

## Rudolf von Ficker (1886-1954)

VON THRASYBULOS GEORGIADIS, HEIDELBERG

*The weight of this sad time we must obey;  
Speak what we feel, not what we ought to say.*

Rudolf von Ficker, o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität München, ist am Morgen des 2. August 1954 in Igls bei Innsbruck auf seinem Landsitz Hohenburg kurz nach Vollendung des 68. Lebensjahres an Herzlähmung gestorben<sup>1</sup>. — Im Herbst 1953 hatte er einen schweren Herzanfall erlitten. Den Winter verbrachte er leidend. Ein kleiner Autounfall in München im März 1954 verschlechterte seinen Allgemeinzustand. Die letzten 14 Tage verlebte er in Igls. — Der Trauerzug führte durch die Ortschaft Igls, inmitten der majestätischen Gebirgslandschaft, in der Ficker unzählige Male gewandert ist, zur Familiengruft im Wiltener Friedhof. Am Grabe sprachen der Dekan der Münchner Philosophischen Fakultät, J. Spörl, P. Lehmann im Namen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Dr. H. Schmid, Assistent des Münchner Musikwissenschaftlichen Seminars. Von den Fachkollegen waren dabei W. Fischer (Innsbruck) und Fickers Schüler Th. Georgiades (Heidelberg).

Am 26. November 1954 fand in der Universität München eine überaus eindrucksvolle Gedächtnisfeier statt. Ihr ging eine Gedächtnismesse in der Ludwigskirche voraus, gelesen von Fickers Schüler Dr. Maurus Pfaff, O. S. B., Kantor der Benediktiner-Abtei Beuron. Zu Beginn der Gedächtnisfeier spielte das Köckert-Quartett den langsamen Satz aus Beethovens Streichquartett Op. 135. In den Worten des Dekans Graf von Stauffenberg spiegelte sich die ungewöhnliche Hochschätzung, die die Fakultät Rudolf von Ficker zollte. W. Riezler hielt die Gedächtnisrede. Die Feier schloß mit der Tonbandwiedergabe der Fickerschen Bearbeitung des Organum „*Sederunt Principes*“ von Perotin in der Aufführung unter Eugen Jochum. Rektor, Professoren, Studenten, Akademiemitglieder, Vertreter des Münchner Geisteslebens, Freunde nahmen an der Feier teil. Von den Fachkollegen waren erschienen W. Gerstenberg (Tübingen), K. Jeppesen (Aarhus, Dänemark), H. Osthoff (Frankfurt), G. Reichert (Tübingen), der mit der Vertretung des Münchner Lehrstuhls beauftragt ist, Fickers Schüler W. Rubsamen (Los Angeles) und der Verfasser dieses Nachrufs. Der Beethoven-Satz war nicht eine nur erhebende, im übrigen aber beziehungslose Eröffnung der Feier. Er wies auf die Lebensmitte von Fickers Persönlichkeit hin. Ficker hatte öfters und mit größter Hingabe eine Vorlesung über die letzten Beethoven-Quartette gehalten. Er war in der süddeutsch-österreichischen musikalischen Atmosphäre aufgewachsen, in einer damals noch ungebrochenen, großen Tradition (Felix Mottl vermittelte ihm tiefe, bleibende Eindrücke); auf ihn aber, den Sohn des Historikers Julius von Ficker, wirkte auch beste geistig-akademische Tradition ein. So verband sich in ihm das Natürlich-Selbstverständliche der süddeutschen Musikhaltung mit der Vorliebe für Werke mit konzentriertestem geistigem Ge-

<sup>1</sup> Daten über das Leben, die Studien und die Laufbahn, sowie ein Werkverzeichnis findet man im Artikel „Ficker“ der MGG, von ihm selbst verfaßt.

halt. Und so darf seine innere Beziehung zu den letzten Quartetten Beethovens als sinnbildlich für seine Persönlichkeit gelten. (Das Zusammendrängen des Gehalts dieser Werke in den Quartettrahmen erinnerte ihn an die Bamberger Propheten, die, klein in den Ausmaßen, uns überlebensgroß anmuten.)

Der ihn tragende musikalische Boden und das Geistig-Adelige bestimmten ihn auch als Musikhistoriker. Er ging von der Musik als Faktum aus, und sein Tun führte ihn stets zu ihr zurück. Durch seine Familientradition aber und durch seine Anlage war er geborener Historiker. Er wollte sich die Musik der Vergangenheit als lebendigen Geist vergegenwärtigen. So widmete er sich der Musik des Mittelalters. Sie war ihm nicht lediglich ein Betätigungsfeld seines Scharfsinns, das Ziel war nicht eine leere Gelehrsamkeit. Er wollte Musik hinstellen, einen Gegenstand schaffen — denn vorhanden war er ja nicht —, der uns so lebendig, so geistig, so gegenwärtig wie ein Beethoven-Quartett wäre.



