



Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater
Hannover

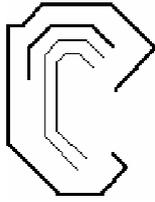
Monographien

14

Günter Katzenberger und Stefan Weiss (Hg.)

Musik in und um Hannover

Peter Schnaus zum 70. Geburtstag



Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater
Hannover

Monographien

14

Günter Katzenberger und Stefan Weiss (Hg.)

Musik in und um Hannover

Peter Schnaus zum 70. Geburtstag

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Monographien des
Instituts für Musikpädagogische Forschung**
der
Hochschule für Musik und Theater Hannover
(Emmichplatz 1, 30175 Hannover)

Bestellungen an: Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater Hannover
Emmichplatz 1, D-30175 Hannover
Fax: (0511) 3100-600
e-mail: ifmpf@hmt-hannover.de

Preis: 12,- Euro zuzüglich Versandkosten

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren

Hannover 2006

ISSN 1617-6847

ISBN 3-931 852-74-1

Institut für Musikpädagogische Forschung

Vorstand: Prof. Dr. F. Riemer (Direktor), Prof. Dr. K.-J. Kimmelmeyer, Prof. Dr. R. Kopiez – *Mitglieder:* Prof. Dr. E. Altenmüller, Prof. Dr. F. Amrhein, Prof. Dr. H. Bäßler, Prof. P. Becker, Prof. Dr. K.-E. Behne, Prof. Dr. A. Edler, Prof. Dr. J. Herwig, Prof. Dr. E. Hickmann, StR K. Martin, Prof. Dr. S. Rode-Breyman, Prof. Dr. R. Vogels – *Externe Mitglieder:* Prof. Dr. P. Brünger, Prof. Dr. H.-J. Kaiser, Prof. Dr. A. Lehmann-Wermser, Dr. Martin Weber
Sekretariat: Frowine André
Institutsgebäude: Schiffgraben 48

Institut für Musikpädagogische Forschung
der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Musik in und um Hannover

Peter Schnaus zum 70. Geburtstag

Herausgegeben von Günter Katzenberger
und Stefan Weiss

IfMpF-Monographie Nr. 14
Hannover 2006

Inhalt

VORWORT Günter Katzenberger und Stefan Weiss.....	5
ZUM GELEIT Gudrun Schröfel	8
IM DIENSTE DER MUSIKALISCHEN BERUFSAUSBILDUNG Richard Jakoby	9
„MAESTRO PIETRO“ (FAKSIMILE) Alfred Koerppen.....	18
IN UND UM – MUSIK: DAS „WEIßE RAUSCHEN“ DER MUSIKALISCHEN NEBENSÄCHLICHKEITEN Klaus-Ernst Behne	23
ELISABETH VON CALENBERG: EINE FRAU SCHREIBT SICH IN DIE GESCHICHTE EIN Susanne Rode-Breymann.....	27
MUSIK AM „RAND DER MUSIKGESCHICHTE“? ZU KLAVIERSTÜCKEN KÖNIG GEORGS V. VON HANNOVER Günter Katzenberger	38
HANNOVER 1913: <i>FRIEDEMANN BACH</i> ZWISCHEN GARTENLAUBE UND WELTENBRAND Stefan Weiss.....	51
EINE MÄRCHENSONATE FÜR KLAVIER: HANS VON BRONSARTS <i>MELUSINE</i> Arnfried Edler	63

WARUM ANNA BLUME NICHT MUSIK STUDIERT – EINE MERZ-FANTASIE Elmar Budde.....	74
SCHÖPFERISCHE WECHSELWIRKUNGEN: ZU DEN VOKALWERKEN VON WERNER EGK Peter Andraschke.....	82
JENSEITS DER LIEBE: NOTATE ZU IGOR STRAWINSKYS OPER <i>THE RAKE'S PROGRESS</i> ANLÄSSLICH DER INSZENIERUNG IN DER STAATSOOPER HANNOVER Peter Becker.....	98
PROFESSIONELLE VOKALE JUGENDARBEIT: KNABENCHOR HANNOVER – MÄDCHENCHOR HANNOVER Peter Schnaus	108
EIN JAZZMUSEUM FÜR HANNOVER Herbert Hellhund	127
RHYTHMIK-PARADOXIEN Reinhard Ring.....	140
MULTIMEDIA UND KREATIVITÄT Christoph Hempel	154
DIE UNGLAUBLICH SCHNELLEN FINGER DES P. S.: PETER SCHNAUS EINGEDENK EINER HISTORISCHEN TELEMANNSONATEN- AUFFÜHRUNG IN FREUNDSCHAFT GEWIDMET Eckart Altenmüller	165
PASTICCIO FÜR PETER SCHNAUS Ulrich Thieme	171

Vorwort

Noch heute haben an einer Musikhochschule bestimmte universitäre Gepflogenheiten Seltenheitswert. Dazu zählt jedenfalls die Tradition, Wissenschaftler in der Regel am Ende ihrer offiziellen Lehrverpflichtung in einer besonderen Weise zu würdigen. Selbst wenn man sich vor Augen führt, wie viel selbstverständlicher – um nicht zu sagen ungezwungener – die Fachwissenschaften derzeit in deutsche Kunsthochschulen integriert sind als noch vor zwei Jahrzehnten, begegnet noch immer die Frage, welchen Gewinn eine solche Ehrung eines wissenschaftlichen Hochschullehrers für den künstlerischen Anspruch einer Musikhochschule erbringen könnte; zumal Musikwissenschaft für den Künstler doch eher die Aufgabe habe, den geschichtlichen Hintergrund für die einstudierten Werke in „Schlaglichtern“ zu vermitteln.

Genau an diesem Punkt könnte man aber Peter Schnaus missverstehen und gänzlich falsch einordnen. Denn selbst wenn seine ganz persönliche Wirksamkeit und Beliebtheit auf einer bewundernswerten Vielseitigkeit und Offenheit als Lehrender gründen, so kommt es ihm doch stets darauf an, die entscheidende historische Perspektive des musikalischen Geschehens in allen Winkeln präzise auszuleuchten, um von diesem soliden Fundament aus markante geschichtliche Ereignisse schlaglichtartig hervorzuheben – vergleichbar fast einer Szenerie bei Caravaggio. An einer solchen Profilierung der Musikgeschichte kann aber nur jemandem gelegen sein, der die Vermittlung historischen Denkens an produzierende und reproduzierende Künstler als entscheidende pädagogische Aufgabe und Herausforderung heutiger Musikwissenschaft versteht. Und darin liegt wohl auch die Kraft und Ausdauer begründet, mit der Peter Schnaus über dreieinhalb Jahrzehnte so viele Generationen angehender Musiker und Musikerzieher zum Nachdenken angeregt, wissenschaftlich geprägt und damit auch künstlerisch vervollkommen hat – über eine beträchtliche Zeitspanne also, in der sich schon die Betrachtungsweise so mancher musikgeschichtlicher Fakten gewandelt haben mag.

Diesem gedanklich notwendigen Wandel ist Peter Schnaus mehr als gerecht geworden in seiner stets strukturierten, sachbezogenen argu-

mentierenden und klar formulierten Lehre. Wer das Vergnügen hatte, mit ihm häufig Prüfungen abzunehmen, konnte diese nie ermüdende Sachkonzentration nur bewundern – wie ebenso auch die dahinter stehende Zugewandtheit und Sympathie gegenüber den Menschen, um die es in dieser Situation ging. In welchem Umfang aber auch seine tiefen Einführungen in Musiktheorie oder Gehörbildung und zugleich sein nie unterbrochener Kontakt zur erklingenden Musik selbst – ob als Anreger und Begleiter der großen Hannoverschen Jugendchöre oder als engagierter Flötist – der wissenschaftlichen Arbeit an der Hochschule zugute kamen und gerade analytische Studien bereicherten, ist kaum zu überschätzen.

Dabei ging es Peter Schnaus keinesfalls nur um eng begrenzte Lehrangebote: Hauptanliegen sind und waren ihm die Stärkung und Profilierung des gesamten Bereichs der Musikerziehung, den er jahrzehntlang als Sprecher aufgebaut und geleitet hat, sowie die Unterstützung der Musikschulen in Niedersachsen. Dazu gehört besonders seine Vertretung des Fachs Musikwissenschaft am Konservatorium (heute Fachhochschule) Osnabrück und seine musikpädagogische Breitenarbeit in Seminarkursen der Universität Hannover sowie an Volkshochschulen im weiteren Umkreis. Dazu gehören aber ebenso seine wichtigen Herausgebertätigkeiten, die so unterschiedliche Publikationen hervorbrachten wie den hochgeschätzten und gern genutzten Band *Europäische Musik in Schlaglichtern*, das Heft „Musik der Romantik“ der Zeitschrift *Musik und Bildung* (Nr. 4/1993), die Festschrift für den Mädchenchor Hannover 2002 oder auch den *Schüler-Duden ‚Musik‘*. Nicht zuletzt hat er mit speziell hannoverschen Schwerpunkten, wie seinen Arbeiten für Mädchen- und Knabenchor oder Einführungen und Rezensionen unterschiedlichster Art, das Musikleben der Stadt mitgestaltet, in der er seinen Lebensmittelpunkt hat und deren Musikgeschichte ihm unmittelbar nahe steht.

So lag es für seine Freunde, Kollegen und Weggefährten nahe, seinen 70. Geburtstag zum Anlass zu nehmen, über Musik in und um Hannover nachzudenken: über Hannoversche Musikinstitutionen, in der Leinestadt entstandene Werke und dort wirkende Musiker, zu denen der Jubilar ja selbst gehört. Der Hannoveraner Kurt Schwitters übersetzte den Städtenamen durch eine doppelte Umkehrung mit „Vorwärts nach weit“ – dazu Elmar Budde im vorliegenden Band –, und ge-

mäß dieser Erkenntnis schien es auch den Herausgebern angebracht, dem Nachdenken über unser Thema die Weite nicht zu nehmen und die Beitragenden nicht zu streng „an die Leine“ zu legen. Herausgekommen ist ein Band, der die unterschiedlichen Arbeitsfelder und Professionen seiner Autorinnen und Autoren ebenso reflektiert wie die Breite der Interessen des zu Ehrenden selbst. Ohne einen Hannover-Beitrag aus *seiner* Feder auszukommen, hätten die Herausgeber freilich für eine verschenkte Gelegenheit gehalten, wenngleich es einige Mühe kostete, den eigentlichen Anlass des Bandes, seinen Untertitel, vor ihm vorerst zu verbergen. Wir hoffen, dass es diesem vielfarbigen Band gelingt, etwas von der für den Widmungsträger charakteristischen gedankenreichen Fülle des Zugangs zur Musik – und ebenso zur Literatur – widerzuspiegeln, und nicht zuletzt den stets freundlich aufgeschlossenen, oft verblüffend humorigen und wortgewitzten Menschen Peter Schnaus selbst zu erfreuen und zu weiterem Schaffen zu ermuntern.

Es versteht sich von selbst, dass alles dies nicht ohne vielseitige Unterstützung zustande gekommen wäre, für die an dieser Stelle gedankt werden soll. Hier sind zuvorderst die Autorinnen und Autoren zu nennen, deren spontane Bereitschaft, einen Beitrag beizusteuern, für sich und erst recht für den zu Ehrenden spricht. Der Dank der Herausgeber gilt der Hochschule für Musik und Theater Hannover, insbesondere dem Direktor des Instituts für Musikpädagogische Forschung, Karl-Jürgen Kemmelmeyer, für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Monographien*. Ulrike Böhmer unterstützte die Herausgeber bei der Einrichtung der Texte, die stets in derjenigen der mittlerweile recht zahlreichen Varianten der deutschen Rechtschreibung belassen wurden, in denen sie die Beitragenden einreichten.

Hannover, im März 2006

Günter Katzenberger
Stefan Weiss

Zum Geleit

Peter Schnaus hat 33 Jahre an der Hochschule für Musik und Theater Hannover gewirkt und lehrt bis heute an der Fachhochschule Osnabrück. Als Hochschullehrer, Vizepräsident, Senatsmitglied und Sprecher des Studiengangs Musikerziehung war Peter Schnaus maßgeblich beteiligt an wesentlichen strukturellen Veränderungen innerhalb des Hauses und an konzeptionellen Denkprozessen in der Musikerziehung. Die inhaltliche Verknüpfung der Ausbildungsziele für professionelle Musiker und hochqualifizierte Musikschullehrer lag und liegt ihm sehr am Herzen. Er beeinflusste die Gesamtentwicklung der Musikpädagogik und der musikalischen Ausbildung zum Musikschullehrer und zum freiberuflichen Musiker.

Peter Schnaus öffnete den Studierenden die Einsicht in eine praxisbezogene Musikwissenschaft. Generationen von freiberuflichen Musikern verdanken ihm musikwissenschaftliche und musikpädagogische Grundlagen für ihr Berufsleben. Als einer der meistbegehrten Prüfungsvorsitzenden verkörperte Peter Schnaus die Humanitas in idealer Weise: Er besitzt die Fähigkeit, jedem Studierenden in seiner individuellen Persönlichkeit gerecht zu werden. Mit dieser Schrift bedankt sich die Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Peter Schnaus für sein unermüdliches fruchtbares Wirken in seiner langjährigen Tätigkeit.

Prof. Gudrun Schröfel

Vizepräsidentin der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Im Dienste der musikalischen Berufsausbildung

Richard Jakoby

Zuvor: Ein Dank an Peter Schnaus

In den letzten drei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts und darüber hinaus hat sich Peter Schnaus um die professionelle Berufsausbildung im Bereich der Musik, vor allem an der Hochschule für Musik und Theater Hannover (HMTH) und am Konservatorium (später Fachhochschule) Osnabrück sehr verdient gemacht. Den Vorschlag Heinz Hennigs – allen Musikfreunden Niedersachsens bekannt als Leiter des Knabenchors Hannover und langjähriger Professor und Vizepräsident der HMTH –, Peter Schnaus, der damals im Schuldienst wirkte, für die Hochschule zu gewinnen, griff ich gerne auf. Ich wusste um Hennigs subtile Menschenkenntnis, sein Verantwortungsgefühl für die aufstrebende HMTH und seine Kenntnis um unsere Aufbauabsichten.

Die Verwirklichung dieses Vorschlags stellte sich schon bald als eine zukunftssträchtige Hilfe für die Hochschule im Allgemeinen und ihren Leiter im Besonderen heraus. Die unerschütterliche Arbeitsbereitschaft von Peter Schnaus, sein ungewöhnlicher Fleiß, seine Erfahrungen in mehreren Bereichen der Musikpädagogik, seine fundierte wissenschaftliche Ausbildung, seine zahlreichen Publikationen in Einzeldarstellungen und lexikalischen Werken – das war die Basis seiner Wirksamkeit für die Hochschule. Sie schlug sich nieder in verschiedenen Feldern der Hochschullehre und in seiner Mitwirkung in der Hochschulpolitik, zum Beispiel als Vizepräsident, Senatsmitglied, langjähriger Prüfungsvorsitzender und Sprecher des Studiengangs für Lehrer an Musikschulen und in freiberuflicher Tätigkeit. Über die Jahrzehnte hin hat er die Entwicklung der Hochschule mit Ausstrahlung nach außen entscheidend mitgeprägt. In konzentrischen Kreisen weiteten sich seine Arbeit und seine Positionen im Lehrgefüge aus, deren konsequenter Weg in der folgenden Skizze nur angedeutet werden kann:

1970–1973	Assistent des Direktors/Präsidenten in Forschung und Lehre, Lehrbeauftragter für Elementare Musikpädagogik und Musikwissenschaft (Hochschule noch in der Trägerschaft der Landeshauptstadt Hannover)
1973–1976	(Nach Übergang der Trägerschaft der Hochschule an das Land Niedersachsen) Wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Abteilungen Schulmusik, Künstlerische Ausbildung und Seminar für Lehrer an Musikschulen und in freiberuflicher Tätigkeit
1976–1982	Studienrat/Oberstudienrat im Hochschuldienst
1982–2001	Professor, ab 1987 Universitätsprofessor
1986–1990	Vizepräsident
1980	Mitwirkung in der Studienreformkommission
2001	Versetzung in den Ruhestand, aber weitere Lehrverpflichtung bis 2003

Besondere Hochachtung erwarb sich Peter Schnaus, als er neben seiner umfangreichen Arbeit an der Hochschule seine Dissertation über E. T. A. Hoffmann bei einem so renommierten Wissenschaftler wie Hans Heinrich Eggebrecht fertigstellte und damit eine der Voraussetzungen für die Erteilung einer Professur schaffen konnte.

Im Bereich der Musikwissenschaft/Musikpädagogik hat er bald erkennbar alle Erwartungen erfüllt, die man an seine ausgezeichneten Examina geknüpft hatte. Das kam der Abteilung Schulmusik insofern zugute, als er in den 70er Jahren, während der unseligen Auseinandersetzungen um die Inhalte und Methoden musikpädagogischer Arbeit sowie die zugeordnete Ausbildung mithalf, ein Konzept zu entwickeln, das keinem modischen Habitus nachgab und in der Bundesrepublik allgemein beachtet wurde.

Zu den skizzierten konzentrischen Kreisen gehörte zusätzlich zu seiner Position an der HMTH auch seine Tätigkeit innerhalb des Kooperationsvertrages zwischen der HMTH und dem Städtischen Konservatorium Osnabrück. In der Studienabteilung des Konservatoriums leitete Peter Schnaus seit 1979 als selbständig wirkender Bevollmächtigter der Hochschule und ihres Präsidenten alle Belange hinsichtlich der Studienordnungen und des Prüfungswesens im Bereich der Künstlerischen Ausbildung und des Seminars für Lehrer an Musikschulen und in freiberuflicher Tätigkeit. Seine dortige Lehre umfasste – ähnlich wie in

Hannover – die Gebiete Musikwissenschaft und Formenlehre. In diesem inhaltlichen Rahmen betreute er auch die Prüfungs- und Examenarbeiten.

Inzwischen hatte sich in Hannover die Weiterentwicklung der Staatlichen Musiklehrerprüfung (SMP) zur Diplomprüfungsordnung und ihrer praktischen Umsetzung vollzogen. In diese Situation und die folgenden Entwicklungen hat sich Peter Schnaus maßgeblich eingebracht.

Um die Mitte der 70er Jahre begannen in Niedersachsen Erörterungen über die Neuordnung der musikalischen Berufsausbildung im Bereich Musikerziehung und Künstlerische Ausbildung mit dem Ziel, eine Diplomprüfungsordnung einzuführen, die die bisherige SMP ablösen sollte. An den Erörterungen waren neben dem zuständigen Ministerium der Landesregierung und der HMTTH als Gäste auch Vertreter der Stadt Braunschweig als der Trägerin der Niedersächsischen Musikschule Braunschweig und Vertreter der Stadt Osnabrück als der Trägerin des Städtischen Konservatoriums Osnabrück beteiligt. An diesen beiden Instituten war bis dahin ebenfalls ein Studium zur Vorbereitung auf die SMP gegeben. Beide Städte waren bestrebt, die Berufsabteilungen mit entsprechenden zusätzlichen Mitteln aufzuwerten, was finanziell nicht möglich schien, oder sie aus ihrer Trägerschaft zu entlassen und eine Eingliederung in den Hochschulbereich zu ermöglichen.

Die erarbeitete Diplomprüfungsordnung trat für die HMTTH am 1. Februar 1979 in Kraft. Die Verbesserungen waren bald spürbar, so die Verlängerung des Studiums auf 8 Semester, ein wesentlicher Zeitgewinn für die Leistungssteigerung im Vergleich zur bisherigen Studiendauer von 6–7 Semestern. Ein Weiterstudium an wissenschaftlichen Hochschulen wurde ermöglicht ebenso wie eine längere Dauer der Bafög-Förderung. Neben weiteren notwendigen Reformen wurden zum Beispiel Musikpädagogik und Allgemeine Pädagogik entsprechend ihrer Bedeutung getrennt; die bisherige Zwischenprüfung wurde als Diplom-Vorprüfung zu einer wichtigen Ausbildungsstufe. Die Neuformulierung der Studiengänge schuf den Diplom-Musiklehrer mit instrumentalem Hauptfach, den Diplom-Musiklehrer mit dem Hauptfach „Musikalische Grundausbildung“ und einen mit dem Hauptfach „Chor- und Ensembleleitung“. Diese Regelungen – auch mit Kombinationsmöglichkeiten und Zusatzqualifikationen – kamen den Wünschen gerade

der Musikschulen sehr entgegen, die immer wieder eine Mehrfachqualifikation erreichen wollten, und bedeuteten größere berufspolitische Chancen für die Absolventen. Entsprechend eingefügt wurden auch die Diplome für „Rhythmiklehrer“ und „Laientanzlehrer“, und später konnte dann die Diplomierung auf den Bereich Jazz/Rock/Pop ausgedehnt werden. In der Nachdiplomierung für die früheren Absolventen der SMP ergab sich ein besonderes Problem, das aber positiv gelöst werden konnte.

Im Zuge der Neustrukturierung dieser musikalischen Berufsausbildung in Niedersachsen musste leider die Berufsausbildung an der Niedersächsischen Musikschule Braunschweig aus finanziellen Gründen aufgegeben werden. Die betroffenen Lehrkräfte und Studierenden wurden in die HMTH aufgenommen, für die sie eine wertvolle personelle Bereicherung waren.

Für die berufsbildende Abteilung des Konservatoriums Osnabrück ergab sich eine andere Situation. 1979 wurde im oben erwähnten Kooperationsvertrag die neue Diplom-Regelung einbezogen, sodass sie zeitgleich mit dem Beginn an der HMTH in Kraft treten konnte. Daneben gab es dort eine Künstlerische Ausbildung (4 Semester) mit der Möglichkeit des Weiterstudiums an der HMTH. Peter Schnaus war neben seiner erwähnten Verantwortung für alle kooperativen Fragen und seiner Lehrtätigkeit bis Anfang der 90er Jahre auch Vorsitzender in den Prüfungen für Lehrer an Musikschulen und in freiberuflicher Tätigkeit. Im Einvernehmen mit der Hochschulleitung ging der Prüfungsvorsitz dann an den Leiter des Konservatoriums bzw. den dortigen Leiter der Studienabteilung über; Peter Schnaus behielt neben seinen Koordinationsaufgaben den Vorsitz in den Fächern, die er auch in der Lehre vertrat.

In den 90er Jahren bemühte sich die Stadt Osnabrück, die Trägerschaft der Studienabteilung abzugeben. Die Pläne, sie eng an die HMTH anzugliedern oder an die Universität Osnabrück anzubinden, scheiterten daran, dass sich das Land Niedersachsen – wiederum aus finanziellen Gründen – nicht in der Lage sah, hierfür neue Professorenstellen zu schaffen.

Nach der Kündigung des Kooperationsvertrages durch die Stadt Osnabrück ergab sich die Möglichkeit einer Eingliederung in die Fachhochschule Osnabrück, die eine Erweiterung im ästhetischen Bereich

anstrebte. Außerdem kam diesen Wünschen das grundsätzliche Interesse der damaligen Ressortministerin für den Ausbau der Fachhochschulen sehr entgegen, die in begrenztem Umfang auch Mittel für Professorenstellen einbrachte. Den schwierigen und langfristigen Prozess des Übergangs hatte eine Errichtungskommission mit Vertretern der Fachhochschule, des Konservatoriums und des Musikschulverbandes unter Vorsitz von Peter Schnaus zu leisten. Da waren organisatorische Fragen zu lösen und wiederum Fragen von Prüfungs- und Studienordnungen, bis endlich im Jahre 2000 die neuen Professorenstellen nach hochschulüblichem Verfahren besetzt und die Integration der Studienabteilung in die Fachhochschule abgeschlossen werden konnte. Wenn freilich auch der Laienbereich, also die Städtische Musikschule, nicht mehr mit der Studienabteilung verbunden blieb, so ergaben sich doch sinnvolle Kooperationen, die durch die Unterbringung im gleichen Haus erleichtert wurden. Bis heute lehrt Peter Schnaus an der Fachhochschule. Er ist sozusagen das personifizierte Symbol geblieben für die inhaltlichen und organisatorischen Wandlungen dieser Studienabteilung und der Zusammenarbeit zwischen ihr und der HMTH.

Die Entwicklungen in Niedersachsen haben bundesweite Beachtung gefunden und beispielgebend gewirkt. An dem gewachsenen und bewährten Fundament der Diplomstudiengänge sollte sich nun der schon begonnene Aufbau des fächerübergreifenden Bachelorstudiengangs orientieren, der die Voraussetzung für das Studium unterschiedlicher Master-Studiengänge schaffen soll. Es ist zu hoffen, dass die Studieninhalte und -ziele klar erkennbar bleiben, fern von sich modisch gebenden „Vernetzungen“. Das wird schwierig sein im Gefüge von 15 Studiengängen, die derzeit (2006) an der HMTH angeboten werden.

Mit seiner jahrzehntelangen Tätigkeit hat sich Peter Schnaus wirkungsvoll eingebracht in die Gesamtentwicklung der Musikpädagogik und der musikalischen Ausbildung in Niedersachsen, vor allem in Hannover und Osnabrück. Darüber sollen seine anderen Leistungen im Bereich der Musikpflege, z. B. für den Knabenchor und den Mädchenchor Hannover, nicht vergessen werden. In seiner Arbeit werden verschiedene Welten sowohl der professionellen Musik als auch der Laienmusik ineinandergefügt. In der Musikgeschichte Hannovers gibt es zahlreiche Beispiele eines solchen Ineinandergreifens verschiedener Welten.

Ein Blick in die Historie

Die führenden Institute unserer musikalischen Berufsausbildung sind die Hochschulen für Musik. In der langen Geschichte der Musikalischen Ausbildungsstätten in Europa, deren Beginn schwierig zu orten ist – Musikunterweisung hat es zu allen Zeiten und in allen Kulturen gegeben – nahmen die „conservatorio“ genannten Bewahranstalten die Aufgabe wahr, begabte Waisenkinder als Nachwuchs für das kirchliche und weltliche Musikleben zu schulen. Ein besonders markantes Beispiel einer solchen Gründung war die des „Conservatorio Santa Maria“ in Neapel (1553). In dieser Gründung und den auf ihren Spuren folgenden Weiterentwicklungen kann man den Beginn der institutionellen Geschichte der Musikhochschulen in Europa, und dann weltweit, sehen, soweit es die sogenannte Westliche Musik betrifft. Wegweisender Impuls für die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehenden Konservatorien wurde das „Conservatoire de Musique“ in Paris. Es war aus der „Musique de la Garde Nationale“ hervorgegangen und erhielt nach institutionellen und nominellen Zwischenstufen 1795 diese Bezeichnung. Marksteine in Deutschland setzten das 1822 von Carl Friedrich Zelter in Berlin gegründete Königliche Institut für Kirchenmusik, das sich 1922 zur Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik und 1933 zur Hochschule für Musik weiterentwickelte, sowie 1869 die Gründung der Königlichen Hochschule für Musik – ebenfalls in Berlin –, in die nach dem Zweiten Weltkrieg die vorgenannte Hochschule eingegliedert wurde. Eine führende Rolle spielte ab 1843 das von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig gegründete Konservatorium.

Nachdem die Verantwortung für die Pflege des Opern- und Konzertwesens von den Fürstenhäusern in die öffentliche Hand übergegangen war, hat sich diese verstärkt der entsprechenden Ausbildung annehmen müssen. Und in diesem Wandlungsprozess gingen manche der angesehensten und ältesten Konservatorien oder Akademien im vorigen Jahrhundert dann in die Staatlichen Hochschulen für Musik über, so auch in Hannover.

Wie jede Lokalgeschichte ist auch die Hannoversche Musikgeschichte im Allgemeinen, die der beruflichen Ausbildung im Besonderen eingebettet in die jeweiligen politischen und kulturgeschichtlichen Situationen und Entwicklungen. In vielen Publikationen ist die Musik-

geschichte Hannovers im weitesten Sinne, also übergreifend nach Lüneburg – Celle, Wolfenbüttel – Braunschweig, Calenberg – Hannover, Göttingen und sogar bis in den Raum Bremen, Verden und Osnabrück hinein, dargestellt worden.¹ Einen für unseren Zusammenhang besonders fundamentalen und bis in die Details umfassenden Beitrag über die „Musikausbildung in Hannover“ bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs verdanken wir Heinrich Sievers, der an der Hochschule gelehrt hat.²

Seinen Wanderungen durch die Jahrhunderte ab der Zeit um 1000 folgend begegnen wir der Bildung im Dienste der Kirche, der musikerzieherischen Ordnung im Zuge der Reformation, den musikalischen Anweisungen des Cantors Crappius, dem privaten Unterricht auf Tasten-, Streich- und Blasinstrumenten (die Unterweisung in den Tasteninstrumenten war meistens Sache der Organisten, die in den anderen Instrumenten die der Ratsmusiker), wir begegnen weiter der Musik und ihrer Unterweisung an der herzoglichen Residenz mit Akzenten auf dem Lauten-, Flöten- und Gambenspiel, der in hoher Blüte stehenden Hannoverschen Musikpflege mit Namen wie Nicolaus Adam Strungk, Agostino Steffani, Georg Friedrich Händel, den französischen und italienischen Musizierpraktiken – Georg Philipp Telemann hat als Schüler von Hildesheim her diese Praktiken in Hannover kennen gelernt. Die Wanderung führt dann zur Stagnation des höfischen Musiklebens, als die Residenz 1714 nach London verlegt wurde, weiter zum Stilumbruch hin zur Klassik, zu den Ratsschlägen Friedrich Chryсандers für eine stilistisch zuverlässige Chorpfege, und schließlich zu den Auseinandersetzungen um die Gründung eines von König Georg V. gewünschten Konservatoriums, das allerdings wohl nur auf Gesang und Klavier mit musiktheoretisch gründlicher Zusatzausbildung, nicht auf ein allumfassendes Konservatorium neuzeitlicher Prägung zielte. Zur Gründung kam es trotz des königlichen Einsatzes aus finanziellen Gründen nicht. Neue Aspekte brachte der Geiger Joseph Joachim in die Erörterungen um die Planung ein. Seine Vorstellungen konnte er aber erst nach der Annexion Hannovers durch Preußen verwirklichen,

-
- 1 Vgl. Willi Kahl/Heinrich Sievers, Art. „Hannover (Haus/Stadt)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1956, Sp. 1464ff.
 - 2 Heinrich Sievers, „Musikausbildung in Hannover“, in: *Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover. Struktur – Zielsetzungen – Geschichte*, hg. von Richard Jakoby, Hannover 1973, S. 25ff.

leider nicht in Hannover. (Das wär's gewesen: Joachim als Direktor und Geigenlehrer, Clara Schumann als Klavierpädagogin und Johannes Brahms als Kompositionslehrer – man war nahe dran!) Joachim wurde 1866 Leiter der späteren Königlichen Hochschule für Musik in Berlin.

In den Wanderungen begegnen uns im 19. Jahrhundert die zahlreichen privaten, oft unseriösen Musikschulen, Konservatorien und sogar „Musikhochschulen“, die den Namen meistens nicht verdienen. Man studiert in dieser Zeit musikpädagogischer Misere lieber Klavier in Leipzig oder Geige in Berlin. Systematische Ordnung und ordentliche Lehrpläne gab es erst mit der Gründung eines konkurrenzfähigen Konservatoriums Ende des 19. Jahrhunderts mit den anspruchsvollen Führungskräften Hermann Brune, Emil Evers und dem Direktor Karl Leimer, dem Lehrer Walter Gieseckings. Dieses Konservatorium durfte sich ab 1911 Städtisches Konservatorium nennen, und daraus entwickelte sich gegen Ende des Zweiten Weltkrieges bzw. danach, 1943–1945, verbunden mit Namen wie Johannes Röder und vor allem dann Walter Höhn, die Landesmusikschule, also die Vorgängerin der HMTH. Wegen des totalen „Kriegseinsatzes“ wurde der Lehrbetrieb 1945 eingestellt. In Hannover lagen die Unterrichtsstätten in Trümmern.

Nach Kriegsende mussten erst einmal die noch vorhandenen Kräfte für einen Neuanfang gefunden und zusammengeführt werden. Heinz Lauenroth, der sich große Verdienste um die HMTH erworben hat, beschreibt die Aufbauzeit bis zum Jahre 1973, als mit dem Neubau der HMTH die Trägerschaft von der Landeshauptstadt Hannover in die des Landes Niedersachsen überging.³ Alfred Koerppen gibt in seinen „Erinnerungsfragmenten 1947–1951“ Einblicke in die wirtschaftlich in kärglichem Umfeld ablaufende Studien- und Lehrsituation.⁴ Die institutionelle Entwicklung führte in mehreren Phasen dann von der Landesmusikschule über die Akademie für Musik und Theater, die Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater zur heutigen HMTH.

In den nächsten Jahrzehnten musste es für die Musikhochschulen insgesamt – neben der inhaltlichen Aufbauarbeit – um die Art ihrer

3 Heinz Lauenroth, „Das war alles ganz anders“, in: *Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover*, S. 55ff. (siehe Anm. 2).

4 Alfred Koerppen, „Erinnerungsfragmente. Die Landesmusikschule in den Jahren 1947–1951“, in: *Hochschule für Musik und Theater Hannover 1897–1997*, hg. von Peter Becker und Peter Schnaus, Hannover 1997, S. 53ff.

Institutionalisierung, also ihre rechtliche Position innerhalb des nationalen Bildungs- und Ausbildungssystems gehen; denn von ihr hängen die Finanzierungsmöglichkeiten im Personal- und Sachmittelbereich, die Qualifikation der Studienabschlüsse mit ihren beruflichen und sozialen Konsequenzen ab. Die Musikhochschulen ließen sich dabei von dem Prinzip leiten, in allen Belangen die Gleichberechtigung der Kunst- und Musikhochschulen im Vergleich zu den Wissenschaftlichen Hochschulen zu erreichen, und das unter Wahrung ihrer Eigenheiten. Dieser Prozess, in dem die HMTH bei den Entscheidungsgremien die Interessen der Kunst- und Musikhochschulen federführend vertrat, konnte mit positivem Ergebnis abgeschlossen werden.⁵ Von der erlangten hochschulrechtlichen Position her können die Musikhochschulen wirksam ihre gesellschaftliche Funktion, ihren Auftrag im Hinblick auf die Pflege und Weiterentwicklung des Musiklebens durch Forschung, Lehre und Studium wahrnehmen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg musste im Hinblick auf die Breite der Basis und die Höhe der Leistungsspitze der durch Kriegs- und Nachkriegszeit unterbrochene Anschluss an das internationale Niveau wiedererreicht werden. Die vergleichenden Blicke richteten sich vor allem auf die USA und die UdSSR. Heute kann wohl gesagt werden, dass dank der verbesserten Ausbildungsbedingungen und vieler Fördermaßnahmen, vor allem denen des Deutschen Musikrates, der Rückstand im Hinblick auf das Niveau unseres musikalischen Nachwuchses nicht nur aufgehoben, sondern in fast allen Bereichen in einen positiven Entwicklungstrend umgewandelt werden konnte. Schon die Jüngsten zeigen einen künstlerischen und technischen Leistungsstand, den wir vor einigen Jahrzehnten kaum erwarten konnten. Mit diesem positiven Stand sollten wir uns aber nicht zufrieden geben; er muß vielmehr in immer neuen Bemühungen weitergetragen und -entwickelt werden, damit Deutschland das Land bleibt, das weltweit seit Hunderten von Jahren als ein Land mit hoher Musikkultur gilt.

5 Vgl. Richard Jakoby, „Musikleben und Nachwuchsförderung in Deutschland“, in: *Hochschule für Musik und Theater*, S. 21ff. (siehe Anm. 4).

"MAESTRO PIETRO" *)

5 nachempfundene Vertonungen eines italienischen
Gedichts und seiner Übersetzung in den Stil deutscher
Dichter durch Peter Schraus — ihm zum 70. Geburtstag
zugeweiht von

Alfred Koenig

*) Peter Schnaus hat mir zu meinem 75.Geburtstag fünf Gedichte
dediziert, in denen er ein italienisches Madrigal des 17.Jahrhunderts
zur Grundlage nahm und darüber vier Übertragungen im Stijl deutscher
Dichter verfaßte: 1.nach A.Gryphius, 2.nach J.W.von Goethe,
3.nach K.M.Rilke, 4.nach E.Jandl. Er hat, dem Anlaß entsprechend,
einige Veränderungen am italienischen Original vorgenommen, die als
Verbeugung vor dem Empfänger zu verstehen waren.
Bei meinen Vertonungen - im Genre von Cl.Monteverdij, H.Albert,
P.Hindemith, als "Lied des 19.Jahrhunderts" und als "Rap" - habe
ich die Texte noch einmal verändert und die Verehrungsadresse
umgedreht, so daß die Verbeugung nun P.S.gilt. - (Der Hörer ist
aufgefordert, dem "Lied des 19.Jh." einen Autorennamen zu geben,
ich habe mich nicht getraut - Schubert, Schumann, Brahms, Wolf???)
Von jedem ein bißchen?)

1. Scherzo musicale

per tre voci pari alla maniera di Claudio Monteverdi (1567-1613)

Handwritten musical score for 'Scherzo musicale' by Claudio Monteverdi. The score is written for three voices on three staves. The lyrics are: "Su vo-gel-ti ca-vo - ri scio-glie-to, ven-da- ce, ad can-tu- re,". The music includes various note values and rests, with some notes beamed together.

2. Loblied

für 2 Frauenstimmen und Cembalo bas. in der Art Heinrich Alberts (1604-1651)
nach seinem Gedicht in der Art der Andreas Gryphius (1616-1664) von P.S.

Handwritten musical score for 'Loblied' by Heinrich Albert. The score is written for two women's voices and a basso continuo on three staves. The lyrics are: "Ihr blü-men kö-gelein, ihr Gef-tes kö-nig-tu- ren, zu Eu-er ist die Nacht, be-gie-uen will der". The music includes various note values and rests, with some notes beamed together. The score ends with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#).

3. Lied „Jeh hort im Wäldle sein Vöjel sein“
 für Fagott, Klarinette und Bass (Ad libit.) nach seinem Gedicht
 in der Art Joh. W. von Goethe von P.S.

annunty bewest

4. Chorlied „Wie ihr den Morgen greißt“
 für 4-stimmigen Chor in der Art Paul Hindemith nach einem
 Gedicht in der Art R.M. Rilke von P.S.

Molto e. solenne

5. Rap

für Sprecher und Klavier nach einem Text in der Art von Ernst Jandl von P.S.

Sprecher

schnell, atonal, ohne Sprechmodulation, sehr rhythmisch, laut

f ein vö-ge-keim sing ein lie-de-keim macht ein

Zweit-chen-keim steigt zum him-mel-keim schreit wie sau-er-keim gel-det ber-ge-keim gold-et maer-gue-rö-ke gu-ke

In und um – Musik: Das „Weiße Rauschen“ der musikalischen Nebensächlichkeiten

Klaus-Ernst Behne

Wenn es um Musik geht, geht es da wirklich nur um Musik, genauer: ausschließlich um Musik? Alles was wir sonst noch um die Musik herum wahrnehmen, hören, sehen, fühlen oder wissen, ist also nicht unbedingt einer eingehenden Betrachtung wert? Oder wird so die Bedeutung des Nebensächlichen übersehen, und was ist denn eigentlich nebensächlich, speziell in der Musik?

Nebensächliches ist per definitionem unwichtig. Wichtig in der Musik ist die Sache Musik, also: das notierte Werk. Weil aber nicht immer alles notiert ist, und auch um die Improvisation nicht auszuklamern, sagen wir: das klingende Ereignis Musik. Soll man, wenn man über Musik nachdenkt, Nebensächliches überhaupt zum Thema machen, lenkt es nicht von der Hauptsache selbst ab? Was wären denn musikalische Nebensächlichkeiten?

Ist es nebensächlich, an welchen Krankheiten unsere großen Meister litten und starben? Sicher eher ein fragwürdiges Thema der Populärwissenschaft, aber eines, das sich anhaltender Beliebtheit erfreut.

Ist es nebensächlich, mit welchen polemischen Attacken Hans Pfitzner gegen die undeutsche Musik zu Felde zog? Sicher, aber belastet es andererseits nicht meinen persönlichen Zugang zu Pfitzners Musik?

Ist es nebensächlich, wie Musik im Medium Fernsehen dargeboten wird, von jungen attraktiven, oder älteren ergrauten Musikern, mit Blick aufs Dekolleté der Harfenistin, auf die Stukkatur der Saaldecke, ins Gesicht des Dirigenten? Ja, werden wir einmütig bekräftigen, das ist nebensächlich, ... sofern wir nicht die einschlägigen Experimente kennen, nach denen das Urteil über die musikalische Interpretation ganz überwiegend vom Anblick der Musiker geprägt war.

Ist es nebensächlich, wie das Liebesleben von Komponisten –

etwa von Alban Berg – ausgesehen hat? Selbstverständlich ist das nebensächlich, aber interessant wäre es schon ...

Ist es nebensächlich zu wissen, wie Giacinto Scelsi hat notieren lassen? Die posthume Aufregung darüber, dass Schüler und Kollegen seine Improvisationen notierten und als Kompositionen Scelsis gelten ließen, lässt dies keineswegs nebensächlich erscheinen.

Ist es nebensächlich, dass in den *Drei Volkstexten* op. 17 von Anton von Webern die Reihentechnik eine große Rolle spielt? Hier gehen die Meinungen heftig auseinander. Aus den Schriften der Wissenschaftler und Analytiker ist die Reihe kaum wegzudenken, man könnte fast von einer ABM-Maßnahme sprechen! Schönberg selbst, der Vater dieser Theorie, hielt von reihenorientierten Analysen gar nichts.

Ist es nebensächlich, dass der zweite Satz von György Ligeti Cellokonzert aus 26 Abschnitten besteht, die jedoch, wie der Komponist versichert, so miteinander verschmolzen sind, dass Hörer davon nichts bemerken (sollen)?

Ist es nebensächlich, dass in seinem Chorwerk *Lux aeterna* Strukturen zu finden sind, die an das magische Quadrat erinnern, ein Topos, der auch bei Webern eine große Rolle gespielt hat?

Ist es schließlich nebensächlich, wie geistreich und charmant Ligeti seit Jahrzehnten über eigene Werke spricht, dass seine Partituren in so hohem Maße eine eigene graphische Qualität erlangt haben und uns damit mehr von der Musik zu vermitteln scheinen als ein herkömmlicher Notenstich?

Viele Fragen, kaum Antworten, aber dreierlei dürfte deutlich geworden sein:

- Die Liste der musikalischen Nebensächlichkeiten ließe sich um etliche Facetten verlängern. An Beispielen, alltäglichen wie abstrusen, mangelt es nicht, weil die Sache Musik in der Regel mit einem üppigen Bündel von Sekundärinformationen umgeben ist, weil Musik fast stets im Kontext von anderem steht.
- Es ist durchaus umstritten, wie nebensächlich diese und andere Aspekte sind. Befragungen würden sicherlich erhebliche Meinungsdiskrepanzen zu Tage fördern, sofern immer aufrichtig geantwortet wird.
- Die meisten Nebensächlichkeiten sind vermutlich deshalb wichtig, weil sie den Prozess des Musik-Erlebens beeinflussen, weil

die Möglichkeit, Musik vollkommen unbefangen zu begegnen, so gut wie nicht mehr gegeben ist, unser Verständnis von Musik deshalb nicht nur von der Sache Musik selbst, sondern darüber hinaus in erheblichem Maße vom gesamten umgebenden Kontext geprägt ist.

Es wird bisweilen musikalische Umweltverschmutzung beklagt, weil wir im Alltag immer häufiger ungewollt mit Musik konfrontiert werden, aber gibt es nicht auch ein Entsorgungsproblem für all die unwichtigen und wichtigen Nebensächlichkeiten, mit denen die Musik auf Schallplattencovern, im Fernsehen, in Kulturmagazinen, in musikwissenschaftlichen Seminaren garniert wird? Wäre es nicht ein gigantisches Forschungsprogramm für die Wissenschaften, uns darüber aufzuklären, wie zuträglich bzw. schädlich die Auswirkungen all dieser Nebensächlichkeiten einzustufen sind, jener Wissenschaften, die ja selbst – in diesem Sinne – Nebensächliches produzieren? Müssten wir als Hörer nicht wesentlich stärker daran interessiert sein, dass wir einen eigenen, unbeeinflussten Weg zu Musik finden, oder ist dies ein utopisches Ziel?

