



Peter Gülke
Von geschriebenen
Noten zu
klingenden Tönen

BÄRENREITER
METZLER

Peter Gülke

Von geschriebenen
Noten zu
klingenden Tönen

Bärenreiter
Metzler

Mit freundlicher Unterstützung der
Ernst von Siemens Musikstiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

(Foto: © picture alliance / dpa-Zentralbild / Soeren)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7049-5 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-662-68514-3 (Metzler)

www.baerenreiter.com – www.metzlerverlag.de

Inhalt

Einleitung	8
----------------------	---

Fünf Musiker

Dina Ugorskaja	30
Kurt Sanderling	65
Joachim Ulbricht	76
Herbert Blomstedt	79
Alfred Brendel	84

Vom Mittelalter bis heute.

Die vorläufigen Ewigkeiten der Musik

Frühe Motetten. Zeitlos <i>und</i> zeitbedingt, behütet <i>und</i> ausgeliefert	93
Florenz, 25. März 1436. »Nuper rosarum flores«	96
Oberhalb bewährter Komponier-Traditionen.	
Josquins Pange-lingua-Messe	100
London, Juni 1680. Henry Purcells Fantasia a 4 in c	105
Reale und mitgedachte Polyphonie.	
Bachs »Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato«	108
Inwieweit prästabilisiert? Bachs Ricercare a 6 voci	111
Addendum: Weberns Orchesterfassung	116
Haydn, Mozarts gedenkend. Die Sinfonie Nr. 98	119
Mozart, romantisch fragmentierend. Das Andante	
im Klavierkonzert KV 453	123
»Bei Männern, welche Liebe fühlen ...«. Wie zu notieren?	127
Einer zu viel? Mozarts Klarinettenquintett KV 581.	130
Abbild von Natur, selbst Natur. Beethovens Sechste Sinfonie	134
Komponierte Vereinsamung. Beethovens G-Dur-Klavierkonzert	138
Die am wenigsten verstandene. Beethovens Achte Sinfonie.	141
Beethoven weint. Die Cavatina aus dem Streichquartett op.130	144

Die »Gegensinfonie«. Schuberts »große« in C-Dur D 944	149
Eine Frau stellt sich. Emilie Mayers Erste Sinfonie	156
Waghalsiges Komponieren. Schumanns Streichquartette	158
Wie komme ich in Sinfonien hinein und wieder heraus?	
Brahms' Erste Sinfonie und die Folgen	165
Eine »letzte Sinfonie«? Brahms' Dritte.	172
Allerletzte Musik? Brahms' Klavierstücke op. 116–119	179
Verweigertes Violinkonzert? Brahms' Doppelkonzert op. 102	185
Die »keckste«. Bruckners Sechste Sinfonie	187
Wer triumphiert? Tschaikowskys Fünfte Sinfonie	195
Komponist und Interpret zugleich. Mahler auf dem Weg von der <i>Totenfeier</i> zur Zweiten Sinfonie	201
Auf der Suche nach verlorener Gleichzeitigkeit.	
Mahlers Fünfte Sinfonie.	204
Indiskrete Musik? Mahlers Adagietto	210
Nachlauschende Musik. Sibelius' Fünfte Sinfonie	214
»Meine bisher unmittelbarste Musik«.	
Bartók im Ersten Violinkonzert	220
Meisterschaft und zweite Reihe? Zemlinsky und sein Streichquartett op. 15	223
»Jede Note ... für Dich«. Alban Bergs <i>Lyrische Suite</i>	226
»Heute hab' ich mein zärtlichstes Verlangen in Tönen geschrieben«.	
Janáček in seinem Zweiten Streichquartett	229
Selbstopfer der Musik? Schostakowitschs Fünfte Sinfonie	236
Vielstimmig gerettete Heimat. Bartóks <i>Musik für Saiteninstrumente</i> , <i>Schlagzeug und Celesta</i>	239
h-Moll als Existenzial. Allan Petterssons Siebte Sinfonie	250
»Komm ins Offene!«. Friedrich Goldmanns <i>Essay III</i>	255
»Kein Ort. Nirgends«. Wilfried Krätzschmars Sechste Sinfonie	257
24 Minuten lang fängt die Musik an, nicht diese Musik, sondern Musik überhaupt. Helmut Lachenmanns <i>Mouvement</i>	259
 Vor dem Auftritt	 267
 Dank	 294

*Pour comprendre
il faut aimer*

Einleitung

Musik ist immer anders. — Dasselbe Stück, von denselben Musikern in demselben Raum aufgeführt, ist morgen nicht dasselbe wie heute. Heute und morgen identisch erscheint Musik nur im »Außenspeicher« (Wolfgang Fuhrmann) der schriftlichen Fixierung, nie in ihrer eigenen, klingenden Realität. Dort ist sie Unwägbarkeiten ausgesetzt und profitiert von ihnen – wechselnden Musizierenden, Instrumenten, Räumen, Stimmungen, Befindlichkeiten aller Beteiligten, auch der zuhörenden. Schon wenn mehrmals auf einer CD angehört, ist sie nicht dieselbe, weil der Hörende nie derselbe ist.

So weit der Cantus firmus, der dieses Buch durchzieht, offenliegend in Erwägungen, wie es in Musik auch anders hätte weitergehen können. Dass sie, indem sie *er*klingt, zugleich *ver*klingt, notierte der – allerdings musikferne – Kant als Manko; junge Romantiker haben kompetent widersprochen – er und sie zu Zeiten lebend, da große Werke in Hülle und Fülle entstanden, die auch als Barrieren gegens Verklingen, gegen das Ausgeliefertsein der Musik an Zeit und Vergänglichkeit gelten können. »Res facta«, »opus perfectum et absolutum« – dass solche anderswo durch dauerhafte Materialität inspirierte Begriffe auch für Musik in Anspruch genommen wurden, hat mit »good will« und Respekt vor großen Werken mehr zu tun als mit deren eigenster Realität.

Denn auch in konstruktiv sorgsam gesicherten – mit Brahms: »dauerhaften« – Werken treibt Vergänglichkeit ihr Wesen; offen, potenziell veränderbar erscheinen sie allemal; die Nachbarschaft inspirativer Momente zu Improvisation verhindert die strikte Scheidung vom Komponieren, welches eben ein »Kom-Ponieren« bleibt; im genauen Sinn perfekt, absolut, »dauerhaft« ist Musik nie. Wie gern man sich dieser Einsicht verschließt, belegt die gängige Verwechslung von Fertigstellung und Vollendung – es sei denn, man sähe Vollendung weniger mit Endgültigkeit verknüpft als mit Möglichkeiten einer übers Fertiggestellte hinausweisenden Überschreitung. Alfred Brendels schöne Formulierung, in der Niederschrift »schliefe« die

Musik, der Interpret »erwecke« sie nur, sollte uns davor bewahren, den Abstand zwischen Geschriebenem und Klingendem zu verabsolutieren.

Hierzu besteht viel Anlass. Wie bequem, weil Selbstverständlichkeiten der Betrachtung bestärkend, ist es, zu vergessen, dass die meiste je erklangene bzw. erklingende Musik des Weges »von Noten zu Tönen« nicht bedurfte, wenn schon, dann auf die Umkehrung »von klingenden Tönen zu geschriebenen Noten« Anspruch hätte; dass wir Maßstäbe unserer Wertungen trotzdem von jenem so wunderbaren wie anteilmäßig winzigen Bestand beziehen! Das ist nicht nur eine Frage der Gerechtigkeit, von Quantitäten, sondern der Qualität: Mit der Unterscheidung improvisierter von aufgeschriebener Musik, von undefinierbar bewegtem Musizieren und fixierendem »Außenspeicher«, ganz und gar mit der parallelen, als Rechtfertigung willkommenen Scheidung eines bewahrenden vom konstruierenden Gedächtnis bedienen wir technisch gefährlich begünstigte Bequemlichkeiten, meinen uns fast allen mentalen Trainings überhoben. Wer uns im Gefolge von Kants »selbstverschuldeter Unmündigkeit« selbstverschuldete Verblödung bescheinigt, möge nicht vergessen, dass ihr zu entkommen schwer ist, Befangenheit in eingeübten Denkwegen, kaum merkbar, riesengroß. Der Musikwissenschaft etwa könnte man vorwerfen, hinter dem, was unter anderem in der Quellenforschung, bei historischen Zuordnungen oder analytischen Betrachtungen erreicht sei, stünde das Interesse dafür arg zurück, dass ihre Lieblingsgegenstände wie Inseln in einem Meer andersartiger, weniger beachteter Musik schwämmen, welche Konsequenzen hier zu ziehen wären etc. Denen zuliebe freilich müsste man vertraute Denkwege verlassen, Kategorien infrage stellen. Wie schwer das ist, belegen große Protagonisten in heroischen Zeiten unserer Wissenschaft, da sie an frühe Mehrstimmigkeit werkgemäße, anhand viel späterer Musik gewonnene Maßstäbe anlegten.

