Was ist Musikwissenschaft, alt oder neu?

Manfred Hermann Schmid

für Wien, 20.6.2011

These 1
Gewöhnlich bestimmt sich ein Fach nach seinem Gegenstand. Insofern gehört das unsere zu den Humanwissenschaften, denn es befasst sich mit Hervorbringungen des Menschen. Und doch ist Thema nicht nur der Mensch. Sondern gleichzeitig die Rückbindung an die Voraussetzungen seiner Existenz. Denn die Musik gehört, anders als die Sprache, dem Menschen nicht allein. Interessanterweise haben fast alle Kulturen Schöpfungsmythen zur Musik, mit der Botschaft, dass sie älter sei als der Mensch. Das klingt noch bei Wagner an, in seiner frühen Beethoven-Novelle. Musik behält selbst in säkular-westlichen Zeiten bis hin zu Stockhausen Reste einer metaphysisch religiösen Dimension. Man mag das „meta-“ wieder streichen und kann, ja muss die Rückbindung an die Schöpfung auch ganz sachlich beschreiben, in den Kategorien von Hörphysiologie und Akustik, freilich im Bewusstsein, dass ein wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer Rest bleibt, den technische Apparaturen nicht anzeigen und den auch ein musikpsychologischer Ansatz nur ungenügend erfasst. Anders gesagt, das Fach steht im Zentrum von Geisteswissenschaften, ist ein philosophisches Fach mit historischer, anthropologischer, naturwissenschaftlicher und soziologischer Dimension, ein übergreifendes Fach, nicht begrenzt durch Regionales und nicht begrenzt durch Epochensetzungen. So hat das Fach erstmals Guido Adler gesehen und beschrieben.

These 2
Ein Fach ist nur produktiv und lebendig, wenn es sich verändert. Dazu brauchen wir weder Entwicklungspläne noch Vereinbarungen zu Zielvorgaben. In einer intellektuellen Konkurrenz sucht sich der forschende Geist schon die freien Plätze. Dabei haben wir einen unschätzbaren Vorteil gegenüber manch anderen Fächern. Der Gegenstand des unseren wächst täglich. Das kann man vor der Klassischen Philologie, die in puncto Texterschließung einmal unser Vorbild gewesen ist, nicht behaupten. Sprachen sterben. Auch die Anglistik wird es einmal mit einer toten Sprache zu tun haben. Die Germanistik noch früher. Musik reicht dagegen immer bis heute. Auch das hat Guido Adler in Begründung eines frühen DTÖ-Bandes betont. Und er hat es gelebt, wenn er Bücher über Richard Wagner und Gustav Mahler, den Gleichaltrigen, publizierte.

These 3
Die Gegenwartsbindung ist ein Wesensmerkmal von Musik. Alles Klingende ist Gegenwart. Oder wie es Rudolf von Ficker sagte, der intellektuell vielleicht Scharfsichtigste untern den Schülern von Guido Adler: Etwas zum Erklingen bringen, hieße: „Gegenwart herstellen“. Das hat zur Konsequenz, dass Musik – welcher Zeit auch immer – in ein neues Beziehungsfeld gerät, in das des zeitgenössischen Schaffens. Entsprechend wollte Rudolf von Ficker seine Einrichtung des Notre-Dame-Organum „Sederunt principes“ auch im Kontext moderner Musik aufgeführt wissen. Dass der Klang auch historischer Musik unserer Gegenwart angehört, haben neuere Komponisten längst begriffen. Ich erinnere an Stücke wie den *Roi Ubu* von Bernd Alois Zimmermann, das ausschließlich aus Zitaten besteht, ich meine aber vor

allem Werke von Avro Paert, der als Komponist auf Effekte setzt, wie sie Rudolf von Ficker als Historiker 1927 hervorgerufen hat. Hier haben wir es unweigerlich mit Rückkoppelungsvorgängen zu tun.

