

Musiker als Handlanger des kulturellen Gedächtnisses

Peter Gülke

Woran immer Gedächtnis sich heftet, an Personen, Ereignisse, Gegenstände: unter den letzteren, die Kunst betreffend, fällt es ihm bei Musik besonders schwer. Bildende Kunst – Architektur, Skulpturen, Bilder – ist, wenn überhaupt, gegenständlich erhalten, Dichtwerke, von der Übersetzung in Mündlichkeit abgesehen, zumindest insofern, als Worte deren eigene Materialität sind und, wenn vor Jahrhunderten geschrieben, auch heute gelesen werden können; wie immer wir Verschiebungen der Wahrnehmung unterstellen müssen, die bei Walther von der Vogelweide oder Paul Fleming auf der Hand liegen, indes auch, wenngleich weniger fühlbar, *Faust* oder *Wahlverwandtschaften* betreffen.

Anders Musik, der direkteste Dolmetsch von Vergänglichkeit: *Erklingen* und *Verklingen* sind nahezu ein und dasselbe, geschriebene Noten, wie immer Niederschlag konkreter Vorstellungen von dem, was klingen soll, sind nicht “die Musik”. Die muss erst hergestellt werden.

“Die wahre Reproduktion ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals”, hat Adorno formuliert,¹ “und dieses Nichtvorhandensein, die Nichtexistenz des Werkes an sich definiert zugleich die Objektivität, die in der subjektiven Spontaneität des Interpreten gelegen ist”. Wäre ihm die Kategorie nicht suspekt gewesen, hätte Adorno auch von Nähe zum Mythos sprechen können; wie nah sind Konzerte dem Zeremoniell von Festen, deren Sinn Thomas Mann in der Festrede auf Freud “Wiederkehr als Vergegenwärtigung” genannt hat? “Das zitathafte Leben, das Leben im Mythos, ist eine Art von Zelebration; insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzug eines Vorgeschiedenen durch einen Zelebranten, zum Begängnis, zum Feste”.² Noch höher greifend, dennoch nicht fern von Elementarerlebnis-

¹ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 269.

² Thomas Mann, *Gesammelte Werke* 10 (Berlin: Aufbau-Verlag, 1955), 518.

sen beim Musizieren und Musikhören, liegt Gershom Scholems Bestimmung von “Offenbarung”;

[Sie] schließt schon alles in sich, was je legitim über ihren Sinn vorgebracht werden kann. [...] Die Anstrengung des Wahrheit Suchenden besteht nicht darin, sich etwas auszudenken, sondern vielmehr darin, sich in die Kontinuität des göttlichen Wortes einzuschalten und das, was ihm von dorthier zukommt, in seiner Beziehung auf sein Zeitalter zu entfalten.³

Die Dualität von schriftlich fixierter, zeitresistenter Vorlage und klingend verklingender, dem Zeitverlauf ausgesetzter Realisierung hat sich allmählich entfaltet, beginnend gegen Ende des 12. Jahrhunderts u.a. bei den Organa zur Altarweihe von Notre Dame in Paris, bei denen Memorierformeln gewiss eine wichtige Rolle gespielt haben. Wird zweistimmig gesungen, können Sänger der einen die jeweils andere Stimme leicht verfolgen, bei drei Stimmen wird es schwieriger. Dem Beieinander von lang gehaltenen Fundamentaltönen, die aus dem liturgischen Repertoire herausgeschnitten waren, und kommentierenden, in rascher Bewegung darüber “wabernden” weiteren Stimmen lag das Konzept unterschiedlicher Stufungen von Bedeutung bzw. Vergänglichkeit zugrunde, das für die jahrhundertelang gültige Struktur der Motette verbindlich war: Zusammenfügung von Bleibendem, Zeitenthabenem mit Irdischem, Vergänglichem – Einladung mithin auf Gedankenwege, auf die kulturelles Gedächtnis uns immerfort verweist. Jenseits irdischer Zeitbedingtheit befindet sich der *Tenor* (= “Haltestimme“), später *Cantus* genannt, jenem Melodievorrat entnommen, den die Taube des Heiligen Geistes Papst Gregor I. ins Ohr geflüstert haben soll, insofern “Nabelschnur” zur Transzendenz. Nicht nur dieser Herkunft wegen steht er im Sinne des Realitätsbegriffs jener Zeit für die oberste, realste Realität, sondern auch, weil je nur ein Ausschnitt, zudem in langgezogenen Tönen, so dass man ihn als melodische Gestalt kaum oder gar nicht erfassen kann. “Irdischer”, fassbarer, mithin weniger real, weniger “firm” als jener *cantus firmus* sind die Stimmen, die ihn von oben und unten her einfassen, zumeist mit eigenen Texten kommentieren, ihrerseits hierarchisch geordnet; von denen muss jede zum Tenor ein perfektes, gegebenenfalls je für

