

Im Bann der Urfassung

Am Beispiel von Beethovens Streichquartett B-dur op. 130*

von Albrecht Riethmüller, Frankfurt a. M.

Der „Urfaust“ ist eine merkwürdige Bezeichnung, die durch einen nicht originalen Titel Authentizität und Originalität vorspiegelt und dabei doch mißverständlich bleibt; denn wer unbefangen ist, der wird nicht an das eigentlich Gemeinte denken, nämlich Goethes erste Version seines Faust-Dramas, sondern an die Vorlage, deren Goethe sich bedient hat, an die Sage oder Fabel, an den Faust-Stoff selbst. Aber trotz solcher Namen wie „Urfaust“ scheint man in anderen Disziplinen als der musikalischen längst dazu übergegangen zu sein, die romantische Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, die in der Urfassung eines Werkes befriedigt scheint, nicht mehr als das maßgebliche, wenn nicht gar ausschlaggebende Kriterium zu erachten. Zumal die neueren kritischen Ausgaben, wie die Hölderlins oder Kafkas, zeigen dies eindringlich. Der Fassung letzter Hand, die dem Verfasser die Gelegenheit zur Umarbeitung, Korrektur und Verbesserung gibt, wird mindestens dasselbe Recht gewährt wie der ersten, wenn man nicht gar alle Fassungen eigener Hand als prinzipiell gleichgewichtig ansieht und nur vor diesem Hintergrund die Einzelfälle prüft und gegebenenfalls verschieden gewichtet. In der Musik ist es auffällig, daß die „Urfassung“ als erste, „originale“ Fassung noch immer so stark betont wird, und zwar sowohl auf dem Gebiet von Liedern (Volksliedern) und Gesängen (etwa in der Gregorianik) als auch und besonders von musikalischen Artefakten. Bei den Musikwerken ist dies um so seltsamer, als dem Mißtrauen gegenüber den späteren Fassungen lange Zeit ein ebenso starkes Mißtrauen gegenüber den Skizzen- und Entwurfsstadien eines Werkes entsprach — Hans Pfitzner noch wäre es am liebsten gewesen, Beethovens Skizzen wären alle verbrannt, um den Meister nicht mit Versuch und vor allem nicht mit Irrtum beschäftigt zu sehen —, so daß die Urfassung als ungeworden und unveränderlich vollendet dasteht, momenthaft geboren, wie Athena dem Haupt des Zeus entsprungen oder wie Venus der Muschel entstieg.

Noch immer geht in der Musik sozusagen der „Ur“ um. Schon älter als der Zauber, der von „Urfassung“ und „Urtext“ ausgeht, ist die Suche nach musikalischen „Urmotiven“, „Urzellen“ usw.; sie scheint noch nicht abgeschlossen zu sein, und zwar weder die nach den (Ur-)Elementen des musikalischen Satzes überhaupt (etwa Hugo Riemanns Auftaktmotiv oder Heinrich Schenkers Terzzug als „Urmotive“; derlei wird bei den Musikethnologen heute als musikalische „universals“ gehandelt) noch die Suche nach denen eines einzelnen Komponisten oder eines einzelnen Werkes. Dazu gehört als ein besonders schönes Beispiel etwa auch die verbreitete und nicht nur von Gemütern, die von Kosmogonien fasziniert sind, geglaubte Meinung, Bruckner

* Festvortrag, gehalten am 21. Juli 1989 an der Universität zu Köln bei der Akademischen Feier zum 60. Geburtstag von Klaus Wolfgang Niemöller.

habe an Streichertremolo-Anfängen seiner Symphonien den Satz — um in modisch-populären astronomischen Wörtern zu sprechen — aus einer Art musikalischem Ur-schlamm zur symbolischen Darstellung kosmischer Ursuppe entwickelt. Zugespitzt aber hat sich die Situation, seit „Urfassung“ und „Urtext“ zu Schlagworten geworden sind, letzterer sogar zu einem Exportartikel deutscher Zunge: „Urtext of the New Bach Edition“ wird auf Ausgaben des Bärenreiter-Verlags werbewirksam in die Welt hinausgerufen; andere Verlage stehen in fremdsprachigem Kontext nicht zurück. Im Englischen haben also „kindergarten“ und „festschrift“ mit „urtext“ ein weiteres unübersetzbares Brüderchen bekommen. Gewiß kennt man vor allem in bezug auf alte Sprachen den „Urtext“; gemeint ist damit aber bekanntlich nicht eine bestimmte Ausgabe, sondern die allgemeinere Tatsache, daß es sich um den Text in der Originalsprache handelt, zu dessen Übersetzung Pennäler oft einen „Schlauch“ beziehen. Auch ist es kaum denkbar, daß andere Disziplinen von der Klassischen Philologie bis zur Germanistik, Romanistik und Anglistik im nationalen wie im internationalen Rahmen so lautstark von „Urtext“ sprechen, obwohl und vielleicht gerade weil sie eine längere und größere Erfahrung im Umgang mit der philologischen Sicherung von Texten in Ausgaben haben. So verschieden „Urtext“ einerseits und „Urfassung“ als Original-Fassung andererseits der Sache nach im einzelnen sein mögen, der Nimbus, den sie erwecken sollen, ist derselbe.