These 4
Geschichte ist eben Rezeptionsgeschichte. Daraus darf man freilich nicht auf eine totale Relativierung schließen, als es gäbe es einen abgegrenzt historischen Gegenstand gar nicht. Es gibt ihn. Wenn nicht in klingender Form, dann wenigstens in sichtbarer. Ich spreche von Schrift. Von Notenschrift. Sie steht am Anfang der Überlieferung. Ohne sie hätte ein westlich-modernes Geschichtsbild nicht entstehen können. Das lehren nicht zuletzt Erkenntnisse der Musikethnologie. Schrift ist nicht Musik. Aber sie teilt die historisch fixierbaren „strukturellen Gegebenheiten" mit, um nochmals mit Rudolf von Ficker zu sprechen. Sie „betrifft demnach das Feststehende und Unveränderliche am Kunstwerk, das unlöslich mit der Person des Komponisten verbunden ist" (ich danke die Kenntnis des Textes Frau Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl). Aus dem Faktum, dass Schrift Geschichte spiegelt, Klang aber Gegenwart, schließt Rudolf von Ficker im Blick auf Editionen: „Völlig unbrauchbar sind jene Ausgaben, welche beiden Bedingungen gleichzeitig genügen wollen" – Geschichte dokumentieren und ein klingendes Heute zu ermöglichen, hielt er für unvereinbar. In dem Satz steckt eine fundamentale Wahrheit, auch wenn wir ihn spontan nicht sofort akzeptieren wollen.

These 5
Anders als in den 20er und noch den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts spielen wir aus historisch-kritischen Ausgaben und bemühen uns um ein originales Klangbild unter Verwendung alter Instrumente und Spieltechniken. Insofern hat sich der Spielraum zwischen den Extremen verkleinert. Aber die Differenz ist nur scheinbar entschwunden. Sie wäre für Editionen erst dann aufgehoben, wenn sie wirklich dem historischen Befund treu blieben. Das versprachen zwar alle Anträge auf Wissenschaftsförderung, aber sie hielten es nicht. Neuerdings haben wir von Mozarts großen Opern fabelhafte Faksimileausgaben. Da sieht im direkten Vergleich die Neue Mozart Ausgabe manchmal ziemlich alt aus. Dazu drei Beispiele.
1) Im *Idomeneo* verlangt Mozart zu Beginn des zweiten Aktes H-Klarinetten. Die NMA ersetzt sie durch A-Klarinetten.
2) Während der Edition der Klavierkonzerte wurde lebhaft die Frage der Bezifferung diskutiert. Im Partiturbild wurde die Klavierstimme aber dann vom *Basso* getrennt und weit nach oben versetzt. Damit hat die Bezifferung ihren legitimen Ort verloren – völlig unabhängig von der Frage, was sie bedeutet.
3) Im berühmten Duett der *Entführung*, wenn Blondchen Osmin nachäfft („und wenn du der Großmogul wärst"), bleiben als eine besondere Pointe die Töne samt allen Vorzeichen trotz veränderter Tonart und Stimmlage optisch völlig identisch. Aber nur, wenn man die originalen Schlüssel belässt. Das tut die NMA nicht.
Die Differenzen werden noch beunruhigender, wenn wir zu Musik früherer Jahrhunderte zurückgehen. Moderne Editionen leben von verständlichen Konzessionen an moderne Praxis. Genauer gesagt aber: an eine *ehemals* moderne Praxis. Denn die aktuelle Praxis verändert sich ständig, und schneller als je zuvor. Unter Kennern gibt es inzwischen längst H-Klarinetten. Die Edition hat also ihr eigentliches Ziel verfehlt und hat sich, statt ein dauerhaftes historisches Dokument zu liefern, auf Zeitgebunden-Modisch eingelassen; damit ist sie auch wieder altmodisch geworden. Das ist der Preis, den sie für ihre Fiktion „Für Wissenschaft und

Praxis“ bezahlen musste, das honigsüße Schlagwort der 50er Jahre. Wie sagte Rudolf von Ficker 20 Jahre vorher: „Völlig unbrauchbar sind jene Ausgaben, welche beiden Bedingungen gleichzeitig genügen wollen.“ Dieser Satz konnte in der Nazizeit nicht publiziert werden und war auch nach dem Krieg nicht opportun.
Ich fasse die Beobachtungen in einen unerfreulichen Satz: Das größte Versäumnis der Musikwissenschaft in den vergangenen 50 Jahren war, sich pragmatisch in Unternehmungen gestürzt zu haben, denen sie philologisch in einem fundamenalen Sinne nicht gewachsen war.

