

Ende 2004 bot ein Stuttgarter Auktionshaus 280 autografe Briefe Herbert von Karajans an. Keine Enthüllungen, kaum der Veröffentlichung wert. Karajans Erbin konnte – obwohl die Briefe keineswegs ihre Zeit mit ihm betrafen – Einspruch gegen die Versteigerung einlegen. „Berechtigte Interessen“ und „Despektierlichkeit“ wurden angeführt, die Briefe seither unter der Hand gezeigt, der Auktionskatalog mit Interesse zitiert: wie Karajan die Volksoper „ein Vorstadttheater, ohne Namen“ nannte, in dem „das gesamte Palästina dort gesammelt sein“ wird.

Gegeneinander aufgewogen wurde die Sammlung und Bewahrung aller erreichbaren Dokumente für die Nachwelt mit der Veröffentlichung einer unbedeutenden, zugegeben für die Familie unangenehmen, Indiskretion. Schwerer als alle gerichtlichen Freisprüche und ausgelaufenen Entschuldungsverfahren wiegt für die Familie die Dokumentation von Karajan-Aussagen in einer musikwissenschaftlichen Biografie.

Wer immer der Musikerbiografie in der unmittelbaren Gegenwart nachgegangen ist, hat Erfahrungen des Misstrauens, der Aufnahmeprüfungen vor Kindern und Enkelkindern, der Verheimlichung, des Zurückhaltens, der Zurechtweisung gemacht. „Die Schwierigkeiten bestanden weniger in direkten Widerständen oder Weigerungen als in der Unmöglichkeit, das Schweigen zu durchbrechen, in das Karajan seine Person gehüllt hatte“, reflektierten die Karajan-Biografen Claire Alby und Alfred Caron 2000. „Die Archive lieferten nur sehr wenig Informationen. Und was die Zeitgenossen betraf, seien es Nahestehende oder Menschen, die seinem musikalischen Universum angehört hatten“, so sprachen sie „immer nur dann, wenn keine Kamera in der Nähe war. Während der gesamten Vorarbeiten für den Film hatte ich das Gefühl, ich erhalte wie Lewis Carrolls ‚Alice im Wunderland‘ den Befehl, von meinem eingeschlagenen Weg abzuweichen. Die Einschüchterung konnte nur dazu führen, immer noch weiter zu gehen und eine Person zu finden, die mir helfen würde, das Siegel des Schweigens zu brechen.“

„Er kann sich nicht mehr wehren“, sagen Nahestehende. „Sie dürfen nicht urteilen, nicht sehen, anders sehen.“ „Sie überschätzen das, schätzen falsch ein.“ „Sie dürfen nicht fragen, nicht auf diese Weise fragen, diesen nicht befragen.“

Zurechtweisung als Antwort auf Neugier, Hierarchie in der Antwort, die Forderung nach Anstand und Respekt gegen den Wunsch nach Dokumentation. Vertrauliche Einnischung, versteckte Belehrung. Die Nahestehenden wünschen Eingriffe und stehen nicht dazu. Namenlose Prüfung, verantwortungslose Lenkung.

„Marlene Streeruwitz bekennt sich im Roman ‚Nachwelt‘ – der sich auf Mahlers Tochter Anna bezieht –, ‚der Reisebericht heißt und auch einer ist, zum Konstrukt. Bekannt ist weiters, dass Materialsuche bei der Tochter Marina und Interviews mit Zeitgenossen den Gegenstand der Recherche nicht klarer machten‘, schreiben die Anna-Mahler-Biografinnen Weidle und Seeber im poetisch-wissenschaftlichen Katalog zur Ausstellung im Literaturhaus Wien 2004.