Das hat nicht nur positivistische, allzu fachspezifische Denk- und Zugangsweisen, Allergien gegenüber ästhetisch-philosophischen Fragen begünstigt, es half, an naheliegenden vorbeizusehen, derjenigen etwa, wie lange oder wie weitgehend, in welchen Formen, mit welchen Stütungen Musik, selbst in unserem Sinn »komponiert« erscheinende, »alla mente« ersonnen und aufgeführt werden konnte, wie das ins Geschriebene hineingewirkt habe, welche Spuren der einstmaligen Handhabung dort sich finden ließen, darüber hinaus, inwiefern der Begriff von Musik ein prinzipiell anderer gewesen sein muss. Nicht zu reden von Anschlussfragen:

Wie viel hiervon sich in jüngerer Musik erhalten habe abseits von dem, was Komponierende im Blick aufs Aufgeführtwerden immer genauer notierten. Dass Schriftlichkeit und Werkkonzepte einander bedingen, erscheint durch solche Überlegungen bzw. Erkenntnisse bestenfalls relativiert; selbst beim miraculös rasch und sicher arbeitenden Mozart häufen sich Skizzen in polyphonen Passagen.

Von »Außenspeichern« verwöhnt, per Knopfdruck über fast alle Daten verfügend, sternweit entfernt von Gedächtnisleistungen mittelalterlicher Mönche und Epensänger – diese gab es im nordöstlichsten Europa noch im frühen 20. Jahrhundert –, außerstande, uns vorzustellen, dass man polyphone Gefüge ersinnen konnte, ohne sie sogleich im Untereinander der Stimmen zu überprüfen, haben wir's mit hierbei fälligen Sensibilitäten schwer, können kaum nachvollziehen, wie man an tonalen, rhythmischen Formeln, stereotypen Abläufen Anhalt fand, sie übersichtlich katalogisierte, immer neu auf sie zurückkam, wie räumliche Vorstellungen beim Auswendiglernen, wie dabei Worte der Musik halfen und Musik Worten. Derlei angesichts der Gewöhnung an eine qua Schrift der ihr ureigenen Prozessualität entrissenen Musik neu zu überlegen, erscheint schon geboten, um gezielter fragen zu können, ob nicht einiges sich untergründig erhalten habe, ob ihr, gerade der auf Schriftlichkeit angewiesenen, Momente stillgelegter Improvisation essenziell eigen seien.

Obwohl die Vorzeichen andere waren: In einer »nach Maß, Zahl und Gewicht« perfekt geordneten Welt hatte der Anspruch auf Neuschöpfung im strikten Verständnis, und sei's nur ästhetische, keinen Platz. Auch war Musik, darin unter den Künsten obenan, eo ipso transzendent beglaubigt – schon in ihrer Materialität als hörbarer Vordergrund einer unhörbaren, der Schöpfung ab ovo eigenen »musica mundana«. Deshalb konnten Musiker ein sakrosanktes, von der Taube des Heiligen Geistes Papst Gregor VII. ins Ohr geflüstertes Melodienrepertoire nur umkleiden, kommentieren – wie weitab von Ansprüchen auf Originalität, Einmaligkeit, gar personenbezogene Eigentumsrechte! Nicht zufällig ist zunächst »alla mente« erfundene und tradierte Musik oft erst lange nach ihrem Entstehen und unterschiedlich aufgeschrieben worden, nicht zufällig wurden Musiker dank solch struktureller Anonymität und als »Handwerker« im Dienste tönender Theologie, verglichen mit Kollegen der anderen Künste, als kreative Persönlichkeiten spät wahrgenommen. Schon weil Musik dank dieses Anspruchs jede Anstrengung wert war, sollte frühe Mehrstimmigkeit weniger als in

unserem Sinne »komponiert« betrachtet werden denn als Zeugnis jener kaum noch nachvollziehbaren Weise, mit Musik umzugehen.

Isorhythmische Motetten des 14./15. Jahrhunderts etwa erscheinen uns dank rhythmisch-melodischer Vorfestlegungen, Anforderungen ans Verständnis der Strukturen fast wie Vorwegnahmen dodekaphoner Verfahrensweisen. Indes gründet der Umgang mit bemessenen, melodisch und rhythmisch fixierten Gruppen auf improvisatorischen Praktiken – für uns »allamente« vollzogen endgültig unvorstellbar, wenn deren Umfänge divergieren, Ausführende melodisch und rhythmisch festliegende Verläufe immer neu kombinieren müssen; man versuche nur, »Häschen klein« sich mit gleichbleibenden, in der Dimension von den melodischen Phrasen (»colores«) abweichenden, innerhalb derer ständig sich verschiebenden rhythmischen Phrasen (»taleae«) vorzustellen! Trotz solider Anhalte für die Vermutung, dass derlei möglich war, dürften musikalische Vollzüge stets riskant gewesen sein, die unsrigen qua Schriftlichkeit scheinbar allzu gut gesichert. Authentisches Musizieren bleibt letzten Endes immer riskiert. Was Platon den ägyptischen König Thamus dem Erfinder der Schrift, Theuth, antworten lässt, sollte uns zuweilen in den Ohren klingen: dass es »Vergessenheit schaffen wird in den Seelen derer, die sie erlernen, aus Achtlosigkeit gegen das Gedächtnis, da die Leute im Vertrauen auf das Schriftstück von außen sich werden erinnern lassen durch fremde Zeichen, nicht von innen heraus durch Selbstbesinnen«. Führt dem legendären König nicht Treue das Wort zu etwas, das in Walter Benjamins auch heute nicht abgegoltenem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* »Echtheit, nicht reproduzierbar« bzw. »Aura« heißt – »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«?

Dies umso mehr, als die fixierende, Klingendes (nochmals Brendel) »in Schlaf versenkende« Schriftlichkeit unser Verständnis von Musik verzerrt, wir geneigt sind, hinter dem Zustandekommen plausibler Formen nahezu prästabilisierte Harmonie, Komponierende als in deren Auftrag vorzustellen, Themen als alles Folgende potenziell enthaltend, weniger als Anrufe, Anstöße, als Verpflichtung zu vorerst unabsehbaren Ausfahrten. Beethoven: »Mir graut's vor jedem Anfang.« Wie viel die Konsequenzen betreffende Gewissheit haben ihm die zweimal vier Töne am Beginn der Fünften Sinfonie bei dem in der Zwangsläufigkeit der Ereignisse fast obenan stehenden ersten Satz im Vorhinein garantiert? Wir wissen es nicht, sollten es, um dem Herstellungsvorgang musizierend nahezukommen, auch nicht wissen. Zum

»großen Bogen«, von dem bei bedeutenden Interpretationen so vage wie unvermeidlich die Rede ist, gehört fraglos, dass in Risiken, Fallhöhen zwischen Verdichtung und Entspannung, Steigerung und Auslauf, Engpass und Erfüllung jene kunstimmanente Unverfügbarkeit spürbar bleibt, dass sicher vorauswissendes, wie jeder Besitzerstolz borniertes »Aha« wenig Chancen hat. Zur jeweiligen Erstmaligkeit auch vertrautester Musik tragen Musizierende und Hörende gleichermaßen bei.

