

Nachruf auf den Urtext?

von Peter Gülke, Freiburg/Br.

Wenn wir anhören, was Johannes Brahms am 2. Dezember 1889 auf den Edison-Zylinder eingespielt hat, können wir hinter einem aus Knacken, Knistern, Kratzen, Pfeifen und Rauschen gewobenen Klangvorhang knapp erkennen, um welchen der *Ungarischen Tänze* es sich handelt – mehr nicht. Wohl erhaschen wir einen Schatten von Authentizität, von der physisch-akustischen Gegenwart eines 114 Jahre zurückliegenden Klavieranschlags, und mögen erschauern angesichts der Vorstellung, wir seien, wie immer über gewaltige Abstände hinweg, im Salon der Familie Fellingner dabei; mitgeteilt wird über die bewegende Paradoxie des anwesend-abwesenden Brahms hinaus so gut wie nichts. Wir haben ein Dokument, und es hilft wenig, dass wir wissen, worum es sich handelt – wir können es kaum wahrnehmen geschweige denn entziffern.

Könnte es den musikalischen Texten, die heute auf den Seziertischen der Editoren präpariert werden, irgendwann ähnlich ergehen wie Brahms' akustischer Hinterlassenschaft, könnten wir eines Tages vor den verschlossenen Türen einer alexandrinischen Bibliothek stehen, deren Nutzwert auf Dokumentation zusammengeschrumpft ist? Angesichts eines immer noch florierenden Musiklebens, im öffentlichen Diskurs freilich nur qua Umwegrentabilität legitimiert, und eines vielerorts wahllos gefräßigen Musikbedarfs erscheint der Cassandra-Ruf verfrüht, wo nicht überflüssig.

Dennoch gibt es gute Gründe, ihn nicht zu überhören. Sie reichen von dem Umstand, dass für unsere Zunft die Zeit der großen Gesamtausgaben – allemal Nagelproben auch für unser Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit – allmählich zu Ende geht, bis zu der Frage, ob ein Abstand, den der vor den klavierspielenden Brahms gezogene Klangvorhang ohrenfällig macht, sich in jenem Verhältnis nicht einnisten könne, ohne dass wir es bemerken. Sie verlängert sich in der weiterführenden Frage, ob die Bemühung um die Werke nicht in einem Vertrauen gründe, das wir u. a. aufs Spiel setzen, weil wir es für nicht erschütterbar halten – dem Vertrauen darein, dass sie, sichern wir nur die Überlieferung, unbeschadet vorübergehender Verbiegungen und Missbräuche prinzipiell imstande blieben, sich authentisch mitzuteilen. Schon der Hinblick auf ältere Musik zeigt, dass das nicht so ist, dass auch hier jedes Ding seine Zeit hat. Als Reaktion hierauf erscheint die törichte, neuerdings seltener beanspruchte Unterscheidung ‚historischer‘ und ‚lebendiger‘ Musik noch am ehesten triftig.

Dies zugestanden, wäre weiterzufragen, wie lange die Werke aushalten werden, dass ein eventsüchtiger Kulturbetrieb – mit Ausnahmen – mehr von ihrer vermeintlichen Offenheit als von ihrer Identität profitiert, wo nicht auf ihnen herumtrampelt; ob ähnlich, wie in bestimmten Medien Dummheit zugleich bedient und produziert wird, ein zeitgenössisches Belieblichkeitstheater, welches Kreativität mit Respektlosigkeit in eins setzt, den Abstand zu den Werken zugleich indiziert und befördert – was irgendwann sich auf die musikalische Interpretation auswirken wird, möglicherweise es bereits tut. Notwendig drängt die Situation den mit Quellen Beschäftigten in eine

Verteidigungsstellung und zwingt, nach einer Strategie zu fragen und neu auch nach dem, was da verteidigt werden muss: Das Musikwerk, im Beieinander von Erklängen und Verklingen der Extremfall vergegenwärtigter Vergangenheit im Sinne Gustav Droysens, ist nicht identisch mit dem geschriebenen Text. Mit der schwierigen Unterscheidung macht der es sich zu leicht, der, auf saubere Arbeitsteilung sich berufend, die eigene Zuständigkeit entweder auf das Geschriebene oder auf seine klingende Umsetzung beschränkt. Allemal bleibt der Herausgeber Anwalt auch dessen, was in jener Umsetzung derzeit oder prinzipiell nicht unterkommt.