Wiederum Fragen und keine Antworten. Deshalb sei die Problematik abschließend an einem einfachen Beispiel illustriert. Im Vorwort der Taschenpartitur des erwähnten Webern-Werks findet man die Feststellung, dass der Komponist „durch die horizontale Anordnung der einzelnen Reihenglieder und die regelrechte Verbindung der einzelnen Formen ein Höchstmaß melodischer Kohärenz erzielt“. Auf den ersten Blick ein harmloser Satz, bei genauerer Betrachtung eine Annahme über die Wirkung der Musik, noch präziser, eine weitreichende und äußerst gewagte Hypothese, deren Gültigkeit die meisten Leser für bare Münze nehmen werden. Über die Besonderheiten der Rezeption von atonaler bzw. zwölfstimmiger Musik wird seit den 1950er Jahren empirisch gearbeitet; wenn man die Ergebnisse dieser Forschung resümieren will, kommt man nicht umhin festzustellen, dass gerade diese Wirkung – größere Fasslichkeit, Kohärenz, Stimmigkeit *als Folge* seriellen Komponierens – als äußerst fragwürdig einzustufen ist. Derartige – vermeintlich harmlose – Sätze haben aber, wie man aus anderen Experimenten weiß, Folgen: Der Eindruck von größerer Kohärenz wird sich beim so indoktrinierten Publikum vielleicht einstellen; er wird jedoch nicht durch die Musik bewirkt, sondern ist Ergebnis eines suggestiven Prestigeeffektes. Derart instruierte Hörer werden – und das scheint noch

bedeutsamer – ihre Aufmerksamkeit anders ausrichten, vielleicht werden sie innerlich bis 12 zählen, wo es doch so wichtig wäre, sich ganz auf den Gestus der Musik zu konzentrieren. Nicht selten findet man in der Literatur die Vorstellung, dass das Auffinden verborgener Strukturen, d. h. in der Regel solcher, die man unbefangen nicht hört, aber in der Partitur nur nach aufwendiger Analyse sehen kann, ein wichtiger Weg sei, den Sinn von Musik zu entschlüsseln. Über diese Sinnfrage wird man auch weiterhin streiten. An dieser Stelle sollte lediglich verdeutlicht werden, wie auf den ersten Blick harmlos anmutende Sätze in den Prozess des Musikhörens eingreifen und im konkreten Fall eine Hörhaltung begünstigen, für die Schönberg das Prädikat „bürokratisch“ gewählt hätte. Es ist ein Kreuz mit den musikalischen Nebensächlichkeiten, sie sind so wichtig!

Elisabeth von Calenberg: Eine Frau schreibt sich in die Geschichte ein

Susanne Rode-Breymann

Musikwissenschaftliche Regionalgeschichte hat eine lange, eine gute Tradition in Hannover und an der Hochschule für Musik und Theater (HMTH). Verknüpft mit Fragestellungen der Gender Studies ist sie Rahmen für ein neues Forschungsprojekt und den Aufbau einer Nachwuchsforschungsgruppe an der HMTH. Unter dem Titel „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen“ soll es zunächst um drei ‚Orte‘ der frühen Neuzeit gehen: die Stadt, den Hof und das Kloster. Im Startkongress „Die Stadt – Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit“¹ wird es auch um Hannover gehen, beim Thema ‚Hof‘ wird Wolfenbüttel in den Blick kommen. Regionale Differenzierungen sind unverzichtbarer Bestandteil dieses musikwissenschaftlichen Vorhabens, das sich an der Urbanistik der Geschichtswissenschaft orientiert.

Auch der ‚Ort‘ Kloster als dritter Teil dieses Projekts (mag er schließlich als Kongress oder als Vortragsreihe realisiert werden) hat eine zentrale niedersächsische Dimension in Gestalt der Calenberger (Frauen-) Klöster. Die regionale Dimension lebt also in den Themen; das ‚ruft‘ danach, die Themen dementsprechend in regionalen Netzwerken wissenschaftlich wiederzuentdecken und künstlerisch wiederzubeleben. Dazu bieten Hannover, Wolfenbüttel und das Musikland Niedersachsen reiche Anknüpfungspunkte: So kreuzt und intensiviert sich plötzlich die anfangs rein musikwissenschaftliche Idee, über den ‚Ort‘ Kloster nachzudenken, mit gleichklingenden Ideen der Präsidentin der Klosterkammer Hannover, Sigrid Maier-Knapp-Herbst zur Vorbereitung der Elisabeth von Calenberg-Jubiläen 2008 und 2010. Musikwissenschaft kann so (in einer seit 2005 bestehenden Projektgruppe der

¹ Interdisziplinäres musik- und kulturwissenschaftliches Symposium vom 29. Juni bis 1. Juli 2006 in der HMTH.

Klosterkammer) in Dialog mit Geschichtswissenschaft und Theologie treten; sie kann dabei ihre Perspektiven überdenken, hinterfragen und profilieren.

Wer aber war Elisabeth von Calenberg (1510–1558)? Und ist sie überhaupt ein Thema für die Musikwissenschaft? Auf dem Tiefpunkt ihres Lebens, als die Anfang Vierzigjährige, ihres Besitzes ledig, in Hannover ein entbehrungsreiches Dasein fristete, dichtete Elisabeth von Calenberg Lieder. Es sind geistliche Lieder, die auf bekannte Melodien vor allem von protestantischen Kirchenliedern zu singen sind. Gleiches taten auch andere Fürstinnen bis hinein ins 18. Jahrhundert: z. B. Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig und Lüneburg, die über 100 geistliche und weltliche Lieder schrieb und ein 1649 begonnenes ‚Liedertagebuch‘ hinterlassen hat, oder adelige Frauen im Umkreis pietistischer Frömmigkeit, die bekennende Zuflucht im geistlichen Lied suchten. Das 1704 gedruckte *Geist=reiche Gesangbuch* von Freydinghausen enthält Texte von mehr als zehn Frauen, darunter u. a. von Gräfin Ludmilla Elisabeth von Schwarzburg-Rudolfstadt, die wie ihre Schwester Ämilie Juliane umfangreiche Sammlungen geistlicher Lieder geschrieben hat. Es ist also nicht singulär, dass Elisabeth von Calenberg Lieder schrieb, aber sie war eine der ersten, die das tat und somit einen ungewöhnlichen Schritt ging. Und noch in anderer Hinsicht sind ihre Lied-Dichtungen ungewöhnlich, denn sie gehen über ein allgemeines gläubiges Weltbedenken, wie es in geistlichen Liedern üblich war, hinaus und geben ein historisch konkretes Individuum zu erkennen: Elisabeth spricht in den Lieder von sich, ihrem Kummer und ihrem Handeln. Sie hinterlässt der Nachwelt also Spuren ihrer Welt- und Lebenserfahrung und schreibt sich mit ihren Lied-Dichtungen in die Geschichte ein, so dass wir einen Eindruck von ihrem „Selbstverständnis über ihren Platz in der Welt“ bekommen können: „In einem der Lieder berichtet sie von den wichtigsten Ereignissen in ihrem Leben, einschließlich der Geburt ihrer [vier] Kinder, der Einführung und Verteidigung des Protestantismus, dem Schreiben des Regierungsbuches für [ihren Sohn] Erich, der Einführung von Maßnahmen für die öffentliche Sicherheit, dem Schreiben von Briefen und dem Exil in Hannover.“² Sie hat diese Lieder, die

² Merry Wiesner, „Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg“, in: *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit*, hg. von Kerstin Merkel und Heide Wunder, Darmstadt 2000, S. 39–48, hier S. 45.

in einer Abschrift in Gotha erhalten sind, datiert und mit erläuternden Titeln überschrieben. Damit hat sie für eine Überlieferung ihrer Lieder Sorge getragen, die genaue Bezüge zu ihrer Situation zu erkennen geben. Im Ton von *Innsbruck ich muss dich lassen* dichtete sie am 8. Oktober 1554, kurz vor ihrer Abreise aus Hannover auf die Besitzungen ihres zweiten Mannes in der Grafschaft Henneberg, *Braunschweig ich laß dich farenn*. Darin thematisiert sie das ihr zugefügte Unrecht und blickt auf ihre Rolle als Landesmutter zurück, in der sie mit reinem Gewissen vor Gott stehen könne.

Zuerst auf die Lieder von Elisabeth von Calenberg einzugehen, ist für eine Musikwissenschaftlerin naheliegend. Ein Historiker, ein Theologe, eine Wissenschaftlerin aus der historischen Frauenforschung würden andere Anfänge nehmen, ihnen wäre anderes wichtiger. Damit steht eine zentrale Frage im Raum, die in der Projektgruppe „Elisabeth von Calenberg-Jubiläen“ diskutiert wurde – nämlich: Was ist das Wichtige, was ist das Besondere an Elisabeth von Calenberg? Dies meint sowohl die Vergangenheit, also die Frage, in wie fern Elisabeth von Calenberg als handelnde Frau in ihrer Zeit besonders war, als auch die Zukunft, also die Frage, in wie fern diese Auseinandersetzung mit Leben und Handeln von Elisabeth Impulse geben kann für Traditionsbildung und lebendigen Umgang mit kultureller Tradition.

Elisabeth von Calenberg war eine Frau mit vielen Gesichtern: Mit 15 verheiratet, mit 30 Witwe, alleinerziehende Mutter von vier Kindern und fünf Jahre vormundschaftliche Regentin, die jedoch auch schon vorher und auch danach in die Politik eingriff und in einem Lied ihre Regierungszeit mit 15 Jahren angab, mit 43 eine politisch Unterlegene, die vertrieben wurde. Sie verfasste politische Texte, Erörterungen kirchenrechtlicher Natur, formulierte Erlässe, Lohn-, Hof- und Regierungsordnungen, schrieb eine Vielzahl von Briefen, dichtete Lieder und publizierte am Ende ihres Lebens ein *Witwen-Trostbuch*.

Elisabeth wird in der Sekundärliteratur als ganz besondere Frau, als bemerkenswerte Frau, als starke Frau von ungewöhnlicher Tatkraft, als mutige Frau, die mit leidenschaftlicher Hingabe an das Evangelium für die Durchsetzung des Protestantismus kämpfte, als Frau mit ökonomischem Sachverstand apostrophiert, die großes Geschick für Verwaltungsdinge besaß und eine große Haushalts-Saniererin war. Aber die Beschreibungen differieren: Wies Elisabeth von Calenberg Antonius

Corvinus an, „eine neue lutherische Kirchenordnung für ihr Territorium zu entwerfen“³, tat er das in Elisabeths Auftrag,⁴ oder muss es heißen: „Corvinus erfolgreiches Wirken wäre nicht denkbar gewesen ohne die tatkräftige Unterstützung“⁵ von Elisabeth? Führte sie unter Einfluss⁶ oder mit Hilfe⁷ von Corvinus die lutherische Lehre ein? War sie eine Frau mit einem „hemmungslosen Machttrieb“, der eine „dazu nicht berufene Frau in die politischen Händel hinein“⁸ drängte, eine Frau, die skrupellos zwischen verschiedenen Bündnissen lavierte und taktierte,⁹ oder war sie eine „singuläre Erscheinung“¹⁰, die als geschickte, mit Klugheit und Umsicht handelnde Politikerin mit konkurrierenden Allianzen umzugehen verstand?

Schauen wir genauer hin: Natürlich haben auch Frauen in der Frühen Neuzeit politisch und kulturell gehandelt, aber wir haben oft sehr wenig oder gar keine Spuren ihres Handelns. Das ist im Fall von Elisabeth von Calenberg anders. In ihrem Fall lassen sich mehrere Aspekte überdauernden Handelns ausmachen: Als reformatorisch Handelnde, als politisch Handelnde, als kulturell Handelnde hat Elisabeth von Calenberg Grenzen des Üblichen überschritten und aktiv ein Überdauern ihres Handelns angestrebt. So schreibt sie ihrem Sohn nicht nur ein Regierungshandbuch, sondern bekennt an dessen Schluss ihre für Frauen dieser Zeit höchst ungewöhnliche Intention, sie wolle mit dieser

3 Ebd., S. 42.

4 Vgl. Axel von Campenhausen, „Elisabeths Erbe“, in: *Spiegel Online*, 18. März 2005.

5 Wolfgang Scheel, „Vorwort“, in: *450 Jahre Reformation im Calenberger Land und Allgemeiner Hannoverscher Klosterfonds*, hg. von der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, Hannover 1993, S. 5.

6 Vgl. Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 186.

7 Vgl. Inge Mager, „Wegert euch des lieben heiligen Creutzes nicht“. Das Witwentreustbuch der Herzogin Elisabeth von Calenberg-Göttingen“, in: *Kirche und Gesellschaft im Heiligen römischen Reich im 15. bis 16. Jahrhundert*, Göttingen 1994, S. 207–224, hier S. 212.

8 Adolf Brenneke, „Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg, die hannoverische Reformationsfürstin als Persönlichkeit“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte* 38 (1933), S. 139–170, hier S. 151f.

9 Vgl. Brigitte Streich, „Elisabeth von Calenberg“, in: *Witwenschaft in der Frühen Neuzeit. Fürstliche und adelige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, hg. von Martina Schattkowsky, Leipzig 2003, S. 179–189, hier S. 188.

10 Ebd., S. 180.

Schrift „im gedechtnis bey den nachkomen pleiben“ und die Schrift solle ihrem Sohn „und allen jungen hern ein anfang zu christlicher regierung sein.“¹¹

Als 1540 ihr um 40 Jahre älterer Gatte Erich I. starb, betrieb Elisabeth eine rasche Testamentseröffnung. Das am 4. 9. 1540 im Schloß zu Neustadt am Rübenberg eröffnete Testament setzte ihren Sohn Erich d. J. zum Alleinerben „der Länder und Güter, die ungetrennt bleiben sollten“ ein, bestellte Kurfürst Joachim von Brandenburg, Elisabeths Vater, Herzog Heinrich von Braunschweig-Lüneburg, Elisabeths Widersacher, Landgraf Philipp von Hessen, Elisabeths Vertrauten, „und Elisabeth, solange sie im Witwenstand blieb“ zu Testamentsvollstreckern und Vormündern und enthielt „Bestimmungen über die Art, wie die Regierung ausgeübt werden sollte, während der junge Herzog unmündig war.“¹² Ein Widersacher, ein Vertrauter – das sind nicht eben ideale Rahmenbedingungen, unter denen Elisabeth von Calenberg die vormundschaftliche Regentschaft übernehmen musste. Wollte sie Wirkungsmacht entfalten, d. h. als Landesmutter das Wohl ihres Landes befördern und die Zugriffsversuche des katholischen Herzogs Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel auf das Fürstentum Calenberg-Göttingen verhindern, kam sie gar nicht umhin, eine Position zu den konkurrierenden Allianzen einzunehmen und Bündnisse einzugehen.

Sie stellte sich der Verantwortung für ihr Land, bildete mit Rat, Kanzler und Ständevertretern einen Ausschuss, der „mit unmittelbar administrativen Aufgaben betraut“¹³ war und führte für fast sechs Jahre das Regiment für ihren minderjährigen Sohn. In dieser Rolle als vormundschaftliche Regentin war sie im 16. Jahrhundert keinesfalls singulär. Insbesondere im Haus Habsburg übernahmen immer wieder Frauen nach dem Tod ihrer Männer anstelle der minderjährigen Söhne die Regierung oder ‚sprangen‘ bei kriegsbedingter Abwesenheit ihrer Män-

11 Elisabeth von Calenberg zitiert nach: Barbara Becker-Cantarino, „Die schriftstellerische Tätigkeit der Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg (1510–1558)“, in: *Virtus et fortuna. Zur deutschen Literatur zwischen 1400 und 1720. Festschrift für Hans-Gert Roloff zu seinem 50. Geburtstag*, hg. von Joseph P. Strelka und Jörg Jungmayr, Bern 1988, S. 237–258, hier S. 243.

12 Anneliese Sprengler-Ruppenthal, „Die Herzogin Elisabeth von Calenberg-Göttingen und der Landgraf Philipp von Hessen“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte* 82 (1984), S. 27–52, hier S. 30.

13 Streich, „Elisabeth von Calenberg“, S. 184 (siehe Anm. 9).

ner ‚ein‘ und vertraten diese „in politischen Belangen“¹⁴. Tod oder längere Abwesenheit stellten die Frauen schnell vor die Aufgabe zu regieren, und wenn solche Situationen eintraten, konnten sie sich nicht erst langwierig auf derlei ‚unweibliche‘ Herausforderungen einstellen. Sie mussten also Bildung mitbringen, die sie befähigte, in entsprechenden Situationen sofort in die Rolle der politisch Handelnden zu wechseln.

Wir finden solcherlei Vorbildungen, man könnte sagen Ausbildungen für den Bedarfsfall, insbesondere an Höfen, die Ideen des italienischen Humanismus aufgriffen und im Zuge dessen über die Vernunft- und Bildungsfähigkeit der Frau diskutierten. An solchen Höfen ließ man vielfach Jungen und Mädchen gemeinsam unterrichten. Derlei hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts Hochkonjunktur. Auch Elisabeth von Calenberg wuchs an einem von solchem Geist geprägten Hof auf: Ihr Vater, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, und seine Gattin Elisabeth, eine dänische Prinzessin, ließen Elisabeth „und ihre Schwestern gemeinsam mit den Brüdern am Berliner Hof“¹⁵ unterrichten. Elisabeth griff diese neue (heute würden wir sagen: Gleichstellungs-)Idee auf und machte ernst mit deren Umsetzung, was darin augenfällig wird, dass sie nicht nur für ihren Sohn das Regierungshandbuch *Unterrichtung und Ordnung* schrieb, sondern ihrer Tochter Anna Maria bei deren Verheiratung mit Herzog Albrecht von Preußen 1550 das von ihr geschriebene Ehestandsbuch *Ein freundlicher und mütterlicher Unterricht* mit auf den Weg gab. Es lag ihr für Sohn und Tochter gleichermaßen am Herzen, sie zu angemessenem Handeln zu befähigen. Fürstliche Unterrichtungen und Instruktionen häuften sich in den deutschen Herzogtümern im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert¹⁶: Auch darin sehen wir Elisabeth als eine Vorangängerin: Sie ist vermutlich die erste Fürstin, die eine solche belehrende Unterrichtung verfasste und dies, weit vor vergleichbaren Beispielen aus dem 17. Jahrhundert, sogar für Sohn und Tochter.

14 Georg Schreiber, *Die Hofburg und ihre Bewohner*, Wien 1993, S. 79.

15 Wiesner, „Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg“, S. 41 (siehe Anm. 2).

16 Vgl. dazu: Rita Multer, *Pädagogische Perspektiven in deutschen Fürstenspiegeln und Erziehungsinstruktionen von Fürstinnen und für Fürstinnen in der Frühen Neuzeit*, Eichstätt 1998, sowie Cornelia Niekus-Moore, „Die adelige Mutter als Erzieherin: Erbauungsliteratur adeliger Mütter für ihre Kinder“, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Kongressbericht Wolfenbüttel 1979, 3 Bde. (= Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung 8-10), hg. von August Buck u. a., Hamburg 1981, Bd. 3, S. 505–510.

Als vormundschaftliche Regentin war Elisabeth möglicherweise besonders tatkräftig, singulär war sie in dieser Rolle keinesfalls: „Die Ansicht“, so Beatrix Bastl,

„daß Frauen in der Frühen Neuzeit vom öffentlichen Handeln ausgeschlossen waren, ist nicht ganz ohne Grundlage. Allerdings werden die ‚Indizien‘ meist in unzulässiger Weise zur generellen Unterordnung ‚der Frau‘ verdichtet. Nun wurde in den frühneuzeitlichen Rechten jedoch nicht generell von ‚der Frau‘ gesprochen, sondern [...] verschiedenen Qualitäten von ‚Mündigkeit‘, zeitgenössisch als ‚Stand‘ bezeichnet, differenziert. Es ist zu unterscheiden, ob es sich um die Rechtsposition der Tochter, der volljährigen unverheirateten Frau, der Ehefrau oder der Witwe handelt. Dazu kommt die Zugehörigkeit zu den verschiedenen sozialen Ständen und Rechtskreisen, welche von großer Tragweite für die Beantwortung der Fragen nach der Beteiligung von Frauen an öffentlichem Handeln und Herrschaft werden.“¹⁷

Dass Elisabeth also ihre Regentinnenjahre – und das heißt die ihr als Witwe zugestandene „größere Handlungsfreiheit“¹⁸ – politisch voll ausschöpfte, die „alleinige Verantwortung für den Sohn Erich“ erkämpfte, „die leere Staatskasse“ sanierte und zwischen den welfischen Verwandten und dem Schmalkaldischen Bund eine „sensible Außenpolitik“¹⁹ betrieb, ist nicht eigentlich das Ungewöhnliche an ihr. Das Ungewöhnliche sind das Vorher und Nachher, denn sie betrat die politische Bühne nicht erst mit dem Tod ihres Mannes, also als Witwe, und sie verließ sie nicht, als ihr Sohn volljährig war. Selbstbewusst erklärt sie in einem ihrer Lieder: „Ich thett auch ernstlich regirenn / Im landt woll funftzehenn jar / Thet weinich darin hoffirenn. / Das redt ich ganntz offennbar. / Der teuffel war ausgelassenn / Wie menniglich ist bekannt / Dennoch hielt reine straßenn / Das landt gudt ruhe fanndt.“²⁰

Wie gelang es ihr, sich eine Machtposition zu erobern, wie gelang es ihr, diese nach der Volljährigkeit ihres Sohnes 1546 zunächst zu erhalten? Geschick, Argumentationskraft, Hartnäckigkeit, Eigenwillig-

17 Beatrix Bastl, *Tugend, Liebe, Ehre. Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien 2000, S. 25.

18 Ebd., S. 27

19 Mager, „Das Witwentrostbuch der Herzogin Elisabeth“, S. 213 (siehe Anm. 7).

20 Elisabeth von Calenberg, „Ey gott mein lieber herre“ im Ton von „Ich dannck dir lieber herre“, 6. Strophe, zitiert nach: Iwan Franz, „Elisabeth von Calenberg-Göttingen als Liederdichterin. Ein Beitrag zur Charakteristik der Fürstin“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen* 1872, S. 183–195, hier, S. 192.

keit von Vorgehensweisen, die auf genauen Beobachtungen der Motive und Anschauungen anderer basierten, müssen eine Rolle gespielt haben. Auf jeden Fall ist es höchst ungewöhnlich, dass es Elisabeth von Calenberg trotz ihrer Wiederheirat 1546 gelang, sich zunächst in Münden zu behaupten und „den Sohn zu einem urkundlichen Verzicht auf die Ablösung ihres Wittums“²¹ zu überreden: „Die Etablierung einer Nebenregierung in ihrem Wittum schon zu Lebzeiten ihres Mannes, später dann auch an Stelle bzw. neben ihrem Sohn wurde schon von den Zeitgenossen als singular empfunden.“²²

Insbesondere die Vorgehensweise Elisabeths bei der Etablierung ihrer Nebenregierung gibt in der Bewertung zu denken: Ihr Gatte hatte seit dem Tod seiner ersten Frau eine Mätresse gehabt. Bei seiner Heirat mit Elisabeth hatte er das Verhältnis zu dieser Frau, Anna Rumschottel, kurz unterbrochen, aber bald wieder aufgegriffen. Zunächst versuchte Elisabeth, auf vernünftige Weise einzugreifen und Anna Rumschottel „durch eine Geldzahlung zum Verzicht zu bewegen.“²³ Als das erfolglos blieb, „setzte sie alles daran, daß die Rumschottel wegen Hexerei angeklagt wurde: Nicht nur habe diese sie vergiften wollen, sie sei auch schuld an einer Erkrankung Elisabeths im Kindbett.“²⁴ Elisabeth nutzte diese Affäre, dass ihr das „Amt Münden als Residenz eingeräumt wurde statt des geringeren Amtes Calenberg. Von diesem behauptete sie nun, daß da viele zauberische Weiber seien.“²⁵ Unverzüglich ging sie nach dem gegen ihren Gatten errungenen Sieg daran, in Münden „eine wohldurchdachte Hofhaltung“²⁶ auszubauen. Wie soll man das bewerten: Handelt so eine Fürstin, der jedes Mittel zur Durchsetzung eigener Macht Recht ist, oder erkennt man in diesem Agieren das enorme Geschick einer Fürstin, die zeitübliche Verfahrensweisen und Denkvorstellungen zu erkennen in der Lage ist und diese Einsichten nutzt, um „die Übernahme einer inneren Organisationsaufgabe, zu der sie sich berufen fühlte“²⁷ durchzusetzen?

21 Streich, „Elisabeth von Calenberg“, S. 186 (siehe Anm. 9).

22 Ebd., S. 189.

23 Ebd., S. 182.

24 Ebd.

25 Sprengler-Ruppenthal, „Die Herzogin Elisabeth“, S. 27 (siehe Anm. 12).

26 Ebd., S. 28.

27 Streich, „Elisabeth von Calenberg“, S. 183 (siehe Anm. 9).

Publizierend und dadurch sich auf ungewöhnliche Weise in die Geschichte einschreibend tritt Elisabeth von Calenberg 1542 mit der von Corvinius verfassten Kirchenordnung auf den Plan. Dem lässt sie als Landesherrin 1545 einen *Christlichen Sendebrieff* [...] / *Christliche besse- rung und neues Gottseliges leben / so in dieser letzten bösen zeit / die boh nod fordert* folgen, in dem sie „konkret auf die Pflichten der einzelnen Stände“ eingeht:

„die Pfarrer sollen die Gemeinde mit ernster Bußpredigt anhalten, der Adel soll seine aufwendige Lebensführung [...] unterlassen, die vier großen Städte ihres Territoriums (Göttingen, Hannover, Northeim, Hameln) sollen ihre wucherischen Geschäfte unterlassen. [...] Pflichterfüllung und leidender Gehorsam sind die weltlichen Tugenden, die Elisabeth im Sinne des Reformwerkes ihren Untertanen vorhält, um die drohenden Fehden und Religionskriege abzuwenden. Religiöse Argumente werden mit sozialen und politischen vermischt, das weltliche Leben unter dem Aspekt des moralischen Zusammenlebens nach biblischen Grundsätzen geordnet.“²⁸

Der *Sendebrieff* dokumentiert Elisabeths Reformen und Regierungsabsichten und verdeutlicht, dass sie den lutherischen Glauben als „Richtschnur für die Verantwortung des Fürsten gegenüber dem Untertan“²⁹ verstand. Auf dieser Grundlage argumentiert sie auch in der *Unterrichtung und Ordnung*: „Mehr als ein Drittel des Buches“, so führt Merry Wiesner aus,

„ist religiösen Fragen und Praktiken gewidmet. Elisabeth erläutert die lutherischen Interpretationen umkämpfter Streitpunkte wie etwa der Sakramente und der Wirksamkeit des Gebets. Biblische Ermahnungen, in Gott zu vertrauen, durchziehen auch die sich anschließenden praktischen Ratschläge für das Regieren: wie man Beamte auswählt, was ihre Pflichten sein sollten, wann man neue Steuern einführen sollte (selten), wie man mit den Klöstern umgehen sollte (vorsichtig), ob man Allianzen vertrauen sollte (nie). Ausdrücklich bezieht sich Elisabeth auf ihre eigenen Erfahrungen: Sie berichtet, wie sie nach dem Tod ihres Mannes ‚in großem Elende und Widerstande‘ regieren mußte und von allen Seiten von den Gläubigern ihres Mannes belagert wurde. Daher rät sie ihrem Sohn wiederholt, sich nicht zu verschulden.“³⁰

Diesem Thema gilt ihre besondere Aufmerksamkeit: Sie mahnt zur „Kosteneindämmung bei Hofe“, warnt „vor überzähligem Gesinde und

28 Becker-Cantarino, „Die schriftstellerische Tätigkeit“, S. 242 (siehe Anm. 11).

29 Streich, „Elisabeth von Calenberg“, S. 180 (siehe Anm. 9).

30 Wiesner, „Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg“, S. 44 (siehe Anm. 2).

beschreibt die Gefahrenquellen, die einen Fürsten in Armut bringen können, wie z.B. „grossen pracht fueren uber vermogen, auf allen reichstagen sein, viel reuterdienst tun, krieg anfangen und andern darin dienen, gerne borgen“.³¹

Der in jeder Hinsicht ungewöhnlichste Text von Elisabeth von Calenberg ist jedoch ihr *Witwentrösbuch*, an dem sie offenbar schon Mitte der 1540er Jahre zu arbeiten begonnen hat, das 1555, unmittelbar nach ihrem Weggang aus Hannover, vollendet, 1556 gedruckt und bis 1609 fünfmal neu aufgelegt wurde. Waren alle anderen Schriften konkret anlassbezogen, überschreitet Elisabeth von Calenberg mit dem *Witwentrösbuch*, über das eine umfangreiche Untersuchung von Inge Mager vorliegt, diese Grenze: Auf der Basis ihrer eigenen „Kreuzerfahrungen“ ihres letzten Lebensjahrzehnts geht es ihr um eine „gesellschaftliche und rechtliche Neubewertung des Witwenstandes von der Bibel her“ sowie um einen Appell an die Verantwortlichen, ihrer „Pflicht zur Sozialfürsorge“³² für die Witwen gerecht zu werden. Andererseits zielt Elisabeth auf eine Ermutigung der Witwen, „ihr Alleinsein nicht nur zu erleiden, sondern im Vertrauen auf Gottes Beistand entschlossen zu gestalten.“³³ Elisabeth spricht in diesem Text mit neuem

Selbstverständnis, „das die bisher gültigen Maßstäbe insofern hinter sich läßt, als hier Frauen nicht nur geistlich, sondern bis ins Alltagsgeschehen hinein in ihrer Relation zu Gott bestimmt und damit im Sinne des reformatorischen Priestertums aller Gläubigen bewertet werden.“³⁴

Hätte es die handelnde Elisabeth von Calenberg nicht gegeben, hätten die Calenberger Klöster anders ausgesehen oder es würde sie heute eventuell gar nicht mehr geben. Damit hätte es auch eine musikalische Tradition in diesen Klöstern nicht gegeben, die aufzuarbeiten zu den Zielen des ‚Ort‘-Projekts an der HMTTH gehört. Elisabeth von Calenberg also ein Thema für die Musikwissenschaft? Sie war keine Komponistin, nur eine Liederdichterin – und dennoch war sie eine Weichenstellerin, eine Impulsgeberin mit Auswirkungen bis hin zur musikalischen Tradition. Diese Facetten kulturtragenden, kulturfördernden, kulturgestaltenden Tuns sind im Begriff des ‚kulturellen Han-

31 Streich, „Elisabeth von Calenberg“, S. 180f. (siehe Anm. 9).

32 Mager, „Das Witwentrösbuch der Herzogin Elisabeth“, S. 222 (siehe Anm. 7).

33 Ebd., S. 214.

34 Ebd., S. 220.

dehns‘ aufgehoben. Die Kategorie ‚kulturelles Handeln‘ öffnet den Weg zu neuen Einsichten in die Rolle von Frauen in und für die Musikgeschichte.

Musik am „Rand der Musikgeschichte“? Zu Klavierstücken König Georgs V. von Hannover

Günter Katzenberger

Wenn man sich allein die nicht gerade spärlichen Karikaturen vor Augen hält, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Scharen von Klavierspielern und die ihnen entsprechende Literatur aufgreifen – stellvertretend sei hier nur an Heinrich Heines gern zitierte Auslassungen erinnert –, dann wird schon daraus erkennbar, weshalb sich auch heute noch dieses Massenphänomen kaum überblicken lässt. „Die Masse will Massen“ ließ Robert Schumann bereits um 1833 seinen „Florestan“ urteilen,¹ womit er auch die unübersehbare Produktion von Klaviermusik sehr unterschiedlichen Anspruchs meinte, und entsprechend groß ist der Chor der Klagenden (von Beethoven bis zu Adolf Bernhard Marx und weiter bis ins 20. Jahrhundert). Dass bei solchen Unmengen von Klavierstücken aber in abgelegenen Winkeln doch noch mehr oder weniger Brauchbares aufzufinden ist, liegt auf der Hand.

Wie rasch dabei im Zuge der rasant ansteigenden Popularität des Pianoforte und der nachwachsenden Generationen von Klavierspielern seit Jahrhundertbeginn die Idee des subjektiven intimen Ausdrucks von Emotionen, der „wahren Gefühlsschwelgerei“ in Musik zur Massen- ‚Ware‘ führen konnte, lässt sich unter anderem wiederum am inhaltlichen Wandel der *Salonmusik* nachvollziehen, die nicht nur für den Rezensenten Schumann „eine Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt“, bezeichnete.² Er hat sie mehrmals kritisch kommen-

1 Robert Schumann, „Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius’ Denk- und Dichtbüchlein“, in: *Gesammelte Schriften* [= *GS*], hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, hier: I, S. 27. In „Zur Eröffnung des Jahrganges 1835“ schrieb Schumann: „Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt.“ (*GS* I, S. 38.)

2 Rezension über Werke Stephen Hellers, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (= *NZfM*) 19 (1843), zitiert nach *GS* II, S. 149 (siehe Anm. 1).

tiert: Noch 1836 unterschied er den gehobenen Salon, in dem künstlerisch Bedeutendes vorgestellt wird (etwa Werke von Frédéric Chopin und Stephen Heller) einerseits von musikalischen „Teekränzen“; andererseits trennte er davon wiederum die „virtuose Salonmusik“ (etwa von Henri Herz oder Friedrich Kalkbrenner) und vor allem die „romantisierende Salonmusik“, die sich „zwischen Chopin und Herz eingeschlichen“ habe und deren „Paß“ heiße: „Von allem etwas wo möglich“. 1839 formulierte er große Zweifel an den „Salons der Großen und Reichen“, in denen „die Heimat der Kunst [...] nicht zu finden“ sei; und 1843 schließlich traf er auf „ein Gemisch von Sentimentalität und Klavierpassage“ im Salon, der nun ein Ort sei, „wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen“ würde.³

Auch Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen *Lieder ohne Worte* schon sehr bald zum Inbegriff romantischen Ausdrucks am Klavier und entsprechend vom Salon vereinnahmt wurden, hat sich 1839 mahnend gemeldet: „es wird jetzt gar zu viel Claviermusik ähnlicher Art componiert.“⁴ Ohne Zweifel hatte Mendelssohn, allein mit dem vielsagend ‚offenen‘ Titel *Lieder ohne Worte*, einen Nerv der Zeit getroffen, indem er mit dieser Art lyrischer Klavierstücke den musikalischen Aspekt von Friedrich Schlegels „progressiver Universalpoesie“⁵ lebendig werden ließ; wobei das bezeichnende *ohne* in der während der 1830er Jahre sich etablierenden Gattungsbenennung gerade keinen Mangel andeutete, sondern im Gegenteil den Ausdruck „zu *bestimmter* Gedanken [um sie in Worte zu fassen]“ meinte.⁶ Wenn August Kahlert in einer der ersten Rezensionen 1834 befand, die Stücke seien „sämtlich nur von solchen zu spielen, die poetische Zustände zu erfassen Lust und Geschick haben“,⁷ dann wähten sich schon wenige Jahre später sehr viele Spieler

3 Diverse Rezensionen in *NZfM*, zit. n. *GS* I, S. 227, 231, II, S. 149 (siehe Anm. 1).

4 Brief an Nikolaus Simrock, 4. März 1839, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 226.

5 Aus *Athenäums-Fragmente*; vgl. dazu Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 291.

6 Vgl. Mendelssohns vielzitierten Brief an Marc André Souchay vom 15. Oktober 1842, in: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1915, Bd. 2, S. 229.

7 In *Caecilia* 16 (1834), zitiert nach dem Faksimile-Abdruck in: Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 14), Tutzing 1988, S. 41f.

zu diesen gehörig. Die Vorstellung, dass ein *Lied ohne Worte* „seiner Natur nach mehr zum Vortrag im kleinen, herzlich verbundenen Freundeskreis sich eigne“, ⁸ weist, trotz Mendelssohns Wunsch eingängige Musik zu schreiben, auf eine von ihm nicht gewollte Vervielfältigung im bürgerlichen Salon hin. („Ich habe auch nicht die Absicht, mehr der Art [Lieder ohne Worte] herauszugeben, [...] wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein.“⁹) Um 1840 wird also die Frage nach einer Grenze zwischen dem neuartigen Ausdruck subjektiver Empfindung ‚ohne Worte‘ und einer ‚verkitschenden‘ Sentimentalität immer drängender.

In eben diese Zeit fallen diverse Stücke eines Musik- und Klavierenthusiasten, dessen Biografie eine völlig andere war als die einer romantisieranfälligen Künstlergestalt: des Hannoverschen Königs Georg V. Dieser 1819 – im gleichen Jahr wie die von ihm hoch verehrte Clara Schumann – geborene letzte Regent des Hauses Hannover war in der kunstbeflissenen Umgebung des Londoner und Berliner Hofes aufgewachsen und von hervorragenden Lehrern musikalisch unterwiesen worden. So wurde es zu einem seiner Lebensziele, die Musik als etwas künstlerisch und moralisch Unverzichtbares zu profilieren, in Bürgerkreisen zu verankern und nicht zuletzt Hannover zum musikalischen Zentrum – wenigstens für ganz Norddeutschland – zu machen. Dass er selbst sich besonders dem Klavier als „bürgerlichem Pionierinstrument“ (Max Weber) und „Hausinstrument“ widmen sollte, hat verschiedenartige Gründe:¹⁰ Entscheidenden Einfluss hatten sicher seine ersten Lehrer, die renommierte Londoner Hofpianistin Louise Dulken und der Berliner Carl Wilhelm Greulich, der als Schüler Ludwig Bergers Georgs kompositorische Begabung fördern konnte, die schließlich von dem vornehmlich durch Lieder bekannt gewordenen Komponisten Friedrich Wilhelm Kücken weiter entwickelt wurde. Ein nicht zu unterschätzender Einfluss wird auch der englischen Pianistin Anna Robena Laidlaw (der Widmungsträgerin von Schumanns *Fantasiestücken* op. 12), seit 1839 Hofpianistin in Hannover, zugeschrieben. Sie war

⁸ Notiz in der *NZfM* 1846, Nr. 14, S. 53.

⁹ Brief an Nikolaus Simrock (siehe Anm. 4).

¹⁰ Vgl. dazu Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte*, Bd. II, Tutzing 1984, S. 343f.

ebenfalls eine Schülerin Bergers, der kurzzeitig sogar selbst Georg in Berlin unterrichtet haben soll, und hat die musikalische Aufgeschlossenheit des Hofes in Hannover mitgeprägt. Als tragisches Ereignis kommt die Erblindung Georgs mit zwölf Jahren hinzu, die ihn mehr oder weniger an das Klavier als hausmusikalisches Instrument zwang, zugleich aber sein mehrfach bezugtes Improvisationsvermögen entwickeln ließ.

Diese Prägung des für Oper und Schauspiel begeisterten Kronprinzen vom Klavier her hatte auch zur Folge, dass nahezu alle bedeutenden Pianisten seiner Zeit zu Privatkonzerten an den hannoverschen Hof geladen worden waren (von Charles Mayer über Franz Liszt, Sigismund Thalberg und Anton Rubinstein bis zu dem jungen „Klavierspieler“ Johannes Brahms). Zu Hofpianisten während Georgs Regierungszeit (1851–1866) wurden schließlich der renommierte Alfred Jaëll und 1863 der bedeutende blinde Pianist und spätere Lehrer Arnold Schönbergs, Joseph Labor, ernannt; während die regelmäßig und – öffentlich oder in hochdotierten Privatkonzerten – überaus erfolgreich konzertierende Clara Schumann sich zum großen Bedauern des Königs (der schon als Kronprinz Robert Schumann kennen und schätzen gelernt hatte) nicht fest an Hannover binden wollte. In einer von ihm großzügig geplanten Musikhochschule hätte sie eine künstlerisch leitende Stellung einnehmen sollen. Welchen indirekten Einfluss sie dennoch auf das Musikgeschehen in Hannover ausübte, auch indem sie hier etwa mit Joachim, Brahms, Bernhard Scholz und Julius Otto Grimm zusammentraf, lässt sich mehreren Dokumenten und Darstellungen entnehmen.

Georgs Kompositionen schließlich – sie waren fast alle vor seinem Regierungsantritt 1851 entstanden – spiegeln auf persönliche Art die romantisierende Sphäre seiner Jugendzeit, seiner Lehrer und Vorbilder, und beschränken sich daher weitgehend auf kleinere Formen. Dass darin nicht nur die verbreiteten Gattungen der Klaviermusik vertreten sind, sondern ‚Lieder‘ aller Art, vom komponierten *Volkslied* über Klavierlieder bis zur relativ stattlichen und durchaus auch erfolgreichen Chorliedproduktion, gründet nicht zuletzt in seiner persönlichen Vorliebe für die Stimme, als einem „von Gott uns unmittelbar verliehenen Organ [... welches] auch eine größere Vollkommenheit, einen größeren Reiz besitzt, als irgendein Instrument“, sowie speziell für das *Volkslied*

als „allgemein treuer Charakteristik des Volkes selbst [...] und seiner Cultur“.¹¹

Ein Großteil seiner Werke wurde 1879 posthum in einer vierbändigen Gesamtausgabe (mit 191 Werken und 17 Bearbeitungen, darunter überwiegend Lieder und Chöre) im *Verlag der Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover* zusammengefasst. Band I enthält 22 Klavierwerke zu zwei Händen: 8 Walzer, 1 Ländler, 3 Märsche, 4 *Lieder ohne Worte*, 4 Stücke mit verschiedenen Titeln (etwa *Divertissement*) sowie eine fünfteilige *Ouverture pastorale* und eine *Große Jagd-Symphonie* in vier Sätzen, die beide zwar klavieristisch ausgearbeitet, aber auch zur Orchestrierung vorgesehen waren, was später der höchst einflussreiche Armeemusikdirektor Julius Viktor Gerold übernahm, der die Werke auch in großer Besetzung aufführte.

Im Gegensatz zu Georgs offenkundig beliebten und besonders von hannoverschen Chorvereinigungen gern aufgeführten (Chor-)Liedern, darunter vier preisgekrönte Männerchöre nach Gedichten von Schiller, blieb sein Klavierschaffen bestimmten Gelegenheiten, bevorzugt aber dem häuslichen Musizieren vorbehalten. (In diesem eher privaten Rahmen waren allerdings nicht selten auch Clara Schumann, Joseph Joachim und Bernhard Scholz anregende und selbstverständlich aktive Gäste.) Neben typischen Gelegenheits- und Widmungsstücken – überwiegend Walzer¹² und Märsche mit Zueignungen zu Jubiläen, Geburtsfesten usw. –, die oft einer bestimmten Erwartung angepasst, zuweilen aber auch vom individuellen Einfall geprägt waren, verdienen einige Stücke Beachtung, die den Kronprinzen nicht nur als befähigten Imitator wichtiger Vorbilder erkennen lassen.

Generell fällt auf, dass sich der Komponist mit Ausnahme einiger Widmungsstücke fast gänzlich der von Schumann schon 1840 kritisier-

11 Seine ästhetischen und ethischen Grundsätze hat der Kronprinz bereits als 19-jähriger veröffentlicht in einer kleinen Schrift *Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik* (1839) sowie in: *Über Musik und Gesang*, Wien 1879.

12 Für die durchaus zeittypischen teils dem üblichen Formschema entsprechenden, teils aber auch größer angelegten Walzer, in denen sich manche individuelle motivisch rhythmische Prägung findet, könnte Arnfried Edlers Einschätzung von Schumanns und Chopins frühen Tänzen gelten, „dass sowohl bei Schumann wie bei Chopin die Klaviertänze eine Art Sprungbrett in ihre kompositorische Entwicklung darstellten“. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 3 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,3), Laaber 2004, S. 162.

ten Mode versagt, blumige Überschriften einzusetzen (*Abendglocken* wäre die einzige Ausnahme) – auch ein Indiz dafür, dass die Stücke eher nicht der übersteigerten, um ‚poetischen‘ Schein bemühten Salon-tendenz zuzurechnen sind.