These 6
Unser Fach ist so groß und umfassend, dass es mir schwer fiele, bestimmte Methoden oder Fragenbereiche auszugrenzen. Allerdings möchte ich nicht, dass sich die Fragen ins Beliebige verlieren. Ich spreche jetzt simplifizierend nur von westlicher oder abendländischer Musik, weil ich von ihr mehr verstehe. Sie hat etwas hervorgebracht, was wir Werk nennen oder *opus*. Dieses Phänomen steht für mich im Zentrum. Vereinfacht gesagt: Jede Aussage im Fach muss sich die Frage gefallen lassen, wie viel sie zum Verständnis eines Kunstwerks – oder weniger emphatisch: einer musikalischen Schöpfung – beiträgt. Ich denke hier gerne im Bild konzentrischer Kreise. Sie können sehr nahe an der Mitte sein, aber auch weit von ihr entfernt. Je näher wir dem Zentrum kommen, desto schwieriger werden die Antworten. Und irgendwo hören sie auch auf. Was uns an der *Zauberflöte* letztlich berührt, werden wir nie sagen können. Aber für das Unbeantwortbare gibt es nur ein Bewusstsein, wenn wir uns dem Beantwortbaren stellen. Beantwortbar aber sollte sein, was die *Zauberflöte* technisch vom gleichzeitigen *Stein der Weisen* unterscheidet.

These 7
Aus der inneren Hierarchie möglicher Fragen ergibt sich ein definierbares Feld von Aufgaben für die Musikwissenschaft. Ich dekliniere sie nicht durch. In diesem Punkt ist die Schematisierung von Guido Adler ein wenig naiv. Aber die Aufgaben beginnen bei der Überlieferung. Ich wiederhole unbeirrt: Überlieferung hat primär mit Schrift zu tun. Sie ist der Ausgangspunkt aller Erkenntnis. Wer hier einen Fehler macht – zum Beispiel im Glauben, es gäbe so etwas wie einen „sinnidentischen Zeichenersatz“ – bekommt ihn mit Zins und Zinseszins zurück. Fehler kann man nicht vermeiden. Aber man sollte sie systemisch gering halten. Die Aufgaben beginnen bei materiellen Fragen wie denen von Tinte und Papier oder Pergament. Und sie enden bei geistigen Fragen des Verstehens. Wir haben uns an gewisse Arbeitsteilungen gewöhnt. Ich will sie gar nicht in Frage stellen. Aber mir scheint, dass der Fortschritt darin liegt, dass sich methodische Ansätze durchdringen. Das künftig Neue in der Beethoven-Analyse für bestimmte Momente vielleicht aus der Händelforschung kommen.

These 8
Die Aufgaben enden, sagte ich, bei geistigen Fragen des Verstehens. Verstehen wollen ist der Grundantrieb in den Geisteswissenschaften. Als eigene Disziplin hat sich das Sinn-Suchen unter der Überschrift *Hermeneutik* auch den Vorwurf gefallen lassen müssen, eher zu Missverständnissen beizutragen. Das scheint mir ungerecht. Denn Verstehen und Missverstehen sind die zwei Seiten der gleichen Münze. Die Hermeneutik im Bewusstsein ihrer historischen Genese aus Jurisprudenz und Theologie macht aber den kritischen Verstehenspunkt in aller Deutlichkeit klar. Es wiederholt sich, was uns bereits beim Thema Schrift und Klang beschäftig hat, das Zusammenstoßen von Vergangenheit und Gegenwart. Das Gesuchte gehört in die Vergangenheit, der Sucher in die Gegenwart. Thomas Mann hat

die Doppelung wunderbar angesprochen, wenn er sich einer Diskussion über den *Zauberberg* mit dem Argument entzogen hat, das Kunstwerk sei klüger als sein Autor. Der Satz tendiert nebenbei auch noch dazu, den gerne konstruierten Gegensatz von Historie und Phänomenologie aufzuheben.