

ANDREAS DORSCHSEL

## Das anwesend Abwesende: Musik und Erinnerung

To be forgot by thee  
Surpasses Memory  
Of other minds  
The Heart cannot forget  
Unless it contemplate  
What it declines  
I was regarded then  
Raised from oblivion  
A single time  
To be remembered what –  
Worthy to be forgot  
Is my renown

Emily Dickinson

### 1. Landeskundliche Einleitung

Den Österreichern wird nachgesagt, geübt zu sein im Vertuschen, Verwischen, Vergessen störender Bestandteile der Vergangenheit wie kein zweites Volk auf der Welt; allenfalls ihren ungeliebten Nachbarn, den Deutschen, gesteht man konkurrenzfähige Leistungen auf diesem Gebiet zu. Vielleicht besteht jene Nachrede nicht ohne Grund.<sup>1</sup> Vielleicht aber auch ist der Wissenschaft und Kunst in Österreich ein Teil ihrer Kraft zugewachsen aus dem Widerstand gegen just dieses nur zu gut eingeübte Vergessen. Der Erfinder des psychologischen Konzepts der Verdrängung, Johann Friedrich Herbart, diente jedenfalls in Deutschland das gesamte 19. Jahrhundert hindurch, vom Deutschen Idealismus bis zum Neukantianismus, als Vogelscheuche eines Philosophen, dem der Sinn fürs Transzendente fehle, während die österreichische Intelligenz ihm eine enthusiastische Aufnahme von unabsehbarer Wirkung bescherte;<sup>2</sup> folgerichtig dann, daß der Begriff der

Verdrängung erst von Wien, von der Berggasse 19, aus weltweit in Wissenschaft und gar in die unwissenschaftliche Selbstdeutung moderner Individuen einwanderte. Freuds Gedanke, daß das Vergessen kein bewußter und keineswegs ein unschuldiger Vorgang sein muß, und daß hinter der Art des Vergessens, die er Verdrängen nannte, ein Interesse verborgen liegt, gegen dessen Eingestehen sich der solcherweise Vergessende durch sein Vergessen schützt, drängte sich dem Begründer der Psychoanalyse in einer Umgebung auf, die ihm an Fällen des Diagnostizierten überzuborden schien.

Wien war auch und ist vielleicht noch, in gleichsinniger Komplementarität, der Ort musikalischer Erinnerung von besonderer Gründlichkeit: Franz Schubert, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Alban Berg; aus der Gegenwart möchte ich Friedrich Cerha ihnen zuzählen. Ihre Kunst, Vergessenes tief aus dem Schacht der Vergangenheit heraufzuholen, mag eine Obstruktion jenes Taumels der Amnesie sein, welcher sich so durchaus einzigartig verkörpert im Wiener Walzer – den Drehungen des Glücks dessen, der ‚vergißt, / was nicht mehr zu ändern ist‘.

## 2. Gedächtnis und Erinnerung

Dem Vergessen setzt die Sprache, nicht nur die deutsche, eigenartigerweise nicht einen, sondern zwei Begriffe gegenüber: Gedächtnis und Erinnerung. Sie verstehen wir als zwar aufeinander bezogen, doch unterschieden.<sup>3</sup> Nur der Erinnerung, nicht dem Gedächtnis gehört eine Verbform gleichen Sinnes zu: wir erinnern und erinnern uns; gedenken wir hingegen, so nehmen wir an einem förmlichen und feierlichen Akt teil, der weder Äquivalent noch typische Form dessen ist, was das Substantiv ‚Gedächtnis‘ bezeichnet.

Dieser sprachlichen Asymmetrie entsprechend denken wir das Gedächtnis wesentlich nominal, als Namen eines Ortes gleichsam, eines – die Metapher ist so fragwürdig wie schwer zu vermeiden – Speichers, die Erinnerung hingegen als ein Tun. Als Gedächtnis gilt die Summe der aufbewahrten Geschehnisse, freilich nicht als bloße Akkumulation, vielmehr – worauf die Herkunft des Wortes ‚Gedächtnis‘ von ‚denken‘ verweist<sup>4</sup> – in organisierter Gestalt. Das Gedächtnis häuft nicht lediglich auf, was es behält, sondern ordnet es. Von den frühesten Spekulationen der Philosophie bis zur Hirnforschung gilt das theoretische und zuweilen auch das praktische Interesse den Mustern des Gedächtnisses. Gegenüber dem Quasi-Ding namens Gedächtnis nennen wir Erinnerung den Prozeß der Bewußtwerdung. Vollbringt

das Gedächtnis ein Behalten, so das Erinnern ein Heraufholen; strenggenommen kann einer sich erinnern nur an das, was er zuvor vergessen hatte. Das fragmentarische Wiedererscheinen der Musik der *La malinconia* betitelten Adagio-Einleitung im Finale des Beethovenschen B-Dur-Quartetts op. 18, Nr. 6, berührt uns gerade darum in der Weise eines Erinnerns an schwermütige Stimmung, da diese im Allegretto-Leerlauf des deutschen Tanzes, dieses unmittelbaren Vorläufers des Walzers, so geschäftig vergessen war.

Das Deutsche hat die Eigenheit, den Akt der Rückschau, der freilich auch eher Widerfahrnis sein kann, als ein Ins-Innere-Gehen, Sich-Versenken zu kennzeichnen. „Welch ein merkwürdiges Wort ist wirklich dies: Erinnerung – Er-innerung, Hineingehen in sich selber, Communion mit jener eigenen immer da-bleibenden tiefsten Welt“, schrieb Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1926 an Thomas Mann.<sup>5</sup> Indem er das Wort wörtlich nahm, um ihm auf den Grund zu gehen, verstand Hofmannsthal Erinnerung als Ich-Findung. Ob das tiefsinnig sei oder verquast, ist nicht so leicht auszumachen. Doch gibt es wohl Anlaß, einen engen Zusammenhang zwischen Erinnern und personaler Identität zu vermuten.