³ Gershom Scholem, *Judaica* 4 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 203.

sich plausibles Duo bilden. Ein solches indes können diese weniger “firmen” Stimmen, satztechnischen Zwängen unterliegend, unter sich nicht bilden. Im Sinne jener Hierarchie der Realitätsgrade ist die am direktesten erfassbare Oberstimme am wenigsten real, am ehesten Veränderungen ausgesetzt.

Dies bestätigt die Überlieferung. Insbesondere diejenige kleiner liturgischer Formen spiegelt in Veränderungen (mit wenigen Ausnahmen galt jüngere Musik als besser) jene Werthierarchie wider – die oberen Stimmen am ehesten variiert, die untere weniger, der zumeist in der Mitte liegende Tenor nie. Vom strukturimmanenten Beieinander von Ewigkeit und Vergänglichkeit, Transzendenz und Erdenrest abgesehen – nicht nur daran zeigt sich, dass niedergeschriebene *Res facta* und klingende Umsetzung noch nicht so weit auseinanderlagen wie später, sondern auch daran, dass die Art der Notierung die Musizierenden zum Zusammenhören des Ganzen, zu unablässiger Aufmerksamkeit auf die anderen Stimmen zwang. Nicht nur waren die Stimmen nicht untereinander, i.e. partiturmäßig notiert, sondern nebeneinander oder in einzelnen Stimmbüchern, für lange Zeit konnte man über die Länge einzelner Notenwerte erst aus dem klingenden Zusammenhang entscheiden. Zur perfekteren Notierungsweise späterer Zeiten gehört auch, dass der Musizierende, obwohl seinem Part vollauf genügend, nicht mehr so stark ins Ganze hinein hören, hiervon nicht so viel wissen muss.

In der herausfordernden Paradoxie “Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals” (s. o.) scheint jene ebenso dem Musizieren wie dem kulturellem Gedächtnis auferlegte Dialektik zu wenig auf, die vom Faszinosum vielfältig gebrochener Rückbezüge auf den Ausgangspunkt, dessen noch erreichbare Faktizität zurück zu reflektieren, sie festzunageln zwingt – entgegen der Einladung, Geschichte bzw. Geschichtlichkeit vorab über deren Spiegelungen zu begreifen, Fakten vorschnell verloren zu geben oder für zweitrangig zu halten. Der Vergleich mit musikalischen Texten liegt nicht fern, auf deren penible Lektüre wir auch dann angewiesen sind, wenn wir genau wissen, inwiefern Etliches uns entzogen, missverstanden, unverstanden bleibt.

Zu dem Mirakel, dass Musik ihre größten Entwicklungen der Übersetzbarkeit in ein fremdes, bewahrendes Medium verdankt, gehören die Übersprünge von stummer Niederschrift in Klang und vice versa: Um fixiert werden zu können,

muss Musik fixierbare Details enthalten. Von den frühesten Neumen, nahezu Piktogrammen, welche kaum mehr als Melodiekurven und Höhenlagen anzeigen, führt ein substanziell weiter, dennoch rasch durchmessener Weg zur – cum grano salis – “Buchstabenschrift” von Längenwerten auf Notenlinien, als einer optisch vorgegebenen “Syntax”, die ihrerseits zurückwirkt auf das, was aufgezeichnet werden soll. Es hat nicht nur mit Gedächtnisstütze, je neuen Möglichkeiten der Vergegenwärtigung zu tun, dass die rasant fortgehende Differenzierung der Strukturen – die von Gedächtnismühen befreiten Köpfe wenden sich stärker konzeptuellem Denken zu – nicht denkbar erscheint ohne Tuchfühlung mit je neuen Möglichkeiten schriftlicher Fixierung. Diese wirken, noch ex negativo erkennbar, auf die kompositorische Phantasie zurück: Im 14. Jahrhundert konnte man in Frankreich komponierte Musik kaum oder gar nicht in italienischer Notation aufzeichnen, in französischer Notation kaum in Italien komponierte. Hier wie dort indes ist man sich, mit Ausnahme des weltlichen Bereichs, im Grundanliegen einig – der zunehmend “besseren”, solideren Sicherung, Einfassung des zur Transzendenz hin offenen “Kanals”, den man sich im *cantus firmus* besorgt hat. Das klanggewordene Gedächtnis bleibt strikt auf diesen zentralen, zugleich ausgesparten Gegenstand bezogen. Wie naheliegend der Vergleich mit Reliquienschreinen!