Ganz allgemein bestätigen diese Charakterstücke den formal eher freien Gestus eines (blinden) Improvisators und zugleich seine Idealvorstellung von einer „Herrschaft der Melodie“, mit weitgehend klar periodisierten liedhaften Abschnitten sowie mit einem von der Oberstimme dominierten Satz, einschließlich weitgriffiger Akkordbrechungen in der Begleitung. Dazu gehören aber auch variantenreiche, teils frei schweifende und daher überraschende Harmoniefolgen mit häufig eingeführten Zwischendominanten und Tonartwechslern, durchaus als Gegengewicht zur nicht selten kleinschrittigen Melodik. Für den in einigen Stücken auffallend vollgriffigen, fast kompakten Klaviersatz könnte der klangreiche, aber nicht füllige Wiener Hammerflügel (um 1815) eine Erklärung liefern, auf dem Georg vor allem in Schloss Herrenhausen spielte.¹³ Problematisch und wohl kaum befriedigend aufzuklären bleibt allerdings das Zustandekommen der Notentexte. Während für die frühesten Kompositionen seine Lehrer Greulich und Kücken in Frage kommen, waren in Hannover zunächst der Pianist Eduard Wenzel und später der Pianist, Göttinger Universitätsmusikdirektor und musikalisch organisatorische Berater des Königs, Arnold Wehner, damit betraut, die Notentexte zu erstellen und nach Georgs Anweisungen, die zuweilen offenbar eigenwillig waren, zu redigieren. Dennoch muss der heikle Punkt möglicher Veränderungen oder eigenmächtiger Eingriffe offen bleiben.¹⁴

Die formale Anlage vieler Stücke wirkt schon ihrer Vielgliedrigkeit wegen unüblich. Die typische Reihung tänzerischer Episoden in den meisten Walzern – man kann sie sich der Zeit gemäß durchaus noch als Gebrauchstänze für die Hofgesellschaft vorstellen – lässt sich immerhin aus der Gattungstradition der Schubertzeit herleiten. Darun-

13 Dieses erstaunlich gut und komplett erhaltene Instrument, das nach 1850 üppig bemalt worden war (u. a. vom Hofmaler Friedrich Kaulbach), ist nach längeren Irrwegen erst seit kurzer Zeit, bestens renoviert, im Schlossmuseum Celle wieder zugänglich.

14 Beide Berater waren auch kompositorisch aktiv, ohne jedoch Schumanns Kritik standhalten zu können. Vgl. *NZ/M* 1835, zitiert nach *GS I*, S. 108 (siehe Anm. 1).

ter finden sich allerdings auch größer angelegte Stücke mit orchestralen oder opernhafte Wirkungen; etwa *Der Ball am Geburtstage* mit Introduziona (Adagio molto, mit Tremolo) – Walzer (siebenteilig, mit mehreren Tonart- und Charakterwechseln) – Finale (breit angelegt, mit Tonartwechsel, rauschender Koda und pp-Schluss). In den später entstandenen Beispielen macht sich gegenüber früherer allzu bunter Reihung ein gewisses Differenzierungsbemühen durch Vortragsanweisungen bemerkbar, etwa im *Great Waltz* („dedicated to His Majesty King William IV.“).

Notenbeispiel 1: *Great Waltz*, T. 62-88.

In anderen Stücken weist die Mehrteiligkeit ebenfalls auf eine zyklische Idee hin: Ein *Divertissement* erweckt durchaus den Eindruck einer viersätzigen Folge in einem Satz (Andante con espressione / Allegretto vivace [F-Dur] / Andante [Des-Dur] / Allegro vivo [F-Dur]); sein Titel könnte an die seinerzeit beliebten Opern- oder Ballettdivertissements erinnern, während ein *Ständchen* (As-Dur, Mittelteil H-Dur) mit der Folge Introduziona / Andantino con moto / Allegretto non troppo mehr oder weniger eindeutig auf orchesterbegleitete (Opern-)Szenen verweist, schon durch Einzeichnungen wie „Solo“, „Tutti“, „Cadenza“.

Etwas näher kann hier nur auf *Vier Lieder ohne Worte*, ein *Impromptu* und einen *Marsch Heinrich des Löwen* eingegangen werden. Gegenüber den zeitüblichen, beliebten Reihungsformen fällt die ebenfalls

mehrteilige, von Tonart-, Tempo- und Charakterwechsell geprägte Anlage der *Lieder ohne Worte* aus dem Rahmen der zumindest bei Mendelssohn vorgegebenen Gattungsform. Sie nähert sich damit der bis zu den 1830er Jahren noch keineswegs negativ angesehenen, von Carl Czerny 1829 ausführlich gewürdigten Gattung der Potpourris, die zwar in der Regel beliebte Operausschnitte verwendeten, vor allem aber vom improvisatorischen Können der Interpreten zehrten.¹⁵ So erweist sich diese für Charakterstücke eigenwillig wirkende Form mehr als kompositorisches Produkt eines blinden Improvisators (keinesfalls als „ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit“, wie Gustav Schilling schon 1837 urteilte¹⁶). Dass einer solchen Form auch die Idee einer Art durchkomponierten Lieds zugrunde liegen könnte, ist nicht auszuschließen. Die Wahl der nach 1835 in Periodika als Gattungsbegriff etablierten Bezeichnung *Lieder ohne Worte* liegt nach Georgs direktem Konnex zum Umkreis Mendelssohns über Berger jedenfalls nahe. Anzumerken bleibt jedoch, dass die Stücke vor 1840, demnach noch vor Mendelssohns Gruppen IV bis VI, entstanden sind, also nicht direkt der später kritisierten Mode zugehören. Eher lassen sie sich als Beispiele einer „stark sozial gebundenen und damit auf einen präzise umgrenzten Hörerkreis [hier: der Privatkonzerte im Schloss] gemünzten Gattung“¹⁷ interpretieren.

Das erste (umfangreichste) *Lied ohne Worte* setzt sich aus vier in den Proportionen ziemlich ausgewogenen Teilen zusammen, die entfernt an eine frei durchkomponierte Strophenform erinnern. Eine nahezu durchgängige Achtel- bzw. Triolenbegleitung aus Dreiklangsbrechungen wirkt ebenso einheitsstiftend wie die vorwiegend in der rechten Hand gelegene relativ kleinschrittige Melodik. Die nur an wenigen Stellen erweiterte Periodik wird allerdings häufiger von harmonischen Überraschungen (trugschlüssige, enharmonische, mediantische und andere Wechsel) geprägt. An einen ersten Teil (3/4, Adagio, C-Dur, piano)

15 Arnfried Edler zufolge bildete dieser „Typus von ‚Gebrauchsmusik‘ [...] einen Bereich des Repertoires, der ein lebendiges Bild von der Art und Weise der klavieristischen Aneignung von Musik und ihrer realen Existenz in der Gesellschaft vermittelt.“ S. 117 (siehe Anm. 12).

16 Gustav Schilling, *Enzyklopädie [...] oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 5, Stuttgart 1837, S. 528.

17 Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 300 (siehe Anm. 5).

schließt der zweite (As-Dur) insofern an, als die das Stück eröffnende Periode vollgriffig aufgenommen, jedoch chromatisch verändert fortgeführt wird.

Notenbeispiel 2: *Lied ohne Worte* Nr. 1, T. 35–69.

Indem nur sein zweiter Abschnitt (Des-Dur, *più forte*) neue, nicht vom Beginn abgeleitete Melodik bringt, könnte der Eindruck einer variierten Strophengliederung entstehen. Der dritte Teil (*Allegretto*, A-Dur) kontrastiert dazu schon durch seinen akkordischen, das Melodie-und-Begleitungs-Muster zunächst verlassenden Beginn, kehrt allerdings bald

wieder zur nach cis-Moll versetzten Motivik des Beginns zurück und schließt nach einer bewegten Episode (*agitato*, *forte*) im Grundtenor des Beginns. Der vierte Teil (*Tempo I*, F-Dur – C-Dur) bringt nochmals neues melodisches Material, aus dessen Beginn sich, nach einem überraschenden modulierenden Ausbruch (*più mosso*, *agitato marcato*, *ff*), der ruhige Ausklang entwickelt. Nicht zuletzt durch die harmonischen Bewegungen wirkt das ganze – trotz ausgeglichener Teilproportionen – doch eher wie eine improvisatorische, auch in den motivischen Bezügen freie Reihungsform und bleibt daher wohl ohne Entsprechung in der Gattung.

Ähnliches könnte auch für die nicht so ausgedehnten weiteren drei Stücke gelten: Das zweite *Lied* mit der nicht gerade naheliegenden Überschrift *Pastorale* hat rein äußerlich eine übliche dreiteilige Anlage, mit sehr einheitlichem, wiederholungsreichem Liedteil (2/4, *Andantino*, As-Dur), jedoch (trotz Verarbeitung des Hauptmotivs) kontrastierendem, auffallend vollgriffigem Mittelteil (*Adagio con espressione*, Des-Dur) mit einem unerwartet lebhaften Schlussabschnitt (*Vivo*, *forte*; dann *Vivace*, *ff*) vor dem *Da capo*.

Im melodischen Grundcharakter einheitlicher wirkt das dritte *Lied*, obwohl die drei Teile (6/8, *Adagio*, B-Dur / *Con espressione*, Es-Dur / *Più lento*, B-Dur) mit ihrer jeweils anderen Begleitstruktur nur durch ihren Auftakt (eine große Sext) verbunden erscheinen.

Das letzte Stück (2/4, *Adagio molto*) umfasst wieder mehrere Abschnitte (2/4, *Adagio molto*, As-Dur / Des-Dur / A-Dur, *con anima* / As-Dur) mit jeweils anderer Begleitfigur und ohne erkennbaren Zusammenhang (abgesehen von einem ebenfalls markanten Großsextsprung). Hier zeigt sich ausgeprägt ein Charakteristikum fast aller Klavierstücke: die Ähnlichkeit der stets kantablen, getragenen Melodik und der dazu angemessenen Begleitfiguren, auch wenn diese innerhalb eines Stücks mehr oder weniger variieren können. Eine gewisse Abwechslung schaffen eben Tempomodifizierungen, Tonartwechsel sowie eine – wie erwähnt – bewegliche, mitunter auch sentimental angehauchte Harmonik. Dennoch sollte für diese Stücke nur sehr bedingt das Urteil einer Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1844 gelten, wo es über diverse „Abkömmlinge der *Lieder ohne Worte*“ heißt, sie hätten „eine auffallende Familienähnlichkeit bis zum Verwechseln und sind

höchst gemüthliche Naturen, gleich sanft, gleich schwärmerisch und gleich langweilig“.¹⁸

Ganz im Gegensatz zu diesen frei angelegten ‚Liedern‘ verstößt nun gerade das *Impromptu* (3/4, Moderato, B-Dur / Trio, Es-Dur / Da capo) wegen seiner periodisch völlig klar gegliederten dreiteiligen ‚Lied‘-Form gegen die damalige Erwartung eines „mehr extemporirten, kleinen Satzes“, dem „Entschiedenheit der Form fehlt“.¹⁹ Das in durchgehender Achtelbewegung gehaltene Stück lässt durch seine betont vollgriffigen Akkorde (mit angedeuteten Mittelstimmenlinien) einen geradezu üppigen Klang entwickeln. Das etwa doppelt so umfangreiche *Trio* bringt sforzato-Akzente auf trugschlüssigen oder vermindernten Akkorden. Eine Ähnlichkeit mit damals bekannten Impromptus (etwa den akkordisch gehaltenen von Schubert) lässt sich nicht feststellen.

Auch der geradlinig periodisierte vollgriffige *Marsch Heinrich des Löwen* fügt sich, trotz dominierender punktierter Rhythmen im Hauptteil, nicht so recht in die – auch von Georg als Förderer der Armeemusik gepflegte – Gattung der typischen Militärmärsche ein, sondern prägt ein mehr klavieristisch konzertantes Satzbild aus, wogegen das *Trio* (piano dolce, soave) einen dynamischen Kontrast setzt.²⁰ In jedem Fall bietet dieses Stück einen Kontrast zur getragenen Melodik vieler anderer, aber auch zur langatmigen Reihung in manchen frühen Walzern.

Bei Georgs vierhändigen Stücken handelt es sich größtenteils um Bearbeitungen der zweihändigen, ausgenommen einige originale mit teils blumigen Überschriften, etwa das *Tongemälde Ein Abend im Palais Fürstenhof*.

Zusammen und in Wechselwirkung mit seinem (umfangreicheren) Lied- und Chorschaffen bestätigen Georgs Klavierwerke mehr oder weniger die Zeittendenz um die Jahrhundertmitte mit dem verbreiteten

18 Zitiert nach Tobias Widmaier, Art. „Salonmusik“ (1989), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* [= *HmT*], hg. von Albrecht Riethmüller, Wiesbaden 1972ff., S. 4.

19 Carl Gollmick 1833 und Gottfried Wilhelm Fink 1847, zitiert nach: Markus Bandur, Art. „Improvisation, Extempore, Impromptu“ (2002), in *HmT*, S. 10 (siehe Anm. 18).

20 Entstanden ist das Stück jedenfalls vor Georgs Bekanntschaft mit Schumann und wohl auch mit dessen *Vier Märschen* op. 76.

Bedürfnis nach relativ unkomplizierten, lied-(bzw. volkslied-)nahen Gattungen für die noch immer steigende, oft nur negativ dargestellte Vielzahl der Spielenden und Hörenden. Als ein in hohem Maß kunst- und musikbegeisterter Regent ‚alten Stils‘, der großzügig mit den bedeutendsten Musikern wie Liszt, Berlioz, Wagner, dem Ehepaar Schumann und selbstverständlich Joachim und Brahms verkehrte, aber ebenso leutselig auch mit hannoverschen Männerchören und Armeemusikern, wusste er sich kompositorisch durchaus zurückzunehmen und in bürgerlich häusliche Privatheit zurückzuziehen. Insofern stehen die Klavierstücke zwischen den Erscheinungen der Salon- und der Hausmusik, wie sie die Kritiker der Zeit bewegt hat. Einerseits trifft auf sie Schumanns klare Einschätzung aus einer Rezension von 1841 wenigstens teilweise zu: „Er [hier: der Komponist J. Dessauer] wollte für den Salon schreiben, er besitzt die Fähigkeit dazu; eine strengere Kritik wäre da philisterhaft.“²¹ Der Sphäre der „Davidsbündler“ gehörten sie wohl kaum an. Im Rahmen eines „Vortrags im kleinen herzlich verbundenen Freundeskreis“ (vgl. oben) wäre allerdings, angesichts einiger Sentimentalisten, auch Schumanns Geständnis durchaus zutreffend: „In unseren vier Wänden einmal trivial zu sein mag hingehen; vor der Welt aber bringt’s Schaden.“²² Andererseits handelt es sich bei Georgs Klavierstücken – schon wegen des Verzichts auf übertrieben poetisierende Titelgebung und Größe vortäuschende ‚verkitschende‘ Elemente – gewiss nicht um die von Franz Brendel schon 1849 als charakterverderbend empfundene „hohle erlogene Salonmusik“. Eher würde hier Adolf Bernhard Marx’ Vorstellung zutreffen, die Kunst habe „Gemüth und Geist des Menschen – des Volks zum Ursprung und Sitz, nicht den Salon der exklusiven ‚Gesellschaft‘, die sich als etwas Besonderes und Bevorzugtes vom Volke sondert“.²³ Dies scheint Wilhelm Heinrich Riehl 1849 in einem vielzitierten Aufsatz geradezu für Georg

21 *NZfM* 1844, zitiert nach Widmaier, „Salonmusik“, S. 4 (siehe Anm. 18).

22 Zitiert nach *GS* II, S. 22 (siehe Anm. 1).

23 Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig 1855, S. 227. Ebenso wäre Johann Christian Lobes positive Sicht von 1855 einzubeziehen: „In der – guten – Salonmusik finden wir noch einfache, klare Formen, symmetrische Perioden und Gruppen, festgehaltene thematische Figuren, hier und da sogar originelle Umwandlungen musikalischer Gedanken“, zitiert nach Widmaier, „Salonmusik“, S. 8 (siehe Anm. 18).

als Chorkomponisten zu bestätigen: „Auf der anderen Seite steht dieser verderbten Salonmusik der gesunde, kräftige, vierstimmige Männergesang entgegen, der [...] die Association begünstigt; Begeisterung der Massen erzeugt.“²⁴ Erst 1873 hat schließlich Selmar Bagge eine klare für diese Klavierstücke sicher am ehesten zutreffende Unterscheidung formuliert: „Allerdings giebt es auch Salonmusik im besseren Sinne, doch würde diese besser unter dem Begriff Hausmusik eingereiht.“²⁵

Einige Jahre vor seinem Tod 1878 schien sich demnach abzuzeichnen, dass die Werke des Königs Georg V. weniger in der Tradition früherer kompositorisch hoch ambitionierter Herrscher (Heinrich VIII., Leopold I., Friedrich II.), jedoch auch nicht nur als Kuriositäten „am Rand der Musikgeschichte“ stehen, sondern ganz unprätentiös im volksnahen ‚bürgerlichen‘ Musikleben seiner Zeit.

24 Zitiert nach Widmaier, „Salonmusik“, S. 8 (siehe Anm. 18).

25 Selmar Bagge, *Lehrbuch der Tonkunst* [...], Leipzig 1873, S. 156.

Hannover 1913: *Friedemann Bach* zwischen Gartenlaube und Weltenbrand

Stefan Weiss

Im Jahr 1913 publizierte der Hannoversche Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftliche Verlag zwei Werke, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben: Das erste, Gustav Effenbergers *Die Welt in Flammen*, ist nicht, wie man angesichts des Veröffentlichungsdatums vermuten könnte, eine apokalyptische Vorausahnung des kommenden Weltkrieges, sondern, wie es im Untertitel heißt, *Eine Geschichte der großen und interessanten Brände aller Jahrhunderte*. Auf über 900 reich bebilderten Großoktavseiten verzeichnet der Autor mehr als 3000 Feuersbrünste aus den verschiedensten Kulturen und Epochen, darunter auch in einem eigenen Kapitel die Theaterbrände der Welt. Nur 63 Kleinoktavseiten umfaßt ein zweiter Band desselben Hannoverschen Verlages aus demselben Jahr 1913, ein Trauerspiel in drei Aufzügen von F. N. Berger mit dem Titel *Friedemann Bach*. Was die beiden so wesensunterschiedlichen Bücher verbindet, ist jedoch mehr als nur Erscheinungsjahr und Verlag: Es genügt, die beiden Verfassernamen einmal laut zu lesen, um eine weitere, damals verschwiegene Gemeinsamkeit zu entdecken.

Der Frage nachgehend, warum sich ein Hannoveraner des Jahres 1913 mit einem solch ausgeprägten Interesse an Katastrophen ausgerechnet einen musikalischen Kleinmeister des 18. Jahrhunderts als Protagonisten einer Tragödie aussucht, kommt man bald und zwangsläufig zu der Erkenntnis, daß Wilhelm Friedemann Bach damals die erste Wahl war, wenn es darum ging, ein ins tiefste Unglück führendes Künstlerschicksal literarisch zu bearbeiten. Verantwortlich für die Popularisierung des ältesten Bach-Sohns als ungeratener, verlotterter und dem Wahnsinn anheimfallender „Aussteiger“ ist der Kulturhistorische Roman *Friedemann Bach* von Albert Emil Brachvogel, der nach seinem ersten Erscheinen 1858 in zahlreichen Neuauflagen gut hundert Jahre lang regelmäßig nachgedruckt wurde und zu den meistgelesenen

deutschen Musikerromanen zählt. Dieser Roman zog ein Gefolge weiterer fiktionaler Texte über Wilhelm Friedemann Bach nach sich: Dramen, Novellen, Romane, die an seiner vermeintlichen Biographie weiterdichteten und sich ziemlich genau über die Zeit der Popularisierung des Romanvorbildes verteilen, nämlich – nach derzeitigem Kenntnisstand – von 1870 bis 1963. Über die Hintergründe dieser Fiktionalisierungen des Friedemannschen Lebens, über gemeinsame Motive von und Verbindungslinien zwischen einzelnen Texten dieses Repertoires ist an anderer Stelle berichtet worden.¹ Bisher gar nicht erforscht scheinen aber insbesondere die Bearbeitungen des Brachvogel-Romans für das Sprechtheater zu sein, die die Liste auf der folgenden Seite erstmals in dieser Vollständigkeit zusammenstellt.² Angereichert ist sie um zwei Brachvogel-Dramatisierungen aus den verwandten Gattungen Libretto und Drehbuch, die allerdings über die Medien Oper und Film ungleich größere Verbreitung fanden als die Friedemann-Schauspiele und wohl auch daher in der Musikforschung bereits einige Beachtung erfuhren.

Wenn auch für die vorliegende Studie, die sich vorrangig dem Hannoverschen Friedemann-Trauerspiel von 1913 widmet, neben diesem nur noch die Texte von Welcker und Lothar sowie die Verfilmung des Drehbuchs von Brandis und von Naso zu Vergleichszwecken herangezogen werden konnten, so ist doch davon auszugehen, daß auch die Texte, die nicht eingesehen wurden, Brachvogels Roman zu ihrem Ausgangspunkt nahmen. Bei Ernst Leistner (1870) deutet bereits das im Titel genannte Lied Johann Sebastian Bachs, das Brachvogel fälschlich Friedemann zugeschrieben hatte und an Schlüsselstellen der Romanhandlung leitmotivisch ins Geschehen einfließen ließ, darauf hin; bei Horst Waldheim (1900), William Persh (1924) und Franz Hofer (1929) lassen die Titelaufnahmen der besitzenden Bibliotheken ähnliches vermuten.³ Daß Verfasser von Rang sich nicht mit der Dramatisie-

1 Vgl. Stefan Weiss, „Wilhelm Friedemann Bach in der fiktionalen Literatur“, in: *Wilhelm Friedemann Bach: der streitbare Sohn*, hg. von Michael Heinemann und Jörg Strothoff, Dresden 2005, S. 95–104.

2 Keine Erwähnung finden diese Werke z. B. bei Norbert Bolin, „... ist's nur Geschöpf der Phantasie? Das wundersame Leben des W. F. Bach in der Wort-, Ton- und Filmkunst“, in: *Concerto*, 1. Jg. (1983/1984), Heft 4, S. 37–51; immerhin genannt sind einige davon bei Hans-Martin Pleßke, „Bach in der deutschen Dichtung“, in: *Bach-Jahrbuch*, 46. Jg. (1959), S. 5–51, hier S. 41.

3 Siehe dazu die jeweiligen Anmerkungen zu den Listeneinträgen.

Friedemann Bach in Schauspiel und verwandten Gattungen

1870	Ernst Leistner, <i>Willst du dein Herz mir schenken? Charakterbild aus dem Leben Johann Sebastian und Friedemann Bach's</i> , Schauspiel ⁴
1900	Horst Waldheim, <i>Friedemann Bach</i> , Trauerspiel ⁵
1913	F. N. Berger, <i>Friedemann Bach</i> , Trauerspiel ⁶
1919	Heinrich Welcker, <i>Friedemann Bach, Die Tragödie eines Menschenlebens</i> ⁷
1924	William Persh, <i>Friedemann Bach, Die Tragödie eines Genies</i> (Berlin) ⁸
1929	Franz Hofer, <i>Friedemann Bach</i> , Drama (Berlin) ⁹
1931	Rudolph Lothar, <i>Friedemann Bach</i> , Libretto zur Oper Paul Graeners ¹⁰
1932	Eugen Dittmer, <i>Friedemann Bach</i> , Schauspiel ¹¹
1941	Helmut Brandis und Eckart von Naso, <i>Friedemann Bach</i> , Drehbuch ¹²

- 4 Nachgewiesen in Coburg, Landesbibliothek, laut Bibliothekskatalog in zwei Auflagen: [1.] Leipzig: Redaktion der „Allgemeinen Theaterchronik“, ca. 1870, als „Schauspiel in zwei Aufzügen“; 2., bühhengerecht umgearbeitete Auflage, Leipzig: Leiner, 1870, als „Schauspiel in zwei Charakterbildern“ und „Charakterbild in einem Aufzug“.
- 5 Nachgewiesen in Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung; laut Bibliothekskatalog handelt es sich bei diesem unter Pseudonym (eigentlich: Johannes Rudolf Koch) veröffentlichten Band (Zerbst: E. Luppe, 1900) um eine „dramatische Bearbeitung des gleichnamigen Romans von Albert Emil Brachvogel“.
- 6 Exemplar im Besitz des Verfassers; Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1913.
- 7 Exemplar im Besitz des Verfassers; Leipzig: Theodor Weicher, o. J. [copyright 1919].
- 8 Nachgewiesen in Coburg, Landesbibliothek; laut Bibliothekskatalog erschienen Berlin: Arion Theater und Musikverlag, 1924, Titelvermerk: „der Tragödie liegt der Gang der Handlung des deutschen Romans ‚Friedemann Bach‘ von Albert Emil Brachvogel zugrunde“; „in's Deutsche übertragen von A. Branden“.
- 9 Nachgewiesen in Leipzig, Deutsche Bibliothek; laut Bibliothekskatalog erschienen Berlin: Bühnenverlag Ahn & Simrock, o. J., „um 1929“, als unverkäufliches Bühnenmanuskript, mit dem Titelvermerk, es sei vom Verfasser „für die Bühne bearbeitet“ worden.
- 10 Exemplar: Dresden, Sächsische Landesbibliothek; Berlin: Bote & Bock, o. J. [copyright 1931]. „Rudolph Lothar“ ist ein Pseudonym für Lothar Spitzer. Hierzu vgl. Bolin, „Das wundersame Leben“, S. 43–46 (siehe Anm. 2).
- 11 Laut Pleßke, „Bach in der deutschen Dichtung“, S. 41 (siehe Anm. 2), „Uraufgeführt im Herbst 1932 im Wandsbecker Stadttheater. Eine Veröffentlichung konnte nicht ermittelt werden.“
- 12 Erwähnt im Vorspann des UFA-Films *Friedemann Bach*, „nach einer Filmnovelle von Ludwig Metzger“; hierzu vgl. Bolin, „Das wundersame Leben“, S. 46–51 (siehe Anm. 2), und Manuel Gervink, „Der Film ‚Friedemann Bach‘“, in: *Wilhelm Friedemann Bach: der streitbare Sohn*, S. 105–110 (siehe Anm. 1).

rung eines populären historischen Romans abgegeben haben, wird kaum überraschen: Im Gegensatz zu den Autoren des Opernlibrettos und des Drehbuchs dürfte es sich bei der Mehrzahl der Schauspielendichter nicht um Professionelle, sondern um Dilettanten gehandelt haben.

Zu diesen gehörte jedenfalls der Hannoveraner F. N. Berger, oder richtig: Gustav Effenberger, dessen eigentliches Metier durch *Die Welt in Flammen* wesentlich besser umrissen ist als durch *Friedemann Bach*. 1868 als Sohn eines Pastors in Ober Pritschen (Kreis Fraustadt/Posen) geboren, trat er 1894 in den Dienst der Stadt Königsberg ein, wo er es bis zum Brandinspektor brachte. Der 37jährige wurde 1905 zum Branddirektor von Hannover berufen und entfaltete in der Leinestadt eine verdienstvolle Tätigkeit für das Gemeinwohl, indem er die Modernisierung sowohl des Feuerwehr- als auch des städtischen Krankentransportwesens vorantrieb. Effenberger blieb auch nach der Pensionierung 1933 Einwohner der Stadt Hannover, wo er 1947 starb.¹³

Als Schriftsteller war Effenberger in zweifacher Weise aktiv. Einerseits trat er unter seinem richtigen Namen als Autor von Fachschriften in Erscheinung: Bereits vor seinem opus magnum von 1913, *Die Welt in Flammen*, hatte er in der Schriftenreihe *Jung's Deutsche Feuerwehrbücherei* zwei fachwissenschaftliche Hefte publiziert; einen spezifisch Hannoverschen Beitrag stellt zudem der Aufsatz „Die alte Herrenhauser Wasserkunst“ von 1908 dar. In deutlichem Kontrast dazu steht sein belletristisches Werk, wofür das Pseudonym F. N. Berger vorbehalten blieb. Nach einer chronologisch isolierten frühen Märchensammlung, die in einer zweiten Auflage von 1893 nachgewiesen ist, publizierte er diesen Teil seines Œuvres in der zentralen Phase seiner Amtszeit als Hannoverscher Branddirektor. Zwischen 1913 und 1921 erschienen in rascher Folge zehn Bände: zunächst drei Dramen (1913–1914) und daran anschließend sechs Werke erzählender Prosa (1915–1921) sowie eine Gedichtsammlung (1919). Nach einer Unterbrechung von vier Jahren folgte 1925 noch der Roman *Heimgefunden*, offenbar der Schlußpunkt seiner literarischen Karriere. Fast alle diese Publikationen wurden von Hannoverschen Verlagen herausgebracht.¹⁴

13 Angaben nach der Personalakte im Stadtarchiv Hannover, Bestand Personalakten, Akzession 38/1997, Effenberger, Gustav, Karton 55. Für die Auswertung dieser Akte sei Ulrike Böhmer gedankt.

14 Vgl. das Verzeichnis von Effenbergers Schriften im Anhang.

Über die Rezeption F. N. Bergers können hier nur Mutmaßungen angestellt werden. Daß der Gedichtband *Den lieben Mädels und feinsinnigen Frauen* von 1919 nach nur sechs Jahren bereits in einer siebten, vermehrten Auflage erscheinen konnte, spricht für einen gewissen Abnehmerkreis; auch fügte der Hannoversche Hans Hübner Verlag, bei dem F. N. Berger ab 1919 publizierte, seinen Ausgaben eine Auswahl wohlwollender Pressestimmen bei. Ob aber die drei Dramen – und insbesondere *Friedemann Bach* – je in Szene gesetzt wurden, ist nicht bekannt, ebensowenig, welche Ambitionen der Autor mit seinem belletristischen Œuvre verband.¹⁵ Ein Überfliegen der Texte läßt ihn als Verfasser sentimentaler, die Grenzen zum Kitsch nicht selten überschreitender Liebesdichtung erscheinen, von deren Wesen Titel wie *Sterbende Liebe*, *Hans Herzens Liebe und Leid* oder *Ein Rosentraum* eine Ahnung vermitteln.

Unter diesen Werken scheint das Trauerspiel *Friedemann Bach* in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme darzustellen, erstens als Bearbeitung eines schon existenten Stoffes, zweitens durch das tragische Genre und drittens durch die Versform: *Friedemann Bach* ist in gereimten fünfhebigen Jamben verfaßt und strebt eine Stilhöhe an, die sich in anderen Werken F. N. Bergers nicht findet. Sprachlich schießt sein Autor freilich bisweilen über das Ziel hinaus, mit Satzungenetümen, die es sowohl den Schauspielern als auch den Zuschauern (wenn das Werk denn je inszeniert worden ist) erschwert haben dürften, die Aussage zu verstehen:

„Friedemann: [...] Gibt's denn kein Erbarmen?
 Formt denn kein Gott den staubgebornen Armen
 Aus kalten Felsen eis'ge Herzen, sie
 Zu senken ihnen in die Brust, daß nie
 Mit heißen Wünschen hadre das Erfüllen,
 Daß Liebesgötter traurig sich verhüllen,
 Daß kalter Sinn, der Tugend blöder Wächter,
 Und Liebe nur als Pflichten der Geschlechter,
 Des Namens unwert, mit Verstand gepaart,
 Dem Staate, was ihm unentbehrlich, wahr?“¹⁶

15 Laut Effenbergers 1928 geborener Tochter Ingeborg Ludewig (Hamburg) pflegte der Vater im Familienkreis nicht über seine belletristischen Arbeiten zu sprechen; Unterlagen zur Rezeption seines Œuvres sind im Familienbesitz nicht enthalten (Telefongespräch mit dem Verfasser am 19. 3.2006).

16 F. N. Berger, *Friedemann Bach*, Hannover 1913, S. 5f.

Wenn F. N. Berger hier zu Shakespearescher tragischer Diktion aspiert, so stehen am anderen Ende der stilistischen Skala Passagen, die von Trivialitäten durchzogen sind. Im folgenden Beispiel reagieren die junge, unschuldige Angelika und ihre Mutter, die verderbte Fürstin Brühl, auf das Musizieren des ältesten Bach-Sohnes, in den sich beide verliebt haben:

„*Angelika*: Wie klingen diese Töne keusch und rein,
Als wenn die Quelle küßt Blaublümlein.

Fürstin: Als wenn in stiller Nacht dem Mond erschließt
Die Lotos ihren Kelch, als wenn da grüßt
Mit ihrem Duft des Flieders volle Traube
Die Liebenden in still verschwiegener Laube.“¹⁷

Derlei ist immerhin in *Friedemann Bach* seltener als in manch anderer Schrift des Verfassers. F. N. Bergers Sprache hat hier auch Momente, in denen sie ganz konzis ist und gerade dadurch die Personen scharf charakterisiert, wie den intriganten Fürsten Brühl, für den Angelika nur eine Spielkarte im Machtpoker ist:

„*Fürst*: [...] Doch nun zu dir. – Es wirbt um deine Hand
Der Herr von Kalf. Es wird das Eheband
Nach seinem Wunsch euch beide fest verbinden,
Eh’ noch die Glocken neues Jahr verkünden.“¹⁸

oder in der Versicherung der so gequälten, aber in ihrer Unerfahrenheit mutigen Angelika gegenüber Friedemann:

„*Angelika*: [...] Doch sei gewiß, daß ich die Treu dir wahre,
Schleppt man mich auch in Ketten zum Altare.“¹⁹

Man mag sich über Einzelheiten amüsieren, etwa wenn Angelika „Ehebett“ auf „Stilett“ reimt,²⁰ doch als literarischer Erstling eines Dilettanten ist das Werk sehr beachtlich und verrät eine ausgesprochen hohe Bildung seines Verfassers.

17 Ebd., S. 33.

18 Ebd., S. 41.

19 Ebd., S. 37.

20 Ebd., S. 24.

Was aber kann es aus musikwissenschaftlicher Sicht beitragen zum Verständnis Wilhelm Friedemann Bachs, seines Lebens und Werks? Wer in der Musikerbelletristik nach Wahrheit sucht und ihr Nichtvorhandensein beklagt, befindet sich meist von vornherein auf einem Irrweg. Hans-Martin Pleßke etwa spart in seiner großen Studie über „Bach in der deutschen Dichtung“, die auch F. N. Berger erwähnt, nicht mit scharfer Kritik gegen solche Autoren, die nach seinem Dafürhalten die wissenschaftlich gesicherten biographischen Fakten vernachlässigt hätten. Indem „mit der dichterischen Freiheit etwas zu großzügig umgesprungen“ werde, bedeuteten Werke wie Brachvogels Roman nachgerade eine „Gefahr [...] für ein der Realität entsprechendes Bachverstehen“.²¹ In der Tat hilft auch das Hannoversche Trauerspiel von 1913 niemandem weiter, der sich über Wilhelm Friedemann Bachs Leben informieren will – aber es ist auch nicht davon auszugehen, daß sein Verfasser dieses Ziel verfolgt hat. Abgesehen davon, daß Zeit und Ort („Dresden [...] Mitte des 18. Jahrhunderts“) insofern stimmig sind, als Wilhelm Friedemann Bach von 1733 bis 1746 in der sächsischen Residenz als Organist der Sophienkirche tätig war, wäre jede – auch nur grobe – Übereinstimmung der Tragödie mit der tatsächlichen Biographie des Musikers rein zufällig. F. N. Berger zeigt seinen Friedemann gefangen im Netz kursächsischer Hofintrigen: Er liebt Angelika von Brühl, wird selbst aber nicht nur von dieser, sondern auch von ihrer Mutter begehrt. Der Fürst Brühl will sich des Musikers durch Deportation auf den Königstein entledigen, wobei ihm sein Vertrauter, der Baron von Kalf, behilflich ist. Dies alles und zahlreiche dazugehörige Details konnte F. N. Berger von Brachvogel übernehmen, der diese historisch nicht verbürgten Begebenheiten in den Kapiteln 11 bis 13 seines „Kulturhistorischen Romans“ schildert; bei Brachvogel heißt Brühls Tochter allerdings Antonie, sein Vertrauter Siepmann.

F. N. Bergers Fortführung der Handlung bis zum tragischen Schluß hat jedoch bei Brachvogel kein Pendant und scheint eine eigene Erfindung des Hannoveraners zu sein. Fürst Brühl will Angelika dem Baron von Kalf zur Frau geben, doch nachdem weder ihr noch Friedemanns Widersetzen Erfolg haben, wählt Friedemanns Geliebte den Freitod. Friedemann, dessen christlicher Glaube durch die Geschehnis-

21 Pleßke, „Bach in der deutschen Dichtung“, S. 19, 13 (siehe Anm. 2).

se zerbricht, wird wahnsinnig, tötet von Kalf und hält sich am Ende des Stücks selbst für einen Gott, den „Gott der Rache“.²²

Worüber das Trauerspiel Aufschluß gibt, ist also selbstverständlich etwas anderes als die Biographie Wilhelm Friedemann Bachs: Es eröffnet eine Perspektive auf die Rezeption einer Musikergestalt, die zum größten Teil bereits ein literarisches Kunstprodukt geworden ist, am Ende des (langen) 19. Jahrhunderts. Auch wenn sie kaum noch Ähnlichkeit mit ihrem historischen Vorbild hat, so ist es doch nicht unwesentlich, daß sie Bach heißt. Die meisten der Friedemann-Bach-Fiktionen beziehen ihren Reiz aus der Problematik, die der Vergleich des Sohnes mit dem übermächtigen Vater bedeutet, und auch F. N. Bergers *Friedemann Bach* geht daran nur scheinbar vorbei.

Auf den ersten Blick hat es zwar kaum eine Bedeutung, daß der Held der Tragödie ein Musiker ist und nicht etwa ein Maler. Wichtig für die Intrige ist zunächst nur seine bürgerliche Herkunft (das Stück ist letztlich ein Bürgerliches Trauerspiel, mit *Kabale und Liebe* als großem Vorbild, auf das auch die Ersetzung des Namens „Siepmann“ durch „Baron von Kalf“ hindeutet: F. N. Bergers „Kalf“ ist eine Konflation der Schillerschen Charaktere „Kalb“ und „Wurm“). Daß der Held des Stückes ein Musiker ist, ließe sich nicht damit begründen, daß die Musik eine große Rolle für die Handlung spielte (was sie nicht tut), sondern daß die Musikerzunft, vielleicht mehr als jeder andere Beruf, über einen gleichsam zur Ikone stilisierten Standesvertreter verfügt, dem in der Rezeption eine außergewöhnliche Nähe zum christlichen Gott zugeschrieben wurde. Das Wort von Johann Sebastian Bach als dem „fünften Evangelisten“, aufgebracht von Effenbergers Zeitgenossen, dem schwedischen Erzbischof Nathan Söderblom (1866–1931), bringt dieses Bach-Bild auf den Punkt. Es kontrastiert jedoch aufs Schärfste mit der ebenfalls zeitgenössischen und gerade unter Künstlern verbreiteten Skepsis am Christentum, wie sie Friedrich Nietzsche in seinem 1895 veröffentlichten *Antichrist* formuliert hatte.

Dieses Spannungsfeld der Zeit um 1913 hat in F. N. Bergers *Friedemann Bach* seine Spuren hinterlassen. Nicht mit der *musikalischen* Hinterlassenschaft seines Vaters – für fast alle Protagonisten früherer und späterer Friedemann-Bach-Fiktionen ein Problem – ringt F. N. Bergers

22 F. N. Berger, *Friedemann Bach*, S. 63 (siehe Anm. 16).

Held, sondern mit dem rechten Glauben, wie ihn der Vater musterhaft verkörperte. Bereits der Eingangsdiallog mit seinem Vertrauten Martin handelt von einer während Friedemanns Adoleszenz aufgetauchten Skepsis, die erst verging, „als mild des Vaters Hand die heißen Schläfen strich“.²³ Der so vom Vater instruierte Friedemann muß im Verlauf der Tragödie erfahren, daß christliches Verhalten ihn nicht zum Ziel, der ersehnten Heirat mit Angelika bringt, ja daß es im Gegenteil den Zusammenbruch gerade erst herbeiführt, denn nur sein bis dahin unerschütterliches, aber hoffnungslos naives Vertrauen darauf, daß die Hofgesellschaft ebenso christlich denken und handeln werde wie er, hindert ihn daran, rechtzeitig die Flucht anzutreten. Die hereinbrechende Katastrophe, Angelikas Selbstmord, treibt ihn in einen Wahnsinn, der sich unter anderem in einer flammenden Anklage gegen ein an der Wand hängendes Kruzifix äußert. Aus diesem negativen Fegefeuer geht Friedemann vor den Augen Baron von Kalfs und seiner Häscher gewandelt hervor; äußeres Anzeichen sind seine Worte:

„Mich friert. – Steh’ ich denn nicht auf Bergeshöh’,
Und glänzt nicht ringsherum der weiße Schnee,
Und glüht der Gletscher nicht wie Blut so rot?
Was wollt ihr von mir?“²⁴

Dieser Passus mit seinen von Entrückung und Erhabenheit sprechenden Bildern und auch die Schlußzeilen Friedemanns nach dem Mord an Baron von Kalf („Mir aber schwellet hohe, freie Luft / Die kraftgefüllte, götterstarke Brust!“²⁵) deuten auf eine Rezeption des *Antichristen* hin, in dessen Vorwort es heißt:

„Man muss geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht *unter* sich zu sehn. Man muss gleichgültig geworden sein, man muss nie fragen, ob die Wahrheit nützt, ob sie Einem Verhängnis wird [...]. – Man muss der Menschheit überlegen sein durch Kraft, durch *Höhe* der Seele, – durch Verachtung ...“²⁶

23 Ebd., S. 4.

24 Ebd., S. 62.

25 Ebd., S. 63.

26 Friedrich Nietzsche, „Vorwort“ zu „Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum“ (1888), in ders., *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1980, S. 165–254, hier S. 167f.

Was Helmut Loos am Beispiel von Richard Strauss als zeittypische, von Nietzsche herrührende Tendenzen beschrieben hat – die „Bewunderung des Ausnahmemenschen, die Verachtung der Menschheit und die Anbetung der Natur [..., zusammen] mit einer vollständigen Ablehnung des Christentums“²⁷ –, reflektiert auch F. N. Bergers Friedemann-Bach-Drama von 1913. Freilich fällt die Form, in der dies geschieht, nicht ungeteilt zustimmend aus, denn es ist nicht Reflexion, sondern – wie auch, nach populärem Verständnis, bei Nietzsche selbst – Wahnsinn, der Friedemanns Wandlung begründet. Und doch läßt gerade die Art und Weise, in der der Pfarrerssohn Effenberger die Figur des Protagonisten anlegt, erkennen, daß dieser Entwicklung seine Faszination, wenn nicht gar seine Sympathie gilt: Sein Friedemann hat eigentlich keine Charakterfehler, wenn man von der Anmaßung absieht, daß er, der einfache Musiker, die Komtess Brühl zur Frau begehrt. Anders als in anderen Friedemann-Fiktionen ist der Held der hannoverschen Tragödie frei von künstlerischer Hybris, frei auch von der Nachlässigkeit und Liederlichkeit, die bereits die Verfasser der ersten, noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden einschlägigen Anekdoten Wilhelm Friedemann Bach bescheinigten.²⁸ Im Gegenteil beweist er noch am Anfang des entscheidenden dritten Aktes christliches Schaffensethos, indem er nicht gewillt ist, dem höfischen Intrigenspiel eine abwehrende Aktion entgegenzusetzen, und stattdessen selbstverloren an einem großen Oratorium über „des Heilands schwere Wunden“ arbeitet.²⁹ Daß gerade er jene Katastrophe erleben muß, verleiht der von ihm gezogenen Konsequenz besonderen Nachdruck.

F. N. Bergers *Friedemann Bach* verlagert den Konflikt zwischen Vater und Sohn also von der musikalischen auf eine weltanschauliche Ebene: hier der unverbrüchliche Glaube, dort wachsende Skepsis; hier der fünfte Evangelist, dort der Antichrist, der diese Position einnimmt, weil die vermeintlich christliche Gesellschaft ihm die Widersprüche des Christentums vorlebt. Musik spielt in dieser Tragödie, man darf es wohl

27 Vgl. Helmut Loos, „Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung“, in: *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, hg. von Michael Heinemann, Matthias Herrmann und Stefan Weiss, Laaber 2002, S. 9–16, hier S. 14.