„Sie dürfen nicht bemerken, nicht beobachten, nicht festschreiben.“ „Wir machen die Vorauswahl, wir geben die Richtung vor.“

Franz Xaver Niemetschek, Mozarts Freund und erster Biograf, ging vorsichtig und vorbehaltlich mit den Materialien um, die ihm Mozarts Witwe gegeben hatte, „weil ich nicht alles glaube, was Madame Mozart sagt oder zeigt“. Niemetschek wusste jene Distanz zu halten, die ihn veranlasste, „manches Interessante lieber auszulassen“, wenn ihm dessen Wahrheit etwas zweifelhaft erschien. Ernst Decsey, einer der am meisten unterschätzten Biografen der Musikgeschichte, schreibt in seiner Hugo-Wolf-Biografie von der Lust und Qual des Biografierens am Subjekt der Gegenwart: „Es mag nun wohl angedeutet sein, dass in dem entworfenen Bilde mancher Zug nur angedeutet blieb, manche Linie nur schwach ausgezogen wurde – später, in Jahren, wird man die blassen Striche farbiger und kräftiger nachziehen können, wenn nicht mehr die Gedanken an noch lebende Personen dem Zeichner in den Arm fallen und dem Erzähler das Leben alle seine Archive geöffnet haben wird. So musste ich manchen Baustein, der mit Mühe herbeigeschafft worden war,

wieder beiseite legen, um am Ende zu vermessen, was der Arbeit ‚zur letzten besten Zierde‘ gereicht hätte.“ Eindringlinge sind die Biografen, wenn sie nicht Ehefrauen, Gefährtinnen, Schüler oder Beauftragte waren. „Glauben Sie mir: Biograf ist eines der undankbarsten Geschäfte. Vorher erfährt man nichts, und nachher weiß es jeder besser, und nur der Bezirksrichter kennt ein gleiches Maß unentwirrbarer Widersprüche“, schreibt Decsey.

„Sie sind über das Ziel hinausgeschossen.“ – Den Vorwurf müssen sich viele Musikwissen-Schaffende gefallen lassen. Das Ziel verändert sich von Zeit zu Zeit.

An Decseys Hugo-Wolf-Biografie in vier Bänden und 500 Seiten und einem fünften Buch kann der Konflikt des Biografen mit seinen Zeitgenossen – den Konkurrenten im Kampf um die Biografie, den Verwandten wie den Unverwandten – dokumentiert werden. Decsey wird für seine Arbeit bis heute wenig geschätzt: Wolf-Experten heute sagen von Decseys schnellem Handeln für eine über 500 Seiten starke Arbeit, er hätte sie „an sich gerissen“ und damit die „Materialsammlung“ behindert. Wolf-Experten damals zweifeln an Decseys Arbeit, da dieser doch nicht der „ernst abwägende Biograf“ gewesen sei. Der Zahnarzt Potpeschnigg spricht dem Musikwissenschaftler Decsey die Kompetenz ab.

Potpeschnigg, der verdienstvolle Mäzen, hatte im Namen des Hugo-Wolf-Vereins eine Aufarbeitung der Biografie in folgender Weise festgelegt: die Beschaffung des Briefwechsels, „soweit dies irgend thunlich ist“ und „soweit er für ihn von Bedeutung ist“; die Sammlung der persönlichen Erinnerungen; die Darstellung in „abgerundeten Partien“. Also: Auswahl in der Sammlung, Abrundung statt Genauigkeit. Anhand Hugo Wolf lässt sich der Konflikt des Biografen mit angehörigen Zeitgenossen erklären. Weiß man, dass der Hugo-Wolf-Verein das Recht hatte, Einnahmen an der Veröffentlichung von Briefen zu verwenden – was ein kluger Gebrauch der Rechte war, der den Todkranken in den Heilanstalten versorgen konnte –, erklärt sich der Kampf gegen

vorpreschende Mitautoren wie Decsey auch als Kampf ums Geld. Decsey, der nicht Mitglied des Hugo-Wolf-Vereins war, erkennt 1903, dass jedes Dokument, jedes Bild an einer Wand, jeder Briefausschnitt von Bedeutung ist: „Es gibt eine spezielle soziale Frage des Genies; ob ein Künstler, wie Felix Mendelssohn, in einem wohlhabenden, feingeistigen Hause aufgewachsen ist oder wie Hugo Wolf in der unwirtlichen Fremde großgezogen wurde, hat seine Bedeutung auch für die Produktion.“