Adornos eingangs zitierte, zu “Objektivität” gerinnende “subjektive Spontaneität des Interpretieren” ist ebenso historisch bestimmt – auch bei unmittelbarer Zeitgenossenschaft – wie durch die Subjektivität der Spielenden und Hörenden, umso mehr, als Musik (“Sprache des Gefühls” in allzu gängiger, partiell zutreffender Charakterisierung,) die emotionalen Instanzen unseres Wahrnehmungsapparates früher als die rationalen erreicht, früher, als bei anderen Eindrücken der Fall.

Dem versuchen verantwortliche Musiker mit einer anderswo eher ungewöhnlichen Doppelung des Zugangs Rechnung zu tragen: Einerseits dem Hier und Jetzt ihrer Fühlweise, u.a. auch deren Formung durch vorausgegangene musikalische Eindrücke bewusst, versuchen sie andererseits – die Verheißung “Urtext” verrät es – auf die Quelle zu rekurrieren, die Texte genau zu lesen, sich möglichst vieler Informationen hinsichtlich deren “originaler” klingender Umsetzungen zu versichern. Dabei bekommen sie mit spezifischen Schwierigkeiten zu tun. Weiter als in anderen Künsten liegen bei Musik unmittelbare

Wahrnehmung und Historizität auseinander, sind schwerer zueinander zu vermitteln; Guillaume de Machaut erscheint der interessierten Öffentlichkeit heute, sofern überhaupt ein Begriff, ferner, “älter” als seine Zeitgenossen Dante oder Petrarca, die Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts erscheint ferner als Dichter und Maler jener Zeit, nicht zu reden von der Architektur. Auch kompetente Spezialensembles haben wenig daran ändern können, dass die atemberaubende Entwicklung des Komponierens zwischen der Altarweihe von Notre-Dame zu Paris (1180) und den Generationen zwischen Du Fay (gest. 1474) und Josquin des Prés (gest. 1521) der kulturell engagierten Öffentlichkeit längst nicht so gegenwärtig ist wie etwa die miraculöse Blüte des gotischen Kirchenbaus in Frankreich.

In die Dialektik von historischer Prägung und heutiger Aneignung spielt – oder “stört” – eine ästhetische hinein, diejenige zwischen – in Adornos Terminologie – “neumischen” bzw. “mimetischen” und “mensuralen” bzw. “sprachlichen” Komponenten der Musik,⁴ weitgehend deckungsgleich mit dem, was Nelson Goodman “exemplifizierende” bzw. “denotierende” Momente genannt hat.⁵ Die Historizität der “sprachlichen”, “denotierenden” lässt sich leichter wahrnehmen – ein durch vielfachen Gebrauch semantisch halbwegs fixiertes Vokabular, das zu eigentümlich abstrahierenden “Wörterbüchern” eingeladen hat, u.a. in der Figurenlehre des 17. und der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Damit freilich war, als Versuche, der multiplen Deutbarkeit von Musik beizukommen, lediglich deren Oberfläche erfasst – in Prägungen, die als Merkpunkte Klarheit in Bezug auf Bedeutungen versprochen, eine *cum grano salis* musikspezifische “Begrifflichkeit”, welche sich aus “mimetischen”, “sprachlichen” Untergründen nährt: Im “Lamentobass” bzw. *passus duriusculus* z. B., halbtöniger Abgang innerhalb einer Quart, der schon in der franko-flämischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts für Trauer, Sterben, Tod, Grablegung steht, hat sich zur Formel verdichtet, was mit fallenden melodischen Linien emotional zu verbinden ohnehin nahelag.

In ihnen meldet sich also der “mimetische” bzw. “exemplifizierende”, sprachnahen Definitionen nicht zugängliche Untergrund jener musikalischen

⁴ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 88.

⁵ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997).

Vokabeln zu Wort, der die Wahrnehmung “früher”, unterhalb und vor aller reflektierenden Rechenschaft erreicht, uns mithin, was historische Bezüge angeht, unvorbereitet trifft. Hier vor allem liegen die Gründe, derentwegen bei Musik ab Heinrich Schütz rückwärts unser Unterscheidungsvermögen gering ist, die Zuflucht zu einseitigen Zuordnungen im Sinne von “stille Einfalt, edle Größe”, Lautwerdung vor dem Sündenfall moderner Zurichtung o.ä. nahe liegt. Andererseits haben solche Eindrücke das Interesse an alter Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidend stimuliert.