Schon als Kind, das zum ersten Mal Gelegenheit hatte, eine Bruckner-Symphonie im Konzertsaal zu hören, hat mich nicht nur die Musik gefesselt, sondern auch im Programmheft der Zusatz „Urfassung“ geradezu magisch angezogen. In den dreißig Jahren seitdem blieb es selten, eine Aufführung einer Brucknerschen Symphonie zu erleben, in der der Veranstalter nicht versichert hätte, oder eine Schallplatte zu erwerben, in der in begleitenden Notizen nicht hervorgehoben worden wäre, es sei die „Urfassung“ dieser oder jener Brucknerschen Symphonie zu hören. Auch heute — und heute erst recht — ist dies so. Nur klingen die Symphonien inzwischen anders. Das stimmt besonders nachdenklich, und zwar weit hinaus über das geschäftstüchtige Spiel mit den Erwartungen der Hörer und Käufer, die es sich haben einschärfen lassen, daß sie näher am Urquell des echten, des originalen, des Urbruckner sind. Dazu paßt es dann, daß für einen herausragenden Komponisten wenig schmeichelhafte Geschichten erzählt werden über die Naivität des Autors, der jeder Einflüsterung, jedem äußeren Zwang gefolgt sei, um seine Urfassungen zu verunstalten. Indem man Bruckner zum Einfaltspinsel stempelt, will man sein Genie retten. Es bleibt fraglich, ob einer der bedeutendsten Schöpfer großer musikalischer Werke solche logischen Torturen verdient hat.

I

In abgeschwächter Form läßt sich die Vorstellungs- und dann auch Argumentationsstruktur der Exegeten bei Beethoven ebenfalls finden. Da aber bei ihm weder Naivität noch Einfalt als unterschobene Gründe herhalten können, wird der Fall delikater und vielleicht noch aufschlußreicher. Das schönste Beispiel ist wohl Beethovens Schmerzenskind *Leonore* bzw. *Fidelio*, und zwar nicht nur die Umgestaltung der Oper

selbst — in Opern werden Fassungen, Eingriffe, sogar Striche selbst von Puristen der Ursprünglichkeit am ehesten toleriert —, sondern auch und vor allem das Vorhandensein von vier selbständigen Fassungen der Ouvertüre, denn in der Instrumentalmusik sind die Wächter über die Fassungen besonders streng und ist das Thema daher um so brisanter. Selbst Robert Schumann ließ sich in der Eingenommenheit für das Ursprüngliche durch Unsicherheit in der Reihenfolge der vier Ouvertüren in die Irre führen. Ein vergleichbares Beispiel liefert — seit langem, in den jüngsten Diskussionen aber verstärkt — das *Streichquartett B-dur* op. 130. Wie konnte Beethoven dazu kommen, den ursprünglichen Schlußsatz dieses Quartetts — die sogenannte „Große Fuge“ op. 133 — durch ein anderes Finale zu ersetzen, das zugleich seine letzte vollendete Komposition war? Es kann im folgenden nicht darum gehen, die Wahrheit finden zu wollen. Sie dürfte über die bekannten, dünnen Tatsachen hinaus — wir müssen sie voraussetzen¹ — auch nicht mehr zu ermitteln sein. Am ehesten vielleicht durch noch schärfere Analysen der Konversationshefte wäre eine genauere Rekonstruktion der Gegebenheiten denkbar. Beethovens Motive für die Neufassung des Finales liegen im Dunkeln; der wichtigste — indirekte — Gesichtspunkt mag der sein, daß er den Druck der Fassung mit der Fuge offenbar auch dann nicht aufhielt, als er den Entschluß zum Ersatzfinale gefaßt hatte. Statt auf den Bereich des Faktischen, statt auf das im gegebenen Fall unwahrscheinliche, entscheidend klärende Wort soll es vielmehr allein auf die Denkstruktur derer ankommen, die für die eine oder andere Lösung plädieren. Dem soll an Hand weniger neuerer, einstweilen am Ende einer langen und bewegten Geschichte stehender Beispiele die Aufmerksamkeit gelten. Die dort vorgetragenen Anschauungen nämlich, die sich dann in Konzertführern und Lehrbüchern, auf Schallplattentexten und in Programmheften fortpflanzen, sind es, die das Bewußtsein der Hörer bzw. Konsumenten ebenso bestimmen wie die gehörte Sache selbst.