Man hat oft Musikhistorikern nachgerühmt, daß sie echte Musiker, mit dem Herzen und durch gründliche praktische Ausbildung, gewesen sind. Auch Ficker war ein echter Musiker und ein überaus gründlicher Kenner. Die moderne Musik ging ihn nicht weniger an als die große Überlieferung. Was aber ihn kennzeichnet, ist, daß er aus seinem musikalischen Glauben heraus seine musikgeschichtliche Methode entwickelte. Das geistig-wissenschaftliche Ethos und die reine historische Haltung trug er als Musiker in sich. So konnten sich in ihm der Musiker und der Musikhistoriker gegenseitig nicht verleugnen. Sein Ziel war, die stumme Notenschrift des Mittelalters in Musik, in gegenwärtige Musik zu verwandeln. Dieser schlichte Satz spiegelt das Schöpferische in Fickers Persönlichkeit. Ficker verfolgte dieses Ziel mit allen ihm zu Gebote stehenden wissenschaftlichen Mitteln der exakten philologisch-historischen Methode und der geistesgeschichtlichen Interpretation, Mitteln, die er als Meister beherrschte. — Die öffentliche Meinung scheint im allgemeinen noch immer nicht von der musikalischen Tauglichkeit der Musikhistoriker überzeugt zu sein. Nicht als ob ein Musikhistoriker im Privatleben kein echter Musiker sein könnte. Aber jene Skepsis scheint doch nicht ganz ungerechtfertigt zu sein, wenn man die in der Regel angewandte musikhistorische Methode betrachtet. Denn nicht allein philologische Vorarbeiten zur Erschließung eines musikalischen Gegenstandes, selbst wenn sie mit dem Erfassen gewisser musikalischer Züge oder mit geistesgeschichtlichen Darstellungen verbunden werden, können die öffentliche Meinung überzeugen. Nur die Entwicklung einer spezifisch musikhistorischen Methode, welche direkt zur Erschließung des Gegenstandes führt, und die notwendig damit verbundene Tat des Hinstellens gültiger Musik können dies erreichen. Darin liegt

auch einer der Gründe für die hohe Achtung, die Ficker, und durch ihn die Musikwissenschaft, innerhalb der Philosophischen Fakultät genoß.

Das Vornehm-Schlichte, das Selbstverständliche seines Habitus kennzeichnete ihn als Menschen und als Musiker. Die Fülle, aus der er als Musiker schöpfte, hat ihn davor geschützt, sich Bewegungen irgendwelcher Art anzuschließen, Bewegungen, denen, wie z. B. der Jugendbewegung, auch die Musikwissenschaft zwar wertvolle Anregungen verdankt, die aber notwendigerweise eine oft gefährliche Schmälerung des Bodens verursachen. Fickers Anliegen war in keiner Weise durch Zeitströmungen eingengt. Auch dies ist ein unverkennbar schöpferischer Zug seiner Persönlichkeit und seines Werkes. Er war ein Mittler zwischen der großen musikalischen Tradition, der er entstammte, und der neuen musikhistorischen Haltung, in die er die alte Überlieferung umgoß. Daß an seinem Bearbeitungswerk gewisse Züge erkennbar werden, die eine Verbundenheit mit der Musik seiner Generation verraten, ist allzu verständlich. Diese Tatsache aber beeinträchtigt keineswegs, sondern bestätigt vielmehr die Größe seiner schöpferischen Tat.

Ficker begann als Schüler Guido Adlers. Er betrieb Musikgeschichte als Stilgeschichte. Seine zwei ersten Veröffentlichungen aus den Trienter Codices (DTÖ XXVII/1 und XXXI/1) bilden zusammen mit den Begleitstudien (*Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen*, StMw VII, 1920, 5 ff. und *Die frühen Messen der Trienter Codices*, StMw XI, 1924, 3 ff.) nicht zu entbehrende Voraussetzungen für die Kenntnis der Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vorbildliche Editionstätigkeit und gediegene Forschung paaren sich mit knapper, überaus sorgfältiger Darstellung. Diese Arbeiten warfen nicht nur neues Licht auf die Entstehung der zyklischen Messenkomposition, sondern machten zum ersten Mal auf die eigenständige Bedeutung Dunstables und der englischen Schule aufmerksam. (Ficker veröffentlichte in den DTÖ etwa die Hälfte des Gesamtwerkes Dunstables.) Diese neue Einsicht stand in Gegensatz zu der älteren, seit Ludwig vorherrschenden Anschauung, daß England ein musikalisch von Frankreich abhängiges Randgebiet bilde. Ein Teil der Ficker gleichzeitigen Forschung vollzog diesen Schritt nicht. Das führte zu einer scharfen Diskussion, die unser Fach bis auf den heutigen Tag belebt<sup>2</sup>.