Wir sind etwas zu froh, wenn wir Gründe meinen gefunden zu haben, derentwegen eine Musik nur so werden konnte, wie sie ist, übersehen – welch bequeme »Metaphysik«! – den Umstand, dass Komponierende damit fast zu Handlangern des Weltgeistes ernannt werden, erlöst von jeglicher Kreativität eigenen Nöten; während Schaffen doch Zwang zum Aussondern, schmerzliche Verzichte einschließt, sodass uns wirklich Gewordene allemal ein Kranz von knapp Unverwirklichtem, fast noch Zugehörigem liegt. Müsste jenes nicht auch von diesem aus erklärt werden? Wendestellen, Übergänge versprechen da nicht wenig, weil hier bisher geltende Zwangsläufigkeiten des Fortgangs erschaffen, andere an ihre Stelle treten, »Bifurkationen« im Sinne der Chaostheorie, bei denen der Verlauf, dessen Richtung auf der Kippe stehen. Die Frage, ob es nicht anders hätte weitergehen können, als wir's kennen, verspricht – neben der Kameradschaft mit den in unbekanntem Terrain suchenden Autoren – wichtige analytische Einsichten, Betätigung von »Möglichkeitssinn«, wie ihn Robert Musil verstand: als Fähigkeit, »alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist«. Wir sind insgesamt zu sehr aufs Fest-Stellen, aufs Fest-Gestellte fixiert. Die dem Moment der Mitteilung ausgelieferte, durch ihn authentifizierte elastische Authentizität mündlicher Weitergabe – siehe Thamus und Benjamin – entfällt bei der »verlässlicheren« per Schrift.

Da redet auch die Problematik der Kategorie »Werk« mit, problematisch zumindest in der Zuspitzung zum »opus perfectum et absolutum«, weil bei ihm – schwer vereinbar mit Spezifiken der Musik – kein Detail ohne Schaden fürs Ganze verändert werden könne. Schon 1533 hat ein braver Schulmeister (Nikolaus Listenius, *Rudimenta musicae*) die Kategorie in die Musik herübergeholt – von den bildenden Künsten, zu deren konsistenter Materialität sie besser passt. Spielten damals, da anspruchsvolle Musik immer weitere Verbreitung fand, schriftliche Weitergabe, auch gedruckte, immer wichtiger wurde, auch traumatische Erinnerungen ans



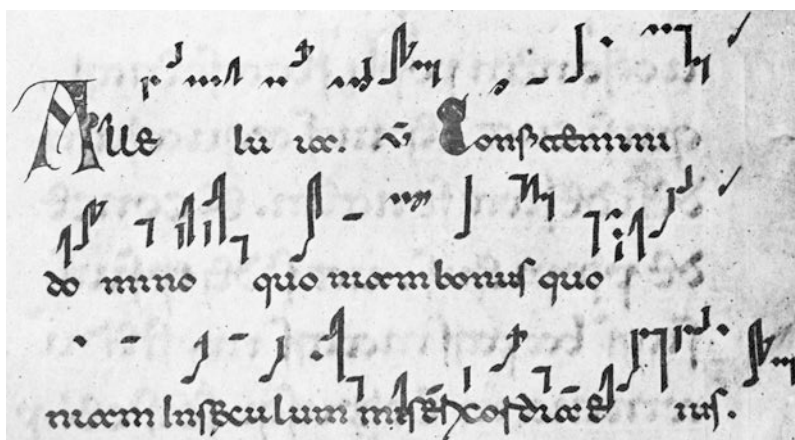
»Lesefeld-Notation« in dem um 1475 geschriebenen »Mellon-Chansonnier«:
links oben der Superius (Oberstimme), darunter der Tenor, rechts oben »Contra tenor primus«,
darunter »Contra tenor secundus«

»alla mente«, mit ihm verbundene direktere Identifizierungen mit? Fraglos dürfen wir es nicht als durch Schriftlichkeit abgelöst vermuten, auch und gerade nicht bei partiturgemäßen Aufzeichnungen der mit der Altarweihe von Notre-Dame in Paris (um 1182) verbundenen Organa oder bei den in Handschriften des 15./16. Jahrhunderts als »Lesefelder« nebeneinander gestellten Stimmen; ohnehin lässt sich, besonders bei den frühen, schwer entscheiden, ob sie primär als Dokumente oder zum Gebrauch bei Aufführungen bestimmt waren. Welch schwierige Ambivalenz, da Memorieren und Strukturverständnis einander zuarbeiten! Je höher kompositorische Ansprüche lagen, desto höher auch die beim detaillierten Memorieren, dies wohl aufgewogen durch die Aussicht bei werkhaften Ganzheiten, als solche vergegenwärtigt werden zu können – zwar weniger detailfixiert, jedoch mehr Übersicht versprechend. Wog das die Verschiebung auf, tröstete gar fürs allmählich verlorengehende direktere, sich mit der Einzelheit »innig identisch machende« »alla mente«?

Freilich: Sehr bald musste komponierte Musik auch fertiggestellt sein, um ausgeschrieben und gespielt werden zu können, um in der eigensten,

klingenden Realität anzukommen – eine »äußerliche«, fallweise gegen substanzielle Fragmentarität stehende Nötigung. Deshalb dominieren an Schlüssen meist Rituale, die untereinander mehr gemein haben als mit dem, was kurz zuvor Gegenstand der Musik war. Indem er schreibt, fügt der Komponist sich Vorgaben – vielleicht, ohne es als Zwang wahrzunehmen, weil die Erfindung von sich aus notierbar war, er sich innerhalb schriftgemäßer Reglements frei fühlte. Die jedoch komponieren mit – wie, wenn einer spricht, die Sprache von sich aus mitspricht. Was später klingt, medial bedingt und in der ersten Vorstellung prozessual blind vorandrängende Kontinuität, muss, um Form werden zu können, Maßgaben eines anderen Mediums akzeptieren. Dass differenzierte Strukturen nur dank umwegiger »Entfremdung«, dank des Spagats zwischen auseinanderliegenden Sphären möglich sind, unterscheidet Musik, zumindest jüngere, von den anderen Künsten. Nicht zufällig ähnelt das Schreibtempo Komponierender – auffällig bei Beethoven – oft dem Tempo der dabei vorgestellten Musik.

Schon hier zeigt sich, dass Schrift kein neutrales, vom Geschriebenen unabhängiges Medium ist – ein Missverständnis, aufgrund dessen Notation als zunehmend perfektioniert begriffen wurde, sehr alte Musik in jüngeren Ausgaben »besser«, wo nicht gar angemessener notiert. Das ist sie nicht. Jenes Missverständnis überspringt den Vorgang des Musizierens, die Frage, inwiefern dessen Formen in der jeweiligen Notation Rechnung getragen sei. Bei in linienlosen Neumen überlieferten Melodien bedurfte es nicht



Neumen (das erste Zeichen knapp neben dem Anfangsbuchstaben)
in einem Sakramentar des Klosters Montecassino

mehr; man sollte mittelalterlichen Klerikern nicht unterstellen, sie hätten für Tonhöhen nicht Linien, für rhythmische Regulierungen nicht Taktstriche erfinden können. Sie brauchten sie nicht, so wenig wie im 15. Jahrhundert mensural notierende Musiker eine von der Taktart unabhängige Kennzeichnung, ob ein Notenwert zwei- oder dreizeitig sei.

Zu jeglicher Notation, selbst »perfekter«, gehört ein Umkreis unfixierbarer Selbstverständlichkeiten, Beweglichkeiten des Musizierens entspringend, denen keine Festlegung beikäme, die also unnötig wäre. Von modern notierten Einzelstimmen aus, die suggerieren, man brauche sie, fast Vollzugsbeamter, lediglich genau abzuspielen, um im Sinne des Ganzen »richtig« zu sein, sollten wir zuweilen neidisch auf Konstellationen blicken, deren Notierungsweise immerfort ins Ganze hineinzuhören, Ton für Ton ihm einzufügen zwang – heute, da das Ganze vom einzelnen Mitwirkenden oft nicht mehr erfassbar ist, das Privileg kleiner, das »Gespräch« rettender Besetzungen.