Nehmen wir die scheinbar verquerste Auffassung zuerst, nämlich die, man solle erwägen, das Quartett mit beiden Finale zugleich aufzuführen; sie mag jedem Kenner abstrus erscheinen (und ist es nach Lage dessen, was wir wissen können, auch²). Aber die Begründung ist, wenn man nicht auf die dokumentierte Entstehungs- und Drucklegungsgeschichte blickt, keineswegs so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Es war nach dem *Streichquartett Es-dur* op. 127 Beethovens erkennbare Absicht, den traditionellen Kanon viersätziger Streichquartette zu sprengen. Die Anordnung der Sätze wurde individualisiert; daher gibt es keinen sicheren Anhaltspunkt mehr, der vorschreibe, welche Sätze in welcher Reihenfolge zu einem Streichquartett gehören. Zumal vor dem Hintergrund der ungleichgewichtigen, ja fast willkürlich erscheinenden Satzverteilung im *Streichquartett cis-moll* op. 131 lassen sich kaum formale Argumente finden, die es für op. 130 von vornherein festlegen, daß es eine bestimmte

¹ Nach dem derzeitigen Stand am ausführlichsten dargestellt von Klaus Kropfinger, *Das gespaltene Werk — Beethovens Streichquartett op. 130/133*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn* NF IV, 10), München 1987, S. 296ff.

² Vgl. Maynard Solomon, *Beethoven*, London 1978, S. 324, dem ein (indirekter) Hinweis von Karl Holz bei Wilhelm von Lenz — methodisch korrekt — dazu dient zu statuieren, er sei "the only evidence that Beethoven intended the new finale as a substitute for the *Grosse Fuge* rather than as a seventh movement designed to follow the Fugue".

Anzahl von Sätzen zu geben habe. Bei aller Anerkennung der Wichtigkeit von Auf­führungstraditionen — entweder das eine oder das andere Finale — und bei aller Anerkennung daraus hervorgegangener (sekundärer) Formgefühle läßt es sich von der Struktur des Werkes her nicht leicht statuieren, daß entweder nur das eine oder das andere und nicht beide Finale in Frage kämen.

Klaus Kropfing­er hat 1987 in dem Sammelband *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, der auf einem entsprechenden Bonner Symposium von 1984 fußt, die jüngste und bisher eingehendste Untersuchung zur Frage des Finales von op. 130 vorgelegt. Sie trägt den Titel *Das gespaltene Werk*³. Entscheidende neue Primärquellen kann auch er nicht beibringen, wohl aber die Fakten zur Entstehungs- und Druckgeschichte genauer sichten und den Indizienbeweis enger knüpfen. In der Frage Große Fuge oder nachkomponiertes Rondo als Schlußsatz allerdings sind es letzten Endes nicht die Fakten und Quellen, die den Ausschlag geben, sondern die Interpretationen. Beweiskraft ist hier so schwer zu erzielen wie Evidenz. Erkennbar bleibt Kropfingers Plädoyer, und in ihm erhält die Fuge ihren Freispruch, während das Rondo auf der Anklagebank sitzen bleibt. Die Vorliebe für die ursprüngliche Fassung ist, wenn nicht alles täuscht, in den letzten Jahren (wie man heute sagt) „in“. Es würde hier zu weit führen, die dabei verwendeten Argumentationsmuster im einzelnen zu überprüfen. Nehmen wir nur ein Hauptindiz: „Die dem Satz [Rondo] eigene irreguläre Harmonisierung, die irreguläre Stufen- bzw. Tonartenfolge des Beginns, bleibt auf den Satz bezogen, in ihn eingeschlossen. Dieser Schlußsatz steht nicht zur vorangehenden Cavatina und namentlich nicht zu ihrem Schluß in dem komplexen Verhältnis von engem Anschluß im Kontrast, Spannungsbindung und Lösungstendenz durch Übersteigerung, wie es bei dem Fugfinale der Fall ist. Damit aber wird das zyklische Gewebe des ganzen Werkes annulliert“⁴. Es führt kein Weg daran vorbei, daß die „Konsequenz der integralen Konzeption“ im Rondo „negiert“ sei, daß der „Sinn“ des Rondos „an der Peripherie“ bleibe⁵.

Man sieht, daß hier mit Beethoven hart ins Gericht gegangen wird. Und es geschieht öfter, daß nicht auf das Rondofinale selbst geschaut, sondern es an der Fuge gemessen wird. Ist dies methodisch zulässig? Kommt es bei dem Übergang vom 5. Satz — der *Cavatina* — zum Finale auf den Vergleich der beiden Fassungen an, oder aber auf die zweite Lösung als solche? Kann es angehen, Beethoven vorschlagen zu wollen, wie er vom einen Satz in den nächsten zu kommen habe, ihn besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat? Es gibt viele Möglichkeiten, um einem langsamen Satz oder — gleichviel — einem Scherzo ein Rondofinale folgen zu lassen. Es ist ein unkomplizierter Vorgang, der in der Regel klappt — so auch bei Beethoven. Es ließe sich wohl, guten Willen vorausgesetzt, mit der gleichen Folgerichtigkeit zeigen, wie klug Beethoven verfährt. Im übrigen entsteht offenbar das Problem nur hier (und vor dem Hintergrund der Fuge); denn es sind, wie es scheint, im Falle des Beginns des Finales der späten *Klaviersonate B-dur* (D 960) von Schubert — die Fälle ähneln sich und

³ Vgl. oben Anm. 1.

⁴ Ebda., S. 323 f.