Franz Willnauer referiert im Dezemberheft der „Österreichischen Musikzeitschrift“ die Geschichte der verfassten Berg-„Bilder“ und konstatiert das legitime Anliegen, „Wahrheit und Klarheit auch in der letzten biografischen und psychologischen Verästelungen zu bringen, wenn die Person,

Wer darf wann eine Biografie schreiben? Und vor allem: Was darf in dieser Biografie stehen – und was nicht? Die ungebetenen Gäste: über Biografen, Biografierte und ihre Nachkommen.

Von Irene Suchy

„Soweit dies thunlich ist“

wie dies bei Alban Berg der Fall ist, der Zeitgeschichte angehört“.

Wer darf wann die Biografie schreiben? Wem das Privatarchiv gehört, der hat das Recht, Auskünfte und Materialien der Einsicht zu verweigern. Wesentliche Biografien zur wenig dokumentierten Wiener Klassik bleiben deshalb ungeschrieben. Was Witwen und Sekretäre auskratzen, stellen Musikwissenschaftler 300 Jahre später in Forschungsprojekten wieder her. Das Urheberrecht erlaubt dem unverwandten, unbeauftragten Biografen die Einsicht in alles, was dem Familienarchiv nicht gehört.

Wann nachfragen? Bevor die Fragen noch nicht wiederholt gestellt, bevor die Antworten noch nicht aus der Erinnerung wiedergegeben sind. Paul Wittgensteins Witwe Hilde Schania verschloss über 40 Jahre das wertvolle Archiv in einem Lagerhaus, erst nach ihrem Tod wurde der Besitz von einem Auktionshaus 2003 angeboten und wird nun in einem Privatarchiv in Hongkong aufbereitet. Dass Paul Wittgenstein, der nicht nur auf eindrucksvolle Weise sein Leben in körperlicher Behinderung und politischer Verfolgung bewältigte, der 17 Klavierkonzerte und Dutzende weitere Kompositionen in Auftrag gab und damit als Produzent eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts schuf, kaum bekannt und gewürdigt ist, ist die Folge. Gerade noch zu befragen ist eine Vertraute Wittgensteins, die die Klaviermethodik, die

Unterrichtsweise, seine Vorlieben und Gedanken übermitteln konnte.

Konstanze Mozart begann zwar sofort mit der Vermarktung der Werke ihres Mannes, trieb Handel mit den Autografen – eine Biografie ließ sie aber erst Jahrzehnte später zu. Wie dankbar sind wir über die Biografen in der Zeit, die den Weg des Fragens und Sammelns gehen: zu Zeitzeugen und Freunden, Weggefährten und Kindern; die Dokumente sichern, Fahrten aufdecken.

Nikolaus Forkel, der Bach nicht mehr erlebte, befragte die Söhne Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, sammelte Originalmanuskripte aus dem Nachlass, sichtete Archive und schuf damit eine Fundgrube für die Nachwelt. Die Person in der Biografie ist Ausgangspunkt eines Zeitbildes, einer Kulturgeschichte eines Milieus, einer Produktionsgeschichte und die Analyse ihrer Bedingungen.

„Was und für wen“, fragt der deutsche Musiksoziologe Alphons Silbermann 1957, „bleibt zu fragen: für eine im Abseits stehende Soziologie, für eine in Ausgrabungen versunkene weltfremde Musikwissenschaft, für die Stellung des Künstlers, des Musikhörers oder gefälligst für sich selbst?“ Wenn Wissenschaft, Musikwissenschaft, nicht Archäologie sein will, nicht erst beginnt, wenn Währungen mühsam umgerechnet und Schriften kaum mehr entzifferbar sind, dann muss sie Zeitzeugen befragen. Wenige Jahre nach Beethovens Tod erschien Anton Schindlers vielfach kritisierte Beethoven-Biografie. Schindler sicherte – jedenfalls teilweise – die Konversationshefte als Arbeitsmaterial, unterstrich und betonte darin. Seit damals wird er von Musikwissenschaftlern, die niemals wieder Beethoven so nahe standen, der Manipulation und Unwahrheit bezichtigt.