28 Vgl. Weiss, „Friedemann Bach in der fiktionalen Literatur“, S. 100 (siehe Anm. 1).

29 F. N. Berger, *Friedemann Bach*, S. 51 (siehe Anm. 16).

sagen, keine tragende Rolle. Keine der literarischen Ausgestaltungen von Wilhelm Friedemann Bachs Leben, wie faktengenau sie auch im einzelnen gewesen sein mögen, konnte jedoch viel für eine größere Verbreitung seiner Musik tun. Und wie auch: Wem es zufiel, sich an Johann Sebastian Bach messen zu müssen, war aus Sicht der Zeitgenossen Effenbergers ohnehin zum Scheitern verurteilt – in der Musik wie im Glauben.

Anhang: Verzeichnis der Schriften von Gustav Effenberger

Die Titelaufnahme beruht auf Autopsie; Ausnahmen sind mit einem Stern (*) markiert. Neben dem Titel sind Informationen über Nachweis und Umfang beigefügt.

I. Veröffentlichungen unter dem Namen F. N. Berger

- **Märchenquell: eine neue Sammlung beliebter Märchen für die liebe Jugend*, hg. von F. N. Berger, Stuttgart: Effenberger, 2. Aufl. o. J. [1893]; 106 S.; Ex.: München, Internationale Jugendbibliothek.
- Friedemann Bach*, Trauerspiel in drei Aufzügen, Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1913; 63 S.; Ex.: Hannover, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek (GWL).
- **Pastor Götz*, Schauspiel in vier Akten, Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1913; 62 S.; Ex.: Marbach, Deutsches Literaturarchiv.
- Professor Lärche*, Lustspiel in drei Akten, Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1914; 96 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- **Gegen Ruß, Franzos und Brit', Eine Erzählung aus dem Weltkrieg*, Stuttgart: Carl Loewe's Verlag, o. J. [1915]; 157 S.; Ex.: Leipzig, Deutsche Bibliothek.
- Das letzte Werk des Meisters, Ein Künstlerschicksal*, Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1916; 145 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- Ein Rosentraum, Lyrische Erzählung*, Hannover: Hans Hübner Verlag, 1919; 248 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- Den lieben Mädels und feinsinnigen Frauen*, Gedichte, Hannover: Hans Hübner Verlag, o. J. [Copyright 1919]; 59 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- dass., 7. vermehrte Auflage, Hannover: Hans Hübner Verlag, o. J. [Copyright 1925]; 60 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- *dass., spätere Auflage (Lyrik-Künstler-Postkarten, Serie 1), Hannover o. J. [1929]; Ex.: Göttingen, Staats und Universitätsbibliothek
- Sterbende Liebe, Erlebtes und Erdachtes*, Hannover: Hans Hübner Verlag, 1920; 183 S.; Ex.: Hannover, GWL.
- **Hans Herzliebs Liebe und Leid, Ein Märchen für Erwachsene*, Hannover: Hans Hübner Verlag, 1920; 68 S.; Ex.: Leipzig, Deutsche Bibliothek.

- **Die Nacht im seligen Affen, Eine dunkle Geschichte mit hellem Ausgang* (Hans Hübner Bücher, 2), Hannover: Hans Hübner Verlag, 1921; 50 S.; Ex.: Leipzig, Deutsche Bibliothek.
- Heimgefunden*, Roman, Hannover: Hans Hübner Verlag, 1925; 205 S.; Ex.: Hannover, GWL.

II. Veröffentlichungen unter dem Namen Gustav Effenberger

- *, „Die alte Herrenhauser Wasserkunst“, in: *Die Welt der Technik* 70. Jg. (1908) Nr. 23, S. 441–448; Ex.: Hannover, GWL (Sonderdruck aus Effenbergers Besitz).
- **Bautechnik und Feuerpolizei mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehung zur Feuerwehr* (Jung's Deutsche Feuerwehrbücherei, Heft 7/8), München: Ph. L. Jung, o. J. [um 1908]; 110 S.; Ex.: Leipzig, Deutsche Bibliothek.
- **Die Feuerbekämpfung: Brand- und Rettungsdienst* (Jung's Deutsche Feuerwehrbücherei, Heft 2), München: Ph. L. Jung, 4. Auflage, o. J. [um 1912]; 64 S.; Ex.: Leipzig, Deutsche Bibliothek.
- Die Welt in Flammen, Eine Geschichte der großen und interessanten Brände aller Jahrhunderte*, Hannover: Rechts-, Staats- und Sozialwissenschaftlicher Verlag, 1913; 927 S.; Ex.: Hannover, GWL.

Eine Märchensonate für Klavier: Hans von Bronsarts *Melusine*

Arnfried Edler

Die Klaviersonate h-Moll von Franz Liszt markiert für die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhundert die weitest vorangetriebene Position in der Geschichte der Klaviersonate. Die Form dieses „konzeptionell und pianistisch herausragende[n], in der Kraft und Tiefe des Ausdrucks singuläre[n] Werk[es]“¹ stellt bekanntlich eine Verbindung von Sonatenhauptsatz und Sonatenzyklus in der Weise dar, dass die einzelnen Abschnitte eine „doppelte Funktion“ im Rahmen des Werkganzen erfüllen: Sie lassen sich mit gleichem Recht als thematische Exposition, Durchführung, Reprise und Coda wie auch als Kopfsatz, langsamer Satz, Scherzo und Finale auffassen, wobei das Prinzip der thematisch-motivischen Transformation eine entscheidende Differenzierung erfährt.² Das gleiche Formprinzip liegt auch mehreren Sinfonischen Dichtungen Liszts zugrunde; dort allerdings tritt als dritte einheitsstiftende Dimension die außermusikalische (poetische, malerische, mythische, historische u. a.) Idee hinzu. Ob in der h-Moll-Sonate eine solche Idee – wie häufig vermutet – im Hintergrund steht, lässt sich auf der Grundlage des heutigen Wissensstandes nicht entscheiden; es scheint jedoch, dass für den Komponisten der gattungsgeschichtliche Konnex Vorrang besaß: Während er die Sinfonischen Dichtungen im Kontext der Ouvertüren Beethovens, Mendelssohns, Berlioz’ u. a. sah, ging es ihm in der h-Moll-Sonate um die Anknüpfung an Beethovens letzte Klaviersonaten, weswegen sich hier – auch in Absetzung gegenüber der vorausgehenden *Dante-Sonate* – ein außermusikalischer Bezug verbot.

Doch wurde dessen Absenz (oder Verweigerung?) offenbar zumindest von einigen seiner Schüler und publizistischen Parteigänger als

1 Peter Schnaus, *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim 1990, S. 350.

2 Carl Dahlhaus, „Liszts Idee des Symphonischen“, in: *Liszt-Studien* 2, Eisenstadt 1978, S. 37; ders., „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 204–207.

defizitär im Sinn einer ästhetisch-kompositorischen Inkonsequenz empfunden. Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass Hans von Bronsart, der zwischen 1867 und 1888 als Intendant des Königlichen Hoftheaters in Hannover wirkte,³ mit seinem Versuch, eine Klaviersonate im ‚Double function design‘⁴ mit Programm nach Art einer Sinfonischen Dichtung zu schreiben, ein Einzelgänger im Liszt-Kreis blieb; an die Seite zu stellen wäre ihm allenfalls die c-Moll-Orgelsonate *Der 94. Psalm* seines Mitschülers Julius Reubke. Im Titel des 1879 publizierten (doch wahrscheinlich wesentlich früher komponierten) *Märchen[s] für Pianoforte „Melusine“* op. 9, das mit beinahe achthundert Takten den Umfang von Liszts h-Moll-Sonate knapp überbietet, enthielt sich Bronsart allerdings einer Gattungsspezifizierung, was der Grund dafür zu sein scheint, dass das Werk bisher der Wahrnehmung durch die musikhistorische Forschung vollständig entgangen zu sein scheint – und dies, obwohl die Anzahl der in der Liszt-Nachfolge geschriebenen Klaviersonaten äußerst gering ist und nach wenigen Jahren völlig zum Erliegen kam.⁵ Die Betonung des Narrativen im Titel signalisiert bereits die Position der Komposition auf der Grenze zwischen Klaviersonate und -ballade – eine Affinität, die seit der Entstehung der Klavierballade bei Frédéric Chopin für die gattungsgeschichtliche Situation charakteristisch ist.⁶

Das Sujet gehört in den Zusammenhang der Mythen und Märchen, in welchen im 19. Jahrhundert Antwort auf Grundfragen des sozialen und individuellen Lebens gesucht wurde. Vor allem Robert

3 Hans Rudolf Jung, Art. „Bronsart von Schellendorf“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 979f.; Arnfried Edler, „Zur Rolle Weimars und Hannovers in der deutschen Musikgeschichte zwischen 1850 und 1890“ (1999), in ders., *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte*, hg. von Wolfgang Horn und Günter Katzenberger (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 13), Augsburg 2003, S. 307–334.

4 William S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, New York 1983, S. 371–378, insbes. S. 376 [erstmalig 1969].

5 Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 3 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7, 3), Laaber 2004, S. 63ff.

6 James Parakilas, *Ballads without Words. Chopin and the Tradition of the Instrumental „Ballade“*, Portland, Oregon 1992, S. 84–87; Jim Samson, *The Music of Chopin*, Oxford 1994, S. 175; Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 3, S. 204f. (siehe Anm. 5).

Schumann hatte in seiner späten Kammermusik und in dem Kammeroratorium *Der Rose Pilgerfahrt* den Begriff der musikalischen Märchenerzählung eingebürgert. Seiner Herkunft nach geht der *Melusinen*-Stoff auf einen spätmittelalterlichen Ritterroman zurück, dessen erste (Prosa-)Fassung Jean d'Arras 1392 im Auftrag des Herzogs Jean de Berry unter dem Titel *L'Histoire de la Belle Mélusine* erstellte und der die Funktion einer Geschlechterchronik mit ausgiebigen Schilderungen des ritterlichen Lebens verband. Eine zweite – versifizierte – Fassung schuf der Dichter Couldrette um 1400; auf ihr beruhte die deutsche Version des Berner Ratsherrn Thuring von Ringoltingen (1466), von welcher wiederum – wenige Jahre nach Erfindung des Buchdrucks – die Tradition des Volksbuches ihren Ausgang nahm. Sie reichte bis ins 19. Jahrhundert, als Schriftsteller wie Gustav Schwab und Karl Simrock zeitgemäße Neufassungen schufen, die – im Kontext der „neuen Mythologie“ – weite Verbreitung fanden. Aber auch namhafte Dramatiker wie Ludwig Tieck und Franz Grillparzer bearbeiteten den Stoff. Während sich Tiecks *Sehr wunderbare Historie von der Melusina in 3 Abtheilungen* 1800 als „Spiegel alles menschlichen Glücks“⁷ relativ eng an die Fassung des Volksbuches hält, wandelte Grillparzer in seinem für Beethoven geschriebenen Libretto 1823 den Stoff zu einer ‚Romantischen Oper‘ um, die von diesem aber unbearbeitet blieb und dann 1833 von Conradin Kreutzer aufgegriffen wurde; sein Werk hatte jedoch kaum Erfolg. Die Ouvertüre hatte Felix Mendelssohn Bartholdy derart „apart mißfallen“, dass er selbst eine neue Ouvertüre dazu komponierte,⁸ die u. a. von Schumann hochgeschätzt wurde. An ihr exemplifizierte dieser zu Beginn des Jahres 1836 seine Vorstellung vom musikalischen Komponieren als einem Erzählen in andersartigem Material und damit einer Gestaltungsform eigenen Rechts. Niemand solle in ihr etwa eine bloße musikalische Nachzeichnung des literarischen Gebildes suchen:

„so zeichnet er [i. e. der Komponist] [...] nur die Charaktere des Mannes und des Weibes [...]; aber es ist, als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder [...]. Dieses unterscheidet die Ouver-

7 Ludwig Tieck, „Sehr wunderbare Historie von der Melusina“ (1800), in: ders., *Schriften*, Bd. 13, Berlin 1829, S. 170.

8 Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Fanny Hensel vom 7. 4. 1834, zitiert nach Donald Mintz, „Melusine: Ein Entwurf Mendelssohns“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982, S. 178 [erstmalig 1959].

türe von den früheren, dass sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher erscheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm; wie es aber in der Tiefe lebt und webt, lässt sich deutlicher durch Musik als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouvertüre (wir gestehen es) bei weitem besser als diese Beschreibung [davon].“

Besonders beeindruckt zeigte sich Schumann von der „zauberischen Wellenfigur“, mit der die Ouvertüre beginnt und schließt; sie wirke so,

„als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt“.⁹

Ähnlich muß Richard Wagner von dieser Struktur berührt worden sein, als er sie – von F- nach Es-Dur transponiert – dem *Rheingold*-Vorspiel zugrundelegte.

Auf der Opernbühne des 19. und 20. Jahrhunderts blieb der Stoff in unterschiedlichen Bearbeitungen bis hin zu Aribert Reimanns Oper nach Yvan Goll (Schwetzingen 1971) präsent. Seine Herkunft aus der höfischen Sphäre liefert zugleich die Erklärung für den Unterschied zu dem verwandten *Undine*-Stoff: Melusine ist – was sich allerdings erst gegen Ende des Romans herausstellt – die jüngste von drei Töchtern aus der Ehe des Königs Elinas (Helmas) von Albanien und seiner Gattin Persine (Présine, Parsina). Der Vertrag über diese Ehe enthielt die Bedingung, dass der Gatte bei der Geburt seiner Töchter dem Kindbett fernzubleiben hatte; als Elinas gegen diese Abmachung verstieß, löste Persine die Ehe auf und schwor ihre Töchter darauf ein, das Vergehen des Vaters am männlichen Geschlecht zu rächen. Jede Tochter übernahm eine individuelle Form der Rache; bei Melusine bestand sie darin, dass sie ihrem Gatten, dem Grafen Raymond (Reimund von Forst), auferlegte,

„dass du [...] an keinem Samstag nach mir fragen oder nach mir suchen willst, weder selbst noch durch andere, mich den ganzen Tag unbekümmert lassen, wo ich sei, was ich thue, oder schaffe.“¹⁰

9 Robert Schumann, Rezension der Leipziger Aufführung Dezember 1835, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1836), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Bd. I, Leipzig 1914, S. 143f.

10 *Die deutschen Volksbücher*, Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, Bd. 6, Frankfurt/Main 1847, S. 12f.

Melusine gebiert zehn Söhne, darunter den gewalttätigen Geoffray, der bei seiner Geburt dadurch auffällt, dass er schon einen Zahn hat, der „wie ein Eberzahn aus seinem Mund hing“. Als Raymond sich endlich dazu provozieren lässt, seine Frau am Samstag heimlich im Bad zu beobachten, muß er feststellen, dass ihr Unterkörper in einen Drachenschwanz ausläuft. Verzweifelt über seine Erkenntnis und über die Untaten seines Sohnes, der das von seiner Mutter erbaute Kloster Maizellais (Malliers) zerstört und seinen Oheim ermordet, lässt sich Raymond zur öffentlichen Beschuldigung seiner Frau hinreißen, woraufhin diese ihn verlässt und nur nachts heimlich zurückkehrt, um ihre jüngsten Kinder zu säugen. Raymond pilgert nach Rom und erhält – im Gegensatz zu Tannhäuser – vom Papst die Absolution von seiner Schuld. Raymond zieht sich ins Kloster Montserrat zurück, Geoffray dringt in den Zauberberg Avalon ein, ergründet das Geheimnis seiner Vorfahren und übergibt vor seinem Tod die Herrschaft an seinen Bruder Thierry.

Melusine wie auch ihre Mutter erscheinen somit als tragende Figuren im Zivilisationsprozeß am Ausgang des Mittelalters:¹¹ sie beenden den archaischen Zustand der Frau als gekauftes oder geraubtes Besitztum des Mannes und bestehen auf der Ehe als auf einem Vertrag zwischen zwei Subjekten, die sich gegenseitig zu respektieren haben, indem sie sich Bereiche ihrer Existenz als Reservate der Individualität zubilligen, die von den Ansprüchen ehelicher Gemeinsamkeit nicht erfasst werden. Der individuelle Makel wird nicht – wie etwa in Byrons *Manfred* – als Geschlechterfluch aufgefasst, welcher der Einzelpersonlichkeit das Dasein eines „Gezeichneten“ aufzwingt, sondern Melusine selbst ist es, die den Makel aus freiem Willen annimmt, um sich selbst und ihrem Geschlecht ein Leben zu ermöglichen, das auf gegenseitigem Vertrauen beruht und dem Partner die Freiheit seiner Individualität belässt; indem der Mann seinen Schwur bricht, zerstört er die Grundlage des Geschlechterverhältnisses. Melusine versteht es, in ihren beiden tragenden Rollen als Mutter und als zivilisationsstiftende Erbauerin des Klosters und des Schlosses Lusignan, ihre errungene Freiheit in erfolgreiche und nachhaltige Produktivität umzusetzen. So lässt sich der Roman als „literarische Spekulation über Möglichkeiten weiblicher Existenz – und über männliches Unbehagen angesichts einer sehr domi-

¹¹ Zum kulturhistorischen Hintergrund: Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939/1976), Frankfurt/Main 1992, S. 230–263.

nanten Frauenfigur“ lesen.¹² Unterschiedliche Deutungen erfuh das Motiv der Verletzung des Geheimnisses der Beziehungsasymmetrie durch die Stigmatisierung übernatürlicher Herkunft,¹³ das in Umkehrung der Geschlechterrollen das gedankliche Zentrum von Richard Wagners *Lohengrin* ausmacht. Tieck rückte die Verfehlung Raymonds in die Dimension des Metaphysischen: Die Erlösung Melusines misslingt, beide Gatten haben ihre Qualen bis zum Jüngsten Gericht zu ertragen. Demgegenüber verschob Grillparzer die Schuld einseitig auf die Verführbarkeit des Raymond, der in Melusines Palast herabsinkt wie Tannhäuser in den Venusberg. Am Schluß steht seine Bereitschaft, mit Melusine in den Tod zu gehen, woraus sich ein opernhafte *lieto fine* ergibt:

„Tod versöhnt, Treue gekrönt! / Raimund, komm / Nun Melusinen gleich, / Auf immerdar in ihrem Reich.“¹⁴

Bronsart wählte mithin einen Stoff, der in der Literatur wie in der Musik in den vorausgehenden Jahrzehnten eine prominente Rolle gespielt hatte. Er gestaltete sein Klaviermärchen geradezu als musikalische Konkretisierung eines Geschlechterkonfliktes. Das thematische Geschehen konzentriert sich auf zwei Grundgestalten – ein baskarolenhaftes „weibliches“ Hauptthema, das nach einer 12-taktigen Einleitung die Stelle des Hauptthemas in der Grundtonart E-Dur einnimmt, und ein

73

pp *dolce cantando*

Notenbeispiel 1: T. 13–22

12 Margarete Zimmermann, „Das Spätmittelalter“, in: *Französische Literaturgeschichte*, hg. von Jürgen Grimm, Stuttgart 1994, S. 90.

13 Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, S. 481.

14 Franz Grillparzer, „Melusina. Romantische Oper in drei Aufzügen“ (1823), in: *Ausgewählte Werke*, hg. von M. Necker, Bd. 7, Leipzig o. J., S. 81.

von punktierten Rhythmen mit triolisch getrommelten Quart-Auftakten und Fanfaren kämpferisch geprägtes „männliches“ Seitenthema im mediantischen As-Dur.

Allegro ma non troppo.

Notenbeispiel 2: T. 138–145

Signalisiert bereits die Umkehrung der konventionellen thematischen Anordnung im Sonatenhauptsatz – die allerdings nicht ganz neu war¹⁵ – die Grundaussage des Gehalts, so zeigt die Exposition der beiden Themen, die den Protagonisten Melusine und Raymond zuzuordnen sind, ausgesprochen musikalisch-narrative Züge: die ihnen zugeordneten Bereiche innerhalb des Ganzen gestaltete Bronsart zu Charakterstücken eigenen Rechts. Das Hauptthema wird in den T. 13–96 mit Mitteln wie variativen Umspielungen, tonalen Beleuchtungswechseln und einer permanenten Beschleunigung entfaltet, wie sie besonders in den Opernfantasien Liszts, Sigismund Thalbergs und ihrer Zeitgenossen anzutreffen sind, und in eine weiträumige Steigerung überführt. Der erste Teilabschnitt der Exposition (T. 15–35) bildet eine zweiteilige Liedform, deren erster Teil in T. 22 in h-Moll schließt; später stellt sich diese auffällige Mollvariante der Dominante als ein wichtiger tonaler Mitspieler heraus, in dem ein großer Teil der Durchführung (T. 441–663) angesiedelt ist. Das h-Moll löst im zweiten Teil der Themenexposition einen Klangwechsel mit G-Dur als Parallele der Mollvariante der Grundtonart aus. Vermutlich bezieht sich Bronsart damit auf die Se-

¹⁵ Sie ist beispielsweise in Schuberts vierhändiger Fantasie *f*-Moll D 940 anzutreffen, vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 2 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,2), Laaber 2003, S. 204f.

mantik von Wagners wenige Jahre zuvor entstandenem *Rheingold*, in dem der Naturzustand der Rheintöchter als Barkarolenrhythmus im reinen Dreiklang der Grundtonart Es-Dur durch hinzutretende Dissonanzen und Tonartenwechsel gestört und zunehmend „entfremdet“ wird. Im Gegensatz zu den Rheintöchtern wohnt dieser Gegensatz zwischen Naturzustand und menschlicher Existenz der Melusinen-Gestalt von Anfang an inne, was durch den Kontrast der beiden Teile ihres Themas sinnfällig wird. Die aus diesem Gegensatz resultierende Beunruhigung macht sich in einer Zunahme der Bewegung bemerkbar, die in T. 101 zu einem Stillstand auf dem rasch repetierten Ton *gis'* als Quint von cis-Moll führt und von dort in einer nuancenreichen Dramaturgie des tonalen, rhythmischen und bewegungsmäßigen Übergangs in das „männliche“ Seitenthema transformiert wird – ein Vorgang, der nicht weniger als 40 Takte (T. 99–138) erfüllt. Mit dem Erreichen des in As-Dur stehenden Seitenthemas löst das 4/4-Metrum den Barkarolenrhythmus ab, der aber in zwei *Andantino*-Abschnitten (T. 154–157, 159–168) nochmals interpoliert und mit capriccioartigen Fiorituren ausgestattet wird; auf diese Weise leitet der Komponist in den Prozess der Annäherung und Verschmelzung der beiden Themencharaktere über, der aus einer in drei Phasen vom *Andante* bis zum *Allegro con brio* verlaufenden Steigerung besteht, die folgenden 226 Takte (T. 169–395) erfüllt und Durchführungscharakter aufweist. Die erste Phase markiert der Des-Dur-*Andante*-Abschnitt (T. 169–232), der äußerlich durch teilweise Takt für Takt eintretende Wechsel zwischen geradem und ungeradem Metrum gekennzeichnet ist – sinnfälliges musikalisches Bild für die Schwierigkeiten und Unsicherheiten des Annäherungs- und Verschmelzungsprozesses. Eine zuerst *accelerando*, dann *in tempo* verlaufende Kadenz, in der der reine Barkarolenrhythmus *dolcissimo* vorgetragen wird, bildet den Übergang zur zweiten Phase, dem Kernbereich des Durchführungsprozesses, der die beiden Themen in eine sich auch dynamisch vom *pp dolce* zum dreifachen Forte *tutta forza* steigernde Auseinandersetzung hineintreibt. Die in T. 298 beginnende dritte Durchführungsphase wird – im Gegensatz zu den vorausgehenden Zäsuren – nicht durch einen vermittelnden Übergang angebahnt, sondern in harter Fügung an das *smorzando* ausklingende Des-Dur angeschlossen. In ihm erscheint mit C-Dur eine neue Tonart, die gewissermaßen die Schaltstelle zwischen dem Kreuz-Bereich des Haupt- und dem Be-Bereich des Seitenthemas bildet.

Der Abschnitt (T. 298–397) ist von caccia- bzw. battagliaartigen Zügen gekennzeichnet, in die auch das Barkarolenthema überführt wird:

Notenbeispiel 3: T. 347–350

Im Sinn des Sujets wird Melusine als Mutter verändert; doch bleibt ihr Thema auch in der Annäherung an das Seitenthema während der gesamten Entwicklungsphase dominant. Im folgenden im h-Moll/Dur-Bereich angesiedelten *Allegro gracioso* (TT. 441–621) werden beide Themen in einen leichten *Scherzando*-Ton überführt; auch in dieser Annäherung an das *leggiere* des gesellschaftlichen Konversationstons über einer „Daumen-Melodie“ alla Thalberg (T. 601ff.) setzt sich das Hauptthema zunehmend durch. – In diesen Prozeß bricht nun in T. 621 jäh der große Konflikt in Gestalt eines *Allegro molto*-Abschnittes ein, der die Auflösung aller thematischen Zusammenhänge bewirkt und unter fortgesetztem *Accelerando* in einem chromatisch absteigenden Martellato-Oktavendonner gipfelt. Das Geschehen mündet in ein *temporubato*-Auflösungsfeld, in dem *pianissimo* und *una corda* motivische Splitter einer quasi zerstörten Konstruktion verstreut werden. In dem diese Prozeßphase beschließenden *Andantino* in Fis-Dur/Moll im Tonraum zwischen ein- und dreigestrichener Oktave verflüchtigt sich das Melusinen-Thema im *pp smorzando*.

Der folgende *Adagio*-Abschnitt (T. 682–714) vertritt den langsamen Satz des Sonatenzyklus, er verbleibt in dem tonalen Bezirk, in dem Melusine die Szene verlassen hat und trägt den Charakter eines Trauermarsches. Aus der Trauer des Raymond, die sich vom anfänglichen *pianissimo* zum *Maestoso* (T. 715) steigert, erwächst die finale Verklärung

der Melusine zur „großen Mutter“ im doppelten Sinn der Stammutter des Herzogsgeschlechts und der emanzipatorisch-zivilisatorischen Glorificata: In T. 664 wird an das *Andantino* ihres Abschieds angeknüpft und daraus eine Steigerung ihres Themas zur kurzen apothetischen Reprise des tonalen Ausgangsbereiches E-Dur entwickelt.

Notensbeispiel 4: T. 677–687

Die Takte 770 bis Schluß erfüllen Codafunktion: resumierend treten noch einmal Trauermarsch (*Più lento* T. 770–781) und Barkarole (T. 781–793) – nunmehr einander bedingend und aufeinander verwiesen – im verdämmenden *Pianissimo* einander gegenüber.

Formübersicht

Exposition

1	13	90	138
Moderato	$\frac{6}{8}$ Hauptthema	Überleitung	C All ^o ma non troppo Seitenthema
a→E	E	E → A _s	A _s

Durchführung

169	232	298	396
Andante	Più mosso	All ^o con brio	Andantino $\frac{6}{8}$
D _{es}	D _{es}	C	C

Scherzo

414	441	621	652	664
Lento Rezitativ	All ^o gracioso	All ^o molto ² ₂	Moderato C	And ^{ino}
modulierend	<i>b</i> / <i>H</i>	<i>H</i>	<i>H</i>	<i>F</i> _{is} / <i>f</i> _{is}

Langsamer Satz

682	715	730
Adagio (Marcia funebre)	Maestoso	And ^{ino}
<i>F</i> _{is}	modulierend	<i>F</i> _{is} → <i>E</i>

Finale / Reprise

758	770	782–793
Andante	Più lento	And ^{ino}
<i>E</i>	Modulationsteil	<i>E</i>

Die Untersuchung zeigt, dass Bronsarts „Klaviermärchen“ ein zumindest interessantes Experiment in der Gattungsgeschichte der Klavier-sonate nach Liszt darstellt: Nicht nur bietet es eines der wenigen Gat-tungsexemplare mit außermusikalischem Sujet; darüber hinaus setzt es den die Ästhetik wie auch die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts durch-ziehenden Topos vom Gegensatz von männlichem und weiblichem Prinzip unmittelbar ins Werk.¹⁶

16 Carl Dahlhaus, „Ästhetische Prämissen der ‚Sonatenform‘ bei Adolph Bernhard Marx“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984), S. 75.

Warum Anna Blume nicht Musik studierte – eine MERZ-Fantasie

Elmar Budde

Im Jahre 1934 schrieb Kurt Schwitters die Geschichte der Verwandlung eines Hasen. Die Geschichte beginnt, wie alle Geschichten beginnen – nämlich mit der Feststellung, dass einmal ein Hase war, „der war braun, hatte lange Haare und lange Ohren, einen kurzen Schwanz und hüpfte um die Ecke. Er hüpfte auch dann um die Ecke herum, wenn gar keine Ecke da war. Doch eigentlich war er gar nicht braun, sondern rosa“.¹ Und nun beginnt die „eigentliche“ Geschichte des Hasen, die darin besteht, dass der Hase „eigentlich“ immer etwas anderes ist. „Eigentlich“ hat er Flügel und Schwimmflossen, „eigentlich“ schwimmt er unter Wasser und hat goldene Schuppen, „eigentlich“ wird er mit Dampf betrieben und hat hinten eine Schraube, „doch eigentlich war er sehr klein, sprang gern und weit und suchte Schutz unter den Kleidern der Damen, und die Damen kratzten sich“.² Schwitters nennt seine Geschichte, die „eigentlich“ keine Geschichte ist, eine Verwandlung, „die aber den Hasen sogar reif gemacht hat“. Diese Geschichte, die keine Geschichte ist, scheint kurios und unsinnig zu sein, wie vieles was Schwitters schrieb, malte, baute oder mit Lauten komponierte. Der Literaturkenner wird vielleicht sogleich diesen Unsinn, die Verwandlung eines Hasen zum Dampfer mit Schiffsschraube, sowie dessen Rückverwandlung in einen die Damen belästigenden Floh symbolisch festnageln und im Schubkasten der Symbole ablegen. Doch das wäre nicht im Sinne Schwitters'. Ihm geht es nicht um Symbolik; für ihn verhält sich vielmehr der Unsinn zum Sinn etwa wie die Untiefe zur Tiefe. Wie die Tiefe erst durch die Untiefe gefährlich wird, so der Sinn durch den Unsinn. Der Unsinn ist also nicht mit Albernheit zu ver-

1 Kurt Schwitters, *Prosa 1931–1948* (= Das literarische Werk, hg. von Friedhelm Lach, Bd. 3), Köln 1975, S. 43.

2 Ebd.

wechseln; er ist vielmehr ein Mittel, genauer gesagt, ein scharfes Florett, um der Kunst die Dimension von Freiheit und Unmittelbarkeit wiederzugeben, die unter den Überkrustungen von Bedeutungsschwere und Tiefsinn erstickt waren. Es sind also recht eigentlich die Verwandlungen, die den Hasen „reif gemacht“ haben.

Wer war dieser Mensch Kurt Schwitters? Dieser Maler, Dichter, Merzkünstler, Dadaist und Lautkomponist? Seine Lebensdaten sind schnell aufgezählt. Er wurde am 20. Juni 1887 in Hannover geboren, machte unter Beschwerden das Abitur, studierte Malerei, nahm als Soldat am ersten Weltkrieg teil, war verheiratet, hatte einen Sohn, nach dem ersten Weltkrieg beginnt er abstrakt zu malen, entdeckt 1919 das Prinzip MERZ, aus dem er nicht nur die Merz-Malerei, sondern auch die Merz-Dichtung ableitet. Das Merz-Prinzip wurde zu Schwitters Denk- und Lebensprinzip schlechthin, ein Prinzip, das selbst seine Hannoversche Wohnung durchwucherte. Die 20er Jahre sind ausgefüllt mit künstlerischen Tätigkeiten. Darüber hinaus ist Schwitters auch als Werbegraphiker und -texter tätig, u. a. für Pelikan und Bahlsen. In diesen Jahren entstehen die Dichtungen über Anna Blume, Auguste Bolte und schließlich die sogenannte *Ursonate*. 1934 werden seine Bücher verbrannt. 1937 verläßt er Deutschland und lebt in Norwegen. Nach der Invasion Norwegens durch die Deutschen 1940 flieht er nach England. Nach längerer Internierung lässt er sich 1942 in London nieder. 1943 wird sein Haus in Hannover zerstört. Am 8. Januar 1948 stirbt Schwitters an einem Herzleiden.

Kurt Schwitters war nicht nur Maler und Literat sondern auch, wenn man so will, ein Komponist, der mit Sprachlauten komponierte. Seine umfangreichste Sprachlautkomposition ist die *Ursonate*. In dieser Komposition kombiniert Schwitters Laute und Lautfolgen zu einer metasprachlichen Geschichte, die nach dem Formschema der klassischen Sonate gebaut ist, also nach Exposition, Durchführung und Reprise. Warum gerade eine Sonatenform? Sicherlich auch deshalb, weil spätestens seit Beethoven die Sonatenform als der Inbegriff der musikalischen Form gilt. Will Schwitters Kritik üben? Ist das Ganze eine Parodie, so wie die Verwandlung des Hasen zum Dampfer bzw. zum Floh? Ja und Nein; aber eines will Schwitters mit Sicherheit, nämlich die Kunst, wie er selbst sagt, von den Fäulnisprodukten säubern, die durch Absterben entbehrlich geworden sind. Indem Schwitters die

Sonatenform parodiert, hebt er das Werk vom Kunstpodest herunter und gibt ihm das Recht zurück, nichts weiter zu sein als eine Sonate. Kunst, Geist und Fantasie müssen frei und offen sein, für Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Das Prinzip, das diese Offenheit bewirken kann, nennt Schwitters MERZ, und das entsprechende Tätigkeitswort nennt er „merzen“.

„Sie mögen es glauben oder nicht, das Wort MERZ ist weiter nichts, als die zweite Silbe von Commerz. Man sehe das Merz-Bild, welches den Namen trägt. Das Wort entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig, was konsequent ist. Ich nannte seinerzeit das Bild nach dem lesbaren Teil ‚das Merz-Bild‘. Und als ich für meine Kunst, als es mir klar wurde, dass ich außerhalb der üblichen Gattungsbegriffe schaffte, einen Gattungsnamen suchte, nannte ich sie nach dem typischen Bilde, dem Merzbilde MERZ.“³

Die Merz-Idee wird für Schwitters zum künstlerischen Programm schlechthin, wenn er weiter schreibt:

„Merz strebt vom Individuellen zum Universalen durch konsequente Beseitigung aller alten Vorurteile, z. B. bezüglich des Materials, das an sich gleichgültig für das künstlerische Schaffen ist, und bezüglich der Formung, durch Schaffung einer neuen Ordnung durch Auswahl [...]. Merz will die Mitte, will vermitteln, will so viel als möglich künstlerische Gestaltung hinüberretten in den allgemeinen Stil. Nicht den Klub der Idioten, nicht den Klub der Genies will Merz, Merz will den Klub aller, den Klub der normalen Menschen zur Normalisierung des Katarrhe [...]. Merz steht allen offen, den Idioten wie den Genies.“⁴

Merz-Kunst, das also ist die frei gesetzte Fantasie, eine Fantasie, die in der Kunst die Grenzen der Gattung immer überschreitet. Die Fantasie, und nur die Fantasie, lässt die unterschiedlichen Materialien sich miteinander vermählen; erst dann kann sich eine Wachstuchdecke mit der Heimstättenaktiengesellschaft verheiraten, oder der Lampenputzer in ein Verhältnis zur Ehe zwischen Anna Blume und dem Kammerton *a* gebracht werden.

Das Wort MERZ ist, wie Schwitters selbst sagt, ein organisches Zufallsprodukt. Ähnlich zufällig und zugleich organisch ist auch die Entstehung des Wortes Dada, dem der Dadaismus seinen Namen ver-

3 Kurt Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa* (= Das literarische Werk, hg. von Friedhelm Lach, Bd. 5), Köln 1981, S. 167ff.

4 Ebd.

dankt. Die Zürcher Poeten um Raoul Hausmann tippten mit dem Finger auf eine zufällig aufgeschlagene Seite des *Petit Larousse* und fanden das Kinderwort „Da da“. Das Wort „Da da“ hat indessen viele Interpretationen gefunden, beginnend mit dem kindlich lallenden „Da da“ bis zur slawischen Bejahungsformel „Ja ja“. Was immer unter dem Wort „Da da“ auch zu verstehen sei, das Wort signalisiert eine Kunst-richtung, die sich frei machen will von den ästhetischen und gesellschaftlichen Diktaten, was Kunst sei. Gleichwohl bedeutet die Negation der traditionellen Kunst nicht deren Zerstörung, vielmehr grenzt sich Dada von der traditionellen Kunst, die ihren Sinn in ihrem Bedeutungsanspruch findet, grundsätzlich ab. Dada bedeutet grundsätzlich nichts, und weil Dada nichts bedeutet, bedeutet Dada zugleich alles; und deshalb ist Dada Kunst.

Obwohl das Wort MERZ auch ein Zufallsprodukt ist, so geht es als solches nicht aus den zufällig aufgeschlagenen Seiten eines Lexikons hervor sondern aus der Konstruktion eines Bildes, jenem berühmten Merz-Bild, wie Schwitters immer wieder betont hat. Gegenüber dem Dada ist Merz grundsätzlich konstruktiv; der konstruktive Charakter der Kunst im Sinne einer formalen Konzeption war für Schwitters immer wesentlich. Einmal hat er sogar versucht, das Wort Dada einer konstruktiven Analyse zu unterziehen, indem er z. B. über die Möglichkeiten einer lautlichen Akzentsetzung nachdachte.

„Ich habe seit dem 30. Dezember 1923 den Akzent bei dem Worte dada eingeführt. Man kann nun schreiben dáda, dada oder dadá. Im ersten Falle ruht der Ton auf der ersten, im letzten auf der letzten Silbe, im zweiten Falle ist jede Silbe gleichmäßig betont. Sie sehen den Zweck nicht ein? Bitte sprechen Sie es aus: dáda klingt sächsisch, trivial; dadá klingt französisch, etwa wie Berlin, eben Elan oder Weltstadt; dada klingt dagegen indifferent, wie jemand, der nicht weiß, was er will.“⁵

Das Wort „Dada“ wird also dem Merz-Prinzip unterzogen; es wird durchdacht, indem es lautlich durchkonstruiert wird. Dada bedeutet für Schwitters die Freisetzung der Fantasie, Merz hingegen die Freisetzung der Kunst in der fantasievollen Freiheit ihrer Konstruktion. In der Symbiose von Dada und Merz, von Freiheit und Konstruktion, sieht Schwitters die Kunst einer zukünftigen Gesellschaft.

5 Ebd., S. 178.

Auf der Basis einer Symbiose von Dada und Merz hat Schwitters zwei Figuren konstruiert, die durchaus symbolischen Charakter haben. Die eine ist Anna Blume, die um 1919 auftaucht, die andere heißt Auguste Bolte, die seit 1922 ihr Wesen bzw. ihr Unwesen treibt und darüber hinaus noch versucht, eine Doktorarbeit zu schreiben. Auguste Bolte ist grundsätzlich bemüht – was sie besonders auszeichnet –, den Dingen auf den Grund zu gehen; sie ist allein schon aufgrund dieser Eigenschaft die geborene Wissenschaftlerin.

Kurt Schwitters hat seine Anna Blume geliebt. „Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir“, so beginnt seine um 1919 verfaßte Liebeserklärung „An Anna Blume“. In vielen seiner Schriften taucht sie auf, immer ganz unverhofft wie ein Zufall, wie ein roter Vogel. Anna Blume verkörpert gewissermaßen das Merz-Prinzip in seiner reinsten Form. Sie ist Mitte und Symmetrie in Einem. Nichts vermag sie zu verändern, denn sie genügt sich selbst; sie ist von vorne und hinten A-N-N-A. In welchem Maße Anna Blume das Merz-Prinzip auf vollkommenste Weise repräsentiert, hat Schwitters am Beispiel seiner Heimatstadt Hannover gezeigt.

„Der Unterschied zwischen Hannover und Anna Blume ist der, dass man Anna von hinten und von vorn lesen kann, Hannover dagegen am besten nur von vorne. Liest man aber Hannover von hinten, so ergibt sich die Zusammenstellung dreier Worte: ‚re von nah‘. Das Wort ‚re‘ kann man verschieden übersetzen: ‚rückwärts‘ oder ‚zurück‘. Ich schlage die Übersetzung ‚rückwärts‘ vor. Dann ergibt sich also als Übersetzung des Wortes Hannover von hinten: ‚Rückwärts von nah‘. Und das stimmt insofern, als dann die Übersetzung des Wortes Hannover von vorn lauten würde: ‚Vorwärts nach weit‘. Das heißt also: Hannover strebt vorwärts, und zwar ins Unermessliche. Anna Blume hingegen ist von hinten wie vorne: A-N-N-A“.⁶

Anna Blume strebt nicht. Anna Blume ist nicht nur, wie die Philosophen sagen, mit sich identisch; vielmehr ist sie von vorne und hinten identisch. Da sie nicht über sich hinausweist, lässt sie sich auch nicht hermeneutisch aufschließen; sie weist immer in sich hinein, ins Innere, in die Mitte ihres Wesens. Und so ist Anna Blume für Schwitters nun doch ein Symbol, nämlich ein Symbol für Kunst schlechthin, ein Symbol das sich selbst symbolisiert. Weil Kunst nichts anderes ist als

6 Kurt Schwitters, *Prosa 1918–1930* (= Das literarische Werk, hg. von Friedhelm Lach, Bd. 2), Köln 1974, S. 28.

Kunst, und weil Anna Blume ausschließlich Anna Blume ist, ist folglich Anna Blume Kunst und Kunst immer Anna Blume.

Im Juni 1922 schenkte Kurt Schwitters der deutschen Literatur eine weitere Figur, nämlich Auguste Bolte. Auguste Bolte ist wohl die umfangreichste Erzählung von Schwitters. Schon der Name Bolte verweist darauf, dass in Auguste sehr viel Willen steckt. Sie wollte viel, doch ihr gelang wenig. Immerhin hat sie im Verlauf der Erzählung auch promoviert. Aber wozu? Die Erzählung ist insgesamt eine groteske Satire auf die Kunstkritik bzw. die Kunstwissenschaft. In einem 1922 verfaßten Pamphlet über Kritiker stehen die folgenden Sätze:

„Kritiker sind eine besondere Art Menschen. Zum Kritiker muß man geboren sein. Mit ganz außergewöhnlichem Schaafsinn findet der geborene Kritiker das heraus, worauf es nicht ankommt. Er sieht nie den Fehler des zu kritisierenden Kunstwerks oder des Künstlers, sondern sein eigenes Fehlen, sichtbar gemacht durch das Kunstwerk. Der Kritiker erkennt durch angeborenen Schaafsinn gewissermaßen seinen eigenen Fehler durch das Kunstwerk. Das ist die Tragik aller Kritiker, sie sehen Fehler, statt Kunst [...]. Der Unterschied zwischen Künstler und Kritiker ist der: ‚Der Künstler schafft, der Kritiker schaaft.‘⁷

Weiter heißt es dann, dass der Kritiker auch kein Examen zu machen braucht, das sei unnötig. In der Erzählung der Auguste Bolte geht Schwitters nur noch einen Schritt weiter; er lässt Auguste Bolte nicht nur ein Examen machen, sondern sogar eine Doktorarbeit schreiben, mit Fußnoten, wie Schwitters hervorhebt.

„Auguste Bolte sah etwa 10 Menschen auf der Straße“, so beginnt die Erzählung, „die in einer und derselben Richtung geradeaus vorwärts gingen. Das kam Auguste Bolte verdächtig, ja sogar sehr verdächtig vor. 10 Menschen gingen in einer und derselben Richtung, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Da musste etwas los sein.“⁸ Auguste Bolte will es wissen und läuft hinter den 10 Menschen her. Doch „an der nächsten Straßenecke trennen sich 5 von den übrigen 5 und gingen in eine Straße, während die restlichen 5 in die andere Straße gingen.“⁹ Von Straßenecke zu Straßenecke teilten sich die Gruppen weiter auf, und Auguste Bolte entwickelt nun, gleichsam auf wissenschaftlicher Basis, eine Art Zick-Zack-System, mit dem sie die sich ständig teilenden Gruppen

7 Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, S. 117 (siehe Anm. 3).