⁵ Ebda., S. 324 und S. 328.

entstammen der nämlichen Zeit — noch keine schwerwiegenden Bedenken vorgebracht worden, die die formale Konsistenz des Werkes durch den Beginn des Finales in Gefahr gesehen hätten. Und gar die Introduction zum Finale der 9. *Symphonie* Beethovens, die an das vorangegangene Adagio anschließt, wird in der Regel ohne Murren hingenommen, obwohl sie in ihrer Mischung aus Phantastik und Erhabenheit ästhetisch weitaus bedenklicher sein dürfte und formal schwieriger erklärlich bleibt als der komplikationslose Übergang zum Rondofinale in op. 130.

II

Das eine Problem besteht in der Neigung, das zweite Finale am ersten zu messen, das andere aber liegt tiefer in den Formvorstellungen begründet. Daß das zweite Finale einen selbständigeren Eindruck erweckt, eher für sich selbst zu stehen scheint, wird ihm nicht als ein Vorzug angerechnet, sondern als ein Mangel angelastet, sofern es nicht die Konsequenz aus der integralen Konzeption ziehe. Darin steckt — es ist dies kein Schaden, aber man sollte sich dessen bewußt sein — ein Stück Anachronismus; denn die integrale Konzeption, Schlagwort unseres Jahrhunderts, das die nicht minder prekäre Vorstellung von der „organischen Form“ des vorigen Jahrhunderts ersetzte, ist kein unveränderlicher Wert an sich, schon gar keine Norm, wenigstens nicht im Jahre 1826. Und selbst wenn sie für op. 130 mit dem ursprünglichen Fugendifinale als normsetzend zweifelsfrei feststünde, dann könnte man Beethoven doch dafür preisen, daß er auf die Idee verfallen ist, sie im zweiten Finale zu durchbrechen, statt ihn schelten. (Abgesehen sei hier von dem letztlich belanglosen Umstand, daß der Anlaß des Rondofinales ein von außen an Beethoven herangetragen Wunsch gewesen sein könnte; denn das wäre auch für Beethoven ein höchst normaler, für sich genommen unbedeutender Vorgang.)

Verweilen wir noch etwas bei dem erwähnten Anachronismus, die relative Selbständigkeit des nachkomponierten Finales als Mangel zu erachten. Aufgeworfen ist damit die beinahe uferlose Suche nach der Begründung des Formzyklus, der zyklischen Form und dessen, was ihre Einheit — so etwas wie die *ultima ratio* und *speculatio* musikalischer Formbetrachtung — bilden soll. Hier nämlich zeigt sich das prekäre Spannungsverhältnis zwischen dem als vollkommen behaupteten Werk und dessen Aufhebung in ein größeres Ganzes. Dies alles ist ganz verschieden bestimmbar. Ob man dem Einzelsatz relative Selbständigkeit in einem Werk zumißt — wie man es noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts getan hat, als der Satz eines Werkes ein „Teilganzes“ genannt wurde⁶ — oder ob man das Einzelwerk, darüber hinaus eine Werk-Serie oder gar ein Gesamtwerk als Maß begreift, unter diesem jeweils veränderten Blickwinkel stellt

⁶ Vgl. etwa Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst* II, Jena 1841, S. 296; mit Entschiedenheit vertritt Adolf Bernhard Marx dieselbe Auffassung, wenn er den Einzelsatz (einer Sonate) als „selbständig“ begreift, als „der Form nach vollkommen abgeschlossen“ bezeichnet und mehrsätzig Werke solche nennt, die „aus mehreren für sich bestehenden und für sich abgeschlossenen oder doch nur mit formell unwesentlichen Bindegliedern an einander gehängten Tonstücken [...] bestehen“ (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* III, 3. Aufl. Leipzig 1857, S. 319).

sich auch die Frage nach der Einheit eines Werkes als Werkganzem verschieden. Und die Begründung für die Einheit kann ebenfalls ganz verschieden ausfallen und fiel im geschichtlichen Wandel verschieden aus. So standen beispielsweise noch bis Adolf Bernhard Marx, ja eigentlich noch bis Hugo Riemann satzübergreifende motivisch-thematische Beziehungen im Verdacht, die Einheit eines Werkes zu unterminieren, eben weil der Einzelsatz als (relativ) selbständig galt. Daß ein Motiv in einem anderen Satz wiederkehrt, wurde nicht als ein Zuwachs an Beziehungsreichtum in einem Formzyklus angesehen (wie wir es seither mehr und mehr aufzufassen gewohnt sind), sondern als ein Mangel empfunden, der die Einheit des Charakters bzw. Inhalts des einzelnen Satzes zu konterkarieren droht. Daher wurden satzübergreifende Bezüge gegen die kompositorische Wirklichkeit, wie sie zu jener Zeit schon herrschte, so weit wie möglich heruntergespielt⁷ und allenfalls als „Erinnerungsmotive“, „Reminiszenzen“ und ähnliches geduldet. Spätestens seit der letzten Jahrhundertwende (und eigentlich bis heute) gelten gerade umgekehrt satzübergreifende Motivbeziehungen als Garanten für die Einheit eines Werkes, ob man dabei nun mit César Franck und Vincent d'Indy von einem „procédé cyclique“ oder mit Hans Mersmann von „Substanzgemeinschaften“ spricht. Wenn Hans Pfitzner einmal in einer seiner bissigen Anekdoten anmerkte, Bruckner habe nicht neun Symphonien geschrieben, sondern eine neun Mal, dann ist dies vor dem Hintergrund von Marx ein schlimmes Verdikt, vor dem Hintergrund einer Werk-Serie — wie etwa von Serien in der Graphik — etwas Selbstverständliches und vor dem Hintergrund größtmöglicher Vereinheitlichungstendenzen sogar ein Lob: die neunfache Entfaltung eines Form-„Gedankens“.