Wie immer es uns bewusst sein mag – z.B. können wir die vorab mit chromatischen Experimenten verbundenen Wagnisse nicht mehr nachvollziehen, die Orlando di Lasso unternahm, da er die Prophetensprüche der zwölf Sibyllen als Beitrag zur seinerzeit aktuellen Diskussion um vermeintliche Wunderwirkungen altgriechischer Musik komponierte. Das “seraphische” Moment der *a capella*-Klänge ist zu stark, zu tief eingebettet in Pauschaleindrücke und -vorstellungen, die wir mit der Musik jener Jahrhunderte verbinden, als dass wir die Spezialität der Klangverbindungen heraushören und nachschmecken könnten. Kaum anders ergeht es uns mit rhetorischen Feinheiten bei Josquin des Prés und in der wesentlich an Petrarca inspirierten Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts.

Jahrhunderte umfassenden Abstandes indes hat es nicht bedurft als Beleg dafür, wie sehr man Musik im Zeichen eigener Befindlichkeiten und Interessen anders hören, umhören kann. Vermeintlich aufklärerischen Impulsen nachgebend hat Hanns Eisler es als “Dummheit” der Musik bezeichnet, dass sie ausdrücken könne, wie fröhlich, traurig oder wie immer man gestimmt ist, nicht aber die Gründe, weshalb man es sei.⁶ Ist diese “Dummheit” vielleicht eine ihr allein gehörige, ihr ureigene “Klugheit”? Die schönste, zudem ausführlichste Rezension eines neu erschienenen Werkes hat E.T.A. Hoffmann über Beethovens *Fünfte Sinfonie* geschrieben,⁷ darin jedoch kein Wort über damals unüberhörbare Bezüge zur Musik der französischen Revolution. Vielmehr enthält der Artikel, der für Hoffmann obsoleten Nachahmungsästhe-

⁶ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht* (Leipzig: Dt. Verlag für Musik: 1975), 185, 229.

⁷ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele* (Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1988), 22 ff.

tik opponierend, nahezu eine Magna Charta romantischen Musikdenkens, ein Hohelied begriffsloser, jenseits handgreiflicher Definitionen, erkennbarer Bedeutungen liegenden Sprache: Es gäbe

so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschließt, anzuschlagen vermögen [...]. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist.

Und dem gefiel's: "[...] auch über meine wenigkeit haben sie geschrieben", heißt es fast zehn Jahre später in einem Brief an Hoffmann, "Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit So ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihres gleichen, mir sehr wohlthut".⁸

Wenn schon unmittelbare zeitliche Nachbarschaft derlei Divergenzen nicht verhindert, wie viel mehr müssen sie zutage treten, wenn zwischen der Niederschrift einer Musik und deren Erklingen Jahrhunderte liegen! Dass die Kontinuität von Aufführungen, unmittelbar weitergereichtes "Gedächtnis" die Ausnahme und die wenigen vermächtnishaften Kompilate u.a. bei Machaut, Du Fay, Josquin oder Lasso – die Ausnahme von der Regel waren (bis tief ins 16. Jahrhundert hinein galt jeweils jüngere Musik grosso modo als bessere), betrifft selbst den blutjungen, mit der *Matthäuspasion* befassten, familiär in eine direkt zu Bach zurückführende Filiation eingebundenen Mendelssohn.

Deren Wiederaufführung im Frühjahr 1829 markiert den Beginn einer Entwicklung, in deren Verlauf früher komponierte Musik in Konzerten zunehmend Vorrang vor neu komponierter gewann. Wie kaum noch vorstellbar die Konstellation davor, da man – mit wenigen Ausnahmen: Palestrina in der päpstlichen Kapelle, die Händelpflege in England, das *Wohltemperierte Klavier* als Lehrwerk – nur neue Musik kannte, oft derzeit entstehende ungeduldig erwartete!

Kaum vorstellbar auch die empirisch-"respektlose" Einstellung in Bezug auf einen Gegenstand, dem Vorläufigkeit von vornherein mitgegeben ist, bei dessen Handhabung ein musealer Anspruch auf Endgültigkeit nicht aufschien.

⁸ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe* 4 (München: C. Henle, 1996), 377, Brief Nr. 1373.