* * *

Ständig beim Musizieren erneuerte Erfahrungen mit jenen Beweglichkeiten und damit verbundene Verantwortungen waren das eine, das mich auf die Spur des »dekonstruierenden« Cantus firmus brachte, der die hier versammelten, überwiegend im Blick auf Aufführungen geschriebenen Betrachtungen grundiert. Daneben die andere, nicht weniger inspirierende Erfahrung, dass Versuche, musikalische Sachverhalte aufs Wort zu bringen, Einsichten erbringen können, zu denen man auf anderen Wegen nicht gelangt – selbst, wenn auf halber Strecke liegenbleibend. Beides zusammen hat Umarbeitungen, Aneignungen gerechtfertigt, bei denen meist kein Stein auf dem anderen blieb und die Unterscheidung zwischen schon Publiziertem und nicht Publiziertem – dieses in der Überzahl – allen Sinn verlor. Im Hintergrund das Unbehagen eines praktizierenden Musikers darob, dass Schreibende allzu schnell ihren Frieden damit machen, dass – so Mendelssohn –, was Musik sagt, »nicht zu unbestimmt« sei, »um in Worte gefasst zu werden, sondern zu bestimmt«. Dem wunderbaren Dilemma entgingen sie, indem sie die Doppelexistenz der Musik als geschriebene und klingende unbedacht ließen, wo nicht ins Ungefähr blumiger Paraphrasen flüchteten oder in kompositionstechnische Auskünfte weitab von der Frage, was die jeweilige Musik substanzuell sei. Nicht selten werden Notentexte beschrieben, als seien sie klingende Musik, nicht selten gefriert

diese unter den Händen von Autoren, deren strukturelle Auskünfte genau zutreffen – schon weil sie verifizierbarer Resultate zuliebe sich auf eine konnotativ verlässliche, vermeintlich klar definierende Nomenklatur angewiesen fühlen. Indes – je näher man musikalischen Sachverhalten kommt, desto mehr sieht man sich auf eine eher Schriftstellern gehörige, konnotativ biegsame, stärker kontextabhängige Terminologie angewiesen, immer sich dessen bewusst, dass Worte, Namen, Begriffe abgrenzen, Randzonen des Gemeinten damit vernachlässigen. George Steiner hat nach »einer Lyrik, einer Musik des Denkens« gefragt, welche »tiefer gehen als jenes Denken, das sich an äußerliche Verwendungen von Sprache und Stil bindet«. Dies bestätigen hinreißende Passagen bei Jenaer Romantikern, E. T. A. Hoffmann, Schumann, Schopenhauer, Nietzsche, Proust, Thomas Mann, Bloch, Adorno, Dahlhaus. So wichtig immer es sei, Klärungen um Musik herum zu betreiben, möglichst viele Aspekte einzubeziehen, und so problematisch, Benennungen gefunden zu haben – Adorno hat Termini »Narben eines Problems« genannt: Zu viel Respekt vor der eher erfühlbaren als erklärbaren Terra incognita im Innersten der Musik, Berufung aufs Un-sagbare kann auch bequem sein.

Einerseits fand sich die Absicht, unterschiedlichste Betrachtungen unter Dach einer übergreifenden Thematik zu bringen, durch den Umstand bestätigt, dass sie unerwartet schnell und vielfältig korrespondierten, unvermutet Vergleichbarkeiten zutage kamen – umso verführerischer, je weniger erwartet; dass latente Kontinuitäten aufschienen, fast, als gälte die biogenetische Grundregel auch bei mehrstimmigem Komponieren – darum oben die Überlegungen zu alter Musik. Wie sehr verdanken sich atemberaubende Entwicklungen, jähe Umbrüche auch tiefliegenden Identitäten? Inwieweit war in Organa früher Jahrhunderte mit dem Beieinander von klangselig gebündelten Oberstimmen und Transzendenz garantierendem Cantus eine bis heute gültige Grundkonstellation exponiert?

Andererseits erforderten Versuche, der Einmaligkeit jeweiliger Musik nahezukommen, eine gewisse Autonomie der betreffenden Kapitel, gerade, wo sie, zu weitreichenden Vergleichen einladend, mit jenen Identitäten zu tun bekamen; daher manche auch Formulierungen betreffende Wiederholung.

Als näherliegende Exempel jener fortwirkenden Konstellation bieten sich Beschreibungen gegensätzlicher Sonatenthemen an, beginnend bei simplen von »männlichem« erstem und »weiblichem« zweitem. Dass diese

und ähnliche als Erklärung auszureichen schienen, half, wichtigere Momente zu verdecken, so die Unterscheidung verschiedener Grade der Autorisation, eines spürbar gestalteten »Außenbereichs« von einem »Innen«, wo Musik, sich selbst überlassen, stärker sich als Medium ausspricht. Wie oft, ganz und gar in romantischer Musik, doch auch bei Beethoven, spielen bei Übergängen zu zweiten Themen Momente von Einkehr mit, der Zuwendung zum eigentlich Gemeinten, wonach erste Komplexe ex posteriori sich als vorab ermöglichend darstellen. Hinter dem Gegensatz von zur Verarbeitung bestimmten ersten Themen und fortzuspinnend verweilenden zweiten stehen verschiedene Zeitqualitäten, wahrgenommen zumindest als Differenz von Prägungen, die – simpel gesprochen – weniger bzw. mehr Zeit mitbringen.

Wenn irgendwo bei einem à la lettre ersten Thema, das Verhältnis zum Folgenden betreffend, von purer Ermöglichung gesprochen werden kann, dann bei Schuberts 234 Takte umfassendem f-Moll-Impromptu D 935 Nr. 1. Ist's Zufall, dass er die Impromptus kurz nach Beethovens Tod komponierte, erst jetzt, wohl vom Verleger angeregt, die Bezeichnung übernahm (von Jan Václav Voříšek?) und die Stücke nachträglich in die je vier umfassenden op. 90 bzw. 142 unterteilte, womit das f-Moll-Impromptu zum Eröffnungsstück der zweiten Serie wurde? Gestattete er sich erst jetzt dieses Bekenntnis zu einem Konzept von Musik weitab vom inspirierenden, belastenden Vorbild, fern aller Sonatendialektik, jedoch auf Legitimation von dort angewiesen? Man könnte, als lediglich Formales betreffende Auskunft, von Sonate ohne Durchführung sprechen – damit gäbe es einen Rechtstitel für die in dem Impromptu fast vollständig rekapitulierten »himmlischen Längen«.

Schon nach zweimal sechs Takten des ersten Themas meldet sich ein Sog zur Tiefe, beginnt, verbunden mit einem Wechsel der Satzweise – erst Melodie und Begleitung klar geschieden, dann beide zunehmend ein und dasselbe – ein Gang zu den Müttern, das Eintauchen in »zeitlos« in sich drehende, »logisches« Nacheinander von sich weisende Musik. In mehreren Stufungen vollzieht sich das derart suggestiv, dass die »Reprise« samt üblichen harmonischen Versetzungen wie eine Entschuldigung vor den Reglements der Sonate anmutet: Schon in den Sechzehnteln der Takte 13 ff. zeichnet sich die Kontur des aufs »Flussbett« gleichmäßiger Achtel verpflichteten Themas ab, bei dem die Musik nach verschiedenen Annäherungen ankommen, von dessen dreimal sechs Takten (T. 45 ff.) sie nicht los-

kommen wird. Die Illusion eines dem »Verweile doch« angemessenen abseitigen harmonischen Ortes besorgt Schubert, gegen die Nähe der Dur-Parallele As-Dur zur Grundtonart f-Moll, mithilfe eines so ungewöhnlichen wie scheinbar »simplen«, kaum »Modulation« zu nennenden Übergangs.