Erinnern verbürgt mir, daß ich gestern derselbe war wie heute, wie immer verändert meine Umstände: Es macht so aus ‚mir‘ erst eine Einheit, ein Subjekt der Erfahrung von Welt. Läßt man bloße Reflexe auf einen aktuellen Reiz beiseite, so gewinnen und gebrauchen wir all unsere Erfahrung einzig auf dem Umweg über die Erinnerung.<sup>6</sup> Dieser Umweg ist daher vielmehr der Weg. Erinnernd konstituieren sich Personen, welche ihr Leben als eine zusammenhängende Kette von Begebenheiten zu reproduzieren, kurz: die es zu erzählen imstande sind. Wer sich an gar nichts zu erinnern vermöchte, hätte auch keine Antwort auf die Frage, wer er sei.<sup>7</sup> Erinnerung und Erhaltung des Selbst implizieren einander. Ohne Erinnern kein Ich. Wir sind, was wir erinnern, und: Wir sind, wie wir erinnern.

### 3. Gedächtnis, Erinnerung und Musik

Zu Gedächtnis und Erinnerung scheint nun allerdings gerade die Musik keine bevorzugte Beziehung zu unterhalten. Texte und Bilder stehen dauerhaft vor Augen, Töne vergehen im Moment ihres Erklingens.<sup>8</sup> Wie sich die Sache zunächst ausnimmt, ist das Vergessen in der Musik gleichsam der natürliche Vorgang: Jeder folgende Ton macht den vorangegangenen inso-

fern vergessen, als allein jener im Moment des Hörens sinnliche Präsenz hat. Ein zweiter Gedanke weist in die gleiche Richtung: Worte und Bilder bezeichnen etwas außer sich, Töne sind nur sie selbst. Es scheint demnach das Festhalten von Wirklichkeit, in welchem wir die Leistung des Gedächtnisses sehen, der Musik fremd, ja geradezu konträr.

Was schon im Kleinen, auf der Ebene des einzelnen Tones, zu gelten scheint, findet, so steht zu vermuten, Entsprechung im Großen. Daß die Operntheater typischerweise Orte des Vergessens sind, läßt sich, noch bevor der erste Ton verklungen ist, bereits ihrem Dekor, ob barock oder historistisch, ansehen, dessen Aspiration ist, in nichts mehr an die banale Realität draußen zu erinnern. Und auch die Instrumentalmusik fungiert in weitem Maße als eine Kunst des Vergessens schnöder Alltäglichkeit. Jene Entrückung „in eine beß're Welt“<sup>9</sup>, welche das durch Schuberts Vertonung berühmt gewordene Gedicht Franz von Schobers der „holde[n] Kunst“ der Musik nachrühmt, verheißt ein Vergessen der schlechteren Welt. Es muß, bei allem chronisch gewordenen Verdacht gegen Eskapismus, nicht das schlechteste an ihr sein, da Musik, welche nicht das Niveau solchen Vergessens erreicht, sondern, um einen Fall für viele zu nennen, wie Gershwins musikalisches Souvenir *An American in Paris* sich und uns an Autohupen erinnert, selten die beste ist.

Die Vorstellung einer Affinität von Musik zum Vergessen ist nicht aus der Luft gegriffen. Und doch erweist sich jene Gegenüberstellung der Medien Musik, Wortsprache und Bild unter den Aspekten des Vergessens und Erinnerns als zu grob. Zunächst vergleicht sie Sprache nicht qua Sprache, sondern qua Schrift mit der erklingenden Musik. Aber auch die Musik ist der Schrift zugänglich und hat in dieser Bestand. Die Noten verleihen dem Dauer, was ursprünglich zwar nicht Phänomen nur des Augenblicks war, doch ausgeliefert dem chronisch schlechten Gedächtnis, das jeder von uns im Kopf hat. Und so waren sie ursprünglich gewiß auch Gedächtnisstütze.

Im Unterschied zur Schrift gewordenen Sprache ist die gesprochene Sprache nicht minder flüchtig und unter dem Aspekt des Gedächtnisses verdächtig als die Musik, wie jeder, der schon einmal ‚Stille Post‘ gespielt hat, weiß. Wird eine Geschichte von einem Mitspieler dem nächsten ins Ohr geflüstert, hat sie, beim zehnten Mitspieler angekommen, mit der ursprünglichen nicht mehr viel gemein. Wird der zeitliche Abstand, und damit die Forderung an das Gedächtnis größer, so genügen zwei Unterredner, um die Ausgangserzählung kräftig zu verformen: was ihr Kern war, kann an den

Rand rücken und umgekehrt; ein Vorher kann zum Nachher werden; Episoden mögen hinzuerfunden oder zum Verschwinden gebracht werden – und all dies in mündlichen Berichten ‚nach bestem Wissen und Gewissen‘, in der ehrlichen Absicht wahrer, getreuer Erinnerung.

Und auch im Verhältnis zum Bild ist die Musik vielleicht nicht so eindeutig im Hintertreffen, wie es zunächst scheinen mag. Denn Erinnern ist nicht Zustand, wie ein Bild, sondern Prozeß, gleich der Musik. Es bezeichnet eine zeitliche Kategorie: Vergangenes wird vergegenwärtigt. Das deutsche Wort für diesen Vorgang besagt, damit werde zugleich Äußeres in Inneres verwandelt: es wechselt mit der Zeit auch gleichsam der Ort dessen, was jeweils war und dann erinnert wird. Erinnerung als ein für Musik erhebliches Thema erkennen heißt, diese als Zeitkunst begreifen, und zwar in dem Sinne, daß, nach einer Formulierung August Halms, Zeit nicht lediglich der Tummelplatz von Musik, vielmehr ihr wesentlicher Inhalt ist.<sup>10</sup>

Gedächtnis, Erinnerung und Musik: dies stellt nicht eine kuriose Konstellation dar, die nach und neben allen möglichen Blütenlesen der Wissenschaft auch einmal für ein ästhetisches Florilegium taugt. Der Zusammenhang ist vielmehr fundamental. Ohne Gedächtnis gibt es keine Erfahrung, und erst in solcher ist ja zusammengebunden, was sonst isolierte Sinnesreize wären (vgl. § 2). So gibt es auch ohne musikalisches Gedächtnis – etwa an gehörte Melodien, Motive, Themen, Harmonien, Rhythmen, Klangfarben – keine musikalische Erfahrung. Oder, kurz gesagt: Ohne Gedächtnis keine Musik. Denn die physische Sensation im Augenblick ist ja nicht bereits Musik; wir hören vorwärts, in Erwartung, sowie rückwärts, in Erinnerung. (Und Erwartungen sind angewiesen auf Erinnerung, bilden sich in Erinnerung, versteinern freilich auch in übermächtiger Erinnerung.) Erinnerung, die sich als zufällige Assoziation von außen an Musik heftet, gibt es gewiß auch; denkwürdiger aber ist die, welche in ihr selber haust.