8 Schwitters, *Prosa 1918–1930*, S. 72 (siehe Anm. 6).

9 Ebd., S. 73

verfolgen kann. „Auguste Bolte hat damit ein Prinzip entdeckt, das sie von jetzt an immer verwendet. Sie weiß zwar nichts, kann deshalb auch keine Entscheidung treffen, aber durch ständige Verdoppelung ihrer Anstrengungen fällt die Entscheidung schließlich von alleine.“¹⁰ Der Leser möchte natürlich wissen, welches die Entscheidungen sind, die nach der Verdoppelung der Anstrengungen von alleine fallen, und vor allem möchte er wissen, wohin die Geschichte mit Auguste Bolte schließlich führt. In der Tat führt die Geschichte zu einem Endpunkt, nämlich zu einem Truppenübungsplatz. Dort wird Auguste Bolte als Fräulein Dr. Auguste bzw. Fräulein Dr. Leb von einem Taxichauffeur abgesetzt, der anschließend weiterfährt. Die Antwort auf die Frage, wohin die Geschichte tatsächlich führt, gibt Schwitters selbst.

„Der Leser denkt nun, hier würde sich etwas ereignen [...]. Jedenfalls glaubt der Leser, hier würde das Frl. Dr. Leb erfahren, wer oder was los wäre, aber sie erfährt es nicht. Der Leser glaubt ein Recht darauf zu haben, es zu erfahren, aber der Leser hat kein Recht, jedenfalls nicht das Recht, im Kunstwerk irgend etwas zu erfahren [...]. Sondern die Geschichte ist aus, einfach aus, so leid es mir auch tut, so brutal es auch klingen mag.“¹¹

Obwohl alle Entscheidungen trotz aller Anstrengungen von alleine fallen, hat Auguste Bolte gegen Ende der Geschichte doch noch eine neue unerhörte Erkenntnis, als sie sah, wie ein Mann in eine Droschke sprang, um anschließend in ein Haus zu entspringen; es ist die Erkenntnis, „dass es nämlich gleichgültig ist, ob sich ein Mensch darum kümmert oder nicht.“¹²

Nun bleibt doch noch die Frage zu beantworten, warum Anna Blume nicht studiert hat. Nach unserem kleinen Spaziergang durch das Schwitterssche Merz-Labyrinth dürfte eine Antwort nicht mehr schwer fallen. Anna Blume hat an Auguste Bolte gesehen, wohin es führt, wenn man sich dem Studium und der Wissenschaft verschreibt, wenn man gezwungen ist, Entscheidungen zu treffen, die zu nichts weiter führen als zur Verdoppelung der eigenen Anstrengungen, d. h. zu einem Examen oder einer Promotion. Anna Blume hat Anstrengungen und Zugeständnisse an die Welt nicht nötig. Sie trifft keine Entscheidungen, sie verfolgt keine Menschen durch die Straßenlabyrinth einer

10 Friedhelm Lach, *Der MERZ Künstler Kurt Schwitters*, Köln 1971, S. 138.

11 Schwitters, *Prosa 1918–1930*, S. 93 (siehe Anm. 6).

12 Ebd., S. 92

Stadt, sie macht auch keine Examina. Außerdem hatte sich Anna Blume jene grundlegende Erkenntnis von Schwitters zu eigen gemacht, dass Ewig am längsten währt; und deshalb wollte sie doch lieber Anna Blume bleiben und das Studieren denen überlassen, denen MERZ nur ein Wort ist und nicht das Wunder eines in Kunst erfüllten Lebens.

Schöpferische Wechselwirkungen: Zu den Vokalwerken von Werner Egk

Peter Andraschke

Der nicht nur musikalisch, sondern auch bildnerisch und literarisch begabte Werner Egk hat sich in vielfältiger Weise schöpferisch mit Sprache auseinandergesetzt. Das beginnt bei Texten wie der Autobiographie *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben* (1973)¹ und geht bis hin zu Anmerkungen zu eigenen Werken, Betrachtungen und Gedanken über Musik und die Kompositionen anderer.² Er hat eine Komödie in drei Akten (fünf Bildern) geschrieben mit dem Titel *Das Zauberbett. Parergon zu der Comedia „El mayor encanto amor“ des Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)* (1945) und das Libretto zu Boris Blachers *Abstrakter Oper Nr. 1* verfaßt, die ihre Uraufführung am 17. Oktober 1953 in Frankfurt am Main hatte. Sie ist nicht zuletzt durch die Idee Egks, auf den Textsinn zu verzichten und die Sprache in quasi abstrakte Lautfolgen aufzulösen, eine Besonderheit in der Geschichte des modernen Musiktheaters. Egks kompositorische Auseinandersetzung mit Texten umfaßt zahlreiche Gattungen im weiten Bereich zwischen Klavierlied und Musiktheater. Nicht alle sind veröffentlicht; die im Nachlaß befindlichen unveröffentlichten Werke sind in der folgenden Liste zusammengestellt.³

1 Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha am Starnberger See 1973; ergänzte und illustrierte Taschenbuchausgabe unter dem Titel *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*, München 1981, Neuauflage Mainz 2001. Zitiert wird im folgenden nach der Erstausgabe.

2 Werner Egk, *Musik – Wort – Bild. Texte und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken*, München 1960.

3 Die Angaben sind entnommen aus Andrew D. McCredie, „Werkverzeichnis Werner Egk“, in: *Werner Egk* (= Komponisten in Bayern, Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert, hg. im Auftrag des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler E. F. im DTKV von Alexander L. Suder, Bd. 29), Tutzing 1997, S. 211–221. Bei der Auflistung des Nachlasses in der Bayerischen Staatsbibliothek ist zu vermuten, daß außer dem Text zu *Einundneunzig Tage* (1930)

Theatermusiken, Hörspiele, oratorische Werke etc.:

Weihnachtsspiel (1924)
Wasif und Akif (1928) (P. Brands Marionettentheater)
Drei Tanzstücke für Klavier und Schlagzeug (1929)
Ein Cello singt in Daventry (1929, Robert Seitz)
Ein neuer Sender sagt sich an (1929) für Sprechchor und Orchester
Zeit im Funk (1929)
Kanadisches Intermezzo (1929, Robert Seitz) für Bariton, Klarinette (B),
 Xylophon, Glockenspiel, Violinen und Tuba
Weihnacht 1929 (1929, Robert Seitz)
Alias Trebitsch-Lincoln (1930)
Einundneunzig Tage (1930, Werner Egk) für Sprecher und Orchester
Musik zu Maria Stuart (1932)
Musik zu Otello (1932)
Das heimliche Reich (1933, A. J. Lippl)
Der Weg [Job der deutsche] (1933) Ballett

Lieder und Chöre:

All mein Gedanken (1936) für Tenor, Sopran, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
 Celesta, Zither, 3 Violinen, Violoncello
Alles wird wieder gross sein (1928, Rainer Maria Rilke), Lied für Sopran und
 Klavier
Am Abend sprach (1923)
Arme Welt wie bist du klein (Fragment)
Auf, auf, wach auf (1924) für Sopran, Klavierduo und 2 Violinen
Da leben Menschen (1921, Rainer Maria Rilke)
Die Glanzperle (1920, Theodor Däubler)
Ein Stündlein wohl vor Tag (undatiert)
Herrgott noch ein Stück Brot (1923) für Sopran 1, 2, Tenor 1, 2
Ich habe eine gute Tat getan (1921, Franz Werfel)
Im Grünen zu singen (undatiert, Hugo von Hofmannsthal)
Komm Trost der Welt (1921)

für Sprecher und Orchester noch weitere Texte, bei denen kein Autor angegeben ist, von Egk stammen.

Lass das Fragen (1921, Hans Hopfer)
Neujahrsnacht 1921 (1921)
Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehen wir nach Haus
Spinnerlied (undatiert)
Vier nicht begleitete Chöre nach deutschen Bauernsprüchen für Frauen- und
 Männer-Stimmen (1932)
Wie bin ich vorgespannt (undatiert)
Wir legen uns zusammen (1924, Richard Euringer)
Woher ich's hab (1929, Richard Euringer)

Die Libretti zu Werken des Musiktheaters – Opern, Singspiele, Ballette und eine Funkoper – hat Egk selbst erarbeitet. Als Vorlagen dienten ihm vorzugsweise Werke der großen Weltliteratur: von Pedro Calderón de la Barca (*17 Tage und 4 Minuten*, 1966),⁴ Nikolai Gogol (*Der Revisor*, Komische Oper in fünf Akten, 1956/1957), Henrik Ibsen (*Peer Gynt*, Oper in drei Akten, 1938), Heinrich von Kleist (*Die Verlobung von San Domingo*, 1961/1962), Franz Graf von Pocci (*Die Zaubergeige*, 1935, Neufassung 1954), William Butler Yeats (*Irische Legende*, Oper in fünf Bildern, 1951–1955, Neufassung 1969/1970)⁵ und ein altes Volksspiel (*Die Historie vom Ritter Don Juan aus Barcelona*, 1932).⁶ Das Libretto zur Oper *Columbus. Bericht und Bildnis in drei Teilen* (Funkfassung 1932, Bühnenfassung 1941/1942, Neufassung als Ballett-Oratorium 1951, musikalisch unverändert) stammt vom Komponisten. Von großem Einfallsreichtum zeugt die Idee, die Texte für die beiden Singspiele für Kinder *Der Löwe und die Maus* (1931) und *Der Fuchs und der Rabe* (1932) von zehnjährigen Kindern der Versuchsschule an der Hohenzollernstraße in München nach den gleichnamigen Aesop-Fabeln improvisieren zu lassen. Er zeichnete die Aufführung auf und verwendete sie als Grundlage für seine Vertonung. Diese beiden Werke stehen im Zusammenhang mit dem damals aktuellen musikpädagogischen Interesse, das beispielsweise Siegfried Günther 1931 in *Melos*, der renommierten

4 Text von Werner Egk nach *El mayor encanto amor* von Pedro Calderón de la Barca (1600–1681).

5 Text von Werner Egk nach der von William Butler Yeats in *Irish Fairy and Folk Tales* edierten Sage *Countess Cathleen O'Shea* und seinem Drama *The Countess Cathleen*.

6 *Die Historie vom Ritter Don Juan aus Barcelona* (1932) nach einem alten Volksspiel gestaltet und in Musik gesetzt von Werner Egk.

Zeitschrift für zeitgenössische Musik, unter dem Titel „Lehrstück und Schulooper“ diskutierte.⁷

Bei einigen der genannten Werke deutet sich bereits die Vorliebe Egks für die romanische Kultur an. Das ist auch bei seinen Balletten zu beobachten. In der dramatischen Tanzdichtung *Joan von Zarissa* (1939–1940) bearbeitete er einen Text von Charles d’Orléans, in *Ein Sommertag* (1950)⁸ nahm er u. a. musikalische Motive von Muzio Clementi auf, in der *Französischen Suite nach Rameau* (1952) fünf Stücke aus dem ersten und zweiten Buch der *Pièces de Clavecin*, und *Danza* (1959) ist eine Folge von Variationen über ein karibisches Thema. Hinzu kommt wiederum der Bezug auf Weltliteratur im Faust-Ballett *Abraxas* (1946–1948) auf Heinrich Heines Tanzpoem *Der Doktor Faustus* und in *Die chinesische Nachtigall* (1953) auf Hans Christian Andersens Märchen *Die Nachtigall*, das auch Igor Strawinsky, den Egk verehrte, zur Vorlage für seine Conte lyrique *Le rossignol* (1914) genommen hatte, die in verschiedenen Bearbeitungen überliefert ist.⁹

Auch in Egks Vokalmusik mit Orchester zeigt sich ein Schwerpunkt im Bezug auf romanische Dichtung in Originalsprache und romanische Musik. Wir finden Orchesterlieder, Chorwerke, Kantaten und ein Oratorium:

Furchtlosigkeit und Wohlwollen für Tenor-Solo, gemischten Chor (SATB) und Orchester (1930/31, Neufassung 1959). Text nach einer alten indischen Fabel von Werner Egk.

Quattro Canzoni. Vier italienische Lieder für hohe Stimme und Orchester (1932, Neufassung 1956).

Natur – Liebe – Tod. Kantate nach Gedichten von Ludwig Christoph Heinrich Hölty für Baß und Kammerorchester (1937).

Variationen über ein altes Wiener Strophenlied für Koloratur-Sopran und Orchester (1937). Komponiert als Einlage der Rosina in Gioacchino Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla*.

Mein Vaterland. Hymne nach Worten von Friedrich Gottlieb Klopstock für einstimmigen Chor und Orchester oder Orgel (1937).

7 Siegfried Günther, „Lehrstück und Schulooper“, in: *Melos* 10 (1931), S.410–413.

8 *Ein Sommertag*, Ballett nach einer Idee von Paul Strecker (1950) nach musikalischen Motiven von Friedrich Kuhlau und Muzio Clementi.

9 Peter Andraschke, „Zwei frühe Werke Strawinskys“, in: *Berliner Philharmonisches Orchester. Philharmonische Programmhefte* 1993/94, Nr. 27, S. 3–7.

La Tentation de Saint Antoine nach Weisen und Versen des 18. Jahrhunderts für Alt, Streichquartett und Streichorchester oder Alt und Streichquartett (1945). Fassung für gemischten Chor und Orchester (1977). Texte von Michael Jean Sedaine. Deutsche Übertragung von Werner Egk.

Chanson et Romance für hohen Sopran und Orchester (1953). Texte: Paul le Silentiari (*Chanson*) und Anonym (*La Romance du Comte Olinos et de Blache fleur*).

Nachgefühl. Kantate für Sopran und Orchester nach Versen von Klambund (1976).

Ernst Krause betont in seiner Einführung in das Musiktheater Egks als „das Erstaunliche seines Naturells die Wesensverwandtschaft mit der hellen Rationalität französischen Geistes, mit dem Mediterranen und Sensualistischen romanischer Musikkultur, mit dem geschliffenen Esprit Couperins und Raumeaus und der hellen Nervenkunst Ravels, aber auch mit dem typischen Exerzitium des Pariser Grand-Opéra-Balletts“.¹⁰ Das kennzeichnet auch Egks musikalische Vorlieben und Vorbilder. Besonders wichtig waren ihm neben den bereits Erwähnten Wolfgang Amadeus Mozart und Igor Strawinsky. Die „kleinen Anmerkungen“,¹¹ die er 1942 mit *Für Mozart* überschrieben hat, versteht er als „ein bescheidenes Zeichen der Dankbarkeit, der Verehrung und der Liebe zu Mozart, diesem menschgewordenen Gestirn!“¹² Und er meint:

„Wenn man sich einmal damit befassen müßte, wessen *Musik im Himmel* gespielt werden sollte, so schiene mir weder Beethoven noch Wagner der Richtige zu sein, ja nicht einmal der fromme Bruckner; der große Johann Sebastian vielleicht für besondere Gelegenheiten; für den gewöhnlichen Sternentag könnte man sich nur auf Mozart einigen.“¹³

Hier äußert sich der Gegensatz Egks zur Tradition der späten Romantik, speziell jener von Richard Wagner und der in seiner Nachfolge stehenden Musiksprache in Ästhetik und Ausdruck. Das hat er mit seinem zweiten Vorbild Igor Strawinsky gemeinsam, den er persönlich kannte

10 Ernst Krause, *Werner Egk, Oper und Ballett*, Wilhelmshaven 1971, S. 12.

11 Werner Egk, „Für Mozart“, in ders., *Musik – Wort – Bild*, S. 210f., Zitat S. 210 (siehe Anm. 2).

12 Ebd., S. 211.

13 Ebd., S. 210.

und der, wie Egk, ebenfalls bildnerisch begabt war. Er verehrte ihn als seinen „Halbgott“¹⁴ und war stolz, daß man ihn mit dem Etikett „Egk, der bayerische Strawinsky“¹⁵ belegte. Als schöpferische Grundsätze von Strawinsky – ebenso von Pablo Picasso – galten ihm:

„Daß die Ordnung unabhängig von unserem Willen besteht und daß sie nicht hergestellt werden kann, sondern aufgefunden werden muß.

Daß die Auffindung der Ordnung eine Leistung der schöpferischen Intelligenz ist, während die unduldsame intellektuelle Systematik zur Pedanterie und Sterilität führt.

Daß nicht die Methode zählt, sondern nur die Entdeckung, und daß Töne, Formen und Farben nichts Abstraktes, sondern etwas Konkretes sind. [Aus diesen Gründen bewertete er die Entwicklung Strawinskys zur Reihenkomposition im späten Werk nach 1950 negativ als ‚Eskapaden [...], die ihn von seinem ursprünglichen Weg [...] entfernt hatten‘.¹⁶]

Daß die Natur in jedem Fall liebenswert ist, weil sie die Ordnung enthält.

Daß durch die Anstrengung des Willens keine Energie entsteht, sondern daß der Wille eine Ausstrahlung der Energie ist.

Daß die Klarheit die schönste und freundlichste Eigenschaft der Poesie ist.“¹⁷

Diese künstlerischen Prinzipien von Ordnung und Klarheit, die Egk bei Strawinsky heraushebt, kann man geradezu als sein eigenes schöpferisches Bekenntnis verstehen.

Anhand der Komposition *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* für Tenor-Solo, Chor und Orchester¹⁸ seien einige Aspekte der Kompositionsart und des schöpferischen Umgangs mit Sprache veranschaulicht. Den Text hat der Komponist nach einer alten indischen Fabel eingerichtet.¹⁹ Das hat den Vorteil, daß bereits bei der sprachlichen Bearbeitung musikalische Vorstellungen eingeplant und zudem während des Kompositionsprozesses wechselseitige schöpferische Anregungen zwischen Sprache und Musik wirksam werden können. Der hier vertonte Text stellt zunächst die Sentenz vor und bringt sie als Ergebnis der

14 Egk, *Die Zeit wartet nicht*, S. 174 (siehe Anm. 1).

15 Ebd., S. 255.

16 Ebd., S. 446.

17 Ebd., S. 446f.

18 Werner Egk, *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* für Tenor-Solo, Chor und Orchester, Studien-Partitur Edition Schott 5020, Mainz 1959. Die Analyse bezieht sich auf diese Neufassung.

19 Abdruck des Textes in: Egk, *Musik – Wort – Bild*, S. 63–74 (siehe Anm. 2).

mitgeteilten Fabel am Schluß wieder. Es ist ein deutlich didaktisches Moment. So erhält das mit 60 Minuten großdimensionierte Werk auch musikalisch eine gerundete dreiteilige Anlage.

„Die einfältige Geschichte von dem reinen Toren, der durch Furchtlosigkeit und Wohlwollen mit einer bösen Welt voll von falschen Freunden, tückischen Zufällen, tragischen Verkettungen, mit einem unbittlichen Gericht, dem rasenden Pöbel und einer Herde gereizter Elefanten (Staatselefanten!) fertig wird“²⁰ – so charakterisierte sie Egk – verstand er als eine der Grunderfahrungen seines Lebens. Ihr Inhalt sei mit seinen Worten wiedergegeben:

„Der Bauer Gamani wird durch eine Verkettung von Bosheit, Zufall und Tragik dreimal falsch beschuldigt, zuerst des Diebstahls, dann der Grausamkeit und zuletzt des Mordes. Er wehrt sich nicht gegen seine Beschuldiger, sondern begegnet ihnen mit Wohlwollen und folgt ihnen ohne Widerrede und ohne Furcht auf den Weg zum Gericht. Umgeben von einer Schar falscher Zeugen, kommt er in die Königsstadt und wird, hart bedrängt von empörten und gegen ihn aufgebracht Haufen tobenden Volks, durch die Straßen gezerzt und vor Gericht gestellt. Das Urteil des Königs lautet: ‚Der Bauer Gamani wird zum Tode verurteilt. Man lasse ihn von den Elefanten zertreten.‘ Aber auch dem Richter, der die Wahrheit nicht finden konnte, begegnet Gamani mit Wohlwollen. Als das Urteil vollstreckt werden soll und die Elefanten schon gegen ihn losstürmen, schließt er auch sie ausdrücklich in sein Wohlwollen ein. Sein Vertrauen in die Kraft der Wahrheit ist so groß, daß er selbst in der äußersten Bedrängnis frei von Furcht ist. Da bleiben die Elefanten, die eben noch mit ihrem Schritt die Erde erschütterten, stehen und kehren ruhig in ihren Stall zurück. Sie fühlen, was die Beschuldiger, die Zeugen, der König und das Volk hätten fühlen müssen, und werden zum Anlaß, daß die Wahrheit erkannt und das Urteil revidiert wird.“²¹

Furchtlosigkeit und Wohlwollen ist 1930/31 als Auftragswerk der IV. Festwoche der Vereinigung für Zeitgenössische Musik 1931 in München entstanden und wurde am 19. Mai 1931 in der Münchner Tonhalle uraufgeführt. Der vor allem für die Neue Musik engagierte Hermann Scherchen dirigierte Orchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Solist war Max Meili. Das Werk wurde in der ursprünglichen Version nur noch

20 Werner Egk, „Zur Uraufführung von ‚Furchtlosigkeit und Wohlwollen‘“, im Programmheft der Uraufführung (Konzert der Wiener Symphoniker am 5. Juni 1959).

21 Ebd.

ein einziges Mal dargeboten, und zwar in Thüringen. Diese Aufführung zeichnete sich, so bemerkte Egk selbstironisch, „dadurch aus, daß der Chor die indische Geschichte in der Muttersprache Richard Wagners [d. h. mit sächsischem Akzent] vortrug.“ Ein Grund für den mäßigen Erfolg waren sicher die Schwierigkeiten, die die Partitur enthielt. Egk beschrieb sie selbstkritisch:

„Die Musik war so polyrhythmisch und polytonal als möglich und sehr schwer auszuführen. Das Orchester raste blechgepanzert über einen dröhnenden Schlagzeugunterbau. [...] Eine unangebrachte Häufung von ‚materialwidrigen‘ Schwierigkeiten aller Art, zum Beispiel der kaum ausführbare polytonale Chorsatz, oder die Überforderung der Blechbläser, verband sich mit einem übermäßigen Gebrauch des Schlagzeugs und einem gewollt kunstlosen ‚Barbarismus‘, der nur zum Teil durch stilistische Absichten entschuldbar ist.“

Egk war aber auch stolz auf schon damals Gelungenes und nennt als Beispiele die „überlegte dramaturgische und musikalische Grundkonzeption“, den „jugendlichen Schwung und die Konsequenz der Durchführung“, die „organisch fließenden Tempi in einer stets logischen Relation“, den „dramatischen Vortrag der Handlung“ und die „persönliche Diktion“.²² Ernst Krause wertete das Werk des damals 29jährigen Egk als einen kompositorischen Durchbruch, als sein Opus 1, „seinen Erstling [...]. Dieser erstaunliche Talentbeweis [...] ist nicht tastendes Wegsuchen eines bislang Unbekannten, sondern erste gültige Manifestation sehr persönlicher und eigenwilliger Vorstellungen von Welt und Kunst.“²³

Wie manch andere Kompositionen aus den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg hat der selbstkritische Egk auch diese Partitur 1959 einer Revision unterzogen. Die Neufassung ist der Wiener Konzerthausgesellschaft gewidmet. Sie erklang am 5. Juni 1959 innerhalb eines repräsentativen Rahmens: innerhalb des Internationalen Musikfestes während der Wiener Festwochen. Egk selbst leitete die Wiener Symphoniker und den Chor der Wiener Singakademie, Helmut Krebs war der Solist. Bei der Neukomposition blieb Egk weitgehend bei der früheren Einrichtung des Textes und kürzte ihn lediglich, um die kleinen Soli zu eliminieren. Geblieben ist nur der Solo-Tenor. Deutliche Ein-

²² Ebd.

²³ Krause, *Werner Egk*, S. 182 (siehe Anm. 10).

griffe erfuhr die Instrumentierung. Egk faßt die Art der Überarbeitung wie folgt zusammen:

„Das Orchester, das früher zum Beispiel vier Trompetenparte enthielt (die so schwierig und ermüdend waren, daß man acht Trompeter benötigte, um sie auszuführen), wurde entscheidend verkleinert. Es besteht jetzt aus sechs Holzbläsern, sechs Blechbläsern, Schlagzeug, Harfe, Klavier und Streichern. Melodik, Harmonik und Rhythmik basieren zwar auf den ursprünglichen Vorstellungen, aber die neue Komposition versucht das zu verwirklichen, was früher nur angestrebt, aber nicht erreicht worden war. Die Wiederholung als Stilmittel wurde nicht vermieden, aber oft durch Variation abgewandelt. Wenig gebräuchliche und neue fünf-, sechs-, sieben- und achttönige Leitern sowie elementare Rhythmen wurden eingeführt.“ Es ist insgesamt „etwas ganz und gar Neues entstanden, das vielleicht am ehesten noch durch die syllabisch lapidare Deklamation an den ersten Versuch erinnert.“²⁴

Warum auch der Neufassung kein Erfolg beschieden war und es bei wenigen Anschlußaufführungen blieb – und dies, obgleich der Verlag Schott sogar eine Studien-Partitur publiziert hat –, darüber kann nur spekuliert werden. Es ist ein aufwendiges Werk, was die Besetzung, die Schwierigkeit der Ausführung und die Dauer betrifft. Für 1959 war es zudem keine Musik, die zeitgemäß und aktuell gewesen und die als Neue Musik auf Interesse gestoßen und gefördert worden wäre, denn sie gehört im Ausdruck und ästhetischen Anspruch den späten 1920er Jahren an. Das ist auch den Kritiken zu entnehmen, die zwar wohlwollend aber gleichzeitig distanziert urteilten. Auch andere damals wichtige Vokalwerke konnten sich nicht auf Dauer durchsetzen. So steht uns beispielsweise der *Lindberghflug* von Paul Hindemith und Kurt Weill heute lediglich als Tondokument zur Verfügung.

Egk wertete *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* in seiner Autobiographie als pazifistisches Bekenntnis gegen die Naziherrschaft. Als er wegen der Aufführung der Oper *Peer Gynt* Anfang 1939 in den NS-Monatsheften als ein „schlimmerer Grenzfall als Strawinsky“²⁵ an den Pranger gestellt wurde, überlegte er „was die anonymen Späher notiert haben konnten: Meine ‚unselige, pazifistische Weltanschauung‘ anlässlich der Konzertaufführung von ‚Furchtlosigkeit und Wohlwollen‘ mit Hermann Scherchen am Pult, den ‚kommunistischen Musikrummel‘, in

24 Egk, „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“, S. 77f. (siehe Anm. 20).

25 Zitiert nach Egk, *Die Zeit wartet nicht*, S. 309 (siehe Anm. 1).

dem ‚der ganze Klüngel wieder einmal wunderschön beisammen‘ war [...].“²⁶ Und noch im Programmheft zur Uraufführung der Neufassung bezeichnet er die trampelnde Elefantenherde in Klammern zusätzlich als „Staatselefanten!“ Die politische Dimension des Werkes hob auch Krause hervor. Für ihn war es bemerkenswert „als Dokument des Werdens eines Komponisten, den es in einer Zeit erster Anzeichen nazistischer Gewalt und Willkür zu einem Bekenntnis drängte – hier die Idee vom Sieg einer sich treubleibenden, dem Ansturm des Bösen sich furchtlos entgegenstellenden humanen Haltung.“²⁷

Furchtlosigkeit und Wohlvollen steht dem sogenannten Lehrstück nahe, das erstmals für die *Kammermusiktage Baden-Baden 1929*, ausgehend von Paul Hindemiths konzeptionellen Vorstellungen in der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, verwirklicht wurde. Das grundlegende Werk war ihr *Lehrstück*, das mit Bedacht als Abschluß des Festivals am 28. Juli präsentiert wurde, denn es verursachte wie erwartet einen handfesten Skandal. Der Titel avancierte zu einer Typusbezeichnung und zum Modewort. Die revidierte und erweiterte Version hat Brecht als *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* veröffentlicht. Das zweite in Baden-Baden aufgeführte Lehrstück war *Der Lindberghflug, Hörspiel von Bertolt Brecht, Musik von Paul Hindemith und Kurt Weill*. Es ist die wohl wichtigste Radiomusik der 1920er Jahre.²⁸ Die Uraufführung hatte ein starkes publizistisches Echo, es war das herausragende Ereignis des Festivals. Die Besetzung war ausgezeichnet. Hermann Scherchen hatte die musikalische Leitung übernommen.

Das Festival in Baden-Baden im Jahr 1929 war, so beschrieb es Heinrich Strobel in einer Vorschau, „die programmatische Weiterführung des im vorigen Jahr mit der Musikantengilde Jödes aufgenommenen Versuchs, die moderne Musik auch technisch zu popularisieren und das scheinbar zum Absterben verurteilte Dilettanten- und Laienmusizieren wieder zu beleben.“²⁹ Die Gebrauchsmusik wurde hier in

26 Ebd.

27 Krause, *Werner Egk*, S. 183 (siehe Anm. 10).

28 Peter Andraschke, „Paul Hindemith und der Beginn der Musik im deutschen Rundfunk“, in: *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde. 10 Studien*, hg. von Norbert Bolin (= Kölner Schriften zur Neuen Musik 7), Mainz 1999, S. 115–123.

29 Zitiert nach Klaus-Dieter Krabiel, *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart 1993, S. 51.

drei wichtigen Richtungen propagiert: Tonfilm, Musik für Liebhaber und Rundfunkmusik. Der Schwerpunkt lag auf der Rundfunkmusik. Es gab zwei spezielle Konzerte mit Originalmusik für den Rundfunk, die über Lautsprecher übertragen wurden, um die Situation des Rundfunkhörens zu simulieren.³⁰ Hans Flesch, der Intendant der Berliner Funkstunde, war im Programmheft mit einem umfangreichen Beitrag über *Rundfunk und Baden-Baden* vertreten.³¹ Er wies auf die besondere Stellung hin, die der Rundfunk innerhalb der Institutionen für Bildung, Unterhaltung und Verbreitung einnahm und auf das besondere Interesse für das Aktuelle.

Werner Egk hat den Kreis der am *Lehrstück* beteiligten Künstler sehr gut gekannt. Brecht und Weill hatte er 1929 in Berlin kennengelernt, im gleichen Jahr auch Hindemith und Strawinsky. In Berlin arbeitete er damals vorwiegend für den Rundfunk im Auftrag von Hans Flesch und komponierte beispielsweise *Ein Cello singt in Daventry* (Ur-sendung am 18. August 1929 in Berlin) für Sprecher, Singstimmen und Orchester auf einen Text von Robert Seitz. Er war mithin ebenso wie Weill und Hindemith maßgeblich an der Entwicklung der neuen Sparte der Radiomusik beteiligt. Auch wenn Egk möglicherweise 1929 nicht in Baden-Baden, dem wichtigsten Festivalort für Neue Musik anwesend war – in seiner Autobiographie findet sich kein Hinweis darauf –, so war er doch durch persönliche Gespräche mit den dort wirkenden Komponisten und Künstlern und ihren neuen Entwürfen vertraut und griff 1930 eine aktuelle didaktisch orientierte Kunstgattung auf. Es gibt, bei aller eigenschöpferischen Leistung Egks, zahlreiche Zusammenhänge zwischen *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* und dem Typus des Lehrstücks, was die Textwahl und -darstellung betrifft, ebenso die Anlage und den Gestus der Musik, der sich an Hindemith und Weill orientiert.

Auch gleichzeitig entstandene Lehrstücke Brechts greifen asiatische Sujets auf: *Die Ausnahme und die Regel* (1930–1932) ist aus dem altchinesischen Stück *Die zwei Mantelhälften* aus der Zeit der mongolischen

30 Gesendet wurde nicht die Musik dieser Uraufführungen. Der besseren Qualität wegen wurde das gesamte Programm der beiden Konzerte mit der gleichen Besetzung am 29. Juli im Frankfurter Sendehaus produziert und über fast alle deutschen Radiostationen übertragen, mit widersprüchlicher Resonanz.

31 Hans Flesch, „Rundfunk und Baden-Baden“, in: Programmheft *Kammermusikstage Baden-Baden 1929*, S. 7–9.

Yüan-Dynastie (1278–1368) hervorgegangen. *Der Jasager* (1930), eine gemeinsam mit Weill erarbeitete Schulooper, hat das japanische Nô-Spiel *Tanikô* zur Vorlage. Ihre Anlage ist der Komposition von Egk vergleichbar. Der Eingangschor wird zwischen den Akten und am Schluß wiederholt. Er formuliert das Lernziel, die Repetitionen vertiefen es. Wie bei Egk werden die verschiedenen Beispiele, die zu den vorgestellten Erkenntnissen hinführen sollen, als Stationen auf einem Weg veranschaulicht. Kultischer Hintergrund der Fabel ist hier eine Wallfahrt ins Gebirge. Der Chor begleitet und kommentiert die Handlung.

Das sogenannte Lehrstück ist keine einheitliche Gattung. Das belegen die angeführten Beispiele. Der *Lindberghflug* ist in seiner ursprünglichen Fassung eine Radiomusik, die später konzertant aufgeführt wurde. Weill hat noch im gleichen Jahr daraus eine Kantate für Soli, Chor und Orchester gestaltet. Dieser *Lindberghflug* ist keine Rundfunkmusik im ursprünglichen Sinne mehr. Das Werk ist für Aufführungen in Schulen gedacht; dabei sollte der Part des Lindbergh von mehreren Knaben gleichzeitig gesungen werden. Hier erweist sich ausdrücklich der bereits für das Hörspiel intendierte pädagogische Gehalt.³² Ein Lehrstück kann als Bühnenwerk konzipiert sein, muß es aber nicht. Auch *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* enthält szenische Momente, und es wäre reizvoll, das Werk zu inszenieren bzw. visuell zu bereichern, beispielsweise durch Projektionen, die auf die Handlung verweisen und sie diskutieren.

Selbst im Verbund der vielfältigen und unterschiedlichen Ausprägungen der Lehrstücke stellt Egks Komposition eine Besonderheit dar. Trotz aller Vereinfachungen in der umfassenden Revision sind der hohe künstlerische Anspruch und die schwierigen Anforderungen an die Ausführenden, insbesondere den Chor, geblieben. Damit steht die Komposition im Gegensatz zur Idee der Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik, in der das Lehrstück ursprünglich wurzelt.

Dem Tenor kommt bei Egk die Rolle des Erzählers zu. Seine Soli heben sich durch die kammermusikalische Begleitung von ihrer Umgebung ab. Der Chor kommentiert und übernimmt zudem die öffentliche Meinung. Das ist eine Tradition, die aus der griechischen Tragödie stammt und von Brecht in das Lehrstück übernommen wurde.

32 Siehe dazu ausführlich Krabiel, *Brechts Lehrstücke* (siehe Anm. 29).

betrifft nicht allein die Formgebung und die Instrumentierung, sondern schließt alle Parameter ein. Es gibt in der Partitur kaum komplizierte Rhythmusbildungen. Über weite Strecken finden wir, wie im Beispiel zu sehen, einfache zweiteilige Grundwerte: Achtel, Viertel und Halbe. Entsprechende Beobachtungen lassen sich auch am Beginn des ersten Tenor-Solos machen (siehe Abbildung 2).

The image shows a musical score for a Tenor Solo, measures 249-272. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Der Bauer hat keine Ahnung um sein Feld zu bestellen. Des halb lieb er sich von ein nem Freund die zwei Ochsen und pflug te, und pflug te den ganz en Tag, den ganzen Tag." Above the staff, various rhythmic values are indicated: 3/4, 3/8, 2/4, 3/8, 3/4, 2/4, 4/4, and 5/4. The music consists of simple rhythmic patterns, primarily eighth and quarter notes, with some rests.

Abbildung 2: Tenor-Solo T. 249–272

The image shows a musical score for a Soprano Solo, measures 20-24. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "was nament er wer er sie to tet to tel to". Above the staff, a rhythmic value of 2/2 is indicated. The music consists of simple rhythmic patterns, primarily half notes, with some rests.

Abbildung 3: Sopran T. 20–24

Die in der Partitur verhältnismäßig selten erscheinenden umfangreicheren Melismenbildungen, wie hier bei „pflügen“ und „ganzen Tag“, dienen der Textausdeutung. Hier versinnbildlichen sie im Einklang mit den Wortwiederholungen „und pflügte, und pflügte den ganzen Tag, den ganzen Tag“, die sich beständig und über Stunden hinweg wiederholende immer gleiche Tätigkeit. Die Dynamik ist großflächig gesetzt. Die wenigen Crescendi und Decrescendi auf kleinem Raum (siehe Abbildung 3) sollen keinen emotionalen romantischen Ausdruck evozieren, sondern sind eine besondere Art der Akzentgebung. Auf den

ersten Akzent zum Wort „ihm“ („was nützt es ihm“) folgen drei dynamische, die zudem als Taktsynkopen verstärkt sind; „töten“ ist zusätzlich durch ein Melisma und durch Wiederholungen intensiviert: „was nützt es ihm, wenn er sie tötet, tötet, tötet“. Auch hier stehen die Pausen zu den Kommata.

Egks Musik ist tonal, wenngleich nicht auf der Grundlage der traditionellen Dur-Moll-Harmonik. Des öfteren ist der Satz aus mehrtönigen Skalen konstruiert, die erfunden oder übernommen sind. Ein Beispiel dafür findet sich gleich am Beginn des Werkes (siehe Abbildung 4). Hier verweist die pentatonische Leiter auf den geographischen Ort der Handlung. Die Pentatonik ist besonders im asiatischen Raum lebendig geblieben, in Europa gehört sie einer älteren Schicht der Volksmusikkultur zu. Der Anfangsklang ist aus den Tönen der pentatonischen Skala $f\sharp s - a - b - c\sharp s - e$ gebildet, die sich in der Folge auch horizontal, beispielsweise in der Bewegung der Streicher, ausbreitet. Auch der Wechselklang auf der zweiten Achtel des zweiten Taktes ist ein pentatonischer Ausschnitt einer transponierten Skala: $b - d - e - [f\sharp s -] a$. Das hier fehlende $f\sharp s$ ist ein Ton der zuvor erklingenden Skala und daher in der unmittelbaren Umgebung präsent.

Trotz der Neufassung ist das Werk ein Dokument der frühen 1930er Jahre, seiner ursprünglichen Entstehungszeit, geblieben und der Ästhetik und dem kulturellen Selbstverständnis dieser Zeit verpflichtet. Egk hat es nicht aus dem Geist der späten 1950er Jahre modernisiert, sondern die damalige Konzeption beibehalten und kompositorisch vervollkommnet.

Furchtlosigkeit und Wohlwollen

Werner Egk

The image displays a page of a musical score for the piece "Furchtlosigkeit und Wohlwollen" by Werner Egk. The score is written in 2/2 time and marked "Allegro molto" with a tempo of quarter note = 80. The instrumentation includes:

- Flutes (Kl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets in B-flat (Cl. in B)
- Trumpets in B-flat (Tromp. in B)
- Trumpets in F (Tromp. in F)
- French Horns (Hörn. in F)
- Timpani (Trommeln)
- Snare Drum (Trommel)
- Viola (Vcllo)
- Violin I (Vcllo I)
- Violin II (Vcllo II)
- Double Bass (Kb.)
- Double Bass (Kb.)

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The notation is dense, featuring various rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or F minor).

Abbildung 4: Partitur T. 1-4 (© B. Schott's Söhne, Mainz)

Jenseits der Liebe

Notate zu Igor Strawinskys Oper *The Rake's Progress* anlässlich der Inszenierung in der Staatsoper Hannover¹

Peter Becker

„... ein bonvivant, was das zeug halten will.“

Georg Christoph Lichtenberg hat sich sehr schwer damit getan, den Namen Tom Rakewells einzudeutschen, als er in den Jahren 1794–1799 seine *Ausführlichen Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche* verfaßte. William Hogarths Zyklus *A Rake's Progress*, eine achtteilige Bildfolge von Kupferstichen aus dem Jahre 1733, beschreibt den Lebenswandel eines jungen Mannes – für Lichtenberg „ein bonvivant, was das zeug halten will“² –, der zuletzt im Londoner Irrenhaus Bedlam verdämmert. Nun, das Zeug hielt immerhin so viel, daß *Der Weg des Liederlichen* (Lichtenberg) zum Stoff für Sittenbilder in moralischer Absicht taugte, mit denen Hogarth die englische Genremalerei und Karikatur begründete. Der Zyklus hat die sozialen Schief lagen der Londoner Society im frühen 18. Jahrhundert ebenso im Visier wie den Mißbrauch von Ehekontrakten. Er decouvriert aber auch die törichte Sucht der Bürger, den illustren Lebensstil der „upper class“ zu imitieren. Lichtenberg indessen würdigte weniger die „Moral Subjects“ als den scharfsinnigen Humor dieser von Laune, Witz und Weltkenntnis überströmenden Blätter, deren detailverliebte Erläuterungen er zwei seiner bedeutendsten Zeitgenossen gewidmet hat: Kant und Goethe. Hogarths Titel *A Rake's Progress* will in Lichtenbergs Übertragung *Der Weg des Liederlichen* nicht ohne Rest aufgehen. Tom Rakewell ist weder ein gehobener Struwwelpeter noch ein heruntergekommener Taugenichts Eichendorffscher Provenienz. Er ist überhaupt nicht auf einen Typus zu reduzieren. Dann nämlich würde er gar nicht erst besitzen, was er am Schluß der Oper fast verliert: eine Seele. Lichtenberg war verwehrt, was sein Zeitgenosse Novalis als das Proprium der Poesie gepriesen hat: das „Graben in der

1 Premiere am 18. April 2002.

2 *Lichtenbergs Hogarth*, hg. von Wolfgang Promies, München 1999, S. 31.

Seele wunderlichem Bergwerk“. Hundert Jahre später dann hat sich Sigmund Freud aufgemacht, dieses Souterrain grell auszuleuchten.

Fundamentale Melancholie

Auf den Spuren des Novalis und im Lichtkegel der Psychoanalyse hat der englische Dichter Wystan Hugh Auden seine schwermütige Prosa- und Versdichtung *Das Zeitalter der Angst* (*The Age of Anxiety*) geschrieben, die 1947 erschien und bald darauf mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde. Auden, 1907 in York geboren, lernte in seinen Oxforder Studienjahren das philosophische Werk von Karl Marx und die Hauptschriften von Sigmund Freud kennen. Seine frühen, zugleich psychoanalytisch wie metaphysisch orientierten Werke opponieren gegen die Hohlheit der Welt. Von kommunistischen Idealen beflügelt, kämpfte Auden im Spanischen Bürgerkrieg auf republikanischer Seite, übersiedelte 1939 in die USA und schloß sich einer „mystischen Dichtervereinigung“ an, die sich mit fernöstlichen Religionen befaßte. Die erneute Bindung an den ökumenischen Anglikanismus des Elternhauses wie auch seine permanente Auseinandersetzung mit den Problemkomplexen Kunst und Moral, Individuum und Gesellschaft, Angst und Glauben haben tiefe Spuren in seiner als Hauptwerk deklarierten Dichtung *Das Zeitalter der Angst* hinterlassen. In seiner tragisch-ironischen Deutung der Verlassenheit und Einsamkeit des heutigen Menschen diagnostiziert Auden Angst als etwas vom Menschen Unablöslisches: Angst erwache aus dem Bewußtsein des Menschen, nicht das zu sein oder zu leisten, was ihm aufgetragen ist. Mit dem Untertitel *Eine barocke Ekloge* verweist Auden auf die von ihm existentiell erfahrene Spannung zwischen Weltbejahung und Todesfurcht, auf das Nebeneinander von Lustgarten und Friedhof. Zwischen den vier Personen (Schreiber, Luftwaffenarzt, Einkäuferin, Mariner), die das Barmilieu als Zufluchtsort für sich entdeckt haben, bestehen keinerlei Beziehungen. „Sie suchen stumm und benommen in den Netzen der Zeit ihr Zentrum und durchwandern [...] Länder jenseits der Liebe. Wir stehen vor einem Typ Menschen, der seiner Herkunft aus dem Unergründlichen sicher ist, aber [...] auch schon nicht mehr finalsynthetisch denkt. Er hat keine Ziele mehr. Es sind Menschen, auf die trifft nichts mehr zu. Man kann

sie apokalyptisch nennen, aber auch träumerisch, aber auch ‚heiter und hutlos‘, wie Rosette von sich sagt.“³ Benn meinte im *Zeitalter der Angst* weniger die Angst, als vielmehr die „fundamentale Melancholie vor der panischen Leere und inneren Zerrissenheit“ des Menschen von heute zu vernehmen. ⁴ Der Ausklang des Werkes mit der mystischen Annahme und Anerkennung der Liebe Gottes und seines Erbarmens macht den Einfluß Kierkegaards sichtbar, der für das spätere Schaffen Audens prägend werden sollte.