Später (T. 70 ff.), wie eine Steigerung ihres Bei-sich-Seins anmutend, kommt die Musik in einem suggestiven Frage-Antwort-Spiel mit sich selbst ins Gespräch – »endlos« lang, was Walter Niemann, der die früher vielbenutzte Peters-Ausgabe betreute, bewogen haben mag, Schubert vor dem Vorwurf der Formlosigkeit zu bewahren, indem er die angezeigte Wiederholung strich. Wie indes lassen vermeintliche Formlosigkeit und virtuelle »Zeitlosigkeit« sich unterscheiden, wie ein Komponist, der musikalische Ereignisse »von oben« reguliert, von einem, der zuhört, ihren Eigenwillen ertastet, in den »Tonuntergrund«, dessen spezifische Zeitlichkeit hinabtauchen will? Das nahezu pejorativ so genannte »Impromptu« erscheint geradezu als Exempel jenes Unterschieds konzipiert, bis hin zur ernüchternden Beendigung, nahe bei »Der öde Tag zum letzten Mal« gegen Ende des zweiten *Tristan*-Aktes. Ist's pure Spekulation, das einstmals theologisch abgesicherte Miteinander von Cantus firmus und nicht-firmen Stimmen im Nacheinander gegensätzlicher Themen säkularisiert fortwirkend zu vermuten?

* * *

»Was wir in seiner Funktion nicht mehr verstehen, erklären wir formal«, lautet der Stoßseufzer eines Kunsthistorikers. Mit wie viel mehr Recht, sofern wir »Funktion« umfassend verstehen, dürften mit Musik Befasste stöhnen! Schneller als Kunst- und Literaturwissenschaftler sind sie, wenn es konkret wird, auf eine Terminologie angewiesen, welche Lesern, die man sich wünscht, wie Parteichinesisch erscheint. Jene können Abbildungen einfügen, Texte zitieren und bleiben damit nahe bei der Materialität ihrer Gegenstände. Notenbeispiele tun diesen Dienst nicht, bedürfen weiterer Übersetzung in Vorstellungen vom Klingenden, und die fällt oft selbst Eingeweihten schwer. Dass eine geschriebene Note ein besser erklärbares, verlässlicheres Faktum darstellt als ein Ton, bestreitet niemand; allerdings bleibt sie abstrakt, außerhalb jener Risiken, denen Klingendes eo ipso ausgesetzt ist. Unter den Händen derer, die sie spielen, »bebt« Musik, kann missraten, selbst wenn sie spieltechnisch gut zurechtkommen. Soweit vergegenständlichende Benennungen es erlauben, halten die oben genannten Autoren

derlei Risiken gegenwärtig, jene zur Verabsolutierung ihrer selbst tendierende Prozessualität, der man musizierend wie hörend ausgeliefert ist.

* * *

Unbefangen von außen kommend könnte man sich wundern, wie unterschiedlich gleiche Musik aufgeführt wird, oft jeweils mit dem Anspruch, »werkgetreu« zu verfahren. Gibt's nicht den Notentext, den man nur umsetzen muss? Brauchen wir Musik denn nicht nur – mit Alfred Brendel – zu »wecken«? Jeder indes erweckt anders – Musizierende insofern als Spezialfälle dessen, was Pascal »Schilfrohr« genannt hat, »das schwächste der Natur, aber [...] ein denkendes Schilfrohr«. Nicht weitab davon hat einer im 15. Jahrhundert Musik »meditatio mortis« genannt, hintersinnig, weil offenblieb, ob Musik über den Tod meditiere oder der Tod über Musik – oder beides zugleich? Keine Tonaufzeichnung kompensiert, dass musikeigenste Authentizität geopfert wird: Anrede, Mit-Teilung, im Hier und Jetzt des Erklingens vibrierende Einmaligkeit, nur hier sich ereignendes Auf-Du-und-Du.

Spieltraditionen, vielgeübte Selbstverständlichkeiten lassen gern vergessen, dass wir musizierend stets von vorn anfangen, Texte neu lesen, Antworten neu finden müssen auf die Frage, was die Wahrheit des jeweiligen Stückes sei. Das geschieht nie ohne Anhalt bei dem, was wir gehört haben, Lehrern verdanken, was durch große Erlebnisse sich eingegraben hat, oft so tief, dass wir meinen, es, unabhängig von früheren Erfahrungen, der eigenen Vorurteilslosigkeit zu verdanken. Weil man definiert, indem man ausgrenzt, was das Definierte nicht ist, entsteht zwischen Interpretationen, heutigen und früheren, jenes lebendige Hin und Her, über das wir – bei allem Recht, unser Konzept wenigstens jetzt fürs einzig mögliche zu halten – uns nur freuen sollten. Also ist nicht gleich Profilneurose im Spiel, wenn wir empfindlich reagieren, wenn andere anders musizieren.

Zumal wir, Kinder unserer Zeit, deren Aktualitäten unterliegen. Beethoven fand die Spielweise der Mozart-Zeit »abgehackt«, offenbar aufgrund neuer Kantabilitätsbedürfnisse. Denen konnte man dank technischer Neuerungen bei fast allen Instrumenten besser Genüge tun; in den gleichen Kontext gehören größere Orchester, Auditorien, Säle, später oft als arg subjektiv beargwöhnt, langsamere Tempi. Als deren Exponent galt einst – nicht zu Recht – Wilhelm Furtwängler, den seinerseits ärgerte, dass ihm Sachlichkeit bestritten wurde, als welche er seine Weise begriff, mit Musik umzugehen. Mittlerweile tritt das Bild des »verspäteten Romantikers«

hinter Aspekten dessen zurück, was wir »Dekonstruktion« nennen. Der historischen Aufführungspraxis freilich standen er und seine Kollegen reserviert gegenüber, meinten, deren Protagonisten wüssten vorab, was man nicht tun dürfe. Heute würden sie sich wundern, wie viel freie Bahn der interpretatorischen Phantasie dort geschaffen wurde.

Neue Initiativen bzw. Tendenzen pflegen, zumal, wenn sie den Zeitgeist hinter sich meinen, scharfe Kontur hervorzukehren, sind also dogmenverdächtig, bevor sie gelasseneren Verhältnisse zu dem finden, wogegen sie zuvor sich definiert hatten. Andererseits erleben Werke im Verlauf vieler Realisierungen eine vordem kaum absehbare »Nachreife«: In Freiräumen, wie sie jede differenzierte Form bietet, sammeln sich Sedimente vielfältiger Musiziererfahrungen, Früchte einer spezifischen »Weisheit« der Ausführenden, auch und gerade der Orchester. »Falsche« Deutungen, etwa überzogene, extrem langsame Tempi können Aspekte, Dimensionen erschließen, die »geschlummert« haben, potenziell also enthalten waren. Zu Zeiten durch Bruckner, *Tristan*, *Parsifal* etc. geprägter Adagio-Erwartungen weckten Beethovens langsame Sätze entsprechende Erwartungen eindringlich buchstabierender Andacht. War der Verdunkelung, die bei der Restauration von Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* beseitigt wurde, nicht auch bildimmanente Authentizität eigen? Wenn wir Werktreue in dem Sinne dialektisch verstehen, dass Musik von gestern und Erlebnisweisen von heute zueinanderkommen sollen – ginge es anders? –, kann vor und um 1900 ein »zu langsames« Tempo treuer sein als das originaliter angewiesene, wäre ein heute genau wie damals spielender Beethoven redivivus nicht werktreu.

Dies auch, da wir Musik von gestern ohnehin anders hören als deren Zeitgenossen. Dank der Macht über die Gemüter kommt sie auf uns so direkt zu, dass fremde Wahrnehmungen bei demselben Stück vorzustellen schwerfällt. Vielfach ist bezeugt, dass Menschen einstmals direkter, emotionaler reagierten; es wurde viel geweint, der Übergang zum Finale in Beethovens Fünfter Sinfonie konnte Leute von den Sitzen reißen; das schönste deutsche Musikgedicht (*Aussöhnung*), von Goethe einer schönen Polin zugebracht, deren Klavierspiel der junge Mendelssohn unbedeutend fand, spricht vom »Doppelwert der Töne wie der Tränen«.