Gedächtnis ist nicht eine angenehme Beigabe zur Musik, die es erlaubt, eine gehörte Melodie am nächsten Tag nachpfeifen zu können, sondern es stiftet erst Musik. Differenzierungen lassen sich sodann nachreichen: Je komplexer Musik, desto höher werden in der Regel auch ihre Anforderungen an das Gedächtnis des Hörers. Eine Sonatenreprise zu erfassen heißt, sie zur Exposition in Beziehung zu setzen, also diese zu erinnern; kein Schlager verlangt dergleichen. Freilich heißt (eben weil übermächtige Erinnerung Erwarten starr werden läßt) eine Musik angemessen zu hören imstande sein beides: früher Gehörtes erinnern und früher Gehörtes vergessen können. Die Erfahrung des Scheiterns der Erinnerung – ‚ich kann mich

nicht erinnern‘ – legt nahe, Vergessen als Ohnmacht, als passives Unvermögen zu denken. In Wahrheit kann die Fähigkeit zum Vergessen unter bestimmten Umständen ebenso Stärke sein, rezeptive Stärke oder auch produktive Stärke, wie umgekehrt ein Gedächtnis, das nicht loswird, was die Entfaltung eigener Züge behindert, von Schwäche und Abhängigkeit zeugt. Was es mit sich führt, erdrückt. Manchmal erinnert eine Musik nur zu sehr an einen übermächtigen Vorgänger oder Zeitgenossen – nicht nur mehr als dem Autor lieb ist, sondern zuweilen selbst, ohne daß es ihm bewußt ist. Der übermächtige Einfluß ist derjenige, welcher, gleich einer Atmosphäre, in der man lebt und atmet, gar nicht mehr als äußerer Einfluß wahrgenommen wird.

Weder ist Erinnern per se etwas Gutes, noch Vergessen per se etwas Schlechtes; ihr Ineinanderspiel ermöglicht menschliches Leben und Kunst. Menschen leben vom Vergangenen und gehen am Vergangenen zugrunde; es loszuwerden ist ihnen so nötig wie es zu behalten.

#### 4. Zur Idee der Erinnerung bei Proust

Wer den Ton seines flüchtigen Charakters halber als Erinnerung von sich abweisendes Medium auffassen würde (vgl. § 3), müßte diese als Gegensatz alles Transitorischen verstehen. Tatsächlich war diese Auffassung traditionell die vorherrschende. Doch die einflußmächtigste Idee von Erinnerung in der Moderne, diejenige Marcel Prousts, hat darüber umlernen lassen, sofern wir es zulassen an einem Text zu lernen, der nicht als Lehre gedacht war.

Die Behandlung eines Romans wie eines philosophischen Textes mit Wahrheitsanspruch ergibt allerdings eine andere Perspektive als die durch die Intentionen des Autors bestimmte; wollen wir wissen, was Erinnerung ist, liegt indes wirklich wenig daran, ob wir eine Idee Proust oder einer von ihm fingierten Figur zuschreiben. Unter diesem Vorbehalt eines unliterarischen Interesses an einem literarischen Text läßt sich sagen, Erinnerung bei Proust sei an den Moment des plötzlichen Eindrucks gebunden, falle aber nicht mit diesem zusammen. Der „plaisir délicieux“<sup>11</sup>, durch den Geschmack der in Tee getauchten Madeleine hervorgerufen, gründet in vergangenem Glück, dem der Kindheit in Combray. Das unwillkürliche Gefühl löst Verlangen aus, seinen Ursprung zu erkennen; Ziel ist die Identifikation der Erinnerung, „die zu diesem Geschmack gehört und die nun versucht, mit jenem bis zu mir zu gelangen“<sup>12</sup>. Erinnerung vollzieht sich kraft eines

unwillkürlichen Geschehens und kraft der Anstrengung des Bewußtseins. Erst dem gesammelten Bewußtsein kann die Identifikation gelingen. In der Einheit der beiden Momente ist Prousts Idee der Erinnerung dialektisch: Der Moment, also gerade die nicht festgehaltene Zeit, stiftet Erinnerung, mithin Bewahren von Zeit. Wer weiß, daß er fort muß, dem wird am Ende alles zur Erinnerung; darum ja sind die Abschiedsmusiken der späteren Romantik, etwa Brahms' 4. Symphonie, Bruckners und Mahlers 9. Symphonien wie dessen *Lied von der Erde*, Richard Strauss' *Metamorphosen* und *Vier letzte Lieder*, auch die besten Werke von Frederick Delius, auf unterschiedlichen Spuren zugleich tief eindringliche Erinnerungsmusiken.