Im Hinblick auf die allermeisten, ältere und jüngere, editorischen Leistungen und deren Bedeutung für das Selbstverständnis der Musikwissenschaft erscheint die vorwegnehmende Überschrift „Nachruf auf den Urtext“ als Affront, nur notdürftig gerechtfertigt als Abwehr eines mittlerweile kurrenten Werbe-Etiketts oder als Insistieren auf der Frage, wie sehr das Wort von der Ursprünglichkeitsaura der Kategorie ‚Quelle‘ profitiert, wie ‚ur‘ ein musikalischer Text überhaupt sein könne. Die Parallele zur Originalität von Originalinstrumenten (‚period instruments‘ klingt bescheidener und ehrlicher) liegt auf der Hand: Im Sinne einer hier wie dort präbendierten Authentizität wäre eher als Nachteil zu verbuchen, dass Texte und Instrumente gespielt werden müssen, und zwar von nicht-originalen Menschen (‚non-period musicians‘) von heute.

Andererseits steht hinter dem Etikett auch ein Erfolg der Musikwissenschaft, insofern Maßgaben und Ansprüche ihrer Arbeit dergestalt ins öffentliche Bewusstsein gedrungen sind, dass man mit ihm Geschäfte machen kann. Eine heute kaum noch statthafte Berechtigung ließe sich aus einer Situation herleiten, in der das Nebeneinander wissenschaftlicher und praktischer Ausgaben genauere Kennzeichnungen erforderte, ein Nebeneinander, welches immer noch im Hintergrund der Diskussion um Sinn und Zweck musikalischer Ausgaben steht. Nachdem die Quellenforschung dem Kommerz den ‚Urtext‘ unfreiwillig-erfolgreich insinuiert hat, wäre eine Publizität derjenigen Gründe zu wünschen, die ihm den Appetit daran verleiden.

Die freilich hat keine Chance: Die umwegigen Relativierungen des Urtext-Anspruchs lassen sich schwer vermitteln im Vergleich mit einer idealtypischen Zuspitzung, hinter der mit den besten Gründen zudem das Selbstverständnis und die Arbeitsethik einer ganzen Disziplin stehen. In der Erschließung und Analyse der Quellen, als Bereitstellung teilweise verschüttet gewesener Erbschaften ist die Musikwissenschaft zu dem geworden, was sie ist, und wir vermögen sie nicht zu denken ohne Fundierung im philologischen Handwerk samt deren moralischen Komponenten – Akribie, Prüfbarkeit der Ergebnisse, Sauberkeit und Konsequenz der Aufbereitung. Nicht zu reden davon, dass außer beim Musizieren im direkten Umgang mit den Quellen am ehesten Nähe zur Musik hergestellt und der auf ein Werk bzw. eine Quelle Fixierte seine Probleme und Fragestellungen sich nicht aussuchen kann – anders als die, die analysieren oder spekulative Höhenflüge veranstalten. Die Verführung zu abgehobenem oder abseitigem Problematisieren liegt nahe genug, um eines Korrektivs in Grundlagenarbeiten und anderen Ausübungen von Bodenhaftung immerfort zu bedürfen. Ohne diese droht eine Entwicklung wie in manchen hochkarätigen Orchestern, denen vieles erreichbar ist, nur kaum noch die Musik jener Zeit, in der Orchester zu Orchestern wurden. Wer Haydn verlernt hat, wird bald auch Wagner verlernen; wer sich in notations- oder

satztechnischen Details nicht auskennt, wird bei ausgreifenden Deutungen unglaublich unwürdig bleiben.