Bald wandte sich Ficker auch der älteren Zeit zu. Durch seine Studien über die Musik des Mittelalters (*Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, ZfMw VII, 1925, 195 ff.; *Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben*, DVfLG III, 1925, 501 ff.; *Polyphonic Music of the Gothic Period*, MQ XV, 1929, 483 ff.) erarbeitete er sich einen Zugang zu jener Kunst.

Aber er verharrte nicht lange auf dieser Forschungsstufe. Es drängte sich ihm die Einsicht auf, daß der Gegenstand des Musikhistorikers eigentlich gar nicht vorhanden ist, daß die notenschriftliche Überlieferung keinen vollgültigen Ersatz dafür bietet. Er erhielt dabei Anregungen auch aus der Wiener kunstgeschichtlichen Schule, besonders durch Strzygowskis Arbeiten, die stark von dem Bestreben geleitet waren, verschollene Architekturformen zu rekonstruieren. Er fühlte, daß die Tätigkeit des Musikhistorikers der des Archäologen ähnelt, der seinen Gegenstand erst aus Trümmern herstellen muß. Als Musiker mußte aber der Musikhistoriker Ficker feststellen,

<sup>2</sup> Vgl. bes. *Acta Musicologica* 23 (1951), 93 ff.; 24 (1952), 131 ff.; 25 (1953), 111 ff. und 127 ff.

daß der Gegenstand seiner Bemühungen noch viel weniger vorhanden war. Was für eine Not! Aus den kümmerlichen, stummen Niederschriften spürte er, daß etwas Großes der Erweckung harpte. Er entdeckte das Problem Notenschrift — Klang. Er mußte es entdecken, da er die Musik erobern wollte. Das war eine neue, wahrhaft schöpferische Konzeption der musikgeschichtlichen Aufgabe. Es handelte sich nicht mehr um die bloße Feststellung einiger Tatsachen aus dem Gebiet der sogenannten Aufführungspraxis und um ihre Anwendung auf musikhistorische Aufführungen. Ficker drängte es, das Spannungsfeld, das durch die Eckpfeiler Notenschrift und Klang bestimmt wird und dasjenige ausmacht, was wir Musik nennen, in der Persönlichkeit des Interpreten wieder erstehen zu lassen. So kamen die denkwürdigen Aufführungen von Musik des Mittelalters, von Perotin bis Dunstable, zustande, im Rahmen der Beethoven-Zentenarfeier in Wien, 1927, und dann in Paris, später auch in München. Jener große Wurf wirkte weit über die intern musikwissenschaftlichen Kreise hinaus. Er ging die musikalische Welt, die öffentliche Meinung an — eine für unsere Disziplin ungewöhnliche Situation<sup>3</sup>.

Hierher gehört auch die wissenschaftliche Ausgabe des Perotinschen Organums „*Sederunt Principes*“ (Wien, UE 1930), mit der bedeutenden Einleitung, ergänzt durch eine gesonderte Bearbeitung. Wissenschaftliche Ausgabe und Bearbeitung sind als Stellvertreter jener zwei Eckpfeiler, der stummen Notenschrift und des (für uns heute) gültigen Klanges zu verstehen.

In seinem Bestreben, das Verhältnis von Notenschrift und Klang im Mittelalter weiterhin zu ergründen, stieß Ficker auf den Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), eine Art Übungsbuch für die Ausführung der *res facta* im 12. Jahrhundert, und machte darauf aufmerksam durch seinen Aufsatz im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1932, 64 ff. Diese Studie bringt eine Fülle von Anregungen und Fragen. Sie fordert zu einer Fortführung in Verbindung mit der ausführlichen Behandlung des Traktates auf.