Man lebte in Selbstverständlichkeiten des Umgangs, die, solange eklatante stilistische Unterschiede nicht dazu zwangen, kaum eigens reflektiert werden mussten und schon deshalb freieren, lässigeren Umgang erlaubten; man befand sich gewissermaßen näher beim Improvisieren, wo der Zauber des unwiederholbaren Hier und Jetzt der Mitteilung die Beachtung der Textur und ihrer Maßgaben überwiegt. "Ungenau" Niederschriften haben hier ihren Grund, erklären sich darüber hinaus auch daher, dass der Einzelne beim Musizieren mitzuhören gezwungen war, was die Partner spielen – "F" in Concerti grossi sollte oft nur anzeigen, dass das Tutti spielt, in Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, nicht nur dort, begegnen Tempo- und Vortragsanweisungen kaum.

Festlegung, Dokumentation erschien nicht wichtig: Wann und wo Mozarts alsbald legendäre drei letzte Sinfonien erstmals erklangen, wissen wir nicht, können es für die *g-Moll-Sinfonie* (bei der seinerzeit auch mal Posaunen zum Einsatz kamen) lediglich vermuten; das Konzert am 22. Dezember 1808, in dem Beethovens *Fünfte* und *Sechste Sinfonie* aufgeführt wurden, daneben die Arie *Ab, perfido*, ein Satz aus der *C-Dur-Messe*, das *G-Dur-Klavierkonzert*, eine von Beethoven gespielte freie Phantasie am Klavier, und die *Chorphantasie*, war ein Inferno – wir wissen es vom kompetenten Johann Gottfried Reichardt. Orchesterbesetzungen, mit denen Beethoven vorliebnahm, differierten in – anachronistisch gesprochen – unseriösem Maße, Eintragungen über Bläserdoppelungen begegnen, wo wir es am wenigsten erwarten – z. B. in der *Vierten Sinfonie*. Und selbst er, unter den Komponisten der neben Brahms wohl gewissenhafteste, verbissenste Arbeiter, schreibt bei einem transponiert wiederholten Komplex wie dem des zweiten Themas in der *Fünften Sinfonie* bei den Begleitstimmen pauschal "come sopra", überlässt also dem Abschreiber die Arbeit an der harmonischen Versetzung; ihn interessiert nicht, ob der dabei an Passagen gerät, wo den Instrumenten nun geforderte Töne nicht erreichbar sind. Der genauer notierende Wagner zeigt nach vorgeschriebenen Ritardandi kaum je eigens "a tempo" an, darauf vertrauend, dass das sich von selbst verstehe.

Abgesehen davon, dass Musiker bei Neukomponiertem sich erst zurechtfinden müssen, taugen frühe Aufführungen als Startpunkte von hierher ausgehender Traditionslinien der Interpretation selten. Eine im späteren Verständnis solide Probenarbeit hat erst bei François Habeneck in den späten 1820er Jahren in

Paris begonnen; wir wissen es von Mendelssohn. In Bezug auf Brahmsinterpretation ist von einer über Fritz Steinbach direkt zu seinem Nachfolger Hermann Abendroth führenden Linie gesprochen worden; des Letzteren Deutungen indes widersprechen den Auskünften über die ersten Aufführungen in Meiningen oft, die wir dem pedantisch-gewissenhaften Clemens Blume verdanken. Weil Arthur Nikisch den Sinfonien Tschaikowskys erste Erfolge außerhalb Russlands verschafft hat, galt dort eine vermeintlich deutsche Art, ihn zu dirigieren, eine Zeit lang als authentisch.

Das freilich heißt nicht, dass sich keine Gedächtnisspur durch die Folge der klingenden Realisierungen zöge, selbst wenn Interpretierende voneinander keine Kenntnis hatten. Auf einzelne Werke oder Werkgruppen bezogene Arten der klingenden Umsetzung erweisen sich als in zeitbedingte Interpretationsstile eingebettet, was wiederum drastische Widersprüche nicht ausschließt; nicht nur Wagner, auch Schumann fand Mendelssohns flotte Tempi fallweise unerträglich. Nur zu gern sitzen wir der Illusion auf, unsere Art zu spielen leite sich direkt aus der Lektüre der Texte her; allemal indes klingen, “arbeiten” frühere Eindrücke mit, Momente eines Bildes, von Auffassungen, die schon vor uns da waren. Da wirkt u.a. eine eher subkutan tätige “Weisheit” der ausführenden Apparate, den Werken zu einer Nachreife verhelfend, der ein Praktiker wie Dvořák von vornherein vertraut hat: Kein Dirigent kann in dessen Sinfonien auf nicht angezeigte, selbstverständlich gewordene Modifikationen des Tempos verzichten – welch schöner Einwand gegen Adornos gewiss triftige,⁹ doch arg negativ formulierte Auskunft, das musikalische Werk verändere sich “ähnlich durchs Gehört-, Berühmt-, Abgebrauchtwerden wie das Bild unter den Blicken der Unzähligen, die darüber gegangen”.