Literatur über Literatur

Vor diesem Hintergrund ist das Libretto zu *The Rake's Progress* zu sehen, das W. H. Auden und Chester Kallman auf Anregung von Strawinsky und in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten geschrieben haben. Die Geschichte, die aus Hogarths Tableaus abzulesen ist, bleibt auch der epische Kern des Operntextes. Über dieser erzählerischen Grundschicht aber kommt es zu Verwerfungen, die bisher verborgen Gebliebenes freilegen. Die von Hogarths sozialkritischem Aufklärungseifer angemahnte Moralität geht nun auf in einem Ideendrama in der Tradition des Mysterienspiels, das mit Zügen des Märchens ausgestattet ist. Auden hat die Bordellszene, die Auktion und das Szenario des Irrenhauses übernommen und das Milieu wie auch die Atmosphäre der Hogarth-Zeit beibehalten. Die Fabel selbst aber wird existentialistisch und psychologisch überhöht und mit einer Fülle von mythischen und biblischen Konnotationen versehen. An die Stelle von Hogarths reichlich naiver Sarah Young tritt Anne Trulove, die hält, was ihr Name verspricht: sie ist die immerwährende und allesverzeihende Liebe in Person, aber auch Venus und Mater dolorosa. Tom Rakewells Glauben an die Wundermaschine, die Stein zu Brot verwandelt, läßt ihn als einen der teuflischen Anfechtung erlegenen Christus erscheinen. (Peter Sellars ließ Rakewell in seiner Pariser Inszenierung mit den Wundmalen Christi auftreten.) Nick Shadow (Nick ist ein englischer Euphemismus für den

3 Wistan Hugh Auden, *Das Zeitalter der Angst. Ein barockes Hirtengedicht*, eingeleitet von Gottfried Benn, ins Deutsche übertragen von Kurt-Heinrich Hansen, Wiesbaden 1949, S. 11f.

4 Ebd., S. 12.

Teufel) ist eine Erfindung Audens. Die Existenz dieses teuflischen „alter ego“ Toms erlischt mit der Rettung des Titelhelden, den er beim Abgang ins offene Grab gerade noch zum Wahnsinn verfluchen kann. Damit hat das gemischte Einzel ein selig-unseliges Ende gefunden. Annes selbstverständliche Treue und ihre von allem Vorwurf freie Hingabe an einen Lebemenschen verbindet sie mit Solveig in *Peer Gynt*. Der Pakt mit dem Teufel wiederum gibt Tom Rakewell einen faustischen Zug. Das *Don Juan*-Motiv ist gegenwärtig im Schema von Herr und Diener (Rakewell/Shadow), in der Liebe einer Frau, die den Untergang des Frevlers aufhalten möchte, in der Friedhofszene und im räsonierenden Epilog. Mit dem mythologisch aufgeladenen Bedlam-Bild ist ein deutlicher Verweis auf den Orpheus-Mythos gegeben. Und schließlich: Rakewells Vorname Tom steht im Englischen für „jedermann“. Damit wird – wie in Hofmannsthals *Jedermann* und dessen mittelalterlichen Vorläufern – auf ein allgemeingültiges und immer aktuelles existentielles Problem verwiesen, das im Protagonisten gewissermaßen verkörpert ist.

Musik über Musik

Wie man das Libretto also „Literatur über Literatur“ nennen kann, so ist Strawinskys Oper „Musik über Musik“. Dieses von Theodor W. Adorno mit kritischem Blick auf den Neoklassizismus geprägte Schlagwort kann indessen bei Strawinsky keineswegs eine Stilkopie oder den Versuch, „im Geiste von“ zu komponieren, meinen. Das war Heinz-Klaus Metzgers Irrtum, der Strawinskys Musik insgesamt mit dem Stigma des Nekrophilen gezeichnet sieht. Geschichtsphilosophische Reflexion und Materialkritik treffen in der Regel nur die Außenhaut der Werke, auf das „Als ob“, woraus dann oft sehr schnell auf ein „Nichts als“ kurzgeschlossen wird. Das zu widerlegen ist Aufgabe eines wachen Hörens, dem nicht verborgen bleibt, daß und wie seine Musik „Ich“ sagt, und daß jedes Déjà-vu bei Strawinsky einen Dialog über die Zeiten hinweg in Gang setzen kann, an dessen Ende nicht selten jene „fundamentale Melancholie“ steht, die Benn in Audens Werk erkannt hat. Gottfried Benn hat einmal von den Worten gesagt, sie brauchen nur ihre Schwingen zu öffnen, und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.

Das gilt gleichermaßen für die Partitur des *Rake*, die ein historisch vielschichtig gebrochenes Bild abgibt. Bei der Übertragung der Hogarth'schen Handlungsvorlage hat Auden auch altenglische Redewendungen und Idiome einbezogen, auf die Strawinsky seinerseits mit musikalisch altertümlichem Tonfall geantwortet hat. Dazu kommt eine Fülle von Anspielungen, die nicht an die räumliche und zeitliche Umgebung des Hogarth-Zyklus gebunden sind.

Mozart und andere

Unter ihnen nehmen – wie in Strawinskys Schaffen insgesamt – die Allusionen und die kompositorischen Seitenblicke auf Mozart eine besondere Stellung ein. So ist bereits die Orchesterbesetzung mit den zweifach besetzten Holzbläsern, Hörnern, Posaunen und Pauken sowie Streichquintett und Cembalo ein „Zitat“, fast identisch mit derjenigen von *Così fan tutte*. Die unerhörte Durchsichtigkeit der Partitur verdankt sich nicht zuletzt diesem instrumentalen Ensemble. Die Arien „Un' aura amorosa“ (Ferrando, I/13) und „Vorrei dir“ (Don Alfonso, I/3) aus *Così fan tutte* fungieren als Vorbilder für Toms Kavatine „Love, too frequently betrayed“ (I/2) bzw. für Toms Arioso „Dear Father Trulove“ (I/2). Mozarts Ensembletechnik hat im Finale des II. Aktes und in der höchst turbulenten Auktions-Szene (III/1) Pate gestanden. – Monteverdi ist von Anbeginn der Oper gegenwärtig. Gleich das Prelude beschwört die Erinnerung an die einleitende Toccata aus *L'Orfeo* herauf. In ihrem historischen und lokalen Bezug werden solche Anspielungen zu einer Hommage an Monteverdi und an den Ort der Uraufführung, die am 11. September 1951 als *Una carriera d'un libertino* unter der Leitung des Komponisten über die Bühne des traditionsreichen Teatro la Fenice ging. Die große, ganz ins Weite zielende Gestik Händels, auf die Strawinsky in Toms erstem Rezitativ („Here I stand, my constitution sound“, I/1) und erster Arie („Since it is not by merit / We rise or we fall“, I/1) gesetzt hat, korrespondiert überzeugend mit dem Text. – Beim Einzug in das herrschaftliche Haus werden die Türkenbab und Tom von den Klängen einer gravitatischen Sarabande begleitet (II/2), während Strawinsky mit Annes virtuoser Cabaletta („I go, I go to him“, I/3) eine einzige große Reverenz an die italienische Oper gelungen ist.

In strahlendem C-Dur gesetzt, vermittelt dieses Bravourstück die Nähe zu Donizetti und Verdi. Hinter der glänzenden Fassade verbirgt sich aber auch eine tiefere Dimension, in der Strawinsky dem Text des Librettos nachspürt, indem er – auch das hat sein Vorbild bei Mozart – mit der dramatischen Koloratur zugleich einen klingenden Kommentar liefert. Der Text beschwört die immerwährende, allzeit unwandelbare Liebe, die sich gegenüber allen abrupten harmonischen Rückungen und Wandlungen im Orchester, vor allem aber auch in den Stromschnellen des Perpetuum mobile der Violinen zu behaupten weiß. Die melismatische, vielfach abgewandelte Vertonung des Textwortes „alter“ (ändern) indessen signalisiert, daß auch in der Liebe vieles denkbar und mit allem zu rechnen ist. – Zu einem wahrhaft bewegenden musikalischen Tableau ist die Szene auf dem Friedhof in sternloser Nacht geraten (III/2). Hier wie auch später im Bedlam-Bild findet die Musik zu einem Ausdruck des Leidens, dem sich der Hörer nur schwerlich entziehen kann. Nach fahlem Präludieren der Streicher exponiert Strawinsky in den tiefen Solo-Streichern die kleine Sekunde als Chiffre der Klage, in der sich bald auch das B-A-C-H-Motiv vernehmen lässt. Toms Arioso „How dark, how dark“ suggeriert zudem durch die Tonart g-Moll, den punktierten Rhythmus der Bässe und den ausgeterzten Flötenpart die innere Nähe zu Bachs Passionsmusiken. Das ist zugleich eine Reminiszenz an Toms Kavatine „Love, too frequently betrayed“ (I/2), in der Toms Geständnis, daß er weinend vor dem Bild der verletzten Geliebten kniet, durch die auf die *Johannes-Passion* verweisenden Sekundreibungen der Oboen musikalisch intensiviert und überhöht wird.

Requiem für einen Rake

Strawinskys Oper ist reich an solchen Bezügen, die noch die heterogensten Schichten dieses Corpus von 7 Arien, 3 Ariosi, 17 Ensembles, 7 Chören, 20 Rezitativ-Passagen und 4 selbständigen Orchesterstücken wie mit einem dichtgeknüpften Netz zusammenhalten. Sie sind zugleich ein Beleg für die innere Dramaturgie des Werkes, die nicht nur dem Text, sondern auch der Musik eingeschrieben ist. Eine der eindrucksvollsten Reminiszenzen findet sich im zweiten Bild des III. Aktes, wenn Tom, nachdem er mit Annes Hilfe auch die dritte Karte erraten hat, „verzückt“ auf die Worte „Love, first and last, assume eternal

reign“ den Anfang von Annes Cabaletta (I/3) zitiert. An diese Stelle wiederum knüpft Anne im letzten Bild der Oper an, wenn sie zusammen mit dem Chor der Irren das Schlummerlied singt („Gently, little boat“), nachdem sie den umnachteten Tom noch einmal der Beständigkeit ihrer Liebe versichert hat. Annes Lullaby ist zugleich das Requiem für Tom, ein Gedanke, der noch einmal zu Audens *Zeitalter der Angst* zurückführt, das der Dichter unter das Motto „Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo reus“ aus der Sequenz auf das Weltgericht gestellt hat. Die anschließende und zugleich letzte Strophe der Sequenz schließt mit den Worten „Dona eis requiem. Amen“, die letzten Worte des Chores der Irren lauten: „Sing on! For ever sing! Release / Our frantic souls and bring us peace!“ Tom stirbt in dem Glauben, Adonis zu sein und von Venus in den Schlaf gesungen zu werden. Dieser Identitätsvershub zum Mythologischen hin hat in dem Fluch, mit dem Nick Shadow Tom Rakewell in die Umnachtung getrieben hat, seinen unmittelbaren Auslöser. Seine Vorgeschichte beginnt indessen bereits im ersten Bild der Oper, wenn Anne und Tom den Frühling besingen und Aphrodite preisen, die zusammen mit Adonis für ein gedeihliches Wachstum in Wald und Flur zuständig war. Adonis, der Aphrodite in Liebe verbunden war, wurde auf der Jagd von einem wilden Eber getötet. Schiller hat ihn in der wohl schönsten Nänie deutscher Sprache unsterblich werden lassen. Aphrodite lebt als italische Gottheit mit dem Namen Venus fort. Die Römer haben ihr auch die Mythen um Aphrodite zugeschlagen, und Ovid ließ Venus persönlich die Seele Caesars in den Himmel holen (*Metamorphosen* XV, 760-851).⁵ Strawinskys Oper ist mit mythologischen Konnotationen durchsetzt, die den epischen Kern der Fabel nicht nur schmückend umgeben, sondern in seiner Substanz berühren. Auden vermerkte in einem Gespräch mit Strawinsky, Musik sei ein Bild unserer Erfahrung des zeitlichen Lebens mit dem doppelten Aspekt des Werdens und Vergehens. Nicht anders die Anemone in Ovids *Metamorphosen*, an der man sich nur kurze Zeit erfreuen kann, weil sie so schnell dahinwelkt. Nach dem Mythos erblühte sie aus einem Blutstropfen des tödlich verletzten Adonis und wurde sinnbildhaft für das Ersterben und Wiedererwachen der Natur.

5 Ovid, *Metamorphosen*, übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1980, S. 508ff.

Zerschlagene Leier

Im zweiten Bild des II. Aktes umschreibt Tom einen Gedanken, der jener „fundamentalen Melancholie“ zuzurechnen wäre, die Gottfried Benn im *Zeitalter der Angst* wahrgenommen hat: „Es ist alles vorbei! Mein Weg geht fern. / Doch wollt' zurück ich nun, / der Garten wär verwelkt, des Frühlings Stimmen wären stumm und tot.“ Der Mythos hat für solche fundamentale Melancholie das Bild der zerschlagenen Leier gefunden. Es ist das Bild vom Tod der Musik, vom Ende allen Werdens und Vergehens und Wiederwerdens, vom Ende von allem. In Hans Werner Henzes Ballett *Orpheus* (1978) markiert dieses Bild den Höhe- und Wendepunkt. Orpheus, vom Wahnsinn befallen und untröstlich über den gescheiterten Versuch, Eurydike wiederzugewinnen, zerbricht im Zorn seine Leier und sinkt ohnmächtig zu Boden. Im Erwachen streift seine Hand die zerrissenen Saiten – eine neue Musik ertönt, eine Musik von großer Schlichtheit und von unerhörter Gewalt. „Beim Erklängen der neuen Musik erheben sich die Toten aus der Hölle. Sie sind auferstanden – verwandelt. Ruhiges Glück und freudiger Friede.“⁶ Diese Szene hätte den französischen Objektkünstler Fernandez Arman zu seiner *colère Mamma mia* (Zerschlagene Violine auf Holzplatte, 1961) inspiriert haben können. Den „colère“ (frz. „Gefühlsausbruch“) betitelten Arbeiten Armans liegt eine Ästhetik zugrunde, die mit der zufälligen Verteilung der Trümmer gewaltsam zerstörter Gegenstände die Heftigkeit der Zerstörung selbst – und damit des sie auslösenden Gefühlsausbruchs – sichtbar machen, den explosiven Moment der Zerstörung in einem Bild festhalten möchte. (Dem Besucher der Oper beschert die Türkenbab im dritten Bild des II. Aktes einige solcher Momente: „Baba bricht in Tränen und in Wut aus. Während ihrer Arie stürmt sie mit langen Schritten auf der Bühne herum, ergreift auf jedes der vier ersten Worte beider Strophen irgend einen Gegenstand und zertrümmert ihn.“⁷) Unter den Motivgruppen der *colères* sind die zerschlagenen Musikinstrumente die spektakulärste. Und das hat gute Gründe. Die Vorstellung einer Welt ohne Musik stellt sich ein,

6 Edward Bond, „Orpheus, eine Geschichte in sechs Bildern“, in: *Orpheus Materialien* [Programmheft des Württembergischen Staatstheaters], Stuttgart 1979, S. 31.

7 Igor Strawinsky, *The Rake's Progress*, eine Fabel von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, ins Deutsche übertragen von Fritz Schröder, Bonn 1952, S. 29.

einer Welt, in der Orpheus' Musik nach ihrer Apokalypse nichts mehr bewegen und verwandeln könnte. Die Bedlam-Szene hält eine solche Vision bereit: „Irrenhaus. Im Mittelgrund auf einer zurechtgemachten Erhöhung ein Strohsack. Tom steht davor, dem Chor der Irren zugewandt, in deren Mitte sich ein blinder Mann mit einer zerbrochenen Geige, ein verkrüppelter Soldat, ein Mann mit einem Fernrohr und drei alte Hexen befinden.“⁸

Spiegel im Spiegel

Strawinsky fühlte sich, als er 1947 das Chicago Art Institute besuchte und Hogarths Zyklus *A Rake's Progress* sah, vom letzten Bild auf dem Bedlam (so heißt das „Bethlehem“-Hospital im Londoner Slang) besonders inspiriert. Der Geiger mit einem Notenbuch auf dem Kopf sollte zu einer Schlüsselfigur werden: „Wir erfanden eine Reihe von Szenen, die alle auf die Szene im Irrenhaus hinliefen.“⁹ Die Sologeige spielt indessen in der Oper keine Rolle, und die Bedlam-Szene wird in ihrem Klangbild vor allem von den Holzbläsern geprägt. Mit der Regieanweisung jedoch wird der blinde Mann – der blinde Sänger der Mythologie? – mit seiner Geige zu einer Schlüsselfigur, gerade weil der Schlüssel zu seiner Musik verloren bleibt. Die zerschlagene Leier und die zertrümmerte Geige sind Signale der Hoffnungslosigkeit, der Ausweglosigkeit. Benns Wort von der „fundamentalen Melancholie“ ist Bild geworden: „Der Tiefsinn, der aus der Melancholie entspringt, ist entwicklungslos. Die Kontemplation des Melancholischen geht nicht ins Offene hinaus, sondern umschreibt einen Kreis.“¹⁰ Im Französischen heißt der Stimmstock einer Geige, der sich zwischen Decke und Boden unter dem Steg befindet und der den individuellen Ton eines Instruments maßgeblich mitbestimmt, „l'âme“, Seele. Der tiefe Sinn dieses schönen Sprachbildes, das auch ins Deutsche übernommen wurde, erschließt sich erst ganz, wenn ein Instrument keine „Seele“ mehr hat, wenn es zerstört, im wörtlichen Sinn „entseelt“ ist.

8 Ebd., S. 52.

9 Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 145.

10 Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Königstein/Taunus 1985, S. 14.

Darin liegt das Abgründige der Szenenanweisung von Auden wie der colère von Arman. Dem setzt Strawinskys Musik ihren Eigensinn entgegen, wenn Tom, dessen Seele unverloren bleibt, selber zum orphischen Sänger wird, bevor er sterbend auf den Strohsack zurücksinkt: „Weep for Adonis, the beautiful, the young; weep for Adonis, whom Venus loved“ – beseelter hat er nie gesungen. Momente wie dieser ausgesungene Abschied gehören zu den unverlierbaren Augenblicken, die Strawinskys Musik vermittelt. Sie sagt in dieser Oper auf die anrührendste Weise Adieu, und sie läßt uns nicht unberührt, wenn sie den verlorenen Sohn heimholt. Denn nichts anderes geschieht in der abgründigen Bedlam-Szene. Audens Libretto, das ohne *Das Zeitalter der Angst* ein anderes wäre, färbt die Musik behutsam ein, die wiederum auf den Text zurückstrahlt, eines das andere beleuchtend, befragend, verstehend, verzeihend, Spiegel im Spiegel. Den kann auch der calvinistische Epilog nicht trüben, und so gilt auch für *The Rake's Progress*, was Hans Werner Henze in seiner Oper *Elegie für junge Liebende* nach einem Libretto von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman eingelöst sieht: „Am Ende steht dann, wortlos, die Musik allein, die einzige Kunst, die, wie Auden sagt, nicht in der Lage ist, zu verurteilen oder zu richten, und die daher Vergebung über die Menschen auszuschütten vermag wie reinen Wein.“¹¹

11 Hans Werner Henze: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München 1984, S. 86.

Professionelle vokale Jugendarbeit: Knabenchor Hannover – MädchenChor Hannover

Peter Schnaus

Eine Besonderheit Hannovers gegenüber anderen Städten in Deutschland ist die Existenz zweier Spitzenchöre der Kategorien Knabenchor und Mädchenchor, die sich hier seit über fünf Jahrzehnten als Kulturinstitutionen ersten Ranges profiliert haben. Beide Ensembles zeichnen sich in den Grundzügen künstlerischer und pädagogischer Zielsetzung durch gewisse Ähnlichkeiten aus, sie unterscheiden sich jedoch in der Altersstruktur ihrer Mitglieder, im Charakter der Stimmen, im musikalischen Repertoire und in der Einbindung in die jeweils entsprechende Chortradition. Beide agieren im Musikleben der Gegenwart als lebendige Zeugnisse professioneller vokaler Jugendarbeit und repräsentieren zugleich, im Rückblick betrachtet, zwei wesentliche Aspekte im facettenreichen Bild der neueren hannoverschen Musikgeschichte.

Die Anfänge

Vergleichbar anderen Kultureinrichtungen nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs verdanken beide Chöre ihr Entstehen und ihr rasches Aufblühen der privaten Initiative und dem Idealismus zweier engagierter junger Künstler, die in einer Phase zaghafter Konsolidierung nach Kriegselend und Besatzungszeit, quasi aus dem Nichts heraus und zunächst ohne Aussichten auf eine angemessene finanzielle Basis, zukunftssträchtige Pläne auf dem Gebiet der Chorarbeit entwarfen und beharrlich ihre phantasievoll konzipierten Ziele verfolgten.

Der damals 22-jährige Musikstudent Heinz Hennig hatte 1949 zunächst in einem Vorort Hannovers einige musikalische Knaben um sich versammelt. Ein Jahr später weitete er diese Arbeit auf das gesamte

Stadtgebiet und das Umland Hannovers aus. Eine mutige Zeitungsannonce mit der Ankündigung von Aufnahmeprüfungen fand die erhoffte Resonanz. Und durch die Integration junger Männerstimmen eröffnete sich für Heinz Hennig die Möglichkeit, einen leistungsstarken vierstimmigen gemischten Chor traditioneller Prägung zu formen, der sich am Vorbild der Kantoreien und Kapellchöre vergangener Jahrhunderte und deren Nachfolgern und gegenwärtigen Repräsentanten, etwa aus Leipzig oder Dresden, orientierte.

Einen ebenso überraschenden Erfolg zeitigte das Projekt, parallel zum Knabenchor einen Mädchenchor ins Leben zu rufen. Die Idee stammte gleichfalls von Heinz Hennig. Doch unmittelbar nach der Gründung übernahm sein Mitstudent Ludwig Rutt die Leitung. Und die beachtliche Konzertkarriere und konzeptionelle Gestaltung des MädchenChors Hannover in den ersten Jahrzehnten war ausschließlich sein Werk. Beide Chöre gingen von Beginn an eigene Wege. Wechselseitige freundschaftliche Aufmerksamkeit und häufige persönliche Begegnungen resultierten als natürliche Folge aus den gemeinsamen Anfängen. In organisatorischer und künstlerischer Hinsicht jedoch entwickelten sich beide zu eigenständigen, differenzierten chormusikalischen Institutionen.

Tradition und Innovation (I)

Ein augenfälliger Unterschied zwischen einem Knabenchor und einem Mädchenchor ergibt sich aus den musikgeschichtlichen Bedingungen, die sie vorfinden und aus denen sie Anregungen für ihre Arbeit schöpfen können. Chöre, in denen Knaben singen, kennt man in Europa seit der Zeit, in der sinnvollerweise von Chormusik gesprochen werden kann. Das gilt schon für die einstimmigen Gesänge des Gregorianischen Chorals und für die Mehrstimmigkeit des Mittelalters, vor allem aber für die geistlichen Werke der franko-flämischen Vokalpolyphonie der Renaissancezeit und für die protestantische Kirchenmusik im Früh- und Hochbarock. Bei vierstimmigen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts ist allerdings zu bedenken, dass in der Regel nur die oberste Stimme, der Superius, von Knaben gesungen wurde, der Contratenor altus hingegen – also die Altstimme – von falsettierenden Män-

nen, allenfalls durch tief singende Knaben ergänzt. Der Altschlüssel (heute Bratschenschlüssel genannt), die gängige Vorzeichnung für diese Stimme, reicht – ohne Hilfslinien – vom (kleinen) *c* bis zum (eingestrichenen) *a'*, markiert also einen Tonumfang, der nach gegenwärtiger Chorpraxis der Tenorstimme entspricht. Das bedeutet, dass Vokalkompositionen namentlich des 15. Jahrhunderts meist höher intoniert werden (beispielsweise eine kleine Terz), wenn man bei heutigen Aufführungen den gewohnten Chorklang erhalten will.

Bei älterer Vokalmusik muss man außerdem von kleinen Besetzungen ausgehen, wobei – mit wenigen Ausnahmen, wie etwa in der päpstlichen Kapelle in Rom – die textierten Stimmen zusätzlich durch Instrumente verstärkt wurden. Die Sänger bildeten, bei Hofe ebenso wie in Klöstern und an Kathedralen, die vokale Gruppe der Kapellen, die insgesamt, einschließlich der Instrumentalisten, selten mehr – und oft weniger – als 20 Mitglieder zählten, darunter einige Knaben. Große Chöre gab es bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fast gar nicht. Johann Sebastian Bachs Klage über unzureichende Aufführungsbedingungen legt darüber ein beredtes Zeugnis ab. Denn er fordert in seiner Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730: „Zu iedweden *musicalischen Chor* gehören wenigstens 3 *Sopranisten*, 3 *Altisten*, 3 *Tenoristen*, und eben so viel *Bassisten*.“¹ Mit einem Chor aus zwölf Sängern („noch besser [...] wäre, dass man zu jeder Stimme 4 *subjecta* nehmen, und also ieden *Chor* mit 16 Personen bestellen könnte“²) war er somit bereits einigermaßen zufrieden.

Aus solchen Vorgaben leiten sich für einen Knabenchor vielfältige Möglichkeiten historisch orientierter Aufführungspraxis ab. Und der Knabenchor Hannover hat diese Möglichkeiten, in Zusammenarbeit mit entsprechend spezialisierten Sängern, Instrumentalisten und Ensembles, fast von Anbeginn an, vor allem aber seit der Mitte der 1970er Jahre, intensiv genutzt. Beispielhafte Belege hierfür sind die zahlreichen Einspielungen geistlicher Werke von Johann Sebastian Bach, Heinrich Schütz und – in neuerer Zeit – von Andreas Hammer Schmid. Dass die Konzert- und Aufnahmeprogramme sich nicht auf

1 *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. I), Kassel 1963, S. 60 (Kursivdruck original).

2 Ebd.

Kompositionen bis zum Ende der Barockzeit beschränken und die Chormusik des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts immer einen wesentlichen und umfangreichen Bestandteil des Repertoires bildete, steht nicht im Widerspruch zu den Bemühungen um stilechte Wiedergabe älterer Musik. Strawinskys *Psalmensinfonie* und *Messe* wurden also ebenso sorgfältig studiert und aufgeführt wie Bachs Passionen, Motetten oder sein *Weihnachtsoratorium*.

Neben diesen musikgeschichtlichen Voraussetzungen, die jeder Knabenchor vorfindet, ist für den Knabenchor Hannover eine spezifisch heimische Chortradition von Bedeutung, die, wie in vielen protestantischen Städten, aus der engen Verknüpfung von Schule und Kirche erwächst.³ Das Wirken von Persönlichkeiten wie Andreas Crappius, der von 1568 bis 1616 Schulkantor und Kantor der Marktkirche war und als Komponist, Chorleiter und Pädagoge das Musikleben in Hannover maßgeblich bestimmt hat, ist zwar auf gegenwärtige Verhältnisse nicht unmittelbar übertragbar, kann jedoch eine gewisse Vorbildfunktion ausstrahlen. Das gleiche gilt für die 1636 von Herzog Georg installierte Hofkapelle,⁴ die zunächst wohl nur bescheidenen Ansprüchen genügte, immerhin aber 1639 von Heinrich Schütz reorganisiert wurde und dann 16 Musiker, darunter drei Kapellknaben, umfasste.

Unter grundlegend anderen musikhistorischen Prämissen ist die Gründung eines „Hof- und Kirchenchores“ im Jahre 1857 durch Georg V., den letzten hannoverschen König, einzuordnen. Die Aufgaben dieses aus Knaben und Männern zusammengesetzten Chores der Schlosskirche stehen im Kontext restaurativer und zugleich zukunftsweisender Tendenzen, die in der Zeit eines vorwiegend weltlichen Musiklebens, das von der Oper und den großen orchestralen Werken beherrscht war, auf die Wiederbelebung anspruchsvoller liturgischer Musik zielten. In einer vom König erbetenen Stellungnahme des Göttinger Universitätsmusikdirektors Arnold Wehner heißt es:

„Der Gesang des Chores soll in der Regel ohne Instrumentalbegleitung sein, wie es der besten Zeit der kirchlichen Musik des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entspricht und notwendig ist, um den Worten des Gesanges die ihm gebührende Geltung zu verschaffen.“

3 Zum Folgenden vgl. Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte, Dokumente, Kritiken und Meinungen*, Bd. I, Tutzing 1979, S. 17ff.; Bd. II, Tutzing 1984, S. 405ff.

4 Ebd., Bd. I, S. 27ff.

Die Einrichtung des Chors kann nur dann für v o l l s t ä n d i g gehalten werden, wenn derselbe im D o p p e l c h o r a c h t s t i m m i g wirken kann. Für den S o p r a n und A l t eignen sich K n a b e n am besten.⁵

Die Idee Heinz Hennigs, den Knabenchor Hannover als direkten Nachfolger des „Hof- und Kirchenchores“ der Schlosskirche zu etablieren, ließ sich zwar aus verschiedenen Gründen nicht realisieren. In der Zusammensetzung, in der regelmäßigen wöchentlichen Probenarbeit und in der liturgischen Beteiligung am Gottesdienst sind jedoch einige Parallelen zu den damaligen Bestrebungen zu erkennen.⁶ Eine erwähnenswerte Verbindung zum heutigen Knabenchor Hannover ergibt sich auch aus den Angaben über die Chorliteratur des Schlosskirchenchores, innerhalb derer die Werke Andreas Hammerschmidts eine wichtige Rolle spielten.

Tradition und Innovation (II)

Tradition und Innovation stehen für einen Knabenchor heutiger Prägung in einem vielschichtigen Verhältnis. Als vokales Ensemble weiß er sich, trotz neuartiger anderer Akzentuierungen, eingebunden in ein geschichtliches Kontinuum chorischen Singens, das ihm eine Fülle von musikalischen Werken und Aufführungszintentionen zuträgt. Für einen Mädchenchor hingegen stellt sich die Situation prinzipiell anders dar, denn in der Geschichte des Chorgesangs gibt es keine kontinuierliche Entwicklungslinie dieser Sparte. Das erklärt sich unter anderem aus der Stellung der Frau in der europäischen Gesellschaft, insbesondere aus dem verbreiteten Verbot für Frauen, in der Kirche zu singen, so dass die führende geistliche Chormusik lange Zeit Knaben und Männern vorbehalten blieb.

Ausnahmen bilden die klösterlichen musikalischen Aktivitäten. In Mailand beispielsweise gab es im 16. und 17. Jahrhundert eine inten-

5 Ebd., Bd. II, S. 409 (Sperrungen original).

6 Einen wesentlichen Unterschied zur heute selbstverständlichen Praxis bildet die Bezahlung der damaligen Sänger. Für ihre Proben und Dienste wurde ihnen ein festes jährliches Gehalt ausgezahlt. Das Salär eines Knaben im Sopran oder Alt betrug etwa ein Sechstel dessen, was ein erwachsener Sänger im Tenor oder im Bass erhielt (Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte*, Bd. II, S. 418 [siehe Anm. 3]).

sive Musikpflege in den Nonnenklöstern mit so erlesenen Stimmen, dass man ihren Gesang mit dem von Engeln verglich. Das Schaffen angesehenen Komponistinnen spiegelt diese Praxis wider. Als ein Beispiel für viele sei auf Chiara Margarita Cozzolani verwiesen, die 1602 geboren und wahrscheinlich 1677 gestorben ist. Die kunstvollen Motetten dieser „Maestra di cappella“ im Kloster S. Radegonda hat der Mädchenchor Hannover mehrfach erfolgreich aufgeführt.

Eine vergleichbare Ausnahmeerscheinung im Bereich des weltlichen Gesangs bilden die Vokalensembles aus Solosängerinnen im späten 16. Jahrhundert in Italien. Ausgehend von Ferrara und seinem berühmten „Concerto delle donne“ erlangten sie im Zuge der Emanzipation der Frau an den Renaissancehöfen und im Zusammenhang mit einem neuen Klangideal zeitweilig eine starke Popularität.

„Die Medici gelangten durch Alessandro Striggio, der 1584 in Ferrara war, in Kenntnis über die wunderbaren Stimmen. Orlando di Lasso, tief beeindruckt von den Frauenstimmen, trug die Kunde von den ruhmreichen Sängerinnen im folgenden Jahr nach Bayern. Weitere Musiker kamen an den Ferrareser Hof, erlagen der Faszination der singenden Frauen und vermittelten ihren Dienstherren, dass diese so etwas auch fördern sollten.“⁷

Der dazu gehörige Unterricht zielte ausschließlich auf die Schulung professioneller Gesangssolistinnen. Es gab aber im 17. und 18. Jahrhundert in Italien auch musikalische Ausbildungsinstitute wie die Ospedali in Venedig (ursprünglich Armen-, Waisen- und Krankenhäuser), in denen Mädchen in Chören und Orchestern so Vorzügliches leisteten, dass ihre Aufführungen aufs höchste gerühmt wurden. Prominente Musiker, darunter Antonio Vivaldi, Johann Adolf Hasse und Niccolò Jommelli, unterrichteten dort, leiteten die Ensembles und komponierten die aufzuführende Musik.

Nur sporadisch existierte auch in anderen europäischen Ländern eine gezielte Chorerziehung für Mädchen. Meist war sie an qualifizierte Mädchenschulen gebunden und einzelnen rührigen Chorleitern und Musiklehrern zu verdanken. Das berühmteste Beispiel in Frankreich bildet der Mädchenchor der Maison Royal in Saint-Cyr (bei Versailles),

7 Susanne Rode-Breyman, „Mädchen des süßen Gesangs, historische Streiflichter“, in: *Die Stimme der Mädchen*, hg. von Gudrun Schröfel und Peter Schnaus, Hannover 2002, S. 12.

der zwischen 1686 und 1791, solange das Institut bestand, Werke bekannter Komponisten – z. B. des dort tätigen Louis-Nicolas Clérambault – aufführte, auch in Opern mitwirkte und mehrmals am Hofe Ludwigs XIV. konzertierte.⁸

Im frühen 19. Jahrhundert, als das Chorwesen in der bürgerlichen Öffentlichkeit Fuß fasste, formierten sich im Rahmen der aufblühenden Laiensingbewegung zahlreiche Männerchöre, denen erst später und nur teilweise Frauenchöre angegliedert wurden, damit man auch in vierstimmig gemischter Besetzung singen konnte. Daneben gab es, etwa in der Tradition der Berliner Singakademie, gemischte Chöre für die Aufführungen größerer oratorischer Werke. Frauenchöre, die sich gelegentlich daraus bildeten, blieben ein Teilensemble dieser Institutionen und kamen nur in einigen Fällen zu einer regelmäßigen und kontinuierlichen Probenarbeit zusammen. Aus einer solchen Konstellation sind Robert Schumanns Frauenchöre der Dresdner Zeit entstanden. Und auch der agile Frauenchor, den Johannes Brahms 1859 in Hamburg gegründet hatte und für den er eine ganze Reihe von Werken schrieb, bestand aus Sängerinnen, die zu einer Singakademie gehörten und dort weiterhin Mitglied blieben.

Frauenchöre waren also durchaus in der Minderzahl. Und erst recht fehlten die spezifischen Bedingungen zur Gründung eines Mädchenchors. Das gleiche gilt für die Chorlandschaft des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. Zwar hat die Jugendmusikbewegung und die Musikpädagogik der 1920er Jahre den zentralen Stellenwert des Singens im Leben von Kindern und Jugendlichen betont und die Arbeit mit Kinder- und Jugendchören stark befruchtet. Doch lässt sich das künstlerische Profil eines professionellen Mädchenchores aus den Intentionen der singpädagogischen Bewegung, auch wenn es ihnen wichtige Impulse verdankt, nicht zureichend ableiten.

Die Gründung des MädchenChors Hannover war also ein Novum. Er musste seinen Platz in der Musikwelt, im Unterschied zum Knabenchor Hannover, erst finden und ihn sich weitgehend selbst erobern. Insofern spielt Tradition hier eine geringere, Innovation eine größere Rolle. Das gilt für die Werkauswahl und die Werkinterpreta-

8 Helen Geyer, Art. „Frauenchor“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 846.

tion, die Stimmerziehung und die musikpädagogische Zielrichtung. Es gilt auch für die Darbietungsformen auf der Bühne, wobei das Spektrum von gelegentlichen choreografischen Elementen bis zur Aufführung vollständiger szenischer Werke reicht, etwa der Oper *Dido und Aeneas* von Henry Purcell.

Heinz Hennig und der Knabenchor Hannover

Heinz Hennig, 1927 in Burg bei Magdeburg geboren, besuchte ab 1939 eine musikalische Eliteschule, das Musische Gymnasium in Frankfurt am Main. Dem Leiter dieses Instituts, dem Dirigenten und Komponisten Kurt Thomas, verdankte er seine intensive Ausbildung auf dem Gebiet der Chorerziehung. Nach kurzer Kriegsteilnahme und Gefangenschaft begann er in Hannover ein Musikstudium mit dem Hauptfach Klavier, das weitere Chor- und Dirigiererfahrungen einschloss. 1962 wurde er Dozent an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, war seit 1970 Vizepräsident dieses Instituts, leitete den Kammerchor und den Hochschulchor und wirkte dort als Professor für Chorleitung bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1992. Am 29. Januar 2002 starb Heinz Hennig, zwei Monate nachdem er die Leitung des Knabenchors an seinen bisherigen Assistenten, Jörg Breiding, übergeben hatte.

„Ob im Kammerchor der Hochschule oder mit dem Knabenchor – hier wie da lebt die Musik von Hennigs profundem künstlerischen Vermögen. Charakteristisch sind seine sparsamen, aber zwingenden dirigentischen Gesten, die ihre Wurzeln in der Schule von Kurt Thomas haben. Wie von empfindlichen Antennen empfängt der Chor die Signale des Dirigenten, der wiederum jeden einzelnen Sänger mit Auge und Ohr zu erfassen scheint [...] So ökonomisch wie der gestische Einsatz des Dirigenten sind auch Hennigs Unterweisungen in Chorproben. Die Sänger haben nie das Gefühl, etwas Überflüssiges oder Bedeutungsloses zu tun. Die Klarheit und Einfachheit seiner Aussagen ist oft frappierend, und doch versteht es Hennig, dabei noch Raum für das Geheimnisvolle zu lassen, das jeder künstlerischen Tätigkeit anhaftet.“⁹

Das Repertoire für einen Chor aus Knaben- und Männerstimmen ist sehr umfangreich, da ihm prinzipiell die gesamte Literatur für gemischten Chor zur Verfügung steht und ein kluger Chorleiter nur solche

9 Burkhard Wetekam, *Der Knabenchor Hannover*, Hannover 2000, S. 38f.

Werke meiden wird, die extreme, vokal-experimentelle Schwierigkeiten aufweisen oder deren Textgehalt erwachsene Sänger als Interpreten fordert. Dagegen sind Kompositionen für Sopran- und Altstimmen, die sich für die Ausführung nur durch Knaben eignen, selten. Und aus grundsätzlichen künstlerischen Erwägungen hat sich der Knabenchor Hannover mit diesem Genre so gut wie niemals befasst.

Um so bemerkenswerter ist die Tatsache, dass das erste große Werk, mit dem der Knabenchor Hannover Aufsehen erregt hat, eine Komposition nur und eigens für Knabenstimmen war. Sie stammt von dem renommierten Komponisten Alfred Koerppen, der ebenso wie Heinz Hennig als Schüler das Musische Gymnasium in Frankfurt besucht hat. Auf Anregung Hennigs schrieb Koerppen 1951 eine „Große Zauberoper“ für Knabenchor und Knabensolisten, einen Schauspieler (der auch ein Knabe sein kann), einen Bariton und Soloklavier. Sie heißt *Virgilius, der Magier von Rom*, und der Knabenchor Hannover hat sie im Juli des gleichen Jahres in Frankfurt und Hannover erstmals aufgeführt. Über die Jahre und Jahrzehnte hin hat der Chor dieses reizvolle, geniale Bühnenwerk, das zwar von Kindern verstanden und interpretiert werden kann, das aber in Gehalt und Diktion alles andere als ein Kinderstück darstellt, etliche Male in jeweils neuen Inszenierungen mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht.

In seinem eigentlichen Feld, der Chorliteratur für vier oder mehr gemischte Stimmen, hat sich der Knabenchor Hannover in den über fünf Jahrzehnten seines Bestehens mit Kompositionen aus allen musikalischen Epochen seit dem 16. Jahrhundert auseinandergesetzt und sich dabei sowohl eine Fülle von A-cappella-Musik als auch eine stattliche Zahl von großen oratorischen Werken mit Orchester erarbeitet. Innerhalb dieser bis heute gültigen künstlerischen Zielsetzung gibt es dennoch einen Bereich, etwas ungenau umschrieben mit der Bezeichnung „Alte Musik“, der sich in den Aufführungen und Tonaufnahmen des Knabenchors Hannover aus den letzten drei Jahrzehnten als deutlicher Schwerpunkt abzeichnet.

„Das Repertoire und die interpretatorische Haltung legten es nahe, mit Ensembles zusammenzuarbeiten, die alte Instrumente verwenden und historische Spielweisen bevorzugen. Eine klare und textverständliche Artikulation, das leuchtende, wandlungsfähige Klangbild des Knabenchors fügen sich gut zu den Idealen von Transparenz und sprechender Phrasierung, die zum Grundkonsens der Alte-Musik-Szene gehören. Dazu kommt der ungeschnörkelte, vibratoarme

Klang der Jungenstimmen, der ganz hervorragend zum Klangideal dieser Orchester passt. Und nicht zuletzt ist es ja auch historisch korrekt, einen Knabenchor für Musik einzusetzen, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist.“¹⁰

Eine Vielzahl von Einspielungen in Zusammenarbeit mit einer Reihe prominenter Ensembles und mit Kompositionen von Orlando di Lasso und Claudio Monteverdi über François Couperin und Dietrich Buxtehude bis zu Marc-Antoine Charpentier und Giovanni Battista Pergolesi belegen diesen musikalischen Schwerpunkt eindrücklich. Zwei dieser Einspielungen sind wegen ihres Umfangs und wegen ihrer künstlerischen Bedeutung besonders herauszuheben: die Beteiligung an einer Gesamteinspielung der geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach unter der Leitung von Gustav Leonhardt und Nikolaus Harnoncourt in den Jahren 1973 bis 1989, wobei der Knabenchor Hannover an den Aufnahmen von 51 Kantaten mitgewirkt hat, und die Gesamtaufnahme der 29 Motetten – teilweise in mehreren unterschiedlichen Besetzungsversionen – der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz, für die der Knabenchor Hannover 1985 den Deutschen Schallplattenpreis erhielt.

In beiden Fällen und bei vielen weiteren Einspielungen hatten Knabensolisten des Chores einen erheblichen Anteil an dem herausragenden Gesamteindruck. Jedoch wurde die Chorarbeit stets als Basis und Voraussetzung auch solcher Sololeistungen angesehen und eine Zurschaustellung einzelner Knaben konsequent vermieden. Das führt zu der Frage des pädagogischen Konzepts, der Ausbildungssituation und der altersmäßigen Stufung innerhalb der vielschichtigen Institution Knabenchor Hannover, wobei diese drei Aspekte zusammengehören und sich gegenseitig bedingen.

Das pädagogische Konzept Heinz Hennigs, das auch sein Nachfolger Jörg Breiding übernommen hat, gibt der seriösen, gemeinschaftlichen künstlerischen Leistung oberste Priorität. Errungene Preise wie der Niedersachsenpreis für Kultur 1978, der Bernhard-Sprengel-Preis für Musik und Bildende Kunst 1981 oder der 1. Preis beim Deutschen Chorwettbewerb 1982 sind ebenso ein Indiz für die öffentliche Anerkennung dieser Leistung wie das einhellige Presseecho nach Konzerten in Deutschland und in vielen Ländern innerhalb und außerhalb Euro-

¹⁰ Ebd., S. 52f.

pas. Alle Details der chorerzieherischen Arbeit dienen dem Kunstwerk. Damit sind Effekthascherei und Verniedlichung kindlicher Auftritte ebenso ausgeschlossen wie eine lässige, kumpelhaft modernistische Haltung den jungen Sängern gegenüber. Heinz Hennig hat mitunter augenzwinkernd auf diese seine „etwas altmodische“ pädagogische Einstellung hingewiesen, die ihm angesichts eines hohen professionellen Anspruchs an den Chor notwendig erschien. Eine ihrer Grundlagen ist die selbstverständliche Autorität des Chorleiters. Sie schließt menschliche Wärme, Respekt und Anerkennung auch des jüngsten Chormitglieds sowie die partnerschaftliche Bemühung um die Musik keinesfalls aus, sondern schafft erst die Freiräume, sie zu ermöglichen.