Schindlers wissenschaftlicher Ruf war schon in der unmittelbaren Nachwelt Beethovens schlecht. (Der Neid auf seinen Beethoven-Schatz, mit dem er ein Vermögen machte, mag mitgespielt haben.) Während die Sammlungsarbeit als Verdienst unbestritten ist, werden ihm Fehler übel genommen, noch viel mehr aber seine Meinungen, die er nicht zurückhielt. Ist die „Unwissenschaftlichkeit“ einer Einschätzung – der „musikalische Vandale Liszt“ oder die seitenlange Polemik gegen Clara Schumann – heute nicht genauso aussagekräftig wie ein Originaldokument? Provozierten diese Meinungen nicht Gegenrede in der Konversation? Gab oder gibt es jemals Musikwissen-Schaffende, die sich faktengetreu einer Meinung enthalten?

Seit Mai 2002 arbeitet die Beethoven-Forschungsstelle an der Universität der Künste Berlin an einer wissenschaftlichen Edition aller erreichbaren Aussagen von Zeitgenossen zu Beethovens Person: Exzerpten aus Tagebüchern, Briefen, Presseberichten, Erinnerungen, Nekrologen und Gedichten, außerdem Interviews, die die Beethoven-Biografen Jahn, Nohl und Thayer mit Zeitgenossen führen konnten. Die Eindringlinge der Biografie-Forschung werden nun geschätzt, sie tragen bei zu einem Bild, das immer neu nicht nur von jeder Generation – wie es Hildesheimer für das Mozart-Bild wünscht –, sondern von jeder Leserin, jedem Leser gebildet wird. „Anna Mahler ist in dem Fall eine Hohlfigur, die nur von außen beleuchtet wird. Der Leser und die Leserin müssen ihre eigenen Schlüsse aus dem vorgelegten Material ziehen“, sagt die poetische Biografin Streeruwitz. Die Dichterin darf sehen, was die wissenschaftliche Biografin nicht bemerken soll – die Weitergabe des Namens Mahler in einer Frauenlinie: „Keine dieser Frauen hatte einen Sohn gehabt. Auch Marina Mahler-Fistoulari hatte eine Tochter.“

Alphons Silbermann, der Wissenschaftler, entzog sich „wissenschaftlichen“ Anschuldigungen im Vorhinein und schrieb eine fiktive Offenbach-Biografie. „So imaginär das hier vorliegende Tagebuch des Kölner Kinds und Pariser Idols auch ist, dort – so darf ich dem Leser versichern –, wo von mir nach langer Sammlerarbeit Originaldokumente verwertet wurden, sind diese ohne jedwede Veränderung, wenn auch ohne Quellenangaben, wiedergegeben.“

Die Poesie verbindet Brüche, überbrückt die Unabgeschlossenheit, stellt zusammen, was als unauflösbarer Gegensatz stehen bleibt, beobachtet, ohne Erklärungen abgeben zu müssen. Die Gegenwart für die Zukunft sichern. Möglichst viel nicht vergessen lassen. Der Weg ist, eine Weise zu finden, vieles für die Musikwelt Unerlässliches zu sagen, nichts Unnötiges auszulauern und wenige zu verletzen. Und wenn schon nicht erwartet, so doch geduldet, ertragen zu werden – das wünschen sich Biografinnen und Biografen, die ungebetenen Gäste der Musikgeschichte. ■



Was Witwen und Sekretäre auskratzen, stellen Musikwissenschaftler 300 Jahre später in Forschungsprojekten wieder her.

[Bild: René Magritte]