Ficker aber, der die Musik des Mittelalters erahnte, der sie als erklingende Wirklichkeit ernst nahm, mußte sich auch die Frage nach der ihr adäquaten Vorstellungsweise und nach dem Ursprung dieser Musik stellen. Es widerstrebte ihm, die Anfänge der schriftlich fixierten Mehrstimmigkeit in der Karolingischen Zeit als eine primitive Polyphonie oder als eine rohe Harmonie vom Linear-Melodischen her zu

<sup>3</sup> Einige Besprechungsauszüge mögen als Dokumente zitiert werden, die Ficker, und durch ihn der Musikwissenschaft, zur Ehre gereichen:

*Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX (1927) S. 498: Das Erregende dieser Vorführung läßt sich dadurch in ein Wort fassen, daß man sagt: gerade die divinatorische Kühnheit, der künstlerische Sinn der Interpretation hat das „philologisch Richtige“ getroffen. Des Perotins Organum war der stärkste Eindruck dieser unerhörten Darbietung. (A. Einstein)

*Neue Musikzeitung*: In stärkere Worte läßt sich der Eindruck kaum fassen, als wenn man sagt, daß diese Aufführungen im Rahmen des Beethovenfestes neben Darbietungen erster Künstler und angesichts einer besonders verfeinerten Einstellung der Hörer ihren Platz behaupteten: die Wirkung dieser alten Mehrstimmigkeit wurde selbst von den Meisterwerken Beethovens nicht überboten.

*Berliner Tageblatt*: Zuletzt noch ein stark aufwählendes Ereignis: mittelalterliche Chormusik in der Burgkapelle. Das mußte man in Berlin hören. Es war die schönste Stunde in Wien. Man dankt Professor v. Ficker, der die Stücke bearbeitete und die Aufführung leitete; er, Professor der katholischen Universität in Innsbruck, fühlt irgendwie noch die Kontinuität jener Tradition; dabei muß er auch Sinn gehabt haben für die ungeheure Aktualität dieser Formenwelt.

*Frankfurter Zeitung* (12. 5. 27): Hier ward mit Kühnheit und Besonnenheit, mit historischem Gewissen und künstlerischem Gefühl der Vorhang vor etwas Unbekanntem, Unerkanntem, weggezogen. Es war, wie wenn wir zum erstenmal Überwältigendes der bildenden Kunst sähen (A. Einstein.)

Zu Fickers Einstellung vgl. man auch seinen mit größtem Beifall aufgenommenen Utrechter Vortrag, *Kgr.-Ber. Utrecht* 1953, 33 ff.: Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis.

verstehen. So kam er zu der Konzeption der ‚Primären Klangformen‘ (Jahrbuch Peters 1929, 21 ff.), zu der ausdrücklichen Darstellung einer von Hause aus auf Zusammenklang beruhenden Musik, die nichts mit dem Linearen, somit nichts mit Kontrapunkt gemein hat. Ich persönlich bekenne mich zu diesem geradezu erleuchteten Aufsatz und erblicke darin einen Ansatz, der, zusammen mit dem Aufwerfen der Problematik Notenschrift — Klang, die Geschicke und die Methode unseres Fachs auf lange hinaus zu bestimmen vermag.

Das Aufstellen der Theorie der primären Klangformen war mit Forschungen verbunden, die die historische Unterbauung im einzelnen beabsichtigten. So führte Ficker weitangelegte Untersuchungen an Hand der historischen Quellen des ersten nachchristlichen Jahrtausends durch. Das ausführliche Werk, das er vorbereitete (*Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit*), konnte er nicht abschließen. Erwarten wir den Nachlaß! Seine Schüler wissen aus den Vorlesungen und Übungen, daß er hier aus ungemein reichen Schätzen schöpfte.