Die gleiche Haltung vermittelte er auch allen seinen Mitarbeitern, die auf verschiedenen Stufen an der choralen Erziehung beteiligt waren. Diese beginnt, frühestens mit sechs Jahren, in einer (je nach Eintrittsalter) ein- bis dreijährigen Vorklassenausbildung. Mit neun Jahren werden die Jungen in den Hauptchor übernommen, wo es wiederum unterschiedliche Gruppierungen bis hinauf zum Konzertchor gibt. Der heutzutage oft sehr frühe Stimmwechsel lässt einem Knaben dann in der Regel kaum vier Jahre Zeit für die Entfaltung seiner Fähigkeiten und die Bewältigung schwieriger Chorpartien. Die Folge – eines der drängendsten Probleme eines Knabenchorleiters – ist ein häufiger Wechsel in der Besetzung und die Notwendigkeit, junge Nachwuchssänger immer wieder neu an die Literatur heranzuführen. In der Zeit der Mutation zur Männerstimme können die Jugendlichen an musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Kursen teilnehmen und unter fachlicher Aufsicht ihre stimmlichen Qualitäten behutsam weiter pflegen. Nach dem Stimmwechsel schließlich gliedern sich viele ehemalige Knaben als Tenor- oder Bass-Sänger wieder dem Chor ein. Die damit verbundene sängerische und musikalische Kontinuität kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, und das notorische Problem vieler gemischter Chöre, den Mangel an Männerstimmen, hat es im Knabenchor Hannover niemals gegeben.

Auf allen Stufen der Ausbildung und der Chorarbeit spielt neben der musikalischen die stimmliche Erziehung, vorbereitend, flankierend, fördernd und korrigierend, eine fundamentale Rolle. Heinz Hennig – ebenso wie sein Nachfolger Jörg Breiding – hat sich daher auf diesem Gebiet stets um kompetente Mitarbeiter bemüht. Denn ein Stimmbild-

ner wie etwa der Sänger, Gesangspädagoge und Hochschulprofessor Peter Sefčík, der von 1970 bis 2002 im Knabenchor Hannover tätig war, hat entscheidenden Anteil an der Qualität, der Flexibilität, der Differenzierung und der werkadäquaten Modellierung des Chorklangs sowie der jugendlichen Solostimmen. Wenn zwölfjährige Knabensolisten dann schwere Bach-Arien interpretieren oder als die drei Knaben in Mozarts *Zauberflöte* unter renommierten Dirigenten reüssieren, kann das der meist im Hintergrund arbeitende Stimmbildner als wohlthuende Bestätigung seiner beharrlichen Arbeit vermerken.

Ludwig Rutt und der MädchenChor Hannover

Ludwig Rutt wurde 1921 in Dortmund geboren, war Sängerknabe im Kölner Domchor und studierte – nach langen, schweren Kriegserfahrungen – 1946 bis 1954 in Hannover unter anderem bei Fritz von Bloh, Reimar Dahlgrün und Bernhard Ebert. Nach Abschlussexamina als Kapellmeister, Tonsatz- und Klavierlehrer begann seine langjährige Tätigkeit als Lehrer am Gymnasium, als privater Klavierpädagoge, als Dozent für Klavier an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und als Leiter mehrerer Chöre. Vor allem durch die Aufführungen mit dem MädchenChor Hannover, dessen Entwicklung und überregionale Anerkennung seiner künstlerischen und pädagogischen Arbeit zu verdanken sind und die er bis in die letzten Jahre vor seiner offiziellen Verabschiedung im Januar 1999 entscheidend mitgestaltete, erwarb sich Ludwig Rutt den Ruf eines prominenten, vielseitigen Chorleiters, der sich mit Nachdruck auch für die zeitgenössische Chorliteratur einsetzte. Bis in die allerletzte Zeit interessiert und beratend dem MädchenChor verbunden, starb Ludwig Rutt, wenige Tage vor seinem 84. Geburtstag, am 9. Dezember 2005.

„Ludwig Rutt [...] steht mit seiner ganzen Persönlichkeit hinter dem, was er künstlerisch vertritt. Er besitzt, was für Chorerziehung wesentlich ist, ein tiefes Gespür für Textinterpretation. Bei Chormusik des 19. Jahrhunderts trifft er mit großer Sicherheit den romantischen Gestus und ähnlich bei neuerer Musik stets ihre individuelle Charakteristik.“¹¹

11 Gudrun Schröfel, „Balance des Chorklangs, Individualität vor Homogenität“, in: dies./Schnaus (Hg.), *Die Stimme der Mädchen*, S. 36 (siehe Anm. 7).

Seit 1968 liegt die Stimmbildung im MädchenChor Hannover in den Händen von Gudrun Schröfel. Und aus ihrer Mitarbeit entwickelte sich im Laufe der Zeit eine kongeniale Partnerschaft und Kooperation mit Ludwig Rutt, wie sie unter Chorleitern wohl höchst selten anzutreffen ist. Als Sängerin, Gesangspädagogin, Dirigentin und Professorin für Elementare Musikpädagogik – seit 1986 an der Folkwang-Hochschule in Essen, seit 1989 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, dort auch seit Jahren Vizepräsidentin – brachte Gudrun Schröfel alle Voraussetzungen mit für eine wechselseitig sich inspirierende, gemeinsame Leitung eines Spitzenchores dieser besonderen Art. Alternativ gestalteten beide die Probenarbeit und teilten sich das Dirigat bei Aufführungen. Das ermöglichte Ludwig Rutt schließlich, sich in kleinen Schritten von seiner Position zurückzuziehen. Und für alle Beteiligten, in erster Linie für die Chorsängerinnen selbst, erfolgte die endgültige Übergabe der Leitung an Gudrun Schröfel 1999 ohne Bruch und ohne merklichen Wandel der Konzeption. Annähernd parallel zu Heinz Henning hat Ludwig Rutt fast fünf Jahrzehnte lang das Erscheinungsbild des MädchenChors geprägt. Und die messbaren Erfolge – Verleihung der Hannoverschen Stadtplakette und des Bernhard-Sprengel-Preises für Musik und Bildende Kunst, zahlreiche Preise, darunter zweimal beim Deutschen Chorwettbewerb, zweimal beim BBC-Wettbewerb „Let the peoples sing“, in Marktoberdorf und mehrfach im Ausland, auch in der Kategorie „Frauenchöre“, sowie die Resonanz auf ca. 50 Konzertreisen in fast alle europäischen Länder, nach Japan, Israel, Brasilien, Kanada und in die USA – sprechen auch in diesem Fall eine eindeutige Sprache. Die physiologischen Bedingungen und die Entwicklung der weiblichen Stimme bringen es mit sich, dass ein professioneller Mädchenchor eine andere Altersstruktur aufweist und musikalisch wie pädagogisch anders geführt werden muss als ein Knabenchor. Die Mutation von der Kinder- zur Frauenstimme vollzieht sich weniger drastisch, auch in einem viel geringeren Tonhöhenbereich als beim Knaben, und verbietet – unter fachlicher Beobachtung und Anleitung – nur in wenigen Fällen die Mitwirkung bei anspruchsvollen Chordarbietungen. Die Sängerinnen des MädchenChors Hannover treten meist mit zwölf oder dreizehn Jahren in den Konzertchor ein, in einem Alter also, in welchem die Knaben eines Knabenchores längst zu ihrer höchsten Leistung gefunden haben müssen oder bereits in den Stimmwechsel eintreten, so

dass Jüngere ihre Leitfunktion zu übernehmen haben. Die Mädchen bleiben meistens bis zum Beginn ihres Studiums oder ihrer Berufsausbildung aktive Chorsängerinnen, so dass sie ihre Fähigkeiten in Ruhe entfalten und trotzdem noch jahrelang in vollem Umfang einsetzen können. Danach allerdings verlassen sie den Chor endgültig. Dem Mädchenchor fehlt also im Unterschied zum Knabenchor der Rückhalt und die Unterstützung langjähriger erwachsener Sänger. Und ein starker Abiturjahrgang hat oft eine deutliche Zäsur im musikalischen und klanglichen Erscheinungsbild zur Folge.

Aus der gleichmäßigeren Entwicklung der Mädchenstimme resultiert die Möglichkeit einer zeitlich anderen Gliederung der vorbereitenden Stufen. Statt der maximal dreijährigen Vorklassenarbeit im Knabenchor hat der Mädchenchor eine weiträumiger aufbauende Schulung in drei Phasen entwickelt: eine Vokale Grundstufe für Mädchen im Alter von sieben bis neun Jahren, eine daran anschließende Vorklasse und einen Nachwuchschor, der bereits in einfachen Formen konzertiert, in dem die Mädchen nicht selten über mehrere Jahre hin Proben- und Auftrittserfahrungen sammeln können und aus dem in jedem Jahr die fähigsten Sängerinnen nach sorgfältiger Prüfung in den Konzertchor übernommen werden.

Weitere Konsequenzen aus der Altersstruktur ergeben sich für die Literaturoauswahl. Genau genommen ist der Mädchenchor Hannover ein weiblicher Jugendchor, und im vokalen Konzertleben lässt er sich weder im Klangbild noch im Repertoire von einem jungen Frauenchor präzise abgrenzen. Daher hat er von Beginn an die Anregungen aufgenommen, die sich ihm aus der älteren und neueren Geschichte der Komposition für Frauenchöre anboten. Das betrifft den relativ ansehnlichen Bestand romantischer Chorwerke und ein nicht allzu umfangreiches Repertoire an gleichstimmigen Vokalkompositionen aus der Barock- und Renaissancezeit. Darüber hinaus musste die Leitung des Mädchenchors ihr Augenmerk verstärkt auf die Chorliteratur des 20. Jahrhunderts richten, und auf diesem Felde hat sich der Chor besonders profiliert. Ludwig Rutt und mit ihm später Gudrun Schröfel haben eine stattliche Zahl lebender Komponisten zu Chorwerken ange-regt. Und nicht wenige unter ihnen stehen zum Mädchenchor Hannover als einem ihrer vorzüglichsten Interpreten in enger, freundschaftlicher Beziehung. Beispielhaft für diese wechselseitige künstlerische An-

regung kann auf die Zusammenarbeit mit den Komponisten Alfred Koerppen, Einojuhani Rautavaara, Arvo Pärt, Wilhelm Killmayer, Manfred Trojahn, Tilo Medek, Steffen Schleiermacher, Wilfried Hiller und Toshio Hosokawa verwiesen werden sowie auf die Uraufführung von sieben bedeutenden zeitgenössischen Chorkompositionen durch den MädchenChor im Rahmen der Weltausstellung 2000 in Hannover. Mit einem außerordentlich inspirierten Chorwerk, dem *Zauberwald* von Alfred Koerppen, hat der MädchenChor Hannover schon seit 1982 spektakuläre Erfolge erzielt. Mit diesem Werk, das von den jungen Sängerinnen hoch virtuose Fähigkeiten verlangt, hat Koerppen so etwas wie eine neue Gattung geschaffen, die er „Chorerzählungen“ nennt¹² und in denen auch gestische Elemente eine Rolle spielen.

Schließlich ist auch die stimmerzieherische Arbeit wesentlich durch die Altersstruktur determiniert. Sie hat im MädchenChor Hannover, wie in jedem leistungsorientierten Chor, ihren zentralen Platz. Durch die doppelte Qualifikation der Leiterin als Dirigentin und Gesangspädagogin erhält sie hier jedoch eine besondere Färbung. Für Gudrun Schröfel ist diese Verbindung von Choreroziehung und Stimm- bildung von entscheidender Bedeutung.

„Chorwerke unterschiedlicher Epochen verlangen eine jeweils eigene Stimmgebung. Romantische Werke erfordern einen vollen, runden Stimmklang, bei Musik des 18. Jahrhunderts sollte der Chor eher leicht und beweglich klingen, der Bereich der zeitgenössischen Musik verlangt vielfältige Klangfacetten und manchmal neue Vokaltechniken. Besonders anspruchsvoll sind in dieser Hinsicht Vokalkompositionen aus dem Frühbarock oder gar der Renaissance. Der Chorklang sollte hier schlank und dicht sein, zum Erlernen der dazu erforderlichen *Messa-di-voce*-Technik (das übergangslose An- und Abschwellen eines Einzeltones) brauchen die jungen Stimmen Zeit und Geduld, und die Stimm- bildnerin muss verantwortungsbewusst für Elastizität sorgen. Und wenn man intensiv mit ihnen arbeitet, können sie auch mit dieser zunächst ungewohnten Technik klanglich und musikalisch gut umgehen.“¹³

Mit einer Gruppe von Mitarbeitern wird die Aufgabe anspruchsvoller stimmerzieherischer Arbeit auf allen Stufen der Chorausbildung – angepasst an das jeweilige Alter der Mädchen – intensiv verfolgt und reali-

12 Koerppens *Drei exemplarische Geschichten* (1989) und *Die Robre* (1999), beide für den MädchenChor Hannover geschrieben, sind weitere Beispiele für diese Gattung.

13 Schröfel, „Balance des Chorklangs“, S. 40f. (siehe Anm. 11).

siert. Nicht als Nebenprodukt, sondern als intendiertes Ziel mündet sie in eine vorprofessionelle Solostimmenausbildung. Und die hohe Zahl gut geschulter junger Solostimmen ist ein viel bewundertes Spezifikum des MädchenChors Hannover geworden. Hierbei stehen die Fähigkeit zur solistischen Präsentation Einzelner und die Differenzierung der Klangnuancen des gesamten Chores in enger Wechselwirkung.

„Der Sinn der Soloausbildung ist die Bereicherung der chorischen Stimmfarben durch die dort gewonnenen Erfahrungen, ein kluges Einmischen der solistischen Timbres in die Homogenität des Chorklangs, sowie die Chance, kleinere Soli mit eigenen Kräften zu besetzen. Das Spektrum der Möglichkeiten hat sich aber inzwischen erweitert. Seit die Sparte Gesang in den Wettbewerb ‚Jugend musiziert‘ aufgenommen wurde, haben Solistinnen aus unserem Chor dort eine Fülle von Preisen bis hinauf zum Bundeswettbewerb gewonnen [...] Dass im Laufe der Zeit viele ehemalige MädchenChor-Mitglieder ein Gesangsstudium aufgenommen haben und einige davon an Opernbühnen als erfolgreiche Solistinnen tätig sind, ist eine Bestätigung für die Effizienz unserer Ausbildung.“¹⁴

Künstlerische Leistung und musikerzieherische Intention

Trotz der Unterschiede in den Erscheinungsbildern des Knaben- und des MädchenChors ist bei beiden Ensembles eine Verknüpfung der musikalischen und der pädagogischen Ziele auf allen Altersstufen als eine grundlegende Aufgabe zu erkennen. Das galt und gilt für die partnerschaftliche Leitung durch Ludwig Rutt und Gudrun Schröfel ebenso wie für Heinz Hennig und Jörg Breiding. Die Kontinuität der chorpädagogischen Arbeit ist im Falle des Knabenchors Hannover noch bemerkenswerter, weil den beiden Leitern nur eine kurze Zeitspanne effektiver Kooperation, die im wesentlichen in das Jahr 2001 fällt, vergönnt war. Jörg Breiding – geboren 1972, Dirigent, Gesangspädagoge und seit 2005 Professor für Chorleitung an der Folkwang-Hochschule in Essen – hat es in besonderer Weise verstanden, die jahrzehntelange Prägung des Chores durch seinen Vorgänger aufzugreifen und weiterzuführen und zugleich behutsame neue Akzente zu setzen. Unter anderem hat er die stilgerechte Aufführungspraxis frühbarocker Chormusik weiter intensiviert und mit großem Erfolg begonnen, bisher unbekann-

14 Ebd.

te Motetten von Andreas Hammerschmidt in Konzerten und CD-Einspielungen der Öffentlichkeit vorzustellen.

Die enge Verbindung von künstlerischer Leistung und musikerzieherischer Intention, die dem Ideal einer Verschmelzung beider erstaunlich nahe kommt, impliziert, dass der Leitgedanke „Erziehung zur Musik durch Musik“ im Falle des Knabenchors Hannover und des MädchenChors Hannover mehr bedeutet als die wohlwollende Adaption eines alten musischen Schlagworts und dass sich dieser Gedanke in der adäquaten Werkinterpretation, die keine Konzessionen an zweifelhafte Geschmackspräferenzen zulässt, gewissermaßen von selbst bestätigt und bewährt. Nicht nur die große Zahl von professionellen Musikern und Musikerinnen, die aus beiden Chören hervorgegangen sind, auch die vielen musikalisch kundigen Laien und kompetenten Konzertbesucher, die auf ihre Weise am Musikleben produktiv teilnehmen, sind hierfür ein sprechender Beleg.

Dahinter steht einerseits die unbestreitbare Tatsache, dass Chöre dieser Qualität unter den Kindern und Jugendlichen, die sich ihnen anschließen wollen, eine Auslese treffen müssen. Sie haben es also vornehmlich mit Begabten zu tun. Andererseits ist das Moment der Weckung und Förderung latenter Begabungen, die in vielen Familien, aus denen die Aufnahmekandidaten stammen, ohne die Chorarbeit kaum erkannt und gepflegt worden wären, nicht hoch genug einzuschätzen. Und die Bemühung, ein solches Potenzial in möglicher Breite aufzuspüren und zu entfalten, kann als ein bedeutender bildungspolitischer Auftrag im Rahmen des gesamten kulturellen Lebens einer Stadt wie Hannover angesehen werden.

Somit enthält die Arbeit im Knabenchor und im Mädchenchor über den künstlerisch musikalischen Bereich hinaus allgemeinpädagogische, persönlichkeitsbildende und gesellschaftliche Komponenten, die in der Öffentlichkeit oft nicht so sichtbar werden wie die Erfolge auf dem Podium. Gemeinschaftliche Bemühungen um eine Sache, Ausdauer, Konzentrationsfähigkeit und Geduld, zuhörendes Verständnis und Akzeptanz des Anderen, Selbstbewusstsein und Toleranz, Einordnung in ein handelndes Ganzes ohne Aufgabe der eigenen Individualität, Entfaltung von Kreativität im Rahmen einer regulierten Ordnung, das Aufnehmen und Zur-Sprache-Bringen geistiger Gehalte und das – wenngleich zunächst unbewusste – Begreifen geschichtlicher Prozesse

als Momente unserer Kultur könnte man als relevante Faktoren in diesem Zusammenhang anführen.

Dass junge Sängerinnen und Sänger über lange Zeiträume hin große Anteile ihrer Freizeit einem Chor widmen, ist nicht selbstverständlich – insbesondere in der heutigen, von wohlfeilen Angeboten überfluteten Zeit – und lenkt abschließend den Blick auf die Frage der Motivation, sich solcherart aktiv auf Musik einzulassen. Der Musikunterricht an öffentlichen Schulen und teilweise auch an Musikschulen muss sich in erheblichem Maße mit Problemen der Motivation und mit Strategien zu ihrer Weckung und Verstärkung befassen, was nicht zuletzt an der umfangreichen Literatur zur Motivationsforschung abzulesen ist. Ensembles wie der Knabenchor Hannover und der Mädchenchor Hannover werden mit solchen Motivationsproblemen so gut wie nicht konfrontiert. Die Literatur wird nicht danach ausgesucht, was eine möglichst große Gruppe junger Sänger und Sängerinnen am liebsten singt (vielmehr entdecken diese oft erst nach längerer Probenarbeit die Qualität einer Komposition), eine Chorprobe wird nicht primär auf Konzentrations- und Spannungsphasen, Kontrast-, Innovations- oder Bekanntheitseffekte hin angelegt, und ein intensives Einsingen vor einem Konzert kann auch dann nicht entfallen, wenn die Kinder und Jugendlichen nach stundenlanger Anreise müde aus dem Autobus steigen und vielleicht nicht einmal ein geeigneter Raum dafür zur Verfügung steht. Die Erfahrung zeigt, dass die Motivation von solchen Gegebenheiten kaum beeinflusst wird. Sie erwächst vielmehr allein aus der Sache, um die es geht, aus der Notwendigkeit, sich ihr gemeinsam zu stellen und aus dem Wunsch, sie unter der Führung der Persönlichkeit, deren menschliche und künstlerische Qualitäten man kennt und anerkennt, so gut wie möglich zu präsentieren.

Nun wäre es zwar falsch und unfair, die Arbeit im Knabenchor oder Mädchenchor anders strukturierten musikpädagogischen Aufgaben im schulischen Bereich als Vorbild entgegenzuhalten. Man kann hier jedoch an einem auffälligen Beispiel den Unterschied zwischen natürlicher und didaktisch geplanter Motivation ablesen. Jahrhunderte lang haben Vokalensembles, auch solche, in denen sehr junge Sänger und Sängerinnen mitwirkten, sich hingebungsvoll der Musik gewidmet und sind mit bedeutenden Aufführungen an die Öffentlichkeit getreten, ohne dass ihre Lehrer und Leiter umfangreiche Motivationsstudien

betrieben haben. Institutionen wie der Knabenchor Hannover und der MädchenChor Hannover – auch andere Chöre, Ensembles, Jugendorchester und Bands wären hier zu nennen – zeigen, dass dies erfreulicherweise heute ebenso möglich ist.

Ein Jazzmuseum für Hannover

Herbert Hellhund

Ist es nicht erstaunlich, dass eine Stadt wie Hannover, mit ihrem Image des Kleinbürgerlich-Provinziellen, seit jeher einer der führenden Jazzorte Deutschlands ist? Schon in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts war Hannover regelmäßige Station auf den Tourneep länen amerikanischer Revuen, hatte die Stadt eine äußerst rege Unterhaltungsmusikszene mit Auftritten der damaligen „Top Acts“ von nah und fern, beschäftigte man sich an der Leine begeistert mit dem, was vom Hudson River an neuester Musik herüberkam.

Das Jazzinteresse riss auch in der Zeit der Nazi-Diktatur nicht ab. Und es war eine fast schon zwangsläufige Folge all dessen, dass unmittelbar nach dem Krieg mit dem Jazzclub Hannover eine der bis heute ersten Adressen des Live-Jazzgeschehens in Deutschland entstand.

Auch die Hochschule für Musik und Theater (HMT) war eine der ersten deutschen Musikhochschulen, die ein Jazz-Vollstudium anbot, als sie 1985 den Studiengang Jazz-Rock-Pop (JRP) einrichtete. Doch spricht es auch wieder ein wenig für das Gründliche, Vorsichtige, das wohl nicht ganz zu Unrecht den Hannoveranern nachgesagt wird, dass man erstens diese Ausbildung mit dem Studienziel „Diplom in Musikerziehung“ versah (einer bei der damals noch blühenden Musikschul-Landschaft sehr pragmatischen Ausrichtung) und dass man zweitens dem Jazz den programmatischen Zusatz „Rock-Pop“ beigab – dies nicht zuletzt auch im Interesse einer Aktualisierung der Ausbildungsangebote für den Studiengang Schulmusik. Dies war ein gutes Fundament für den Start, gesichert nicht zuletzt durch die Einbettung in den von Peter Schnaus gestalteten und geleiteten Studiengang Musikerziehung. Heute ist Jazz-Rock-Pop an der HMT ein verzweigtes Ausbildungssystem, das Musikerziehung, Künstlerische Ausbildung, einen JRP-Schwerpunkt bei der Ausbildung im Lehramt als Vollstudien anbietet und ein bundesweit einmaliges Zusatzangebot mit Workshops

und Meisterkursen im Jazz und in der Popmusik bereit hält – letzteres selbständig firmierend unter dem Namen „Popinstitut Hannover“.

Die Öffnung hin zur Szene war stets ein wichtiges Anliegen, das sich in vielen Facetten der Arbeit unseres JRP-Bereiches niedergeschlagen hat und weiterhin manifestiert. Eine Bestätigung hierfür war, dass der Jazzclub Hannover, zusammen mit einem eigens gegründeten Förderverein, sein bis dato ehrgeizigstes Projekt konzeptplanerisch in die Hände des Jazz-Studienbereichsleiters legte: die Einrichtung eines modernen und großzügig ausgestatteten Internationalen Jazzmuseums.

Eine Planungsstudie wurde erstellt und mit sehr positivem Echo aufgenommen. Die Finanzierbarkeit dieses Großprojekts steht derzeit in Frage, nicht zuletzt infolge der verschlechterten Haushaltslage Hannovers. Doch bleibt zu hoffen, dass hier das Geld nicht zum allein entscheidenden Argument wird.

Einige Auszüge aus dem Museums-Konzept, das auch eine rege Zusammenarbeit des Museums und der Hochschule vorsieht, seien im folgenden dargestellt. Die Intentionen des Projekts werden knapp skizziert. Ein Überblick zur Konzeption des Museums schließt sich an. Und es werden anhand dreier Ausstellungssegmente, die sich an den gängigen Unterteilungen der Jazz-Stilgeschichte orientieren, Eindrücke vom konkreten Ausstellungsbereich vermittelt.

Intention

Diese Studie beschäftigt sich mit der Frage der Umsetzbarkeit der Idee eines Museums zum Themenbereich Jazz in Hannover. Hinsichtlich der möglichen Standorte innerhalb Hannovers verhält sich die Studie neutral. Ihr Interesse gilt folgenden Fragestellungen und Themen:

Präsentationskonzept: Wie lässt sich der Jazz – das heißt: die Musik, ihre Geschichte, ihre Persönlichkeiten – inhaltlich und medial darstellen, unter Berücksichtigung modernster museumsdidaktischer und museumswirtschaftlicher Prinzipien?

Event-Ort: Welche Möglichkeiten bieten sich – da es sich beim Generalthema um Musik handelt, deren Wesen die klingende Ausgestaltung von Zeit ist –, dieses Ereignishafte der Sache in das Konzept des Museums zu übernehmen und damit dessen Thematik in die unmit-

telbarste Gegenwart hinein zu verlängern? Welche Typen von Ereignissen oder Events verbinden auf höchstmögliche Weise Informationswert und Erlebniswert im Hinblick auf ein vielschichtiges Publikumsinteresse?

Nachfragepotential, Zielgruppen: Ausgehend von einem Museumskonzept, das Informationen auf medientechnisch und didaktisch hochmodernem Niveau mit möglichst hohem Erlebniswert und einem vielfältigen Produktangebot verbindet: welche Zielgruppen – oder genauer, welche prognostizierbaren Interessen, durch die Zielgruppen bestimmbar werden – lassen sich benennen? Das Nachfragepotential ergibt sich hieraus, in Verbindung mit der Größe und der Erreichbarkeit dieser Gruppen.

Wissenschaftlicher Anspruch: Wie ist das Informations- und Unterhaltungsinteresse eines ganz überwiegend aus Laien bestehenden Publikums, an dem das Präsentationskonzept des Museums sich hauptsächlich zu orientieren hat, in Einklang zu bringen mit Genauigkeit, Objektivität, Nachprüfbarkeit – also wissenschaftlicher Methodik bei der Aufbereitung aller Materialien? Welche Arbeitsbereiche sind zu organisieren, und zwar zunächst in der Aufbauphase des Museums, dann, quasi hinter der Museumskulisse, für Pflege, Erweiterung und Dokumentation des Bestands? Was erfordert hierbei insbesondere der innovative Einsatz neuer Medien zwischen „Virtuellem Museum“ und Internet-Kommunikation?

Restauration, Merchandising: Welche Möglichkeiten gibt es, die Wirtschaftlichkeit des Museums zu optimieren und dabei der Nachfrage des Publikums nach Dienstleistungen und nach Verkaufsartikeln – vom einfachen Souvenir bis zu Büchern, Tonträgern oder Computersoftware – zu entsprechen? Welche dieser Möglichkeiten steigern die Besuchattraktivität und das unverwechselbare Image des Museums?

Betriebliche Organisation, Raumbedarf, Ausstattung, Vernetzungsaspekte: Welche logistischen und betriebswirtschaftlichen Erfordernisse ergeben sich aus dem Themenvolumen, dem Präsentationskonzept und dem Eventangebot des Museums? Welcher Raumbedarf ergibt sich für die einzelnen Bereiche und insgesamt? Wieviel Personal, welche Ausstattung an Sach- und Etatmitteln ist erforderlich? Wieweit kann beim Personal auf freie Mitarbeit über Zeit- oder Werkverträge gerechnet werden? Welche Einnahmen, auch aus dem Merchandising-Bereich,

können erwartet werden? Gibt es Ansatzpunkte direkter oder indirekter Art für eine Vernetzung mit Institutionen oder Projekten ähnlicher Art (z. B. Museen) oder ähnlicher inhaltlicher Orientierung? (Nicht zuletzt sei hier an die Jazzausbildung an der HMT Hannover gedacht.) Welche Vorteile für Stadt und Region Hannover sind zu erwarten?

Die Idee eines modernen Museums zum Themenbereich Jazz im Überblick: Ausstellung, virtuelles Museum, Event-Ort

Jazz ist ein musikalisches Kind des 20. Jahrhunderts. Wohl keine andere Art der Musik, vielleicht keine andere Kunstform überhaupt hat eine solche faszinierende, bis heute ungebrochene Dynamik der Entwicklung aufzuweisen. Dies gilt für die qualitative Differenzierung des Jazz seit der Kernfusion von Ragtime und Blues zum Oldtime Jazz bis zu der heutigen Fülle von stilistischen Idiomen und Einzeldialekten, und es gilt für die Ausdehnung dieser Musik von einer zunächst regional begrenzten Spielart bis zu der weltumspannenden Kunstform, die der Jazz heute, im Dialog mit Kunstmusik europäischer Provenienz, Pop und ethnischen Musikformen, ist. Faszinierend ist zudem, wie der Jazz in all den Epochen seiner Entwicklung imstande war, seine jeweilige Gegenwart – Lebensgefühl, Ästhetik und Zeitgeschmack, aber auch, wie im Hard Bop und Free Jazz der späten 1950er und 60er Jahre, deren gesellschaftlichen Umbrüche – abzubilden, ohne jedoch im geringsten von der Kraft der immanenten, aus dem Inneren der Musik selbst kommenden Weiterentwicklung zu verlieren.

Dieser immense Reichtum im Musikalischen, aber auch im Zeitgeschichtlichen harret einer umfassenden Dokumentation und der Überführung in eine Präsentationsweise, die der angesprochenen Vielgestaltigkeit und Vielschichtigkeit des Gegenstands gerecht zu werden imstande ist. Es existieren zwar zahlreiche wertvolle Buchpublikationen zum Thema, und die Zahl der Aufnahmen aus allen Stilepochen, die auf Tonträger erhältlich sind, war noch nie so groß wie in den letzten Jahren. Doch eine Gesamtschau, die die lebendige Vielfalt der Musik und deren Einbettung ins Zeitgeschehen auf adäquate Weise vorführt, existiert bislang nicht. Wie zu zeigen sein wird, ist dies, auch dank moderner Medientechnik, heute in einer Form möglich, die das Interesse

an bestmöglicher Information ebenso berücksichtigt wie den Wunsch nach anspruchsvoller und zugleich kurzweiliger Unterhaltung.

Ein Jazzmuseum muss selbstverständlich ein klingendes Museum sein. Dies ist, wie ausführlich dargelegt wird, medientechnisch optimal realisierbar. Doch zielt Musik naturgemäß darauf ab, aufgeführt zu werden. Tonträger oder Bild-Tonträger sind, im Sinne einer virtuellen Aufführung, zwar Medien von inzwischen großartiger Abbildungsfähigkeit. Doch das Hier und Jetzt der Aufführung ist gerade im Jazz, mit der für ihn zentral wichtigen Kunst der Improvisation, von besonderer Bedeutung. Außerdem ist bei einer so lebendigen Thematik wie dem Jazz die Verlängerung des historischen Kontinuums in die Gegenwart hinein ohnehin unabdingbar. Konzerte im Museum: Dies ist daher ganz im Sinne eines modernen Museumskonzepts, nach dem das Angebot nicht in eindimensionaler Zentrierung, sondern in einer ganzen Palette von Wahrnehmungsmöglichkeiten einem somit auch wesentlich vielschichtigeren Publikum unterbreitet wird. Aus diesen Vorüberlegungen ist zu folgern, dass für ein Museumsprojekt zum Thema Jazz das klassische Prinzip der – hier optisch und akustisch realisierten – Ausstellung zu ergänzen ist um die virtuellen Darstellungsmöglichkeiten, die die neuen Medien bieten; die Einbeziehung von Live-Events folgt aus der Natur der Sache und erhöht die Besuchsanreize.

Die Ausstellungsthemen: Aufbau und Gliederung des Themenspektrums

Zwei Möglichkeiten der thematischen Gliederung und Organisation bieten sich bei einem kunsthistorischen Themenspektrum, wie der Jazz es ist, an: I. die Chronologie mit Schwerpunkt Entwicklung und Differenzierung und II. die Systematik mit dem Prinzip, über einem Gerüst allgemeiner Aspekte die historisch entwickelte Vielfalt so aufzuspannen, dass sich eine Reihe von Gesamtpanoramen mit wechselnden Perspektiven ergibt (z. B. Die Instrumente des Jazz; die großen Solisten; Jazzkomposition; Jazz in Europa, etc.).

Zum Jazz hat es zahlreiche Darstellungsversuche in jeder der beiden Ausrichtungen gegeben, deren Vergleich insgesamt nur eine Folgerung zulässt: Die Chronologie ist für den größten Teil der Thematik,

nämlich die historisch abgeschlossenen Bereiche, die bessere Ordnungsform, weil sie die Themen in ihrer organischen Gesamtheit erkennbar macht und die Tendenz zur Zerstückelung in starre Kategorien, die der systematischen Gliederung anhaftet, eher vermeidet.

Somit soll der größte Teil der Thematik, nämlich das Geschehen bis ca. 1980, primär chronologisch behandelt werden. Eine systematische Ordnung nach Aspekten erfolgt jedoch auch hier, quasi im zweiten Zugriff: Sie folgt der Chronologie und ordnet sie zwanglos den jeweils wichtigsten Merkmalen und Kategorien zu.

Im Bereich der jüngeren, noch nicht abgeschlossenen Entwicklungen erhält dagegen die Systematik eine gleichwertige, wenn nicht vorrangige Stellung, weil sie eher erlaubt, gleichzeitige Verläufe zu differenzieren und vergleichbar zu machen, wie etwa die Vielfalt der europäischen „Dialekte“, die in den letzten Jahrzehnten entstanden ist.

Im Rahmen dieses Kapitels der Studie ist es leider nicht möglich, die Einzelthemen auch nur annähernd in der Lebendigkeit und Sinnesvielfalt darzustellen, wie sie in der Wirklichkeit der Präsentation erscheinen. Texte, Bilder, Grafiken, Exponate, Filmsequenzen und vor allem die Musik bilden eine Erlebnisganzheit von solcher Dichte und Farbigkeit, dass jede Stichwort-Gliederung blass und dürr erscheinen muss. Daher appelliere ich an die Leserinnen und Leser dieser Studie, gerade bei der Lektüre der Themenübersichten langsam vorzugehen und der eigenen Phantasie zu erlauben, sich das jeweilige Thema im Museum vorzustellen. Stellen Sie sich, um nur ein Beispiel zu nennen, im ersten Raum, den Sie betreten, vor: Afrikanische Instrumente in einzelnen ausgeleuchteten Vitrinen; ihren Klang im Originalkontext, den Ihnen eine bestmögliche Kollektion von Aufnahmen individuell zu hören erlaubt; sehen und hören sie rituelle Tänze und Musik mit der ganzen Lebendigkeit dieser Traditionen auf dem Bildschirm; ziehen sie selbst einen Vergleich zwischen den Melodien eines Stammesängers aus Ghana und ihrer verblüffenden Ähnlichkeit mit archaischen Bluesphrasen „Blind Lemon“ Jeffersons; sehen sie aber auch die Lagepläne der Sklavenschiffe, die Plakate und Rechnungen von Auktionen mit der „Menschenware“ vom schwarzen Kontinent. Lesen Sie beispielsweise einen Tagebuchauszug des europäischen Geschäftsmannes, der im Louisiana des frühen 19. Jahrhunderts unversehens mit den Field Hoppers und Worksongs der schwarzen Arbeiter konfrontiert wird, und

hören sie dann den Prison Work Song eines Gefangenen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, der mit seiner Blues-Färbung, seinen erzählerischen Einsprengeln und seiner endlosen Monodie die Empfindung der wohl lebenslangen Freiheitsstrafe seines Sängers besser widerspiegelt als tausend Worte des besten Schriftstellers.

Entscheiden Sie, ob sie sich vielleicht mit den wirbelnden Resulting Patterns ostafrikanischer Xylophonvirtuosen und der Technik des „Interlocking“ (Verzahnung) beschäftigen wollen, mit der diese erzeugt werden, oder damit, wie aus der plagalen Kadenz („Amen Cadence“) alter Kirchenlieder durch drei ganz einfache, aber dennoch verschiedene Varianten sich plötzlich das berühmte Blues-Schema zusammenfügt, und hören sie beides – ersteres auf dem Harmonium einer kleinen Kirche, das letztere auf einer Bluesgitarre gespielt ... und stellen Sie sich nun vor, dass Sie mit dieser imaginären Promenade gerade einmal die ersten Schritte im ersten von knapp zwanzig Themenpavillons gemacht haben.

Der Saalzettel bietet einen Überblick über die weiteren Themen, falls man auswählen möchte. Eine Hilfe hierbei sind besondere Markierungen der Zentralthemen, so dass ein Überblick oder Schnelldurchlauf mit Konzentration auf die Basisthemen – wie ihn etwa Schulklassen bevorzugen werden – möglich wird. Und er weist darauf hin, dass Publikationen – Katalog, CD-Reihe, CD-ROM, Bildband oder Fachbuch – im Verkaufsbereich für die Vertiefung zu Hause angeboten werden; auch gibt er einen Hinweis auf Suchmöglichkeiten im Research-Sektor, etwa zu Katalogen auf CD-ROM oder Internet-Adressen.

Bei den nun folgenden Themenbeispielen sei stets bedacht, dass Exponate, Bilder, Texte, Film, Grafik und Musik ein Gesamtsystem mit vielfältigen gegenseitigen Bezügen bilden werden. Was wie platziert wird, entscheidet sich daher stets im Kontext, zu dem auch die noch zu konkretisierende innenarchitektonische Gestaltung jedes Themenraums mit seinen spezifischen Einrichtungen gehört.

Auf eine Auflistung der einzelnen Objekte und Hörbeispiele plus Erläuterungen, die jedem Thema zuzuordnen sind, muss an dieser Stelle verzichtet werden. Dies hat mehrere Gründe:

- Erstens gibt es noch kein einziges Exponat. Neben bekannten, als Leihgabe oder Besitzstück zu akquirierenden Objekten wird die Akquise noch vieles Material zutage fördern. Mancher Akqui-

sewunsch wird sich zerschlagen. Daher ist jeder Beschreibungsversuch dieses extrem bedeutenden Museumsbereichs, von einzelnen, sehr konkreten Ausnahmen abgesehen, nicht nur unsinnig, sondern er wäre auch unredlich.

- Zweitens macht die bloße Erwähnung einer Textquelle, einer Abbildung oder eines wichtigen Fotodokuments nur wenig Sinn, wenn man nicht die Besonderheit dieses Objekts erfährt. Diese ist in den allermeisten Fällen jedoch kaum umschreibbar.
- Drittens ist gerade für den wichtigsten – den klingenden – Teil des Museums das geschriebene Wort ein denkbar blasses und dürftiges Mittel.
- Viertens können an dieser Stelle die Möglichkeiten der audiovisuellen Themenbearbeitung nicht annähernd erfasst werden – auch deshalb, weil diese erst im konkreten Zusammenhang auszuwählen und umzusetzen sind.
- Fünftens hängt alles von Raumsituation und -größe ab.

Die Vorstellung der einzelnen Themenbereiche wird dadurch erleichtert, dass zu jedem Themenraum exemplarisch und in knapper Form Exponate, Fotothemen, Bildschirmthemen und zu porträtierende Künstler zu einem Überblick zusammengefasst werden. Bei den Porträt-Überblicken handelt es sich stets um eine kurze gesprochene Einordnung des jeweiligen Künstlers in sein Stilumfeld und ein Hörbeispiel, eventuell ergänzt um Bildmaterial oder einen Teil des jeweiligen Bildschirmmenüs, auf den hingewiesen wird. Einzelne Musiker können, aufgrund ihrer Bedeutung in verschiedenen Kontexten, mehrfach erscheinen; in diesen Fällen wird es in der Regel ein zentrales Porträt plus Kurzverweise geben, was durch das Nummern-Aufrufverfahren des Mobilen Audio Systems (MAS), so gewünscht, stets mühelos zu einer Gesamtinformation zusammengefügt werden kann.

Stilepochen: drei Beispiele

Afrikanische und europäische Erbstücke: die Vorformen des Jazz

- 1619: das Jahr, in dem die Vorgeschichte des Jazz beginnt?

- Schwarze in Amerika: Unterschiede zwischen Südamerika und Nordamerika.
- Der religionssoziologische Faktor: Assimilation im katholischen Süden, Missionierung im protestantischen Norden der heutigen USA – und die Folgen für das afrikanische Erbe.
- Das System der Plantagenwirtschaft und die Sklaverei.
- Der Mensch als Ware: Sklavenhandel.
- Afrikanische Musik: Musik und Lebenszusammenhang; Magara: Musik als Energiequelle; Rhythmik in der Musik des mittleren Afrikas (Subsahara-Gürtel); Patterns; die Amadinda-Xylophonmusik Ugandas als Non Plus Ultra der Pattern-Organisation; Klangsprache und Talking Drums; Pentatonik, Shouting und gleitende Intervalle: Beispiele afrikanischer Melodik.
- Die Musik der weißen Herren: Hymnen, Märsche und Folklore.
- Schwarze Kirchenmusik: Der Ring Shout als getanzter Gottesdienst; das Spiritual – die „offizielle“ Form afroamerikanischer Kirchenmusik; Song Sermon: die Gemeinde swingt.
- Field Holler und Work Song.
- Blues: Die Wurzeln des Blues; der ländliche Blues und sein Weg in die großen Städte; Melodik und Harmonik; Texte; die Philosophie des Blues; Porträts (Robert Johnson, „Blind Lemon“ Jefferson, Charlie Patton, Huddie Ledbetter/Leadbelly; Bessie Smith, Ma Rainey, Joe Turner u. a.).
- Ragtime: Ragging und die rhythmischen Wurzeln des Ragtime; die europäischen Erbstücke des Ragtime – Märsche und Gesellschaftstänze; die Ragtime-Craze; berühmten Rags unter die Patterns geschaut: die Anatomie des Ragtime; eine Yoruba-Gongformel und ein Ragtime Pattern im Vergleich; der Strain als Form-Baustein; Ragtime und Marsch: zwei nicht ganz ungleiche Brüder.
- Scott Joplin. *Treemonisha* und kein Widerspruch: die erste Ragtime-Oper.
- Weitere Porträts: James Reese Europe, W. C. Handy, Joseph Lamb, James Scott u. a.

Präsentationsbeispiele

- Exponate: Afrikanische Originalinstrumente (wenige, wichtige Einzeltypen); Relikte aus der Epoche der Sklaverei und Plantagenwirtschaft (Dokumente, Geräte); Originalinstrumente, z. B. das Equipment des Country-Blues-Sängers: Gitarre und Mundharmonika; Behelfsinstrumente der Tub-, Jug- and Washboard Bands.
- Fotothemen: siehe Inhaltsüberblick – hierzu eine Querschnitt-Dokumentation aussagestarker und knapp kommentierter Fotografien (Originale und Reproduktionen).
- Bildschirmthemen: Afrikanische Musik, Tanz und Riten; Dokumentar- und Spielfilmausschnitte zur Zeit der Sklaverei und Plantagenwirtschaft; Interviews und anderes Dokumentarmaterial zu den Frühformen afroamerikanischer Musik; Ragtime und Blues; insgesamt ein Themenquerschnitt mit Musik in Touchscreen-Menue-Darbietung z. B. für Schulklassen, die nicht das Mobile Audio System (MAS) benutzen.
- Musik (MAS): Querschnitt mit kommentierten Hörbeispielen zu allen Einzelthemen; Musik-Porträts wichtiger Blues- und Ragtimevertreter.