Beethoven ist, eigentlich schon von Anfang an, das Modell für all diese Fragen von formaler Einheit und zyklischer Form gewesen samt den sich wandelnden Antworten, die gegeben worden sind. Warum fragt man nach einer möglichen „inneren“ Einheit der drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110 und 111, von der man annimmt, daß sie auf einer anderen, tieferen Ebene zu finden sei als die bloße, mehr oder weniger äußerlich vereinheitlichende Zusammenstellung dreier Klaviersonaten zu einem Opus wie im Falle von op. 2, op. 10 und op. 31. Auch die Quartette waren bekanntlich noch zu sechsen in op. 18, dann zu dreien in op. 59 zusammengestellt und erst seit op. 74 selbständige einzelne Opera. (Die Vorstellung von Einheit verschiebt sich dabei.) Nach der „inneren“ Einheit wird viel weniger bei den frühen Stücken gesucht als hauptsächlich in den späten. Der analytische Eifer zum Nachweis ihrer inneren Zusammengehörigkeit ist inzwischen bemerkenswert groß geworden. Man fragt sich gelegentlich wozu. Schon das Warum sowie die methodischen Voraussetzungen und Vorgaben liegen nicht immer klar am Tage. Zur Prüfung oder Reflexion der eigenen methodischen Prämissen kommt es in der oft zur fraglosen Technik gewordenen musikalischen Analyse manches Mal nicht mehr.

Quer zu den Erwartungen liegt das zweite Finale des *Streichquartetts* op. 130 demnach aus verschiedenen Gründen: Erstens ist mit ihm das Ursprünglichkeitsprinzip

⁷ Marx erklärt satzübergreifende Motivbeziehungen folgerichtig als Ausnahme: „Es kann unter Umständen wohl einmal ein Gedanke, ein Motiv aus einem Satz im folgenden wiederkehren“ (S. 326).

durchbrochen; zweitens ist es kürzer als das erste, und dies wird ihm nicht als Konzentration zugutegehalten, sondern als Defizienz angelastet; drittens ist es gefälliger und eingängiger, und dies wiederum stimmt mit dem Bild, das man sich zumal vom späten Beethoven macht, nicht überein, sondern wird als leicht und damit ungewichtig in Richtung auf geringere Bedeutung eingestuft; dies gilt auch dafür, daß es sich viertens, zumal im Vergleich mit der Fuge, als formal unkompliziert erweist⁸; fünftens schließlich hat es als Rondo nicht Teil am Prestige der Fuge, womit es ein weiteres Stück Dignität einbüßt. Dabei geht es nicht so sehr darum, daß es sich überhaupt um eine Fuge handelt — entsprechende Fugen-Schlußsätze sind in den Quartetten besonders des früheren Haydn mehrfach anzutreffen, aber natürlich auch im *Streichquartett C-dur* op. 59, Nr. 3 des mittleren Beethoven —, sondern es geht um die Art, Komplexität und vor allem um die Länge der Schlußfuge des B-dur-Quartetts. Beethovens Makel wurde es zum einen, ein aufs Ganze gesehen unproblematisches Finale komponiert zu haben, und zum anderen, es nachkomponiert zu haben.

Man kann nun — darauf hat Alexander Ringer gesprächsweise hingewiesen — annehmen, daß die Fuge op. 133 den Schlußsatz nicht nur des Quartetts op. 130, sondern dazuhin auch der gesamten Trias der Galitzin-Quartette op. 127, 132 und 130 bildet. Die Analogie zu der Fuge auch am Ende der drei Quartette op. 59 kann dies stützen. (Dieses müßte im einzelnen untersucht werden.) Das für op. 130 nachkomponierte Finale könnte dann wohl die Reduzierung des Anspruchs bedeuten, einen Abschluß für alle drei Quartette zu finden, eine Bescheidung darauf, nur op. 130 als individuelles Werk zu beenden. Darin läge etwas Positives und etwas Negatives. Ein Zusammenhang unter mehreren Werken — hier unter den drei Galitzin-Quartetten — mag als ein Vorzug erachtet werden, aber er wäre, wie geschehen, ebenso etwa auf die neun Symphonien von Mahler anwendbar. Diese Auffassung stünde wohl dem späten 19. Jahrhundert näher als dem frühen. Umgekehrt mag eine Konzentrierung auf ein individuiertes Werk — auf op. 130 allein — als ein Vorzug angesehen werden, der die früheren Werkbündel zugunsten des großen Einzelwerkes aufgehoben hat. Die jeweiligen Antworten auf die Frage nach der Einheit eines Werkes hängt ohnehin davon ab, wie die Einheit jeweils begründet werden soll, und es ist evident, daß es dabei einen Unterschied macht, ob (und warum) ein Einzelsatz eines Werkes, ob op. 130 insgesamt (aber allein) oder ob op. 127, 132 und 130 zusammen die Eins der Einheit bilden sollen.