Nicht aber nur, weil wesentlich in ihr die Identität des Faches gründet und aus ihr sich nährt, ist Quellenarbeit weiterhin erforderlich, sondern auch – das wissen die mit ihr Befassten am besten –, weil die Auseinandersetzung mit den kanonischen Texten, die philologische wie die deutende, zu keinem Ende kommen wird. Fatal erscheint die Kategorie ‚Urtext‘ vor allem, weil sie in der Illusion eines definitiv authentischen, allen weiteren Befragungen und Bezweiflungen überhobenen Textstandes die Möglichkeit solchen Zuendekommens vorgaukelt. Damit gaukelt sie zugleich Verlässlichkeiten vor, die die Musik nicht bieten konnte und sollte – die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts u. a. in Akzidentiensetzungen; die des 17. Jahrhunderts bei dynamischen Details, die des 18. u. a. bei Phrasierungsbögen oder Endnoten – und allesamt in Fragen der Besetzung; Schubert in groß geschriebenen Gabeln, welche Akzentuierungen oder Decrescendi anzeigen oder beides zugleich, Schumann, Brahms oder Wagner in Artikulationsbögen, welche nur teilweise mit Bindebögen oder Strichanweisungen konvergieren. Derlei Missverständnisse oder Unklarheiten wiegen schwer, weil wir heute mehr als je vordem mit Musik unterschiedlicher Stilistik umgehen, selten mit allen mitgemeinten Selbstverständlichkeiten vertraut, stärker auf das Niedergeschriebene angewiesen sind und leicht vergessen, dass, je enger der stilistische Rahmen der jeweils gepflegten Musik gezogen, desto genauer definiert und stabiler all das war, was nicht eigens aufgeschrieben, also den Ausführenden überlassen wurde. Noch bei Mozart verwickelt uns eine so entschuld bare wie törichte Textgläubigkeit in kaum lösbare Widersprüche und erschwert die fälligen Grenzgänge zwischen dem Geschriebenen und den ihm stillschweigend mitgegebenen Kontexten;¹ dass man Bindebögen der Artikulation anpasst, Endnoten vereinheitlicht etc., wäre seinerzeit nicht als Grenzgang empfunden worden.

Zu derlei älteren urtextwidrigen Offenheiten kamen zu Zeiten, da man viel mehr und stärker fixierte, individuell bedingte. Der große Zögerer Brahms entschied bei Kammermusikwerken über Besetzung und Ensemble zuweilen spät – offenbar nicht nur, weil ihm die kompositorische Struktur wichtiger gewesen wäre als, allzu simpel hiervon unterschieden, das ‚Klanggewand‘, sondern auch, weil sich mit der Entscheidung neue kompositorische Herausforderungen verbinden konnten, Einladungen, die Biegsamkeit der Struktur nochmals zu überprüfen. Das betrifft selbst Klavierbearbeitungen wie die der *Vierten Sinfonie*, der *Serenaden* oder des *3. Streichquartetts*, welche man am ehesten als Ersatzlösungen einer eigentlich gemeinten Besetzung ansehen könnte; auch hier finden sich Abweichungen, welche uns von einem einzigen Original zu sprechen hindern sollten, mindestens im Sinne eines mit ‚Urtext‘ verbundenen Anspruchs auf Endgültigkeit, einer bis ins letzte Detail unverrückbar ausdefinierten Identität. Die von ihm mehrmals beschworene „Dauerhaftigkeit“, nicht ihm Gegensatz zur minutiösen Durcharbeitung, verstand Brahms auch elastisch.

¹ Peter Gülke, „Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis. Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten“, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. v. Helga Lühhning (= *Beihefte zu Editio* 17), Tübingen 2002, S. 19–30.