Wir mögen historischen Instrumenten, aufführungspraktischen Auskünften noch so sehr vertrauen (was hier erreicht worden ist, wird für Nachlebende schwerer wiegen als die Differenzen derzeit aktueller Starmusiker) – wir holen frühere Musik heran, machen sie zu heutiger. Zur Authentizität der Darstellung, der ihr innewohnenden Dialektik gehört – u.a. im Sinne von Scholems Bestimmung von “Offenbarung” – eine heutigen Erlebnis- und Hörweisen genügende Plausibilität; demgemäß wären Bach, Mozart oder Beethoven, wenn

⁹ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 14.

ins Heute versetzt, jedoch so spielend wie seinerzeit, nicht ihre authentischsten Interpreten. „Das Theater findet statt für Zeitgenossen. Auch wenn Goethe gespielt wird. Die Zuschauer leben noch, interessieren sich also am meisten für sich selbst. Sie sind zwar wohlwollend, sonst wären sie nicht gekommen, aber sie sind sich selbst das Wichtigste“.¹⁰ Das gilt für Zuhörer erst recht, weil sich zerebrale Rechenhaftigkeiten bei Musik dem unmittelbaren Erlebten später anheften als bei den anderen Künsten; das Gehör ist „die eigentliche Tür zur Seele“;¹¹ Gehörtes kommt dort zunächst ungefiltert an; für Peter Sloterdijk war das Ohr lange Zeit das „*Stiefkind der Erkenntnistheorie*“.¹²

Ob auf Entsprechungen, Einklang ausgehend oder opponierend, ob bewusst oder nicht – stets verhält der Musizierende sich zur jeweiligen musikalischen Umwelt. Weil keine Interpretation alle im Werk liegenden Möglichkeiten zum Sprechen bringen kann, treten selbst bei nachrechenbaren Fehlleistungen bislang latent gebliebene Facetten zutage, von denen schwer zu sagen ist, ob sie der jeweiligen Musik immanent mitgegeben waren oder nicht. Im *Adagio* in Beethovens *Neunter Sinfonie*, dank schwer vermeidbarer Konkurrenz zu Brucknerschen *Adagios* „zu langsam“ zelebriert, können sich unter den Händen großer Dirigenten neue, bisher unvermutete Dimensionen auftun. Das gilt selbst für das von Furtwängler dirigierte, heute so kaum mögliche *Air* aus Bachs dritter *Ouvertüren-Suite*. Mengelbergs aufs Musikdrama hingedrangter *Matthäuspasion* kann man sehr eigene Großartigkeit kaum absprechen; wo sonst wäre der Vorhang im Tempel so drastisch zerrissen worden? Karajan ließ in der *Passion* statt einer acht Gamben spielen.

Den Hörern von Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspasion* wären Gambe oder Cembalo, als erst vor Kurzem beiseitegelegt, „älter“ erschienen als uns, denen die historisch informierte Praxis der letzten Jahrzehnte zu direkterem Verhältnis verholfen hat; jenem dialektischen Verständnis von Authentizität gemäß waren Klarinetten damals „authentischer“ als die Instrumente, deren Part sie übernahmen. Bei den cäcilianisch umgewidmeten, partiturwidrig

¹⁰ Martin Walser, *Erfahrungen und Leseerfahrungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), 66.

¹¹ Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, ed. Hans Dietrich Irmischer (Stuttgart: Reclam, 1966), 56.

¹² Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014), 50.

a capella und offenbar sehr langsam gesungenen Chorälen, heute “schöner”, schleiermacherischer Religiosität verdächtig, müssen wir zumindest einräumen, dass damit die direkte Teilnahme der Kirchengemeinde verdeutlicht wurde.