Spätere Entwicklungen haben einst extreme Wirkungen ins Mittelfeld unserer Eindrücke gerückt; es grenzt an ein Wunder, dass verminderte Septakkorde bei Mozart, jähe Dur-Aufhellungen bei Schubert uns so direkt

erreichen, wie wir's von ihnen gemeint, damals erlebt unterstellen. Dennoch konnte Haydn als »harmlos«, Mozart in avancierten Werken als »freundlich entgegenkommend« empfunden werden! Hat Schubert vielleicht Glück gehabt, dass die »Unvollendete« und die »große« C-Dur-Sinfonie zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt worden sind, dass katastrophische, das damalige Verständnis überfordernde Abbrüche wie nach dem Ländlerthema im ersten Satz der h-Moll-Sinfonie oder im Andante der C-Dur-Sinfonie, Vergleichbares bei Beethoven übertreffend, den Hörern vorenthalten blieben?

Heute stehen wir unter dem Dauerbeschuss überflüssiger Informationen, von stupid plätscherndem Gedudel – was wir, um es wegschieben zu können, oberflächlich rezipieren müssen: Augen können wir schließen, Ohren nicht. Wie sehr ist unsere Wahrnehmung, die Fähigkeit, zu staunen, bereits irreparabel beschädigt? Gewöhnung an die Überflutung mag helfen, sie zu ertragen, wir zahlen jedoch mit rezeptiver Ermüdung. Angefangen bei früher, in Kirchenschiffe hinein phantasierter Mehrstimmigkeit, gehörte zum Anliegen von Musikern die immer neue, immer andere Beschwörung des Wunders artifiziereller Klänge: Wie hat man eine Haydn-, Mozart- oder Beethoven-Sinfonie im Wissen angehört, dass es so bald nicht wieder der Fall sein werde? Die Knopfdruck-Erreichbarkeit kultureller Güter quittieren wir mit der Unfähigkeit, sie kaum noch als die Kostbarkeiten wahrnehmen zu können, die sie sind. Dem Glanz und Elend, Chance und Gefährdungen reproduzierter bildender Kunst bedenkenden Walter Benjamin folgend wäre es an der Zeit, Wirkungen der Tonaufzeichnung aufs Musizieren, Unterschiede in Studio und Konzertsaal als fundamentale Probleme zu erkennen: Musik bzw. Musiker sprechen vor Menschen anders als in Mikrophone; Mitteilung und Präzision sind nicht direkt proportional.

Schon früher hat man mit unterschiedlichen Niveaus der Rezeption rechnen müssen, belegt unter anderem durch einen Brief Mozarts: »Angenehm in die ohren« möge die Musik sein, »Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner allein* satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen, warum«. Dennoch darf man gegenfragen, ob er und seine Kollegen mit Subtilitäten, etwa dem tief in Strukturen hineinkomponierten Esprit, Witz, Humor – wie oft überhören wir sie! – auch an den Ohren von Zeitgenossen vorbeimusizierten. Zumindest haben sie auf die Fähigkeit gesetzt, es innerhalb größerer Zusammenhänge wahrzunehmen, musikalischen Wegen und Umwegen auf der Spur zu bleiben, sich in einem Maße

zu konzentrieren, von dem wir nur noch träumen können. Komponierende dürften sich, etwa in miraculös knappen Schaffensfristen, nicht schwindelnd hoch über dem befunden haben, was auch »nichtkennern« erreichbar war – es widerspräche ihrem Realitätssinn.

Freilich war bei den im Vergleich zu heute wenigen, die mit der hier diskutierten Musik in Berührung kamen, der Anteil selbst Musizierender ungleich höher als heute, ihr Verhältnis zu ihr, ihr Verständnis mit ins Körperliche hineinreichenden Erfahrungen, nicht zuletzt mit dem Erlebnis kaum bewältigter spieltechnischer Anforderungen verbunden. Wie weitab von der fatalen Selbstverständlichkeit, mit der wir uns von Profis bedienen lassen, Illusionen von Verfügbarkeit obliegen, ohne zu bezweifeln, was überhaupt verfügbar sei! Mühen der Bewältigung fungieren übers Technische hinaus als Vehikel des Verstehens; zu den Legenden vom Teufelsgeiger Paganini, vom improvisierenden Chopin, zum Kult um Liszt gehört der Aufblick derer, die sich weit drunter wissen, zumindest ahnen, wie viel Begabung und Arbeit hinter derartigem Vermögen stehen.

Das in den letzten Jahrzehnten rapid gestiegene spieltechnische Niveau gibt deshalb Anlass, über das Verhältnis von technischer Bewältigung und musikalischem Verständnis nachzudenken, dem Risiko zu begegnen, beides zu verwechseln, wenn wir Musik im Griff zu haben meinen. Perfekt gespielt bedeutet nicht perfekt verstanden, Perfektion, so berechtigt der Stolz auf sie immer sei, kann sich auch mit Beschönigung, Beschwichtigung verbünden. Nehmen wir nicht intensiver wahr, was uns, spielend oder hörend, rigoros fordert? Meisterschaft, komponierte wie musizierte, hat raue Oberflächen nie ausgeschlossen, nie, dass es im Gebälk ächzen, in den Gelenken der Form knirschen kann. Im – nicht fairen – Vergleich mit Furtwänglers von Brüchen, Überspannungen, jäh leuchtenden Seligkeiten durchfurchtem Musizieren passte Karajans hochverfeinerte, abgehoben-unrhetorische Klangkultur, die auch über holprigen Schwellen elegant balancierende Kontinuität etwas zu gut zu der den Nachkriegsdeutschen attestierten »Unfähigkeit zu trauern«.

Unfair erscheint der Vergleich, weil keiner genau sagen kann, wo die Grenze zwischen angemessener Bewältigung und selbstgenügsamer Perfektion verläuft, wie viel Hingabe und Anstrengung hinter dem stehen, was die Letztere bezeichnet. Abgesehen von allen Erfüllungen erweist sich die vorab technisch messende Härte des Wettbewerbs als pragmatische Seite eines dem Musizieren fast immanenten Zwangs zum Äußersten.

Letzten Endes erlaubt Musik nicht, auf halber Strecke stehen zu bleiben; je tiefer man sich auf sie einlässt, desto deutlicher konturiert sich ein Ideal von Bewältigung – und die Gewissheit, dass man's nicht erreichen werde. Das gilt sicherlich auch anderswo, jedoch kaum so direkt erlebt, weil am Musizieren körperlicher, emotionaler, rationaler Einsatz gleich stark beteiligt sind. Mancher erträgt kaum, dass er sich hier so genau erfährt, dass schwere Stellen zehntelsekundengenau auf ihn zukommen, dass er genau weiß, was er und die neben ihm Musizierenden gut bzw. weniger gut können, und dass sie es von ihm wissen – nicht nur anhand von Atemkoordinationen der Bläser, von Strichweisen der Streicher. Einerseits eine in intime Bereiche hineinreichende Nötigung, kann es andererseits sich der Seligkeit von Gleichschwingungen nähern, die Karajan denen von Vogel Schwärmen verglichen hat.

Ambivalenz, doch kein Widerspruch: Dass Musizieren »Dienst nach Vorschrift« nicht dulde, mutet idealistisch verblasen an, weil nie alle gleich intensiv bei der Sache sind, wenn 50 bis 90 Leute zusammenarbeiten. Der Mitschnitt einer in Stockholm von Furtwängler geleiteten Konzertprobe dokumentiert ihn fassungslos, weil ein Musiker aus der gemeinsamen Konzentration sichtbar ausscherte; Fischer-Dieskau fühlte sich im Konzert durchs Klingeln eines Handys für mehrere Lieder aus der Bahn geworfen; Juri Temirkanow hielt's nicht aus, dass ein Spitzenpianist in der Probe noch bei kniffligsten Stellen mit Zuhörern kokettierte: »Wenn Sie noch einmal ins Publikum grinsen, fliegen Sie raus!« Zur Arbeit bedarf es zumindest der Illusion eines alle Beteiligten einschließenden Innenraums, wo nicht Liebesbündnisse, welche, wenn nur einer ausschert, geschändet, zerstört sind.