III

Werfen wir noch einen Blick auf die Seite derer, die der Urfassung des Quartetts nicht erlegen sind. Der auch sprachlich einfallsreiche Joseph Kerman kann es sich nicht verkneifen, Walter Riezlers Versuch von 1936, beide Fassungen als formal „organische“

⁸ „Der Satz verläuft in durchaus normaler Weise.“ Die lapidare Bemerkung dient Hugo Riemann (*Beethoven's Streichquartette*, = *Meisterführer* XII, Berlin [o. J.], S. 138) jedoch nicht dazu, für den Erhalt der Fuge zu plädieren, sondern im Gegenteil dazu, deren „Abtrennung“ zu rechtfertigen (S. 169). Dieselben Argumente lassen sich oft in entgegengesetzter Absicht verwenden.

Endungen anzusehen, mit den politischen Umständen jener Zeit in Deutschland in Verbindung zu bringen; Riezler sei mutig genug gewesen, damals die simple Tatsache anzuerkennen, daß in einem Kunstwerk vielfache Möglichkeiten bestehen, statt stur auf der Einbahnstraße der sogenannten formalen „Notwendigkeit“ einherzugehen⁹. Es mag dahingestellt bleiben, ob der erfreuliche Wechsel der Modalitäten — die Akzeptanz des Möglichen statt der Vorherrschaft des Notwendigen — sich mit dem politischen Kredit so vermischen läßt, daß Riezler daraus als eine Art Widerstandsfigur hervorgehen kann. Die implizierte Vermengung des Umstands, daß Riezler durch das Hitler-Regime aus seiner ursprünglichen kunsthistorischen Karriere gedrängt wurde, mit einem widerständlerischen Impetus in dem Beethoven-Buch von 1936 ist gewiß freundlich gemeint und an dieser Stelle des Buches sowohl überraschend — überraschende Argumente sind oft die, die das Nachdenken in Gang setzen und Anstöße geben — als auch plausibel, nicht aber auch in allen anderen Facetten, die Riezler in seinem Buch an Beethoven erkennt, ohne weiteres zwingend. Es fällt heute, mehr als zwei Generationen nach Erscheinen, nicht leicht, jene Dimension des Strömens bzw. Denkens gegen die Zeit, die um 1936 bestimmt besser hat verspürt werden können, noch im selben vollen Umfang herauszuhören. Vielleicht meint Kerman es aber zugleich auch ironisch. Er beherrscht dieses Instrument subtil, das in rebus academicis leider fast ungenutzt ist in einem Lande, in dem — in vielfacher ironischer Brechung — eine Universität erst jetzt, nach allzu langem Hin und Her, den Namen Heinrich Heines tragen darf.

Es mag scheinen, als führe dies vom Thema ab. Das Gegenteil ist der Fall, und zwar bis ins Wort und in die Vorstellung von (politischem) ‚Widerstand‘ hinein. Nicht umsonst heißen diejenigen, die für die ursprüngliche Fassung von op. 130 plädieren, bei Kerman „partisans of the Great Fugue“¹⁰. Das ist unübersetzbar in der ausgenutzten Doppelbedeutung von bloßem Parteigängertum und Partisanenkampf. Die Worte „partisans“ und „partisanship“ verweisen jedoch auf den Kern, um den die hier angeschnittene Frage der richtigen Fassung kreist: Es kommt mehr auf die Überzeugung, auf die Gesinnung in dieser Frage an als auf die Argumente, die in einem solchen Falle ohnehin im einen wie im anderen Sinne glaubhaft gemacht werden können; dies gilt insbesondere auch für den Gang der musikalischen Analyse (worauf in dieser allgemeineren Betrachtung leider nur hingewiesen werden kann), sofern die Details selektiert und vereinzelt werden können und das Ergebnis in der Regel die Absicht und das Ziel von Analyse bestätigt (wie die Erfahrung mit dieser methodischen Zirkelstruktur in der musikalischen Analyse stets aufs neue lehrt). Die Vorstellung, die man sich im allgemeinen macht, die übergeordneten Überzeugungen, die man hegt, sie sind es, die die Entscheidung im konkreten, einzelnen Fall veranlassen. Und die „partisans of the Great Fugue“ gehören, wie auch immer, zur Truppe der Ursprünglichkeit.

⁹ Joseph Kermann, *The Beethoven Quartets*, New York 1967, S. 373: "Considering when and where he wrote, in Munich in 1936, Riezler was probably being bolder to recognize the simple fact of multiple possibilities in a work of art than to plump for some kind of one-track 'necessity'."

¹⁰ Ebda., S. 368; vgl. S. 373 ("partisanship for the Great Fugue").