Nicht vergessen sei, dass das damals mit technischen Entwicklungen im Instrumentenbau zusammentraf, die die Vorstellung begünstigten, man könne früheren Komponisten nunmehr an Stellen zuhelfen kommen, wo technische Beschränkungen seinerzeit Notlösungen erzwangen. In Wagners Plädoyer zugunsten einer der Hauptmelodie zustehenden “Deutlichkeit” verrät sich das Junktim eigenster Intentionen mit technikbezogenem Hochmut – darin etwa, dass er erkennbare Stufungen von Deutlichkeit bei Beethoven ignoriert, nicht weniger, wie dieser instrumentale Beschränkungen strukturell verinnerlicht. Wer weiß, ob heute unter dem von der Klangaufzeichnung ausgeübten Diktat einseitig verstandener Präzision nicht Vergleichbares geschieht, u.a. beim freien Melodievortrag, der vom Taktmaß teilweise abweicht, während die Begleitung an ihm festhält – am ehesten kennt man es vom Chopin spielenden Cortot; Alexander von Zemlinsky soll sie zuweilen dirigierend praktiziert haben. Auf damit verbundene Anforderungen reagierte schon Johann Jacob Froberger (gest. 1667), da er eigene Kompositionen, deren Stimmen auf Kadenzierungen wohl zusteuern, deren Koordination indes planvoll verfehlen, nach seinem Tode nicht weiterzugeben bat, “da vil nit wisten mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben”.¹³ Harnoncourt hat polemisch zuspitzend gefragt, ob früher immer alles “zusammen” sein musste.

Der über längere Zeitstrecken hin beobachtbare Zickzackkurs der Interpretationsweisen, der sich bis heute in einer erstaunlichen Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem niederschlägt, widerlegt nicht das jeglichem Musizieren innewohnende kulturelle Gedächtnis, sondern bestätigt es. Schon vor allen Profilverneuerungen, die heutzutage durch die Konkurrenz um öffentliche Aufmerksamkeit begünstigt werden, hat sich zwischen Carl Philipp Emanuel Bachs Empfehlung, beim Musizieren sich in den “Affekt” der Musik bzw. des Autors zu setzen,¹⁴ und Adornos Anweisung, eine “Röntgenphotographie” des Werkes

¹³ Friedrich Blume, ed., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* I, 4 (Kassel et. al.: Bärenreiter/Metzler, 1955), 992.

¹⁴ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1969), 11.

zu liefern (s. o.), jede theoretische Überlegung zu Fragen der Interpretation, erst recht jede bewusst vorgenommene Neuorientierung, auf Treue zum Text verpflichtet gesehen, haben Interpretationen welcher Art auch immer das Husserlsche “Zu den Sachen selbst” für sich beansprucht – zu Recht: Nicht nur sind wir musizierend auf den direktesten, zunächst von allem anderen absehenden Blick auf den Notentext verpflichtet, auf dessen schranken- und bedingungslose – und gerade als solche hilfreiche – Bejahung. Auch lassen verfestigte Traditionen des Interpretierens stets Einiges offen, bedürfen gegenläufiger Korrekturen, welche ihrerseits dank polemischer Grundierung zu dogmatischen Verhärtungen neigen – etwa im einstigen “Nähmaschinenbarock” mit metromisch fixierten Tempi, rhythmischem Trillern, strikt zu beachtender Terrassendynamik etc. Zeitweise wusste man genauer, was man *nicht* machen dürfe, als *was* man machen dürfe – ein prominenter russischer Geiger meinte einmal, als wir über das Thema sprachen, er sei kein “Vegetarier”.

Dennoch waren solche Orthodoxien als Stationen auf dem Weg zu den Freiheiten nötig, die heute im Zeichen historischer Aufführungspraxis selbstverständlich geworden sind und das Odium sektenhafter Verengungen hinter sich gelassen haben, dem das Misstrauen etlicher bedeutender Vertreter der älteren Generationen galt. Hier wiederum muss man ergänzen, dass deren oft überwältigende Überzeugungskraft – es reicht mindestens bis zu Celibidache und Karajan – auch dem Umstand zu danken ist, dass es für sie letztlich nur eine Art zu musizieren gab, dass sie sich von stilistischen Rücksichtnahmen nicht irritieren ließen, prinzipielle Unterschiede zwischen dem Zugriff auf Bach und Hindemith nicht kannten oder wahrhaben wollten. Der dezidiert antitheoretische Furtwängler reagierte verärgert, als Protagonisten der “Neuen Sachlichkeit” diese für sich reklamierten. Sachlich, von der Sache her bedingt war in seinem Verständnis das “rekomponierende”, leidenschaftlich sich identifizierende, in die Gegenwart “hereinreißende”, Musizieren auf der – auch seine Formulierung – “geraden Linie” zwischen Werk, Musizierenden und Hörern.¹⁵

¹⁵ Wilhelm Furtwängler, *Der Musiker und sein Publikum. Ein Vortrag, der in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gehalten werden sollte* (Zürich: Atlantis, 1955), 37.