Die zur Ausarbeitung ausmusizierter Elastizitäten erforderliche Toleranz bedarf der Einzäunung; Proben, so Furtwängler, seien dazu da, die am Abend unabdingbare »Improvisation« zu üben. »Ich teile deine Sorge, ob man nicht vielleicht einen falschen Ton hört, durchaus nicht. Ich bin überzeugt, daß es nur wenige Male in der Geschichte der musikalischen Reproduktion vorgekommen ist, daß nicht einige falsche Töne mitgetan haben«, schrieb der bei Proben meist unleidliche Schönberg an Eduard Steuermann; mehrmals hat er Fehler überhört, gegen Ende der 1920er-Jahre in Leipzig eine versehentlich statt der A- gespielte B-Klarinette; Alban Berg, Komponiertes wieder und wieder am Klavier kontrollierend, hatte es mit dem Durchhören eigener Musik schwer; beim Violinkonzert hat Gidon Kremer mir, als ich ihn auf einen im Sinne der Reihe »falschen«

Ton aufmerksam machte, einen Vogel gezeigt. Dass innerkompositorische Folgerichtigkeiten übers Hörbare, Kontrollierbare hinausreichen, ist nicht neu: Beethoven hat im ersten Satz der Neunten Sinfonie (T. 132 ff.) unhörbare Takte der Oboe durch andere, ebenfalls unhörbare ersetzt; Bruckner schreibt zuweilen strukturell erstwichtige, dennoch kaum vernehmbare Kontrapunkte. An musikalischen Eindrücken sind unvermeidlich konstruktive Momente beteiligt, die als solche nicht wahrgenommen, schon gar nicht reflektiert werden. Komponisten war von vornherein klar, dass ihr Werk, wenn es klingt – über Anteile, Rechte Musizierender hinaus –, kaum absehbaren Umständen ausgesetzt ist.

Ob der Ferne zu ihrer eigentlichen Realität müsste aufgeschriebener Musik ein schlechtes Gewissen als Geburtsfehler mitgegeben sein, hätte sie nicht bescheiden als Gedächtnisstütze angefangen, wäre dank zunehmender Differenzierung ihr Abstand zum Klingenden erst allmählich deutlich geworden. Wie nahe lag erst dann der Bezug auf oben zitierte sokratische Bedenken gegen Schriftlichkeit! Hinauslaufend auf: »Von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst.« »Schein« und »Sache selbst« brauchte man zunächst nicht auseinanderzuhalten, jahrhundertlang unterschied man Cantus firmus und weniger »firme«, eher veränderbare Stimmen, wie die Überlieferung zumal kleiner Gebrauchsstücke zeigt.

Auch später, da man genauer aufschrieb, weil Komponisten immer mehr festlegten – Instrumente, Dynamik etc. –, scheint unverwandt das Bestreben durch, improvisatorische Beweglichkeit in die Strukturen hinein zu retten. Das geht rasch bis zu Versuchen, Unfixierbarkeit zu fixieren, so in der die Parte ohne taktgerechte Fixierung übereinandersetzenen Polyphonie bei Johann Jakob Froberger und Louis Couperin, in akkordisch notierten, figurativ aufzulösenden Passagen bei Bach, in irrationalen Zahlenverhältnissen gleichzeitig zu spielender Figuren bei Chopin; jede dieser Notierungen garantiert, dass keine Ausführung einer anderen gleicht. Innerhalb der penibel gearbeiteten Polyphonie von Zemlinskys Zweitem Streichquartett soll die Bratsche plötzlich »ohne Rücksicht auf das etwas lebhaftere Tempo der Violinen« spielen; bei etlichen Konzerten zwischen Mozart und Brahms ist über der Aufmerksamkeit auf tektonische Stimmigkeit die aufs Zustandekommen versäumt worden, auf etwas, was nicht von vornherein zusammenpasst. Oft kommen Solisten fast bühngemäß wie von außen herein oder holen in Solokadenzen nach, was zuvor keinen Platz fand.

Bei schnellem Komponieren spielen improvisatorische Momente deutlicher mit als bei »besonnener« Arbeit. Die bei der Letzteren konstruktiv fundierte Authentizität garantieren bei jenem improvisatorischer Furor, adressierende Momente, fühlbare Anwesenheit des Schaffenden. Wöge das nicht die »objektive«, sorgsam gefilterte Authentizität bei zäh Konstruierenden auf, dürfte man fragen, ob in Schumanns Auskunft zu Schuberts »himmlischen Längen« der Tadel nicht das Lob aufwöge, die potenzielle Unendlichkeit etlicher Passagen verkannt worden sei, weitergedacht: ob manche Passage bei Schumann, Mahler, Schostakowitsch Kontrollen der rigorosen Beethoven, Brahms oder Schönberg überstanden hätte. Dass der in Proben unablässig Details korrigierende Mahler größere Abschnitte von bereits Komponiertem verworfen hätte, ist nicht bekannt. War er zu stark mit ihnen identifiziert, hing daran zu viel Erinnerung ans Glück des inspiriert Arbeitenden? Schönberg fand in Schostakowitschs »Lenigrader Sinfonie« »alles zu lang, 35 minuten mit material für 12 minuten« (Brecht im *Arbeitsjournal*).

Der eilige Parcours erscheint halbwegs gerechtfertigt als Aufweis wechselseitig sich erhellender Problemgemeinschaften, des nie überbrückten Abstands von (nochmals Platon) »Schein« und »Sache selbst«, heuristisch benannt »Form« und »Essenz«. Schlägt sich in Unterwanderungen formaler Verbindlichkeiten, über Allergien gegenüber allem Systematischen hinaus, nicht ein fast jeglicher Kreativität eigenes Bedürfnis nieder, Eigenrechte des Mediums gegen die Beschlagnahme durch Konzepte, Inhalt, Aussage zu verteidigen? Bei Musik hat es besondere Dringlichkeit, weil sie, »die Sache selbst«, »keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte« (Goethe), sich also die Frage stellt, wo, wie tief in ihr eine Essenzialität läge, bei der man Bodenhaftung fände; und weil jener Zugriff über einen Abstand – oft verbunden mit dem zwischen Klang und Schrift – hinweg erfolgt, den die anderen Künste nicht kennen. Wäre diese Identität nicht eine idealtypische Zuspitzung, könnte man fragen, ob Musik nicht überhaupt erst dank des Anstoßes »von außen« zum Klingeln käme, dann freilich schon nicht mehr in medial »reiner« Identität mit sich selbst. Überdies stößt dabei der segmentierende »temps espace« eines reflektierenden Bewusstseins, das »die scharfen Unterscheidungen, die sich ohne Weiteres auf Worte bringen lassen, bevorzugt und die Dinge liebt, die bestimmte Umrisse haben« (Bergson), auf eine musikspezifisch unsegmentierte, potenziell auf »endlose« Kontinuität angelegte Zeitlichkeit.

Für »traumatische« Qualitäten jener fast schon mehr als idealen, dennoch virulenten Identität sprechen ungezählte Versuche, Musik aus der Nachbarschaft zu Stille und Schweigen neu heranzuholen, zu rechtfertigen. Das reicht von stehenden Akkorden, sehr langsamen Tempi, deren Nähe zur Elementarität reinen Klingens, über Orgelpunkte, unthematische, »ziellose« Verläufe bis zu in sich drehenden, die sich kokonhaft in sich einzuspinnen scheinen, und Versuchen, Anfänge vor »offiziellen« Anfängen zu komponieren, Beendigungen, die keine sein sollen, weil sie Musik als in der nachfolgenden Stille fortklingend suggerieren. Doxologien, stehende Akkorde, die in alten Messen wichtigen Worten Nachdruck verschaffen, gehören hierher wie kontrapunktisch ausladende »Amen«-Seligkeiten; die durch lang gehaltene Basstöne grundierte Anfänglichkeit des Beginns der *Matthäuspassion* ebenso wie das ein winziges Motiv mächtig entfaltende b-Moll-Präludium aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*; Bruckners überlange, thematische Prägungen zu Vehikeln von »weißem Rauschen« herabstufende Sequenzen, seine Wiederholungen und als solche kaum je sich aufdrängenden Regularitäten, beides Bekenntnisse zu einer Medialität fern aller thematisch verankerten Zwecke. Bruckner im Verhältnis zu Brahms wie Schubert im Verhältnis zu Beethoven erscheinen wie Anwälte von Musik, die sich der Beschlagnahme durch Konzepte und »logische« Organisation zu entziehen, Bodenhaftung in sich selbst sucht.