Daneben hatte Ficker aus eigenem Antrieb und mit eigenen Mitteln in Italien und Frankreich ein umfangreiches, aus mehreren tausend von Aufnahmen bestehendes Fotokopienmaterial der mittelalterlichen Musikhandschriften zusammengetragen (12.—15. Jahrhundert), thematische Kataloge ausgearbeitet — die er gern auch Fachkollegen zur Verfügung stellte — und weitgehende Untersuchungen und Vergleiche durchgeführt. Auf Grund dieser seiner Beherrschung der Notenschriftprobleme (vgl. auch *Probleme der modalen Notation*, Acta musicologica XVIII/XIX, 1946/47, 2 ff. und Agwillare, *A piece of late Gothic minstrelsy*, MQ, XXII, 1936, 131 ff.) und des gesamten Handschriften-Materials war er berufen, die Editionsfragen entscheidend zu fördern. Die geistige Tiefe des Editionsproblems ergab sich jedoch erst durch die Verbindung mit der Frage Notenschrift — Klang, wie sie Ficker aufgegangen war. Schon in der Edition des „*Sederunt*“ wurde der Kern dieser Frage berührt. Dort findet man die Originalnotenschrift übertragen, so zwar, daß sie ohne weiteres lesbar ist, aber doch nicht so, daß heutige Musik vorgetäuscht wird. Eine Umdeutung in heutige Notenschrift — und damit gleichzeitig eine Interpretation — war erst die daneben veröffentlichte ‚Bearbeitung‘: eine Interpretation für unser Hier-und-Jetzt, die auf musikalischer Anschauung, auf verantwortlicher Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk beruht. — Aber das Kühnste innerhalb des Editionsgebietes unternahm Ficker in seiner letzten Ausgabe — in jeder Hinsicht einem wissenschaftlichen Kleinod (*Trienter Codices, Sechste Auswahl*, DTÖ XL, 1933, mit Musik aus dem 14. und 15. Jahrhundert). Hier hat er versucht, eine Übertragung zu geben, die zwar heute ohne weiteres lesbar ist, die aber den musikalischen Absichten und der Gestalt der Originalnotenschrift Rechnung trägt und dadurch wesentlich dazu verhilft, eine jener Musik adäquate Haltung in uns hervorzurufen. Ein genialer, freilich in einsamer Höhe stehender Versuch. Er ist aus dem Bedürfnis nach geistiger Aufrichtigkeit entstanden: aus der Überzeugung, daß die Notenschriftfrage nicht nur das Äußere, die Lesbarkeit angeht; aus der Einsicht, daß das moderne Notenbild, das man im allgemeinen bei Übertragungen mittelalterlicher Musik zu verwenden pflegt, die moderne Musikhaltung impliziert und auch sinnentstellend wirkt; aus der Einsicht, daß dadurch bei solchen Übertragungen eine illegitime, irreführende Interpretation sich einschleicht und eine Problemlosigkeit vorgetäuscht wird. (Vgl. dazu

das gehaltvolle Referat *Probleme der Editionstechnik*, Kgr.-Ber. Basel 1949, 108 ff.) Die Musikwissenschaft hat in jener geistig ungemein regen Zeit zwischen dem ersten Weltkrieg und 1933 entscheidende, grundlegende Impulse durch Rudolf von Ficker erhalten. Es ist bitter, festzustellen, daß Fickers schöpferische Energie kurz nach 1933 durch die politischen Ereignisse beeinträchtigt wurde. Denn sein untrüglich realistischer Instinkt Menschen und Ereignissen gegenüber verband sich oft mit einer gewissen Skepsis, die ihn selbst hemmte. Völlig negativ stand er der durch die Gründung des Instituts für deutsche Musikforschung sich anbahnenden Entwicklung gegenüber. Er war der Wissenschaftslenkung jeglicher Art abhold. Im Ausland hochgeachtet, fühlte er sich im Dritten Reich einsam. — In den ersten Jahren seiner Münchner Tätigkeit (seit 1931) hatte er mit größtem Schwung das Musikwissenschaftliche Seminar wiederaufgebaut. Mit Frische, Liebe, Ruhe und dem ihm eigenen trockenen Humor betreute und regte er kritisch-wohlwollend beobachtend die Willigen unter den Studenten zur selbständigen Arbeit an. Er wirkte mehr durch das Vorbild seines eigenen Tuns, seiner bescheidenen, aber stets treffenden Ausdrucksweise, durch seine Zurückhaltung — er sprach kaum je über sich selbst — als durch aktives Eingreifen. Bis zu seinem Ende blieb er den Studierenden treu, und auch sie ihm. Er erlebte am Ende des Krieges die Vernichtung des Münchner Seminars, er schöpfte nicht mehr den Mut, einen Neuaufbau durchzuführen.

Vergegenwärtige ich mir, was Ficker für die Musikwissenschaft bedeutet, so vermeine ich vor einem riesenhaften Werk zu stehen. Aber umsonst suche ich nach der stattlichen Bandfolge seiner Veröffentlichungen: ein paar Aufsätze, dünnleibige Editionen. Ein begnadeter Fürst im Bereiche des Geistes, der in der heutigen Zeit bei völligem Verzicht auf Quantität Wesentlichstes leisten konnte! Der Same ist kräftig. Wird er Früchte bringen? Möge die Musikwissenschaft Fickers Ethos, seine geistige Haltung, sein aristokratisches Wesen, seine echt schöpferische Liebe zur Musik, seinen methodischen Ansatz stets als ihr Eigenes betrachten und auf diese Weise sein Andenken in Ehren halten. Möge sie auch ihre Mündigkeit nicht zuletzt dadurch erweisen, daß sie mit den Einsichten Fickers sich ernstlich auseinandersetzen beginnt.