Wie immer wir zu Revisionen von Wagner, Mahler, Weingartner etc. stehen – sie sind der Niederschlag einer Problematik, die sich nicht erledigt. Angesichts der Entwicklungen im Instrumentenbau und des Umstandes, dass das spieltechnische Vermögen im letzten Halbjahrhundert mächtig gewachsen ist, trat etwa die Frage in den Hintergrund, ob Schwierigkeiten, Herausforderungen an die Spieler, Risiken der klingenden Umsetzung nicht immanent zur Sache gehört, Komponisten bewusst an die Ränder des derzeit Möglichen heran geschrieben hätten. Das verrät sich – ohne dass wir unterstellen dürfen, sie hätten damals generell “schlechter” gespielt – in auch heute kniffligen Passagen ebenso wie in metronomisch fixierten, unrealisierbaren Tempoanweisungen u.a. bei Beethoven und Schumann. Offensichtlich haben andere Momente als makellose Umsetzung des Textes die Qualität einer Interpretation einstmals stärker bestimmt. “Das Joachim-Quartett, das den Stil der Beethoveninterpretation etablierte, würde heute wohl wie ein deutsches Provinzensemble wirken, Liszt wie die Parodie eines Virtuosen.”¹⁶ Klingt die große Polyphonie des 15./16. Jahrhunderts bei den Hilliards oder den King’s Singers nicht gar zu schön? – anders, als angestrengte Gesichter der auf zeitgenössischen Bildern Singenden vermuten lassen.

Mit dem Zurücktreten spieltechnischer Schwierigkeiten büßt das Musizieren “realistische” Momente ein, wozu auch die Maßgaben der jeweils Endgültigkeit prächtender Tonaufzeichnung beitragen. Das kann auf fatale Weise zeitgenössisch sein: Im Vergleich zu Furtwänglers aufgerauht-unperfekten, bis zum Zerreißen hochgespannten Aufführungen der letzten Kriegsjahre erscheinen diejenigen Karajans in den Jahrzehnten danach perfekter, “schöner”, ausgeglichener, abgehobener, bewundernswerte Zeugnisse höchster spieltechnischer Ansprüche. Freilich dichtet das auf fugenlose klangliche Kontinuität ausgehende *Legato permanente* die Musik auf eine Weise ab, macht sie unanfechtbar, zu einer von außen her kaum noch berührten, selig-ästhetischen Enklave, verpackt sie in eine sich selbst genügende Stimmigkeit – und macht sie untergründiger Komplizenschaft mit der “Unfähigkeit zu trauern” verdächtig.

¹⁶ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 15.

Gleichzeitig indes beschwört sie, was bei konzentriertem Musizieren allemal eintritt: Zeitaufhebung. “Time stands still”, beginnt ein Liedtext aus dem 17. Jahrhundert; “wo sind wir, wenn wir Musik hören”, fragt Peter Sloterdijk.¹⁷ Eine spezifische, zu jederlei Musikerlebnis gehörige Unschuld hilft, besonders den Musizierenden, die Frage nach der komplizierten Gemengelage der Zeitbezüge fern zu halten, die hinter dem Eindruck aufgehobener Zeitlichkeit stehen – nicht gerechnet den Umstand, dass Musik Zeitverlauf nicht nur ausfüllt, auf ihn angewiesen ist, in ihm sich vollzieht, sondern eigene Zeitlichkeit, Zeitqualität definiert, cum grano salis produziert.

Wie gern sitzen wir der Illusion auf, über alle Distanzen hinweg auf den “Urtext” zurückspringen, ihn direkt lesen, adäquat klingend vorstellen und darstellen zu können! In Wirklichkeit können wir es nicht, profitieren vom Wiederhall gehörter und nicht gehörter Aufführungen, vom Widerspiel aufeinander reagierender Interpretationen; wir befinden uns einem Palimpsest gegenüber, dessen unzählbare Überschreibungen es schwer machen, zur Urschrift vorzudringen, und setzen, unsererseits reagierend, eine weitere obendrauf, Angestellte des kulturellen Gedächtnisses – musizierend oft besonders glaubwürdig, wenn wir’s vergessen.

¹⁷ Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*.