Wäre es nicht so – nicht nur bei ihm –, müssten wir als kaum verzeihliche Nachlässigkeit ankreiden, dass bei den meisten im 19. Jahrhundert vorgeschriebenen Crescendi ein Ansatz unterhalb des zuvor gültigen Stärkegrades unterstellt ist; dass Wagner zumeist nach *Stringendi* oder *Ritardandi* „a tempo“ anzuweisen unterlässt (für ihn war klar, wohin es gehört); dass die Tempovorschriften in etlichen Bruckner'schen Sinfoniesätzen nicht aufgehen; dass der hochpenible Mahler im ersten Satz der fünften Sinfonie, worin zwei krass unterschiedliche Komplexe segmentweise ineinander geschnitten sind, die Dirigenten in Bezug auf die Temponahme genau dort im Stich lässt (= Ziffer 18),² wo sie, weil er die beiden Verläufe übereinander kopiert, eines Hinweises besonders dringlich bedürften. Angesichts der kompositorisch zugespitzten Situation und, nicht ganz so prononciert, angesichts mancher ähnlichen Stelle bei Bruckner erscheint die Vermutung, die Anweisung sei vergessen worden, allzu simpel positivistisch. Könnte die auf einen Extrempunkt zutreibende musikalische Folgerichtigkeit den Komponierenden nicht gezwungen haben, auf eine Vorab-Festlegung zu verzichten und die Entscheidung dem Ausführenden zu überlassen, wie eine offene Wunde der Struktur, sofern wir Struktur als möglichst vollständige Fixierung möglichst vieler Parameter begreifen? In Bezug auf den Zwang, die Kongruenz von Notiertem und Klingendem aufzugeben, bietet sich als Gegenbeispiel jene dröhnende Tutti-Passage im ersten Satz der neunten Sinfonie an, in der Beethoven einen unhörbaren Oboen-Part durch einen anderen unhörbaren ersetzte.³

Die Erörterung solcher Stellen wäre fehl am Platz, würden sie nicht jene Kongruenz durchsichtig bzw. verdächtig machen und darüber hinaus zu erkennen helfen, inwiefern das musikalische Werk mit dem Notentext ebensowohl identisch wie nicht identisch ist, dass folglich beide über einen eigenen, auf der je anderen Seite nicht auflösbaren Überschuss verfügen. Musiker, weil immerfort mit der Vorläufigkeit des Hier und Jetzt umgehend, begegnen dem gelassener als die, die es rational aufzulösen suchen: Bruckners letztwillige Verfügungen u. a. in Bezug auf das Finale der dritten und das Adagio der *Achten Sinfonie* sind nicht die besten;⁴ Mahlers Umgang mit eigenen Partituren erscheint wie ein unabschließbares Plädoyer gegen Ansprüche auf Endgültigkeit; definitive Fassungen gibt es bei ihm nicht, sondern lediglich, durch Aufführungsdaten und am Ende seinen Tod bedingt, zufällige Fassungen letzter Hand. Jedes seiner Konzerte hat die Identität der jeweiligen Musik nicht nur als klingende Prozessualität, sondern auch im Textstand neu verflüssigt und in Frage gestellt. In der gegenüber der vormaligen *Totenfeier* kompositorisch radikalisierten ersten Durchführung des ersten Satzes der *Zweiten Sinfonie* reagiert der komponierende Mahler auf Erfahrungen des dirigierenden, in der instrumentatorisch radikalisierten zweiten Durchführung der

² P. Gülke, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Stuttgart/Kassel 1994, S. 43 ff.

³ P. Gülke, „Virtuelles Komponieren und ‚Deutlichkeit‘ im Orchestersatz der Neunten Symphonie“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongressbericht*, hrsg. v. Siegfried Kross u. Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 37–40.