Das Transitorische der Musik ist dem Erinnern nicht entgegengesetzt, sondern kongenial. Erinnernde sind wir nicht obwohl, sondern weil die Zeit vergeht, oder, besser gesagt, wir in ihr. Das Vergehen aber liegt in der Natur des Tons, nicht – jedenfalls nicht derart erfahrbar – in der Natur der Farbe oder des Buchstabens; um 1800 galt aus diesem Grunde die Musik als die romantischste der Künste – etwa bei Jean Paul, zu dessen Satz Robert Schumann später eine Probe aufs Exempel nach der anderen komponierte:

Keine Farbe ist so romantisch als ein Ton, schon weil man nur bei dem Sterben des letztern, nicht der erstern gegenwärtig ist, und weil ein Ton nie allein, sondern immer dreifältig tönt, gleichsam die Romantik der Zukunft und der Vergangenheit mit der Gegenwart verschmelzend.<sup>13</sup>

Unter diesem Aspekt ist der Ton den von Proust angeführten Fällen aus der Sphäre des Geschmacks- und Geruchssinns weit näher als den üblicherweise herangezogenen Produkten der bildenden Kunst und Literatur. In der Modernität einiger von Prousts Entdeckungen ist romantische Poetik, diese Revolution der Erinnerung, zu Ende gedacht. Selbst die berühmte ‚Petite Madeleine‘ im Tee ist Metamorphose eines Wagnerschen Zwiebacks in Milch.<sup>14</sup>

Das Unwillkürliche, dem Einfluß Entzogene der Erinnerung hat Proust wie kein anderer Autor ins Bewußtsein gehoben. Die Wahrheit daran kehrt gegenwärtig ihren kritischen Stachel hervor, da Erinnerung, gleichsam als Seitenstück zur unsäglichen Erfindung namens Trauerarbeit, vielfach pädagogisierend in Betrieb gesetzt und genommen wird und demgemäß Kunst und Erinnerung mit Vorliebe in Form von Mahn- und Gedenkmälern zusammengespannt werden. Dergleichen verbindet sich, wie immer, mit den allerbesten Absichten. Und in jedem der hingestellten Klötze ist Prousts Einsicht in die Unverfügbarkeit von Erinnerung vergessen. Ihre entstellte Gestalt heißt verräterisch genug Vergangenheitsbewältigung, oder hieß bis

vor kurzem so, da die Bezeichnung, als zu viel ausplaudernd, einstweilen aus der Mode zu kommen scheint. Erinnerung, die ihren Namen verdient, läßt sich weder betreiben noch beibringen noch vorschreiben. Vielleicht trägt die Zuversicht nicht, für dergleichen Zwecksetzungen sei unter den Künsten die begriffslose, bilderlose der Musik noch am wenigsten anfällig.

Zugleich mit der Erkenntnis des Unwillkürlichen widersteht Proust der Versuchung, Erinnerung auf dieses Moment zu reduzieren. Zweifelhaft ist erst seine Vorstellung, Erinnerung sei eine Art Wiedererleben, ein Gewähren „der gleichen Empfindung“ („la même sensation“), wie es in dem berühmten Brief an Antoine Bibesco vom November 1912 heißt.<sup>15</sup> Der Geschmack der Madeleine verbindet nicht lediglich den aktuellen Augenblick mit einem zurückliegenden, sondern läßt den vergangenen Eindruck in seiner früheren Ursprünglichkeit neu entstehen. Später, auf der *Matinée* der *Guermantes*, beschreibt Marcel seine Erfahrung des Erinnerns so: „Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps“<sup>16</sup>. Proust, oder jedenfalls sein Protagonist, gleicht Erinnerung, die etwas wert sei – die wahre, gute und schöne Erinnerung sozusagen – dem *déjà vu* an. Sie soll Vergangenheit und Gegenwart zur Deckung bringen. Doch sollten wir, erlangte die Erinnerung gleiche Präsenz wie das vergangene Ereignis, welches erinnert wird, nicht eher von Halluzination sprechen? „Der Chok des Wiederhabens“, sagt Benjamin, „wäre so zerstörend, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen“<sup>17</sup>.

## 5. Erinnern und Wiederholen

Traditionell, in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit bis hin zur Aufklärung, galt Erinnerung als Wiederholung. „*Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt*“, „Erinnerung ist, wodurch die Seele das wiederholt, was gewesen ist“, heißt es etwa in Ciceros *De inventione*<sup>18</sup> (84 v. Chr.) und in Alkuins *Dialogus de Rhetorica et Virtutibus*<sup>19</sup> (um 781); „*la mémoire est un copiste fidèle*“, „das Gedächtnis ist ein zuverlässiger Kopist“<sup>20</sup>, echot es noch aus Denis Diderots *Elementen der Physiologie* (1778): während über die Epochen kein Stein des Gebäudes der Metaphysik auf dem anderen blieb, Ontologie und Theologie durch sensualistische Psychologie ersetzt wurden, zog die Vorstellung vom Erinnern als Wiederholen oder Kopieren denkwürdige Perseveranz auf sich. Wie sich die repetitive Leistung voll-

ziehe, ist zum Gegenstand unterschiedlicher Konzeptionen geworden; doch daß die repetitive Leistung das Wesen der memoria ausmache, blieb die längste Zeit unumstößlich. Und gewiß muß Erinnerung in bestimmtem Sinne etwas zurückholen, sonst wäre sie keine. Wer Erinnern gleichsetzt mit dieser Leistung des Rückholens, dem gilt Vergessen einfach als dessen Gegenteil: vergessen ist, was nicht wieder zurückgeholt werden kann.

Der scheinbar so naheliegenden Vorstellung von Erinnerung als Wiederholung widersprechen aber Erfahrungen elementarer Art. Wo wir bewußt Erinnerungen anlegen, in Tagebüchern und Photographien etwa, heben wir den besonderen Moment hell vom trüben Fluß der Zeit ab. Und dies tun wir nicht, weil leider Vollständigkeit nicht erreichbar ist, sondern weil solche Selektivität eine wesentliche Leistung des Gedächtnisses ist. Es beruht auf seiner Unvollständigkeit. Dem, was behalten wird, steht unvergleichlich mehr gegenüber, das verworfen wird; das, was behalten wird, hat sein Gewicht dadurch, daß unvergleichlich mehr verworfen wurde. Wäre die Erinnerung restlos, sie wäre keine Erinnerung. Vergessen, scheinbar das Gegenteil von Erinnern, ist dessen Bedingung. Kein Erinnern ohne Vergessen.