Kerman hat diesen Zusammenhang durchschaut. Doch er bleibt nicht dabei stehen, beide Möglichkeiten als gleichberechtigt und gleichgewichtig gelten zu lassen, wie er es bei Riezler vorfindet. Sein verständliches Mißtrauen gegenüber dem Parteigängertum läßt ihn keine Suspendierung des eigenen Urteils üben, sondern treibt ihn einen Schritt weiter. Bei Lichte betrachtet, zeigt er sich von beiden Lösungen bzw. Fassungen unbefriedigt, mithin auch enttäuscht. Letztlich, so ist zu argwöhnen, meint er, Beethoven habe den richtigen Schluß für sein Quartett gar nicht gefunden. Zum einen impliziert dies im Grunde genommen eine scharfe Maßregelung eines Komponisten seitens des musikalischen Rasonnements, und es mag sein, daß die Beurteilung von Musik gerade auch in einer „kritischen“ Musikwissenschaft in versteckte Aggression wider den Komponisten umschlagen kann. Zum anderen jedoch steckt in Kermans Unzufriedenheit mit den beiden Beethovenschen Finallösungen kunsttheoretischer Sprengstoff, nämlich die Idee der prinzipiellen Unvollkommenheit oder, besser gesagt, der nur relativen Vollkommenheit von Meisterwerken, denen man die absolute Vollkommenheit als ihre *raison d'être* verordnet hat. Denkbar sind weitere, befriedigendere, vollkommenerere Lösungen. Wahrscheinlich sind viele Menschen von einem Streitfall wie dem des Quartetts op. 130 deshalb so beunruhigt, weil von hier aus ein Schatten auf die unstrittig als vollendet — in der Doppelbedeutung von ‚perfekt‘ als einerseits abgeschlossen, andererseits vollkommen — vermeinten Werke fallen könnte. Es könnte dann ja auch sein, daß selbst die 5. oder 9. *Symphonie*, das *Violinkonzert* oder — sie erst recht — die *Hammerklaviersonate* noch einmal anders sein könnten. Mit op. 130 wird daran erinnert, daß das opus perfectissimum selbst zur Disposition steht.

Wenn Kerman überhaupt konstatiert, daß „plenty of possibilities for the Finale were, if not 'inherent', open“¹¹, dann umgeht er durch diese Formulierung geschickt den im 19. Jahrhundert überhitzten Gedanken der sogenannten „inneren Notwendigkeit“ der Form. Der Hinweis auf die vielen Möglichkeiten dürfte an sich wichtiger sein als der Grund, durch den er zu dem Spiel mit den Möglichkeiten gelangt. Kerman macht zu Recht deutlich, daß Beethoven gespürt haben muß, daß die Fuge nicht richtig im Quartett aufgehoben war, obwohl es Beethovens Idee zur Zeit von op. 130 und 131 gewesen sei, die zyklische Komposition extrem schwer in Richtung auf den Schluß zu gewichten. Im zweiten Finale für op. 130 habe Beethoven nun den schlichteren, symmetrischen Plan des inzwischen komponierten *F-dur-Quartetts* op. 135 (mit konziserem Finale) vor Augen gehabt und auf den für op. 130 nachkomponierten Satz appliziert. Es bleibt für Kerman der Verdacht auf Überladung durch die Fuge und auf Trivialisierung durch das Rondo; trotz des Eröffnens von Finale-Möglichkeiten legt er es nahe, daß op. 130 ein mißglücktes Hauptwerk ist.

Das zweite Finale rührt also an etwas Prekäres, rührt an die Fragwürdigkeit der integralen Form eines Kunstwerks. Sein Skandalon scheint darin zu liegen, daß zwei Schlüsse offenbar nicht als gleichberechtigt gelten dürfen. Aber heißt es denn wirklich,

¹¹ Kerman, S. 374.