⁴ Zur viel und kontrovers diskutierten Frage der Fassungen Bruckners vgl. u. a. Manfred Wagner, *Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Viertes und Achter Sinfonie*, Wien 1980; *Bruckner Symposium „Die Fassungen“*. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1980. 14.–16. September 1980. Bericht, hrsg. v. Franz Grasberger, Linz 1981; Thomas Röder, „Neues zur Fassungsfrage bei Anton Bruckner“, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 115 – 134; Doris Senfelder, „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen“. Zum Problem der Fassungen bei Bruckner“, in: *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. v. Renate Ulm, Kassel/München 1998, S. 53–58; überall dort weitere Literatur.

dirigierende auf den komponierenden, der die Vorgeschichte, i. e. die erste Durchführung, verändert hat – ein Wechselspiel, welches die Arbeitsteilung zwischen res facta und klingendem Vollzug radikal aufricht, so dass ihm, weil es mit jeder weiteren Aufführung wieder begonnen hätte, Vollendung im Sinne von Ankunft bei einer Endfassung prinzipiell verwehrt ist.⁵

„Kann ungefähr so bleiben“ – diese in den Augen jedes verantwortlichen Herausgebers haarsträubende Bemerkung findet sich in der Partitur eines Musikers, den mit Mahler mehr verband, als er wahrhaben wollte – Wilhelm Furtwänglers.⁶ Sie hätte auch bei Ziffer 18 im ersten Satz von Mahlers *Fünfter Sinfonie* stehen können, Niederschlag nicht zuletzt einer Verantwortung in Bezug auf Festlegung, die angesichts der essentiell unfestlegbaren Konstellation abzudanken gezwungen ist. Wenn die Not am größten, wird die Lösung, so blind wie sicher vertrauend, der allein sich selbst bzw. dem Hier und Jetzt verantwortlichen Unmittelbarkeit des Musizierens zugeschoben. „Je nachdem, wie es klingt“, lautete, genauso folgerichtig haarsträubend, Furtwänglers Antwort, als ihn der junge Celibidache nach dem Tempo eines kniffligen Übergangs fragte.⁷

Nicht, um eine bald 200-jährige Erfolgsgeschichte kleinzureden, welche der Kategorie ‚Urtext‘ als Maßgabe und Richtpunkt bedurfte, kommen hier solche Details zur Sprache, sondern, um die Arbeitsteilung zwischen den für den geschriebenen Text und den für seine Realisierung Verantwortlichen als pragmatisch bedingte Umgehung jener Problematik auszuweisen, welche den Prüfstand jeglichen Fixierungsanspruchs bildet, anders ausgedrückt: um jenen Pragmatismus als kaum noch haltbar herauszustellen. Sie kann sich ebenso als ästhetische Frage zu Wort melden, wo das Musikwerk seine Wirklichkeit habe, woran man sich also letzten Endes orientieren müsse, wie als praktisch-editorische Frage, etwa, wenn entschieden werden muss, ob es sich bei abweichenden Artikulationen des gleichen Themas um bewusste Nuancierungen handle, um ein Vertrauensvotum an Musiker, die es schon richten werden, oder um pure Nachlässigkeit. Jede Niederschrift ist eine Wegweisung und bedingt als solche stets Verantwortungen auch für jenen Teil des Weges, für den der Herausgeber im engeren Verständnis nicht verantwortlich zeichnet.

Genau auf dieser philologisch-aufführungspraktischen Grenze kann er sich im eingangs angesprochenen Sinn verteidigen und der Unterstellung wehren, er ziehe sich bequem darauf zurück, dass der Text für sich spreche. Das Vertrauen in eine zeitenthobene, oberhalb aller Missbräuche garantierte Dauerhaftigkeit der Werke – im Terminus ‚Denkmal‘ verbirgt sich auch Neid auf das materiell gegenständliche Überdauern von Bildern, Skulpturen, Bauwerken – gehört zu den zwar ehrenwerten, dennoch fragwürdigen Hintergründen der Urtext-Ideologie: ‚Für sich‘ sprechen können die Werke nur als Wiederhall und im Wiederhall, nur in einem dank gemeinsamer Erfahrungen, Erlebnisse, Gesinnungen resonanzfähigen Hallraum.

⁵ P. Gülke, „Von der Arbeit eines Totalmusikers. Mahler auf dem Weg von der *Totenfeier* zum ersten Satz der *Zweiten Sinfonie*“, in: *Musik und Ästhetik* 7 (2003), 28, S. 42–49.