Daß nichts im Erinnern so ist, wie es ursprünglich, vor demselben, war, ist nicht bedauerlichen Störungen oder Schwächen des Gedächtnisses geschuldet, sondern dem Umstand, daß einzig so Erinnern seine Aufgabe erfüllt. Ein drastisches Beispiel dafür ist das Erlernen einer Sprache. Ohne Gedächtnis vermag kein Mensch es zuwege zu bringen. Ohne Vergessen aber wäre er ein Papagei. Das Vergessen wird zu einer Konstituente seines sprachlichen Gedächtnisses. Denn das Wort, das dem Gedächtnis einverleibt wird, hat aus ihm heraus als bewegliche Einheit, als vielfältig brauchbares Element zu fungieren. Dazu aber muß es vom Anlaß, bei dem es erworben wurde, losgelöst, dieser also in der Regel vergessen werden. Der die Sprache beherrscht, entsinnt sich der Wörter, aber in der Mehrzahl der Fälle nicht mehr des Zeitpunkts oder der Umstände ihres Erwerbs – wo er letzteres ausnahmsweise doch tut, ist dies anekdotisches Beiwerk, nicht Teil der Kompetenz, welcher das sprachliche Gedächtnis zugrundeliegt. Und was immer die Unterschiede zwischen bewußter und unbewußter, willkürlicher und unwillkürlicher Erinnerung<sup>21</sup> sein mögen: Selektivität jedenfalls ist eine ihnen gemeinsame Eigenschaft.

Ist Wiederherstellung ein Merkmal von Erinnerung, so Veränderung das komplementäre andere Merkmal: eine Veränderung, die in einem Fall ein Reduzieren und Vereinfachen, in einem anderen aber die Entdeckung unge-

ahnter Schwierigkeiten, von Vertracktheiten aller Art sein kann. Nicht selten wird ja die Explikation von Implikationen als Komplikation erfahren. Der Regel der Klugheit scheinbar entgegen, Unwesentliches zu vergessen – ‚forget it!‘ – und sich Bedeutsames zu merken, kann uns im Moment seines Ereignens gleichgültig Gewesenes jahrelang nachgehen, zumal in den Träumen der Erinnerung: Was sich banal ausnahm, entfaltet in der Erinnerung nur mühevoll auszulotenden Sinn.<sup>22</sup> Ob aber die Erinnerung vereinfacht oder vervielfacht, versimpelt oder verschwierigt, bemißt sich nicht allein daran, wie kompliziert oder unkompliziert war, was erinnert wird, sondern auch und vielleicht sogar vor allem daran, wie viel Komplexität oder Reduktion derselben wir hier und jetzt, da Erinnerung statthat, uns zumuten oder zugestehen wollen und können. Die Erinnerung ist nicht das Vergangene. Deshalb wird jede Analyse von Erinnerungen Gleichheit und Unterschied zwischen Ereignis und Erinnerung an das Ereignis auszudrücken haben. Des Erinnerns große Aufgabe, welcher diese Differenz entstammt, ist das Gegenwärtige. „Das Gegenwärtige erinnert an das Vergangene“<sup>23</sup>. Zwei Zeiten treten kraft Erinnern ins Verhältnis: was war zu dem, was ist – indes nicht einfach so, daß es Vergangenes als Gegenwart wiederholte.

Natürlich bietet sich gerade Wiederholung als dasjenige Moment an, welches zwischen einem philosophischen Begriff der Erinnerung und ihrer sinnlichen Manifestation in Musik, als das gemeinsame Dritte, vermitteln könnte. Wiederholung dessen, was war, ist eine, vielleicht die fundamentale Weise von Musik, sich der eigenen inneren Stimmigkeit zu versichern. Erfreulich einfach wäre das ganze Thema abzuhandeln, bequemte sich die Wirklichkeit diesem Satz an: In der Erinnerung holt Gegenwart Vergangenheit wieder, und so ist Wiederholung der musikalische Modus des Erinnerns. (Zu unterscheiden wäre sodann, ob etwas wiederholt wird, das in der selben Komposition bereits vorkam, oder etwas, das in früherer Musik sich fand: intratextuell oder intertextuell, wie die terminologische Gemeinde es nennt.) Doch gilt von der Erinnerung ja, daß sie Wiederholung und nicht Wiederholung ist; gleich und ungleich dem Ereignis, auf das sie sich bezieht. Mag sein, daß ohne Wiederholung Musik nicht der Erinnerung mächtig wäre. Zeit wiederholt sich nicht; Töne können sich wiederholen. Dem ‚Immer neu‘ des Zeitflusses setzt die Musik, wie das erinnernde Bewußtsein, ihr ‚Noch einmal‘ entgegen.<sup>24</sup> Doch Erinnerung verändert auch das Frühere, das in ihr erscheint, und so ist gewiß nicht jede musikalische Wiederholung ein Akt des Erinnerns, sondern erst diejenige, der, da die Rich-

tung der Zeit sich nicht umkehren läßt, im Wiederbringen zugleich die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen eingeschrieben ist. Das Fragwürdige einer Gleichsetzung von Erinnern und Wiederholen, das sich im Konzeptuellen herausstellte, erweist sich auch am Medium Musik. Nicht alle Wiederholung in der Musik manifestiert Erinnerung; gerade repetitive Musik kann eigentümlich erinnerungslos wirken. Und nicht jeder Fall von Erinnerung in Musik realisiert sich im kompositorischen Mittel der Wiederholung.

#### 6. Ravel erinnert sich an Couperin

Zweifel also heften sich sowohl an die Proustsche Stilisierung wahren Erinnerns zum *déjà vu* (vgl. § 4) wie an die traditionelle Vorstellung von Erinnern als Wiederholen (vgl. § 5).

Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, als auch Marcel Proust an seinem Romanzyklus arbeitete, erinnerte sich Maurice Ravel an François Couperin und mit diesem an die klassische Epoche der französischen Musik um 1700.<sup>25</sup> Als Modell für das dritte Stück der 1914 begonnenen, aber erst 1917 abgeschlossenen und 1918 veröffentlichten Klaviersuite *Le Tombeau de Couperin* transkribierte sich Ravel die Forlane aus dem vierten der Couperinischen *Concerts royaux*,<sup>26</sup> die 1722 erstmals im Druck erschienen und laut dem Vorwort dieser Ausgabe 1714/15 am Hof Ludwigs des XIV. gespielt wurden. Zwischen beiden Stücken bestehen Beziehungen in Textur, Metrum, Rhythmik, Ornamentik und (Rondeau-)Struktur; beider Grundton ist e.

Die Forlane, nach ihrer Herkunft aus dem Friaul benannt, war ursprünglich ein lebhafter Werbetanz; im 17. Jahrhundert verlief sie in schnellem 6/4- oder 6/8-Takt; letzteres Metrum verwenden Couperin wie Ravel. Als charakteristische rhythmische Figur führt die erste Hälfte von T. 1 der Forlane Ravels die Abfolge punktierte Achtel-Sechzehntel-Achtel ein, die zweite Hälfte des Taktes bringt eine punktierte Viertelnote. In T. 2 verwenden beide Takthälften die anfängliche rhythmische Figur. Im dritten und vierten Takt aber wird dies rhythmische Muster auf die zweite Takthälfte verschoben. So eignet diesem Viertakter eine rhythmische Asymmetrie, die das Vorbild der klassischen, das heißt in diesem Zusammenhang der barocken Forlane, durch einen Anflug von Unruhe verfremdet.

Abb. 1: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, III. Forlane, T. 1–9.

© Durand S.A. Editions Musicales, Paris

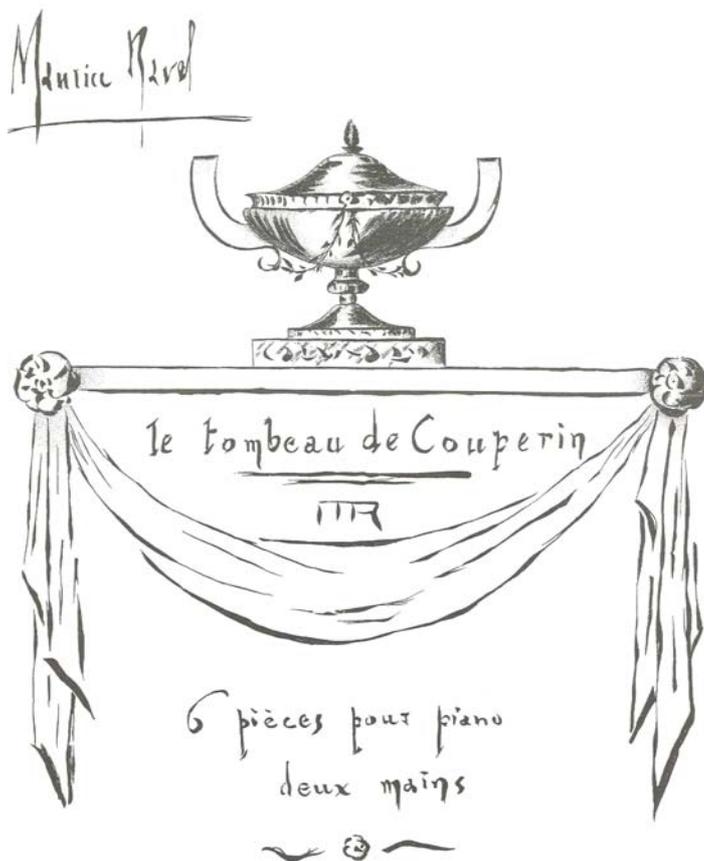


Daß Erinnerung Vergangenes nicht nur heraufruft, sondern zugleich verändert, ist auch in Ravels Harmonik auskomponiert. Die Tonart e-moll in der Forlane mit der Vermeidung von Leittönen beim Kadenzieren (T. 4–5) ergibt archaische Anklänge. Höchst eigenartig verbindet sich dies Alte mit dem Neuen von Akkordfolgen, deren hervorstechende Züge Alterationen (sogleich bereits T. 1–2) und Enharmonik (T. 3–4) sind. Vom ersten Takt an, mit dessen Spannung zwischen g und gis, entfaltet Ravel ein chromatisches Gegenbild zur Diatonik Couperins. Die in unverkennbarer Modernität einander überlagernden Vorhalte und Nebennoten schaffen kein déjà vu eines barocken Tanzes, sondern erinnern die französische Klassik der Distanz halber, die sie zu ihr einhalten, so eindringlich.

Von dieser Art ist Ravels musikalische Mnemotechnik in seinem letzten Werk für Klavier allein insgesamt. Mehr als einmal spielt dessen Klaviersatz auf den Klang des Cembalos an, ohne indes auf dem Cembalo spielbar zu sein, und enthält so beide Aspekte der Erinnerung: Wiederbringen und Unwiederbringlichkeit. Gegenüber der Proustschen Stilisierung scheint mir aus der Musik seines Zeitgenossen Maurice Ravel herauszuhören, etwas sei Erinnerung, gerade wenn, weil und insofern die Differenz der Zeit bleibt. Erinnerung ist danach weder Wiedererleben (vgl. § 4) noch Wiederholen (vgl. § 5), sondern bezogen auf das dem Erleben Entzogene und das

Unwiederholbare. Sie sagt uns, was wir nicht mehr sind und nicht mehr besitzen, und diesen Zug kann selbst die lebhafteste Erinnerung nicht aus sich tilgen. Ravel hat das Titelblatt seiner Komposition eigenhändig mit einer Urnenzeichnung versehen.