einen Satz verwerfen, wenn Beethoven ihn durch einen anderen ersetzt hat? Und muß dann wieder (von anderen) der Ersatz verworfen werden, weil er nicht ursprünglich ist? Erlaubt muß zum Schluß die Frage sein, wie wohl die Interpretations- bzw. Rezeptionsgeschichte verlaufen wäre, wenn wir durch einen Überlieferungs-Unfall nur Kenntnis vom zweiten Finale hätten. Es ist anzunehmen, daß es, vom Druck befreit, an der „Großen Fuge“ gemessen zu werden, günstiger beurteilt worden wäre. Wie auch immer, mit seiner letzten vollendeten Komposition hat Beethoven denen, die sich um die Betrachtung der Musikgeschichte bemühen, eine Art Orakel hinterlassen und zugleich ein Lehrstück. Denn daß sie zu Parteilichkeit, zu „partisanship“ herausgefordert hat, sollte zur Besinnung einladen, worauf es eigentlich beruht, daß eine vernünftige Entscheidung Beethovens „partisans“ auf den Plan ruft, und auch zur Besinnung darauf, welche Motive diejenigen leiten, die sich zu Parteilichern machen. Der Sache selbst wird man wohl am ehesten gerecht, wenn man sich nicht auf den Parteienstreit einläßt, um sie nicht von Parteiprogrammen abhängig zu machen oder verschütten zu lassen. Dann kann man, wie Joseph Kerman, nach den Sternen greifen und sich das nichtkomponierte dritte Finale als Ideal imaginieren. Oder man kann eine in so vielen Geschichtsdingen vorteilhafte methodische Tugend üben, nämlich skeptisch innehalten. Was liegt am parteiischen Urteil angesichts zweier exorbitanter Finalsätze, von denen der eine ein in jeder Hinsicht großes Werk darstellt, der andere gleichsam den letzten Willen Beethovens bekundet? Wir sollten doch wenigstens dies von der neuen Musik gelernt haben, daß das (a limine) Aufrechnen von Fassungen gegeneinander zum alten, unnützen Eisen gehört. Aber die Angelegenheit ist nicht harmlos. Die Urteile und Vorurteile, meist veranlaßt durch das, was wir von den Parteilichern gelernt haben — und es ist schwerer, sich ihnen zu entziehen als ihnen zu folgen —, sind in der Regel schon in uns vorhanden, ehe wir in den Konzertsaal treten und die Werke zu erklingen beginnen. Dazuhin trifft dies, auch und gerade bei der Frage nach dem Ursprünglichen, nicht nur auf Hörer und Musikforscher zu, sondern betrifft selbst die Naturforschung, die Theoriebildung insgesamt. Adolf Portmann, der große Biologe und bedeutende Morphologe, hat darauf anläßlich der Frage nach der Herkunft der Vögel unmißverständlich hingewiesen: „Welche Vorstellungen wir von diesen Ursprüngen entwickeln, hängt von den Leitideen ab, die sich eine jede Zeit von den formenden Kräften macht“. Auf Gebieten, „in denen uns die Möglichkeit der klaren Entscheidung durch das Experiment, durch unmittelbare Beobachtung nicht gegeben ist“, bestimmten die „Erfahrung in bestimmten Richtungen, aber auch innere Voraussetzungen im Forschenden [. . .] letztlich die Art des Denkens“¹². Vielleicht auch sind, so gesehen, die „suggestive Wirkung“, die vom „Urvogel *Archaeopteryx* ausgeht“¹³, und die Anziehungskraft, die „Urfassungen“ von Musikwerken ausüben, trotz der so weit auseinander liegenden Gegenstände in unserer auf die forma formans gerichteten Vorstellungsstruktur nicht so radikal getrennt, wie es uns auf den ersten Blick scheinen mag.

¹² Adolf Portmann, *Vom Wunder des Vogellebens*, München und Zürich 1984, S. 24f.

¹³ Ebda., S. 17.

Es bleibt wohl nicht die nutzloseste Aufgabe musikwissenschaftlicher Ausbildung, die Mechanismen — man findet sie täglich an allen Ecken und Enden — transparent zu machen und die Urteile und Vorurteile zu überprüfen, auch die eigenen. Dadurch, denke ich, wird man am Ende die Musikwerke selbst besser verstehen, als wenn man sich mehr oder weniger bewußt sein Urteil durch das Wörtchen „Ur“ trüben oder sich dadurch in Bann schlagen läßt, daß man das Ursprüngliche womöglich mit der „Aura“ eines Werkes verwechselt. Denn das Ursprüngliche ist nicht immer auch das Echte, obwohl selbst ein Walter Benjamin¹⁴, durchaus in der Nähe jenes Banns, dies, wenn man nicht genau aufmerkt, zu suggerieren scheint.

Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens

von Erich Reimer, Gießen

Im Vorwort zu dem Sammelband *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (1975) schrieb Carl Dahlhaus:

„Der Begriff der musikalischen Hermeneutik ist um 1900 von Hermann Kretzschmar geprägt und zugleich korrumpiert worden. Kretzschmar verstand unter musikalischer Hermeneutik das Verfahren, den Affektgehalt musikalischer Motive und Themen sprachlich zu erfassen und die einzelnen Affektbestimmungen zu einem sinnvollen Verlauf, einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen. Ein Terminus, der eigentlich die Auslegungsmöglichkeiten von Musik insgesamt umfaßt, schrumpfte zum Etikett einer besonderen, einseitigen Methode, und zwar einer Methode, die nach 1920 [...] einer nahezu einhelligen Ablehnung verfiel“¹.

Während die von Kretzschmar entwickelte Hermeneutik in den Zwanziger Jahren zur Polemik herausforderte, gilt Kretzschmars hermeneutisches Hauptwerk, der *Führer durch den Konzertsaal* (1887—1890), heute als wichtige Quelle der historischen Rezeptionsforschung. So betont Heinz-Dieter Sommer in seinen 1985 erschienenen *Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, „die notwendige Kritik am Konzertführer“ dürfe nicht über dessen außerordentliche Bedeutung hinwegtäuschen. Und dementsprechend würdigt er dies Werk als integrierenden „Bestandteil des Konzertwesens am Ende des vorigen Jahrhunderts“². Hat die in Kretzschmars *Konzertführer*

¹⁴ Vgl. die Einleitungspartien (insbesondere § 2f.) von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, veröffentlicht erstmals 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.

¹ Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43), S. 7.

² Heinz-Dieter Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München und Salzburg 1985 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 16), S. 38f.