⁶ Mitteilung des Herausgebers der Kompositionen Furtwänglers, George-Alexander Albrecht, Weimar.

⁷ Joachim Matzner, *Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll*, hrsg. v. Stefan Jaeger, Zürich 1986, S. 105.

Nicht erst an der Grenzlinie der Schriftlichkeit sollte der Herausgeber verteidigen, sondern im Vorfeld; er sollte dem Benutzer, statt seine Gewissenhaftigkeit in der oft wenig einladenden Bleiwüste der Revisionsberichte zu demonstrieren, den Wissensvorsprung, den die Arbeit mit den Quellen mit sich bringt, durchsichtig machen, ihn auf wichtige Unterschiede zu bisher gespielten Fassungen bzw. Materialien hinweisen und in Zweifelsfällen über die Gründe seiner Unsicherheit informieren – in manchen Fällen teilt er sie mit dem Komponisten, ginge dann also mit Unsicherheiten um, welche authentischer sind als jede Sicherheit. Dass man die Materiale der *Neuen Bach-* oder der *Neuen Mozart-Ausgabe* oder der von Robbins H. Landon redigierten Haydn-Sinfonien den Musikern nicht unbesehen auf die Pulte stellen kann, taugt als Vorwurf schlecht; eher schon, dass keine durch Quellenkenntnis fundierten Hinweise zur Lösung von Unstimmigkeiten gegeben und damit praktizistische Handhabungen begünstigt, billige Vorbehalte gegen praxisferne Philologen befördert werden. Bei Zweifelsfragen, denjenigen u. a., ob es sich in Beethovens *Siebter Sinfonie* bei den Vierteln, die im Gegensatz zu korrespondierenden Stellen in den Takten 154/155 des Finales auftauchen, oder bei der differierenden Dynamik des zweiten Themas daselbst im Allegretto (Takte 101 ff. bzw. 224 ff.), um bewusste Abweichungen oder um Nachlässigkeiten handele, ob der Quellenbefund rechtfertige, dass die unterschiedliche Schreibung der Punktierungen im ersten Satz unterschiedliche Artikulationen anzeigen soll, erscheint die Hilfestellung des Herausgebers unentbehrlich.

Als Folge jenes Schismas von Theorie und Praxis lassen sich einschlägige Beweisfälle verdächtig leicht verengen auf die Frage, ob man denn höre, dass aus einer neuen Ausgabe gespielt wird oder nicht. Nur zu oft, wenn nicht markante Details herausragen, hört man es nicht – und hätte trotzdem keine Handhabe zur Polemik gegen eine vermeintlich eitle Detailklauberei der Editoren. Bei großer Musik gibt es keine Kleinigkeiten, und selbst, wenn langwierige Quellenarbeit Ergebnisse zeitigt, welche von bereits vorliegenden Ausgaben kaum abweichen, war sie, weil sie das betreffende Werk auf solidere Füße stellte, nicht umsonst. Im Übrigen erscheinen derartige Argumentationen essentiell überholt durch eine Entwicklung, welche einerseits ‚Urtext‘ zum Werbe-Etikett machen konnte, andererseits einen Wandel im Umgang mit der Musik der Vergangenheit herbeiführte, worin die Anteile gewissenhafter Interpreten und Philologen ununterscheidbar konvergieren. Die letzteren können sich auf Langzeit- und Fernwirkungen ihrer Arbeit sicher verlassen, indessen können sie die Wartefristen verkürzen.

Es gibt etliche Chancen, das dem nahezu unhörbar gewordenen, Klavier spielenden Brahms vergleichbare Schreckbild einer Situation zu widerlegen, in der die großen Werke zwar in vorzüglichen Ausgaben zur Verfügung stehen, uns jedoch kaum noch erreichen. Das freilich wird nicht gelingen ohne eine innigere Kooperation von Praktikern und Philologen, innerhalb derer jene gut lesen und zuhören, diese stärker als bisher sich als Dolmetscher der Texte verstehen.