Gerade rigorose Konstrukteure haben freilich gewusst, dass es dieses Widerlagers bedürfe; bei Beethoven finden wir es in verweilerischen Passagen der Konzerte op. 58 und 61, in langsamen Sätzen wie dem der *Hammerklaviersonate*, in der Bläser-Episode im Adagio der Neunten Sinfonie, bei Brahms in subtilen Handhabungen je spezifischer Geschwindigkeiten innerhalb grosso modo gleichbleibender Tempi, jähem Verweilen im Finale der Vierten Sinfonie, in der volksliedhaften Nähe der Lieder, kontrastierend zu denen Schumanns, in dem ein Lied kunstreich-liebevoll einrahmenden Intermezzo op. 117 Nr. 1; dominantisch grundierende Orgelpunkte, über denen vordem zielgerichtet aktive Themen »planlos« verquirlt werden, zeigen nicht nur an, dass es aufs Ende geht, sondern auch, dass es Musik jenseits der folgerichtig organisierten gibt.

Wie als Hinweis auf ein alle Erfüllung steigernes Darüberhinaus haftet an solchen Passagen der Bezug auf jenes Ideal reinen Klingens. Dies ganz und gar zu vergegenwärtigen müsste man ernüchternde Sachverhalte zeitweise vergessen können wie, dass »Grenzen der Schrift« zugleich »Gren-

zen des musikalisch Möglichen« sind, weil der Komponierende »von der Schrift her« zu denken gezwungen ist (Fuhrmann), dass von »absoluter« Freiheit also keine Rede sein kann. Dennoch, gerade deshalb fühlt man sich auf eine unentbehrliche, undefinierbare musikalische »Eigentlichkeit« angewiesen. Als deren Benennung, wenngleich anders konnotiert, böte sich Nietzsches »Tonuntergrund« an, sofern man es in einen Terminus gefasst wünscht, nicht wie Rilkes Malte als Erlebnis: »Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte bersten an lauter Geburt.«

* * *

»Die historische Erziehung unseres Zeitalters brachte es mit sich, daß man eine künstlerische Erscheinung nie aus sich selbst, sondern immer aus anderen Erscheinungen heraus erklärte. So wurde es das Hauptstudienobjekt der Kunstgeschichte, allenthalben Beeinflussungen zu erkennen.« So schrieb vor 100 Jahren Wilhelm Worringer, immer noch aktuell, unter dem Titel, fast einer Losung: *Abstraktion und Einfühlung*. Werke »aus sich selbst« heraus erklären freilich heißt, mit möglichst wenig flankierenden Hilfsgerüsten ins Detail gehen. Mit prominenter Bekräftigung hätte man's nicht schwer: »An einem Leben ist ohnehin weiter nichts, nach meiner realistischen Vorstellungsart, als das Detail«, schrieb Goethe im Februar 1796 an Schiller. »Daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei«, so beanspruchte Thomas Mann die »Vorstellungsart« im *Zauberberg* fürs Schreiben.

Das betrifft schöne Literatur zweifellos, Kommentare zu Dichtung und bildender Kunst weitgehend. Kommentare zu Musik betrifft es nicht. Je genauer man diese zu beschreiben sucht, desto eher sieht man sich auf ein Vokabular angewiesen, das für viele Interessierte einem Buch mit sieben Siegeln entstammt – auch, weil hier zwei Transpositionen fällig sind, eine von Worten in Noten, die zweite von Noten ins klingend Vorgestellte. »Technische musikalische Studien schrecken und langweilen mich«, notierte im Juli 1943 Thomas Mann im Tagebuch. Doch schon im *Zauberberg* war er um »Tonika« und »Dominante« nicht herumgekommen. »Es ist schwer, gewisse Dinge leicht, genießbar, dialogfähig zu machen, nicht ins Abhandlungsmäßige zu verfallen«, gesteht er ein Jahr später in einem Brief, »dabei handelt es sich natürlich um musikalische Exaktheiten.« Mit denen meinte er wohl den Ort, wo Technisches und Inhaltliches sich nicht tren-

nen lassen; Schönberg unterschied es als »was es ist« und »wie es gemacht ist«, wohl wissend, dass jener Ort die Unendlichkeit ist, in der Parallelen sich schneiden sollen.

Indes: »Das Gründliche«, inklusive scheinbar geringfügigen Details geltende Betrachtungen, macht uns selbst bei Gedichten, die wir auswendig können, bei vertrauten Bildern darauf aufmerksam, dass *Bekanntes* nicht eo ipso *erkannt* ist (Hegel), hilft aus vermeintlichen, zu oft pauschalierenden Vertrautheiten heraus, lehrt neu zu sehen und zu hören, anders, tiefer zu verstehen. Ebenso willkommen wie als Sekundärgeschwätz verdächtig, antwortet es einem Bedürfnis nach unmittelbarem Gegenüber mit den Phänomenen, die sich als philosophischer Kampfruf »Zu den Sachen selbst« artikuliert hat, in Allergien gegen »Reden über ...«, hermeneutische Beflissenheiten, in Apologien des »Erscheinens«, der »Plötzlichkeit«, des »absoluten Präsens« und George Steiners Sehnsucht nach »realer Gegenwart«.

Wie sehr verdient die »blinde« Prozessualität »erklingend verklingender« Musik solche Zuwendung! Immer getrieben von der Frage, was hier, da Medium und Gegenstand sich kaum scheiden lassen, die »Sache selbst« wäre. Je weiter man die Familiarität mit musikalischen Werken treibt, desto mehrdeutiger werden sie, desto deutlicher erweisen sie sich als Kompromisse stabilisierender Architektur mit kaum fasslicher, als »Tonuntergrund« erlebbarer, klingender Vergänglichkeit.

Oder soll man's gleich lassen, eingeschüchtert auch von der Skepsis großer Autoren? Alfred Einstein meinte, der, der die Musik kennt, brauchte Analysen nicht, und dem, der sie nicht kennt, hülften sie nicht. Freilich hieße das, Musik dem Ruf einer im billigsten Verständnis »naiven« Kunst auszusetzen, eigene Erfahrungen in den Wind zu schlagen: dass Versuche, der ihr eigenen Stimmigkeit nahezukommen, am Ende helfen, sie tiefer zu erleben, noch schöner zu finden, als man sie sowieso schon fand.

Dennoch: Muss man nicht auch die verstehen, die es nicht so genau wissen wollen, die den Vagheiten mantischer, dunkel ahnender Wahrnehmung mehr Fühlsamkeit zutrauen als aufhellenden, scharf konturierten Begriffen? Hat ein Medium, das unausgesetzt ästhetische Wunder beschert, nicht ein Recht aufs Für-sich-Sein? Weshalb konnte Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*, II/69) von »Zudringlichkeit gegen Werke« reden, vom »völligen Mangel an Scham« derer, die sich »schon nachahmend zu den erlauchtsten Werken aller Zeiten mit der Vertraulichkeit des Du und

Du gesellen«? Warum nannte sich Vladimir Jankélévitch, immerfort neue Zugänge zum Phänomen Musik suchend, »Komplize des Mysteriums«?

Noch mehr Skrupel bei der – schon für sich absurden – Beschreibung, i. e. verbalen Belästigung von Musik, die der Leser nicht kennt? Die selbst, wenn er sie konnte, Vergewisserungen zumindest anhand des Notentextes erfordern würde – das bestätigt fast jede Seite im vorliegenden Buch. Neben der Frage nach einer noch im »Außenspeicher« beweglichen Musik ging es um simple Freude am Abschälen des Erklärbaren zugunsten des Stauens ob der Wunder des Nichterklärbaren. Beim vorliegenden Versuch, »gründlich«, möglichst auch »unterhaltend« zu sein, ließen Zumutungen sich nicht vermeiden. Dafür um Entschuldigung zu bitten, hieße vielerlei Bemühungen nachträglich zu verraten.