Abb. 2: Maurice Ravel, Eigenhändiges Titelbild der Erstausgabe von *Le Tombeau de Couperin*, Paris 1918. © Durand S.A. Editions Musicales, Paris



Daß die Urne am Beginn des 20. Jahrhunderts einen älteren Stil erinnert, ist unverkennbar. Doch die Zeichnung ist nicht im Stil der Epoche von Couperin ‚Le grand‘ (1668–1733) gehalten, sondern im antikisierenden, ein volles Jahrhundert späteren Stil des Directoire (1795–1799). Dies ist Ravel, dem in Stilfragen Unfehlbaren, keineswegs nur unterlaufen. Das Direktorium institutionalisierte in Frankreich bürgerliche Herrschaft in Form von Gewaltenteilung und einer Legislative mit zwei Kammern; es suchte so den Weg zurück zur aristokratischen Ordnung, der Couperins Kunst angehört hatte, zu verschließen. In der Urne des Erinnerns, die Ravel gezeichnet hat, ist das Vergangene begraben.

Erinnern gewährt Vergangenes im Abstand. In aller Erinnerung, nicht etwa nur in der irrigen, verändert sich das Gewesene. Aus dieser Veränderung erst zieht sie ihren Sinn. Dem Komponisten des *Tombeau de Couperin* erwächst Erinnerung aus der Verschränkung einer zwei Jahrhunderte zurückliegenden Epoche mit seiner eigenen. In Wahrheit operiert Ravel mit zwei Ebenen der Erinnerung, die in Worten nebeneinanderstehen, in der Musik aber derart zusammentreten, daß jede von ihnen im gleichzeitig anwesenden Doppelsinn gehört sein will. Ist der Titel des Werkes Tribut an die französische Tombeautradition und an die Clavecinisten, so hat Ravel jeden einzelnen der sechs Suitensätze der Erinnerung eines Opfers des I. Weltkriegs gewidmet: „à la mémoire“, gefolgt vom Namen eines in den Jahren, da Ravel an der Komposition arbeitete, Gefallenen, steht am Kopf aller Stücke. Die Musik der Erinnerung ist Trauermusik. In Erinnerung wirkt indes Schmerz nicht mehr unmittelbar, sondern vermittelt. Er reicht hinein in jene Dissonanzen, mit denen Ravel die Forlane eben nicht würzt, sondern aus denen er sie konstruiert (konsequent folgen bereits in den ersten Takten nicht nur der Terz g, sondern auch der Tonika e und dem Dominantton h ihre benachbarten Halbtonstufen); doch die stilisierten Formen des *Tombeau de Couperin* (ausgenommen wohl der Musette-Mittelteil des Menuet<sup>27</sup>) verbergen Trauer, enthüllen sie nicht, wie mehrfach modale Anklänge sich der Einfühlung des Hörers, der nach Moll und Dur begehrenden, verschließen. „Sans ralentir“ setzt der Komponist über die letzten beiden Takte, um ein wehmütiges agogisches Aufseufzen zu unterbinden. Wem von seinen Erinnerungen der Mund übergeht, mag Ravel überzeugt gewesen sein, der hat dem zu Erinnernden schon die Treue gebrochen.

Nicht bloß mag das Nachdenken über Erinnern und Vergessen etwas an Kunst zu erschließen, sondern, umgekehrt, mehr und vielleicht besseres

noch die Kunst an jenen Ideen. Die Griechen hatten wohl eine Ahnung davon, als sie Mnemosyne zur Mutter der Musen erklärten,<sup>28</sup> und Goethe hintersinniges Gespür dafür, als er seine Lebenserinnerungen *Dichtung und Wahrheit* nannte. Die „Mnemotechnik des Schönen“, als welche Baudelaire die Kunst bezeichnete,<sup>29</sup> nimmt nicht einfach hin, worauf sie trifft. Was sie wiederfindet, indem sie es erinnert, verwandelt sie zugleich. Ihre Anamnese ist in eine Metamorphose. Am Ende gilt dies von jeglichem Erinnern: nie ist es bloß Reproduzieren, stets auch Auswählen (und damit auch Vergessen), Hervorheben, Verknüpfen oder Deuten; doch an Kunstwerken, nicht zuletzt den musikalischen, gewinnt diese Einsicht prägnanteste Gestalt.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Robert Menasse, *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*, Frankfurt a. M. 2005, S. 288 f., 292.
- <sup>2</sup> Vgl. Maria Dorer, *Historische Grundlagen der Psychoanalyse*, Leipzig 1932, S. 71–106.
- <sup>3</sup> Zur Unterscheidung vgl. Jean Paul, *Levana oder Erziehlehre* [1806/11], *Werke*, Bd. V, hg. v. Norbert Miller, München 1963, §§ 141–143, S. 515–874, 848–852; Sören Kierkegaard, *Stadien auf des Lebens Weg* [1845], *Gesammelte Werke*, Abt. 15, übers. v. Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1958, S. 9–16; Friedrich Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1957.
- <sup>4</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* [1830], *Hauptwerke in sechs Bänden*, Bd. VI, Hamburg 1999, § 464, S. 462 f., 463. „Schon unsere Sprache gibt dem *Gedächtniß*, von dem es zum Vorurtheil geworden ist, verächtlich zu sprechen, die hohe Stellung der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem Gedanken.“
- <sup>5</sup> Hugo von Hofmannsthal, ‚Brief an Thomas Mann, 14. März 1926‘, zit. in: Thomas Mann u. Hugo von Hofmannsthal, ‚Briefwechsel‘, in *Almanach. Das zweiundachtzigste Jahr*, red. v. J. Hellmut Freund u. Gerda Niedick, Frankfurt a. M. 1968, S. 13–44, 28.
- <sup>6</sup> Vgl. Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896], übers. v. Julius Frankenberger, Jena 1908, S. 19.
- <sup>7</sup> Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I* [1819/44], *Werke in zehn Bänden, Zürcher Ausgabe*, Bd. I, Zürich 1977, S. 245–250; *Die Welt als Wille und Vorstellung II* [1819/44], ebd., Bd. IV, S. 472–476.

- <sup>8</sup> Vgl. Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei* [um 1500], hg., übers. u. erl. v. Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XV), Bd. I, S. 58: „ma la pittura eccelle e signoreggia la musica, perchè essa non more immediate dopo la sua creatione, come fa la sventurata musica, anzi resta in essere“, S. 62: „quella cosa è più nobile, che ha più eternità. adonque la musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con uetri si fa eterna“.
- <sup>9</sup> Franz von Schober, ‚An die Musik‘ [1827], in Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Lieder*, Bd. 4/a, hg. v. Walther Dürr, Kassel/Basel/Tours/London 1979, S. 108–109.
- <sup>10</sup> August Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914, S. 19.
- <sup>11</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* [1913–27], Bd. I, hg. v. Pierre Clarac u. André Ferré, Paris 1954, S. 45.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 46: „qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi“.
- <sup>13</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* [1804/12]. *Kleine Nachschule, Werke*, Bd. V, hg. v. Norbert Miller, München 1963, § 7, S. 7–514, 466.
- <sup>14</sup> Richard Wagner, ‚Brief an Mathilde Wesendonck vom 9. Mai 1859‘, in *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, hg. v. Wolfgang Golther, Leipzig <sup>57</sup>1916, S. 180–182, 180 f.; vgl. Luzius Keller, ‚Der heilbringende Zwieback. Marcel Prousts Petites Madeleines und ein Brief Richard Wagners‘, *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 242 (18. Oktober 2003), S. 45. (Ich danke Laurenz Lütteken dafür, mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht zu haben.)
- <sup>15</sup> *Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, hg. v. Thierry Maulnier, Paris/Lausanne 1949, S. 174–177, 177.
- <sup>16</sup> Proust, *A la recherche du temps perdu* (Anm. 11), Bd. III, S. 873.
- <sup>17</sup> Walter Benjamin, ‚Der Lesekasten‘, in ders., *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* [1928–34], Frankfurt a. M. 1950, S. 88–90, 88.
- <sup>18</sup> Marcus Tullius Cicero, *De inventione* [84 v. Chr.], I, II, c. 160, *De inventione, De optimo genere oratorum*, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1998, S. 160.
- <sup>19</sup> Flaccus Alcuinus, *Dialogus de Rhetorica et Virtutibus* [c. 781], *Patrologia Latina*, Bd. CI, hg. v. Jacques-Paul Migne, Turnhout o. J., Sp. 919–950, 944.
- <sup>20</sup> Denis Diderot, *Éléments de Physiologie* [1778], hg. v. Paolo Quintili, Paris 2004 (L'Âge des Lumières XXVII), S. 309.
- <sup>21</sup> Ewald Hering, *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Function der organischen Materie*, Wien 1870, S. 8: „Man versteht unter Gedächtniß oft nur unsere

Fähigkeit, Vorstellungen oder Vorstellungsserien absichtlich zu reproducieren. Aber wenn ungerufen die Gestalten und Ereignisse vergangener Tage wieder heraufsteigen und in unserm Bewußtsein walten, heißt das nicht auch ihrer gedenken?“ Dieser Unterscheidung entspricht auf der Seite des Vergessens diejenige zwischen (einem aktiv gedachten) Auslöschen, durch Verdecken oder Tilgen einerseits und (einem passiv vorgestellten) Absinken oder Verfallen andererseits.

- <sup>22</sup> Beides, Vereinfachung wie Entfaltung, kann als jene Verwesentlichung angesehen werden, welche Hegel der Erinnerung nachsagte: „Erst indem das Wissen sich aus dem unmittelbaren Seyn *erinnert*, durch diese Vermittlung findet es das Wesen. – Die Sprache hat im Zeitwort: *Seyn*, das Wesen in der vergangenen Zeit: *gewesen*, behalten; denn das Wesen ist das vergangene, aber zeitlos vergangene Seyn.“ Hegel, *Wissenschaft der Logik I: Die objektive Logik* [1812/13], *Hauptwerke* (Anm. 4), Bd. III, S. 241.
- <sup>23</sup> Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis* [1920/21], *Husserliana*, Bd. XI, hg. v. Margot Fleischer, Den Haag 1966, S. 284.
- <sup>24</sup> Victor Zuckerkandl, ‚Die Tongestalt‘, in ders., *Vom musikalischen Denken: Begegnung von Ton und Wort*, Zürich 1964, S. 13–58, 26.
- <sup>25</sup> Maurice Ravel, ‚Une esquisse autobiographique‘ [1928], in *Lettres, écrits, entretiens*, hg. v. Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 43–47, 46: „Je terminai alors *Le Tombeau de Couperin*. L’hommage s’adresse moins en réalité au seul Couperin lui-même qu’à la musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle“.
- <sup>26</sup> François Couperin, *Concerts royaux I–IV*, hg. v. David Lasocki, Monteux 1974. Die Transkription findet sich in ‚Some unpublished music and letters by Ravel‘, hg. v. Arbie Orenstein, *The Music Forum* 3 (1973), S. 330–331. Vgl. a. René Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956, S. 106.
- <sup>27</sup> Dieses und jenen hat Ravel aber ingeniös verschränkt: In T. 73–80 des V. Satzes seiner Suite wird das Anfangsthema des Menuet als Kontrapunkt zum Thema der Musette gespielt; so fällt auch diese nicht aus dem Ton des Ganzen heraus.
- <sup>28</sup> Platon, *Theaitetos* 191d. Vgl. Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* [1954], Stuttgart 1992, S. 10 ff.
- <sup>29</sup> Die Wendung findet sich im Salon von 1846: „J’ai déjà remarqué que le souvenir était grand criterium de l’art: l’art est une mnémotechnique du beau.“ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. II, hg. v. Claude Pichois, Paris 1976, S. 455.

ABSTRACT

Remembrance is constitutive of music. For music emerges not as an isolated physical stimulus. Rather, it is experienced, i.e., a present musical moment is tied to its temporal antecedents. It is tempting to conceive of remembrance as repetition and as thus opposed to oblivion. Yet to memory selectivity is crucial. What is not selected, falls into oblivion. Hence as we remember we have forgotten already. The present moment evokes remembrance, and exhibits what was then in the light of what is now. Remembrance changes the past it recovers. Listening to music, we may experience anamnesis to be metamorphosis.