New Orleans – die Wiege des Jazz?

- Die bunte Geschichte einer Stadt: von der Gründung als Nouvelle Orleans bis zu den Folgen des Bürgerkriegs; das besondere soziale Gefüge; Schwarze Musik zwischen Congo Square und Kreolenoper.
- Szene-Skizzen um 1900: die schwarzen Bruderschaften und ihre Brass Bands; String Bands und Society-Orchester; Blues- und Ragtime-Pianisten und der Redlight District: Stories about Storyville; Buddy Bolden – die erste Jazzlegende.
- They all played Ragtime: Der Jazz beginnt.
- New Orleans Jazz – Dixieland – Oldtime Jazz: was ist das? Die Besetzung; Rollen der Instrumente; das Repertoire; der Ausdruck eines Lebensgefühls.

- Ein Ordnungsversuch: Vier Stadien des New Orleans Jazz; (1) die Frühformen und ein später Kronzeuge: Bunk Johnson; (2) der Beginn des Jazz-Fiebers und ein erster Standard der Jazzsprache: die Original Dixieland Jazz Band; (3) die Blütezeit: King Oliver und die Creole Jazz Band, die New Orleans Rhythm Kings; (4) Spätformen: Louis Armstrongs Hot Five und Hot Seven; Jelly Roll Morton and his Red Hot Peppers.
- Das Ende der ersten Jazzepoche und der Beginn einer neuen musikalischen Zeitrechnung.
- Weitere Porträts

Präsentationsbeispiele

- Exponate: Dokumente zur Geschichte von New Orleans (z. B. ein illustrierter alter Stadtplan); Instrumente, Autographen und Besitzstücke berühmter Oldtime-Musiker (z. B. ein Kornett Louis Armstrongs, Briefe und andere interessante Schriftzeugnisse).
- Fotothemen: z. B. Straßen, Plätze, typische Interieurs; Street Parades; das Leben am Mississippi (z. B. Musik auf den Raddampfern); Dance Halls und Redlight District; Musiker und Bands (abgestimmt auf Hörporträts).
- Bildschirmthemen: Historische und neuere Streiflichter zu New Orleans; Interviews; Musiker und Bands in Aktion; die New Orleans-Polyphonie per Trickfilm sichtbar gemacht; – insgesamt ein Themenquerschnitt mit Musik als Touchscreen-Menü, z. B. für Schulklassen, die nicht das Mobile Audio-System benutzen.
- MAS: alle wichtigen Musiker und Bands, soweit dokumentiert, mit kommentierten Einzelbeispielen.

Ein Themenbeispiel im Detail: Louis Armstrong

Gliederung: Die Kindheit im New Orleans von 1900 bis 1914; erste Engagements und erster Ruhm; die Zeit bei King Oliver in Chicago und der Durchbruch zum Jazz-Star. Die Hot Five und Hot Seven-Aufnahmen; Armstrong und die neuen Jazzstile – ein nicht ganz harmonisches Verhältnis; das Dixie-Revival: Armstrong als erster Botschafter des frühen Jazz; seine Würdigung durch andere Musiker.

Zur Veranschaulichung werden Info-Einheiten aller verschiedenen Systeme kombiniert, wobei mit Hilfe von Verweisen Querverbindungen hergestellt und so Verdopplungen vermieden werden. Hier einige Beispiele:

- Das Musikleben von New Orleans um 1910 (Kindheit)
- Musik auf den Mississippi-Dampfern (erste Engagements)
- Solo und Ensemble: ein spannendes Thema (die Zeit bei Oliver im Unterschied zu den Hot Five / Hot Seven-Aufnahmen)
- Als ausführlicher vorgestellte und entschlüsselte Hörbeispiele dienen *Dippermouth Blues* (1923) mit seiner Ensemblepolyphonie und *West End Blues* (1928), womit Armstrong ein unübertroffenes Beispiel der neuen solistischen Sprache des Jazz gibt.
- Die Big Band Ära und die Frage: ist Armstrongs Kunst zeitlos?
- Bebop aus der Sicht eines Altvorderen; Jazzentertainment nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die Swing-Ära

- Ansätze einer neuen Philosophie: It Don't Mean A Thing ...
- Verschiedene Wege der Auslegung: New York – Kansas City
- Der „King of Swing“: Benny Goodman und sein Orchester
- Die Basie-Big-Band und der Kansas City-Stil
- Duke Ellington
- Tanzmusik, Pop-Event, Konzertmusik: die drei Gesichter des Swing
- Berühmte Bands und Starsolisten
- Künstler im Hintergrund: Komponisten und Arrangeure
- Vokalist: die Stars von morgen
- Den Feind ins Herz getroffen: Swing als Waffe im Zweiten Weltkrieg
- Das Ende einer Epoche
- Weitere Porträts
- Exponate: Originalinstrumente, Besitzstücke bekannter Swingmusiker, Dokumente (z. B. Partiturseiten berühmter Swingtitel oder Autoren – etwa eine Originalhandschrift von Ellington); Plakate; Schellackplatten: Erstveröffentlichungen, „Victory“-Discs von besonderer Bedeutung.

- Fotothemen: Die drei Gesichter des Swing; Jazz und Pop-Business; Swingfeeling, eingefangen in Momentaufnahmen des Tanzes; Die großen Bands, berühmte Solisten; diskriminierte Stars oder die Paradoxie des Rassismus; Swing – Waffe im Krieg, dann Brücke im Frieden.
- Bildschirmthemen: alle im Inhaltsüberblick angeführten Schwerpunkte, vermittelt durch Live-Mitschnitte, Musikfilmausschnitte, Interviews, Wochenschau-Aufnahmen.
- Die Rifftechnik des Kansas City-Swing, im Trickfilm optisch vermittelt (z. B. am *One o'Clock Jump* Count Basies).
- MAS: klingende Porträtbeispiele aller wichtigen Bands, Solisten, Vokalistinnen und Komponisten/Arrangeure plus Kurzkommentare; wegen der großen Anzahl der Beispiele (ca. 40 bis 60): zusätzliche Auswahlhilfen.

Ein Themenbeispiel im Detail: Glenn Miller

Die Jazztradition und die Tanzorchestertradition im Swing; „Ich habe keine große Jazzband und will auch keine haben“ – das Glenn Miller-Orchester im Swing-Kontext; *In the Mood*, *Chattanooga Choo Choo*, *Moonlight Serenade*: die Geheimnisse des Glenn Miller Sounds; ein Leben wie im Film: die Glenn Miller Story; das Glenn Miller-Paradoxon – kein wirklicher Jazzmusiker, aber gerade hierdurch ein Wegbereiter des Jazz zu sein.

Es ist zu zeigen, dass Swing nicht immer gleich Jazz gewesen ist, sondern dass es auch eine „Pop“-Richtung in der Swing-Ära gab. Hierbei soll deutlich werden, dass das Arrangement für die Unverwechselbarkeit eines Bandstils bereits ausreichen kann. Anhand von langsamen Stücken wie *Moonlight Serenade* soll demonstriert werden, dass Glenn Millers persönliche Handschrift als Arrangeur aus der Verwendung liedhafter Melodien in Verbindung mit Tanzmusikrhythmen entstand, die er mit der Riff-Technik des Bigband Jazz und dem Kunstgriff verband, eine Klarinette den Saxophonsatz führen zu lassen.

Gezeigt werden soll auch, dass die Glättung des Bigband-Idioms im Sinne Glenn Millers dessen Akzeptanz für das große weiße Publikum erleichtert hatte. Beispielhaft wird verdeutlicht, wie Musik als Mittel ideologischer und psychologischer Kriegsführung eingesetzt wurde. Glenn Miller als Medienstar: Die Voraussetzungen und Umstände waren bei diesem weißen Musiker hierfür geradezu ideal.

Rhythmik-Paradoxien

Reinhard Ring

Das Wort Rhythmik hat mehrere Bedeutungen: die musikalische Lehre vom Rhythmus, die allgemeine Lehre von der Gestaltung der Zeit, aber auch die musikpädagogische Disziplin. Innerhalb der Disziplin geht es weiter mit den Mehrdeutigkeiten. Welches Berufsbild gehört zur Rhythmik? Musikpädagogik, Therapie, Bewegungspädagogik, oder alles ein bisschen? Förderer und Kritiker – und viele Kritiker sind Förderer – haben immer wieder verlangt, klar definierbare Bereiche zu nennen. An der Hochschule für Musik und Theater Hannover tat dies schon in den 1970er Jahren ihr Präsident Richard Jakoby. Aber in eine vorhandene Schublade wollten sich Rhythmiker ungern stecken lassen. So wurde aus der Rhythmik in Hannover ein eigener Studiengang, der allerdings nie wirklich eigenständig war, sondern immer zur Musikerziehung gehörte. Die Widersprüche und Unvereinbarkeiten durchziehen den gesamten Bereich der Rhythmik. Warum dies nur für den deutschsprachigen Raum gilt, müsste eigens untersucht werden. In Hannover ist dies deshalb gut zu beobachten, weil es das Fach seit Gründung der Hochschule, weil es dort zahlreiche Absolventinnen und einige Privatinststitute und weil es einzigartige Verbindungen zur internationalen Rhythmik gibt.

Intentionen und Projektionen

Durch ihre Bezeichnung ist die Rhythmik mit dem Phänomen „Rhythmus“ verbunden. Rhythmus ist schon allein im Musikalischen nicht leicht zu definieren. Das Wort hat durch seine Bedeutungsvielfalt die Tendenz zur Schwammigkeit und Ausuferung der Disziplin gefördert. Viele assoziieren heute die Rhythmik mit einer Art pflegerischer Gymnastik oder einem psychomotorischen Verfahren für geistig Behinderte. Das war ganz und gar nicht ihr Ausgangspunkt. Ursprünglich stammt Rhythmik nicht aus der Kinder- oder Heilpädagogik, wie manche ver-

muten, sondern aus dem Konservatoriumsunterricht für junge Erwachsene.

„Ein Rhythmus muss, um überhaupt zu sein, gemeint sein“.¹ Ergänzen kann man: „Zu einem Rhythmus gehören Deutungen und Projektionen“. Gleiches trifft auch für die Disziplin Rhythmik zu.

Projektion spielt nicht selten eine Rolle bei der Entscheidung zur Rhythmikausbildung. Immer wieder erwarten Studierende „individualisiertes Lernen“, das „non-direktiv“ sei und auf die Persönlichkeit ziele anstatt auf Handwerkliches. Sie wehren sich gegen Leistungsvorgaben mit der Begründung, das sei äußerlich und nicht typisch für Rhythmik. So unterschiedlich die Erwartungen von Rhythmikstudierenden auch sind, so ist allen gemein, dass in irgend einer Form „Mehr-als-nur“ erwartet wird. Mehr als „nur“ schulisches Unterrichten, als „nur“ einseitig verkopftes Lernen, als „nur“ das Einüben von Tanzschritten oder bestimmten Bewegungen, mehr als „nur“ einseitige Technikorientierung. Diese Ansprüche mögen beflügeln, sie ersetzen jedoch kein handwerkliches Studium.

Irrationalismus

Das Fach Rhythmik ist stärker als andere durch irrationale Vorstellungen der Reformpädagogik belastet. Immer wieder geistert der Gegensatz „Erleben statt Erkennen“ durch die Rhythmik-Szene. Schon der erste bedeutende Rhythmikpädagoge Emile Jaques-Dalcroze hatte seine Arbeit gerne mit philosophischem Pragmatismus gestützt, mit Zitaten der amerikanischen Philosophen William James oder John Dewey. Seiner romanischen Lebensphilosophie in der Tradition eines Henri Bergson fehlte jedoch das intellektfeindliche Moment, wie es später die deutschsprachige Rhythmik entwickelte. In der deutschsprachigen Rhythmusphilosophie stellten Ludwig Klages oder Rudolf Bode das Metrum als das Geistige in einen Gegensatz zum Rhythmus als das Körperliche und Beseelte. Vieles davon finden wir bis heute in der deutschsprachigen Rhythmik-Szene. Von dem Pragmatismus eines William James ist ein Relativismus übriggeblieben, eine Widerwilligkeit ge-

1 Richard Hönigswald, *Vom Problem des Rhythmus*, Leipzig 1926, S. 53.

gen Definition und Eingrenzung sowie das Prinzip, Erlebnisse über Erkenntnisse zu stellen.

Die deutschsprachige Fachliteratur ist auch sprachlich ganz im Organischen, Lebendigen, Natürlichen gefangen. Wie verschiedene Erziehungswissenschaftler von Hermann Giesecke² bis zu Dieter Lenzen (in seiner Analyse der PISA-Studie) argumentieren, funktionieren reformpädagogische Konzepte heute jedoch nicht mehr, weil sie auf Fragen antworten, die heute nicht mehr aktuell sind. Das Problem heute ist nicht, dass sich die Persönlichkeiten nicht entwickeln, sondern dass den Personen das Wissen und Können fehlt.

Definition

Rhythmik an einer Hochschule heißt Studium für einen Beruf, und ein Berufsbild verträgt keine Mehrdeutigkeiten. Die Musikschulleiterin oder andere potenzielle Arbeitgeber in kulturellen oder sozialen Einrichtungen möchten verstehen, welches Wissen und Können eine Rhythmiklehrerin mitbringt und vermitteln kann. Bekenntnisse wie die zum „rhythmischen Prinzip“, zur Persönlichkeitsbildung oder Kreativitätsförderung beweisen keine berufliche Qualifikation. Nach der Ausufahrung der 70er und 80er Jahre in immer mehr Gruppendynamik, Psychomotorik oder Sonderpädagogik versuchen einige Fachvertreter, das Fach wieder einzugrenzen. Leider bauen diese Eingrenzungen jedoch nur selten auf der ursprünglichen Substanz auf, mit der Jaques-Dalcroze und seine Schülerinnen der Rhythmik einmal zur Weltgeltung verholfen hatten. Stattdessen werden vielfach allgemeine Erziehungsinhalte zeitgemäßer ausgedrückt, die in austauschbarer Weise auch von Spiel-, Tanz- oder allgemeiner Musikpädagogik erfüllt werden könnten.

Der scheinbare Widerspruch zwischen individueller Entfaltung und der Ausbildung von Techniken lässt sich nur in der Einsicht lösen, dass sich ohne äußerliche Herausforderungen eine Persönlichkeit überhaupt nicht bilden kann. Die neuerliche Diskussion um Soft- statt Hard-Skills verkennt, dass Erstere nicht ohne Letztere zu entwickeln sind. Eine „Gutmensch-Rhythmik“ ohne Wissen und Können ist wirkungslos.

2 Hermann Giesecke, *Das Ende der Erziehung*, Stuttgart 1996.

Dass der Rhythmik nicht allein durch eine Definition wie „Erziehen mit Musik-Sprache-Bewegung“ beizukommen ist, zeigt genau dieses Dilemma. Während andere künstlerisch-pädagogische Disziplinen sich auf substanzielle Fertigkeiten stützen, kommt eine am allgemeinen Erziehen mit Musik-Bewegung-Sprache orientierte „Schonraum-Rhythmik“ schnell ins Schwimmen. Wie viel klarer sieht das bei anderen Fächern aus! Die Instrumentalpädagogin will ebenfalls die Persönlichkeit fördern und Kreativität entfalten, der Tanzpädagoge die körperliche Sensibilität entwickeln, aber die technischen Voraussetzungen für das Instrument oder das tänzerische Schrittrepertoire stehen als Bedingung dafür außer Frage.

Themenstudium

Dabei existiert auch für die Rhythmik eine künstlerisch-handwerkliche Liste von Themen, die erarbeitet werden müssen: „klassische Rhythmikübungen“. Wenn diese Themen heute bei Fortbildungen angeboten werden, kommen viele Rhythmik-Absolventinnen anderer Hochschulen, die von diesen Übungen nie gehört haben. In Hannover stehen sie als „Grammatik der Rhythmik“ im Stoffplan. Sie werden im Jahre 2006 außerhalb der deutschsprachigen Rhythmik in ca. 25 Ausbildungsstätten gelehrt, in Tokio, New York, Stockholm, Genf, Brüssel, Łódź, um einmal einige Zentren zu nennen, mit denen der Studiengang Hannover in Verbindung steht. Zu der Themenliste gehört das Studium des musikalischen Bewegungsausdrucks ebenso wie Rhythmische Solfège, das in Deutschland seit den 50er Jahren in Vergessenheit geraten war. Dazu gehört Klavierimprovisation und nicht zuletzt eine Folge von Übungen zur rhythmischen Sicherheit, einschließlich der Inhibitionsübungen, die in den USA wegen der vielen Signale knapp „Hop-Exercises“ heißen.

Die Übeprozesse innerhalb des Themenstudiums reiben sich häufig mit reformpädagogischen, nicht immer ganz klaren Vorstellungen einer „irgendwie anderen“ Art zu Lernen. Spaß muss es machen, es darf nicht stur sein, eher spielerisch, und die ganze Persönlichkeit soll eingebracht werden. Die Rhythmik wurde vor über einem Jahrhundert zwar innerhalb reformpädagogischer Ideen entwickelt und schon bei den ersten Präsentationen gefeiert, weil sie eine Alternative zum Drill-

und Paukunterricht vom Ende des 19. Jahrhunderts versprach. Sie wurde jedoch ebenso wegen der handwerklichen Ergebnisse gefeiert, wie Sergei Rachmaninow, Frank Martin, Paul Bekker oder andere Zeitzeugen der „klassischen Rhythmik“ belegen.

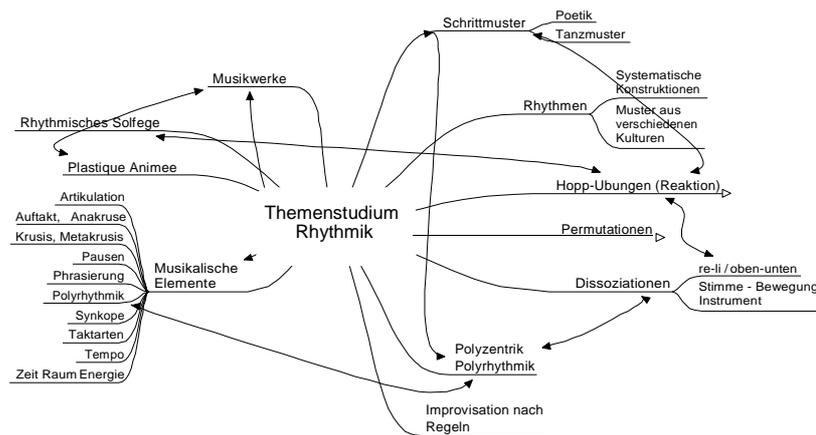
Zwei Schaubilder zur selben Disziplin

Betrachten wir zwei Schaubilder, die beide für sich in Anspruch nehmen, wichtige Stichworte im Netz der Rhythmik heute zu enthalten

Das erste wird auf der Begrüßungsseite des *Rhythmikons* gezeigt. Dieses Münchner Privatinstitut wurde von Amelie Hoellering gegründet, die früher zwei Jahre in Hannover lehrte und einen Gegenpol zur Rhythmik Rudolf Konrads bildete. Das zweite zeigt einen Ausschnitt der oben erwähnten Liste von Themen in Form einer Mind-Map. Ohne hier näher auf einzelne Themen eingehen zu müssen, zeigt die unterschiedliche Orientierung, wie gegensätzlich Sichtweise und Inhalte auf die Disziplin Rhythmik sein können, obwohl sie von einem recht überschaubaren Personenkreis vertreten wird, wenn man sie mit anderen musikpädagogischen Disziplinen vergleicht.



Quelle: Rhythmikon, München



Quelle: Studiengang Rhythmik, Hochschule für Musik und Theater Hannover

Der vorschnelle Gedanke, ein guter Rhythmikunterricht enthalte Elemente beider Schaubilder, löst nicht die systematische Frage nach dem „Wie“. Genau das Mischen von allzu vielen Aspekten führt zur Schwammigkeit. Stattdessen scheint die Lösung dieser Themen-Paradoxie in einer Maxime zu liegen, die auch Pädagogen aus anderen künstlerischen Bereichen von zen-buddhistischer Tuschemalerei bis zu moderner Klavierpädagogik wie selbstverständlich beherzigen: Soft-Skills werden am besten in der Auseinandersetzung mit Hard-Skills geübt, nicht umgekehrt! Zumindest wäre für den umgekehrten Weg, das Erarbeiten sozialer Fähigkeiten unter Zuhilfenahme verschiedener künstlerischer „Medien“, die sozialpädagogische Fachhochschule zuständig und nicht die Musikhochschule. Die künstlerische Präsenz eines Bühnenkünstlers setzt mühelose Beherrschung der Technik voraus. Kreativität oder Eigenverantwortlichkeit lässt sich nicht an sich, sondern nur in der Auseinandersetzung mit künstlerisch-handwerklichen Herausforderungen entwickeln.

Als sich der Hannoversche Rhythmik-Studiengang 1983, also im letzten Jahr unter der Leitung Rudolf Konrads, bei der Mitgliederversammlung des *Bundesverbandes Rhythmische Erziehung* in Hannover präsentierte, wurde eine herrlich selbstironische Theaterszene zu einer

Rhythmikstunde von über hundert Kolleginnen mit viel Vergnügen aufgenommen. Die Studierenden zeigten, wie sie an einer Bewegungsgestaltung zu einem Musikstück arbeiten wollten, aber immer wieder in selbstbezogene Bewegungs-Manieriertheit und regressive Spürübungen verfielen. Folglich wurde das Ergebnis, die Bewegungsgestaltung, eher zum „Selbsterfahrungs-Trip“. Auch wenn sich der Zeitgeist seit den 80er Jahren gewandelt hat, so wurde damals ein bis heute auftauchender Widerspruch innerhalb der Rhythmik gezeigt, derjenige zwischen einer „Wohlfühlrhythmik“ im Schonraum und dem Anspruch auf präsentable Arbeitsergebnisse, bei denen sich der Zuschauer nicht für das Befinden der Darstellenden, sondern für die Ergebnisse interessiert.

Damit zusammen hängt der Kommentar einer japanischen Aufbaustudentin, die 2001 nach dem bestandenen Rhythmik-Bachelor in Tokio noch für ein Jahr in Hannover studierte. Ihr fiel auf, wie sehr hier die Studierenden erwarten, dass sich die Lehrkräfte um deren Stimmungslage bemühen – in Japan würden die Rhythmikstudierenden etwas von den Lehrkräften verlangen, in Deutschland sei es umgekehrt.

Überhaupt zeigt sich im Austausch mit Kolleginnen und Studierenden anderer Länder, dass der Gegensatz Selbstentfaltung – künstlerische Leistung lediglich als Konstrukt einiger an sozialpädagogischen Inhalten orientierter Rhythmikerinnen zu verstehen ist, die die Rhythmik in letzter Konsequenz den Pflegeberufen zuordnen möchten. So sieht eine Kollegin die Zukunft der Rhythmik „im weiblich geprägten Bereich der Sozial- und Heilpädagogik“.³

Zum Glück wird bei der Mehrzahl der Kolleginnen jedoch nicht an erster Stelle von Persönlichkeit, Ganzheitlichkeit oder Soft-Skills gesprochen. Aber trotz einer bescheideneren Darstellung der Rhythmik ohne soziale Bekenntnisse, trotz einer Eingrenzung auf handwerklich-künstlerische Kernbereiche, trotz einer eindeutigen Definition als Pädagogik rhythmischer Qualifikationen verbleibt immer noch viel Widersprüchliches in der Disziplin – bleiben zahlreiche Rhythmik-Paradoxien. Sind sie erkannt, lassen sie sich möglicherweise als Antrieb zur theoretischen Weiterentwicklung und zur pädagogischen Praxis nutzen.

3 Songrid Hürtgen-Busch, „Denn Ihre Methode ist unser Leben“, in: *Internationales Symposium Dalcroze 2000*, hg. von Stefan Gies, Christine Straumer und Daniel Zwiener, Dresden 2002, S. 22–28, Zitat S.28.

Paradoxien

- Schon bei der etymologischen Ableitung des Wortes Rhythmus stützen sich einige Theoretiker auf den Wortstamm: gr. rheo = fließen, andere auf gr. rhyomai = Wehr. Dem entspricht, dass sich Rhythmus und auch die Disziplin Rhythmik in einem Spannungsfeld befindet. Dalcroze selbst liebte die Definition des Essayisten Carl Ludwig Schleich, der Rhythmus als „Ausgleich zwischen Kraft und Widerstand“ sah.⁴
- Begriffe wie „Vorbereitete Improvisation“ gehören wie selbstverständlich zur Rhythmik, ebenso diverse Varianten der „Sei-spontan!“-Paradoxien in der Unterrichtspraxis. Dazu gehören „Wenn Du es willst, dann geht es nicht“ (Aussage einer Studentin bei einer Unabhängigkeitsübung) oder „Ich versuche angestrengt, mich zu entspannen“.
- Ein Gedanke, der sich durch die Rhythmik-Unterrichtspraxis zieht, heißt „Gut vorbereiten und dann gut davonabweichen“.
- „Rhythmik ist ein ernsthaftes Spielen“, definierte eine Studentin aus Malmö.
- Emile Jaques-Dalcroze schrieb zahlreiche Lehrbücher, wollte aber nicht, dass die Schüler seine Bücher lesen, denn das Wesentliche werde in der unmittelbaren Praxis entwickelt. Ein Urteil über seine Arbeit lautete „Die Rhythmik ist ebenso primitiv wie feinsinnig“.

Literatur

Rhythmikliteratur war schon immer von scheinbar gegensätzlichen Elementen durchsetzt. So finden wir bereits bei Jaques-Dalcroze, in dessen Herzen biographisch bedingt sowohl romanische als auch germanische Elemente zu Hause waren, einerseits lange Passagen irrationaler Schwärmereien über das Fühlen und Empfinden und dann

⁴ Emile Jaques-Dalcroze, „Fragments d’une Conférence“, in: *Le Rythme* 6 (1920), S. 6–8, Zitat S. 8 (Übersetzung des Verfassers).

wieder zahlreiche Listen und pedantische Regeln zu Improvisation und Ausdruck.

Anfang der 80er Jahre, nach vierzehnjähriger Leitung des Studienganges, war Rudolf Konrad der Schwammigkeiten in der Fachliteratur überdrüssig und schrieb den *Entwurf einer Theorie* zum Erziehungsbereich Rhythmik.⁵ Darin erstellte er Kategorien von Grob- und Feinzielen für Rhythmik und organisierte und systematisierte sie kritisch-rationalistisch in Felder und Merkmale. In der zweiten Hälfte des Buches wandte er sich jedoch einer eher spekulativen Seite des Faches zu, wie dem Leibbegriff und seinen transzendentalen Aspekten. Diesen zweiten Teil schrieb er, nachdem er erkannt hatte, dass der erste zwar klar war, jedoch die besondere Motivation, Rhythmik zu praktizieren, nicht erklären konnte. – glücklicherweise, denn erst das Zusammendenken dieser noch so gegensätzlich angelegten Teile hilft beim Erkennen dieses Faches.

Die Vielfalt der unterschiedlichen Sichtweisen auf das Fach prägen das 1997 von Hannoverschen Lehrkräften geschriebene *Lexikon der Rhythmik*.⁶ Nicht nur, weil es lexikalisch angelegt ist, sondern weil es der Heterogenität der Disziplin Rhythmik entspricht, haben die Autoren viele Gegensätze bewusst stehen gelassen. Man kann solche Unterschiede an Stichworten wie „Überebereiche“ im Verhältnis zu „Themenstudium“ oder „Improvisation“ im Verhältnis zu „Klavierimprovisation“ erkennen.

Wurde im deutschsprachigen Raum über einige Jahrzehnte die Rhythmik von manchen gern in einen „Heile-Welt“-Schonraum gepackt, in dem jede Äußerung wertfrei als gültig erklärt wird, stehen woanders überprüfbare Leistungen im Vordergrund. Die „Schonraum-Ideologie“, die ohnehin eher einem Erwachsenen-Wunschdenken entspricht, hat der Rhythmik gelegentlich das Ansehen eines regressiven Faches gegeben während sie anderswo besonders für künstlerisch-handwerkliche Leistungen bekannt ist. Das Lexikon der Rhythmik hat für beide Standpunkte Platz und dadurch den Klärungsprozess vermutlich vorangetrieben.

5 Rudolf Konrad, *Erziehungsbereich Rhythmik: Entwurf einer Theorie*, Regensburg 1984.

6 Reinhard Ring/Brigitte Steinmann, *Lexikon der Rhythmik*, Kassel 1997.

Generationstypisches

Wie an anderen Städten wurde auch in Hannover in den Siebziger Jahren diskutiert, ob die Rhythmik überhaupt an eine Musikhochschule gehört oder vielleicht besser an einer pädagogischen Ausbildungsstätte aufgehoben sei. Die allgemeinen Demokratisierungsbestrebungen im Bildungswesen färbten auch auf die Rhythmik ab. So heißt es in der Broschüre einer studentischen Arbeitsgruppe „Die rhythmische Erziehung ist auch unter Verzicht auf die ihr bislang zugehörige Metaphysik lehrbar“. ⁷ Die Broschüre wurde damals an vielen deutschen Ausbildungsstätten diskutiert. Das Engagement der Studierenden zielte vor allem auf eine gründlichere, pädagogische Fundierung. Da die deutschsprachige Rhythmik in den Bühnenkünsten nicht mehr die Rolle spielte, die sie historisch einmal hatte, sollte als Konsequenz vor allem die pädagogische Qualifikation neu fundiert werden.

Zweierlei gibt es dazu anzumerken.

1. Die pädagogischen Ausbildungsstätten, vor allem jene der Sonderpädagogik, haben sich längst alles zu eigen gemacht, was ihnen aus der Rhythmik nützlich erschien.

2. Bei einer radikalen Wende im Ausbildungsprogramm wird häufig vergessen, was zuvor grundlegende Bedingung für die berufliche Qualifikation war.

In der Rhythmik geschah nun das Paradoxe, dass die Lehrergeneration bis in die 80er Jahre zwar ein hohes musikalisches Niveau mitbrachte, jedoch andere Themen in den Vordergrund stellte. Diese Generation, zu der Mimi Scheiblauber in Zürich gehörte (die Pianistin war), Gisela Spiess-Jaenicke in Detmold (die an der Oper arbeitete) und Rudolf Konrad in Hannover (der auch als Orchestermusiker und Komponist wirkte), forderte und vermittelte nicht mehr in gleicher Weise das traditionelle Themenstudium als Grundlage des Berufs, wie es in anderen Ländern, etwa den USA, von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Das liegt sicher an dem Zeitgeist der 70er Jahre, vielleicht aber auch ein wenig daran, dass diese Lehrer ihre musikalische Fundierung offenbar für selbstverständlich genommen haben. Rhyth-

⁷ *Principia Rhythmica – Ein Diskussionsbeitrag*, hg. von der studentischen Arbeitsgruppe für Studienreform in der Fachgruppe „Rhythmik“ an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart 1970, Zitat S. 6.

mik hatte in den persönlichen Biographien der Angehörigen der Kriegs- oder Nachkriegsgeneration eine andere Rolle gespielt als zur Musik zu führen. Die Anwendung in unterschiedlichen Arbeitsfeldern spielte eine wichtige Rolle in ihrem Leben und sie haben vor allem diese besondere Anwendung gelehrt.

Anders als in anderen Ländern wurde Rhythmik im deutschsprachigen Raum zu einem allgemeinpädagogischen Fach. Anders als in den USA wurden die ersten Dissertationen zur Rhythmik in Deutschland in Erziehungswissenschaft (statt Musikwissenschaft) geschrieben. Diese Generation erlöste die Rhythmik vom mechanischen Einpauken der Unabhängigkeitsübungen, des Taktierens und des Solfège, sie verlor jedoch auch die Orientierung an den musikalisch-handwerklichen Fertigkeiten.

Eine Parallele lässt sich in der Schulmusik beobachten, in der Vertreter, die z. B. aus der Kirchenmusik kommen und ihre Kindheit und Ausbildung mit intensivem Üben verbracht haben, als Lehrkräfte später in besonderem Maße eine spielerische Pädagogik vertreten. Auch sie übersehen dabei manchmal, dass ihre Schüler nicht das Fundament haben, das für sie als Lehrkräfte selbstverständlich ist.

Darüber hinaus gibt es, stärker als in anderen Fächern, bei diesem flüchtigen Fach Rhythmik immer etwas, das dem Zeitgeist dient. Vieles wurde dafür aus der Rhythmiksubstanz geopfert, häufig hat sie sich in Anwendungsbezügen verloren, in Psychomotorik, Gruppendynamik, Ausdruckstanz oder Improvisationspädagogik. Irgendwann stellte sich dann immer heraus, dass diese Themen auch allein, ohne den Rhythmikzusammenhang bearbeitet werden können. Nur wo die Rhythmik an ihren eigenen, klassischen Themen im Zusammenhang gearbeitet hat, blieb sie auf lange Sicht erfolgreich. Dort blüht sie heute auch international auf.

Rhythmik in Hannover

Neben den Aktivitäten des Studiengangs an der Hochschule sind für die besondere Prägung der Hannoveraner Rhythmik internationale Verbindungen und einige private Institute verantwortlich. Die Hochschulaktivitäten reichen weit in die Bildungslandschaft, allein durch die Lehr-

proben der Studierenden an Schulen, Einrichtungen für Behinderte und Kindergärten, als deren Folge sich nicht selten feste Anstellungen ergeben. Die Rhythmik ist immer wieder gefragt bei musikpädagogischen Aktivitäten, die aktive Methoden erfordern, wie der Fortbildung für muslimische Kindergarten- und Schul-Musiklehrer des *Pavarotti-Centers Mostar*. (Bei dem Hochschulprojekt MUSIEGT in Bosnien wirkten für ein ganzes Semester zwei Rhythmikstudierende mit.⁸) Die Lehrenden des Studienganges sind bei Symposien, Musikschulkongressen und Schulmusikwochen oder als Berater für Forschung und Filmprojekte gefragt. Eine besondere internationale Bedeutung ergibt sich daraus, dass der Autor als erster Deutscher zum Präsidenten des Weltverbandes der Rhythmiklehrer gewählt wurde. Mit großer Neugier (und auch mit großer Zustimmung) wurde daher die Präsentation des Hannoverschen Studienganges 2003 vor 350 Kollegen aus allen Erdteilen aufgenommen.

In Hannover gibt es vier private Rhythmikinstitute. Begonnen haben in den siebziger Jahren die Hannoverschen Absolventinnen Hannelore Riefenstahl und Karin Oswald. Beide Institute arbeiteten eng mit öffentlichen Instituten zusammen. So wurden immer wieder Kinder von der Förderschule auf der Bult zur *Rhythmikschule Riefenstahl* (seit 1975) geschickt. Im *Studio für Rhythmik Karin Oswald*, das von 1976 bis 1996 existierte, wurden zeitweise bis zu 160 Kinder in der Woche unterrichtet.

1986 haben sich Hannoversche Rhythmikabsolventinnen zusammengetan und den gemeinnützigen Verein *Rhythmix* gegründet. Es gelang ihnen sogar, für ihre Kurse öffentliche Zuschüsse zu bekommen, zum Teil für ABM-Stellen. Gerade an *Rhythmix* lässt sich erkennen, wie sich in den 90er Jahren das Bild der Rhythmik (aber auch des Kreativanzes oder anderer kreativpädagogischer Konzepte) gewandelt hat. Zunächst warb das Institut erfolgreich mit alternativen Konzepten: Eine klassische Tanzschule wolle es nicht sein, was zähle, sei der Spaß. Immer mehr schien die Klientel jedoch nach „Handfestem“ zu fragen. Es sollte klar werden, was gelernt würde.

⁸ Vgl. Martin Häusler/Micha Philippi, *MUSIEGT – Musikunterricht im Nachkriegs-Bosnien. Dokumentation eines pädagogischen Hilfsprojektes*, hg. von Karl-Jürgen Kemmelmeier (= IfMpF-Praxisberichte 6), Hannover 2004.

Das *Freie Institut für Musik- und Bewegungsgestaltung Balance* wurde 1987 von drei Hannoverschen Absolventinnen gegründet. Der Name soll die Ausgeglichenheit symbolisieren zwischen allgemeinpädagogischen, sozial-affektiven, künstlerisch-musikalischen und motorisch-körperlichen Aspekten, die den unterschiedlichen Schwerpunkten der Lehrerinnen entsprachen. Irmgard Schneider-Walkenbach, die als einzige noch seit der Gründung dabei ist, erwähnt die „nahezu gleichrangige Bedeutung“⁹ des allgemeinpädagogischen und des musikalisch-künstlerischen Aspekts. Die Kinder haben eine starke Bindung an die Rhythmiklehrerinnen und bleiben im Schnitt sechs Jahre dort, um ein Instrument zu lernen.

Schluss

Trotz aller gegensätzlichen Ansichten unter Kolleginnen bleibt der gemeinsame Wunsch nach einer Klärung der fachlichen Substanz. Dafür scheint die wichtigste Perspektive, Rhythmik nicht mehr einzig als ein „Und-Fach“ zu definieren – Rhythmik und Sonderpädagogik, Rhythmik und Selbstverwirklichung, Rhythmik und Was-auch-immer –, sondern stattdessen als ein Fach, das die eigene Substanz deutlich macht. Es gibt eine gewisse Hoffnung, dass Absolventinnen aus Hannover die Initiative ergreifen und eine Berufspraxis entwickeln, mit der wieder wie selbstverständlich junge Erwachsene angesprochen werden. Wenn das gelingt, werden die Achtjährigen nicht mehr sagen, über Rhythmik seien sie „hinweg“, und die Senioren werden nicht mehr spotten: „Machen wir jetzt auf Kindergarten?!“

Totgesagte leben länger: In Ländern wie Großbritannien war die Rhythmik als musikpädagogische Disziplin verschwunden und wird nun von jungen Kolleginnen mit viel Energie wieder aufgebaut. Auch in Hannover war das Fortbestehen der Rhythmik niemals ganz sicher. Mein Vorgänger Rudolf Konrad schilderte mir, wie er das Fach vor 35 Jahren vor dem Verschwinden gerettet hat. Ich selbst wurde vor über 20 Jahren von dem Komponisten und freien Künstler Harald Weiss mit der Bemerkung begrüßt, ob ich versuchen würde, das Fach zu erhalten,

9 Irmgard Schneider-Walkenbach in einem Brief vom 22. 9. 2005 an den Verfasser.

und ich hoffe, dass meine Nachfolge wiederum einmal eine Disziplin voller spannender Gegensätze wird retten können.

Eine schlechte Lösung haben Kolleginnen einer anderen Hochschule gewählt. Dort ist der Studiengang geschlossen worden. Auf die Nachfrage bei einer Kollegin kam die berufspolitisch wohl paradoxeste Antwort, die man sich vorstellen kann. „Rhythmik gibt es hier weiter“, hieß es, „sie heißt aber jetzt EMP [Elementare Musikpädagogik]“.

Rhythmik war immer – und insbesondere im deutschsprachigen Raum – eine Disziplin voller Widersprüche, die immer dann fruchtbar wurden, wenn sie als solche bewusst waren. Vielleicht ist der Weg der Paradoxien sogar der Weg zur Wahrheit (Oscar Wilde). Hannover hat der Rhythmik in den letzten Jahrzehnten einen großzügigen Entfaltungsraum gegeben in ihrer ganzen Lebendigkeit und Widersprüchlichkeit.

Welche Disziplin läßt sich so vernichtend und gleichzeitig so aufbauend umschreiben wie die Rhythmik, von der Kulturratspräsident Bruno Tetzner, der sie immer wieder für wichtige Modellversuche empfiehlt, einmal sagte: „Keiner weiß genau was es ist, aber sie ist sehr wichtig“.

Der Autor dankt Katja Arff, Friederike Mühlberger, Karin Oswald, Hannelore Riefenstahl, Irmgard Schneider-Walkenbach und Rudolf Konrad für die Informationen und Gespräche.

Multimedia und Kreativität¹

Christoph Hempel

Ein Titel wie dieser provoziert unausgesprochen Gegensätze, die sich aus Klischees speisen: hier nervtötender, körperferner Pieps-Sound, Ballerspiel und infantil animierte Homunculi, unverständliche Software-Handbücher, abstürzende Programme und verquaster, pseudo-englischer Insider-Slang, dort Körperlichkeit und Resonanz, Unmittelbarkeit, voraussetzungsloses, spontanes Musizieren, Percussion, Fingerfarben, Orff und Räucherstäbchen ...

Klischees, so wenig sie im Einzelfall einer kritischen Überprüfung standhalten, entstehen meist in der Folge von Paradigmenwechseln; in der Musikpädagogik sind dies die etwa im Fünfjahreszyklus erfolgenden Richtungswechsel der „offiziellen“ musikdidaktischen Inhalte, verbunden mit Methodenwandel und einer – bisweilen radikalen – Abgrenzung der jeweiligen Richtung von ihren Vorgängern, und meist begleitet von einer Neudefinition der Rolle der Musikpädagogik und des Schülerbildes. Bei der Abkehr von bewährten Methoden, die über Nacht als altmodisch gelten und aktuellen musikdidaktischen Prinzipien weichen müssen, bauen Neu und Alt gelegentlich klischeehafte Feindbilder auf. Die musikdidaktischen Paradigmenwechsel folgten zu dicht aufeinander, um als Konsequenz von Generationskonflikten interpretiert zu werden: Mancher im Dienst ergraute Musiklehrer hat in eigener Person alles durchlebt: Orientierung am Kunstwerk, Parameter-Reduktion und Neue Musik in den 1970ern, Kritik am Liedersingen, Entdeckung und musikpädagogischer Ritterschlag der Popmusik in den 80ern, Ablösung der Schulkantate durch das Schulmusical, szenische Interpretation, handlungsorientierter Unterricht, Bläserklassen, Synthesizer und Musikcomputer im Klassen-Netzwerk ...

Es gehört zum Wesen von Innovation, dass sie Bewährtes zum alten Eisen legt und Vergleiche anstellt, die das Neue in besserem

¹ Der Verfasser arbeitete im Studiengang Musikerziehung eine Zeitlang eng mit dem Jubilar zusammen; in diese Zeit fiel dessen erste Annäherung an den Computer. Im Gedenken an diese gemeinsame Zeit entstand dieser Aufsatz.

Lichte erscheinen lassen: Werden doch auch dem vor Jahresfrist als perfekt beworbenen Automodell unausgesprochen, allein durch die Hervorhebung der Vorteile des neuen Modells, Mängel unterlegt. Dagegen sollen die folgenden Anregungen zeigen, dass klischeehafte Gegensätze zwischen den umfassenden und zugleich unscharfen Begriffen „Multimedia“ und „Kreativität“ für die musikpädagogische Praxis besonders ungeeignet sind und Konnotationen wie „veraltet“, „zeitgemäß“ oder „Modeerscheinung“ höchstens von der Inkompetenz derer zeugen, die sie verbreiten.

Der Begriff „Multimedia“

Kaum ein Schlagwort wird so häufig strapaziert, signalisiert Modernität und ist gleichermaßen vielversprechend und unscharf. Sucht man seine Bedeutung im Wortsinn, also in der Gleichzeitigkeit optischer, akustischer und anderer Mittel innerhalb einer künstlerischen Gestaltung, so betritt man keineswegs künstlerisches oder musikpädagogisches Neuland: Die Idee der Polyästhetischen Erziehung ist Teil der Geschichte der Musikpädagogik, und die künstlerische Synästhesie ist ohnehin ein epochenübergreifendes Phänomen.

Der Paradigmenwechsel, der die Ideen der polyästhetischen Erziehung künstlerisch wie musikdidaktisch in ein neues Zeitalter überführt hat, scheint nicht so sehr durch neue ästhetische Theorien als vielmehr durch veränderte technische Bedingungen ausgelöst worden zu sein: Walter Benjamin und Theodor W. Adorno ahnten nur Umriss der heutigen Wirklichkeit. Der entscheidende Anstoß lag in der Digitalisierung, die die Codierung von medialem Material jeglicher Art mit dem gleichen Chiffrierungsmuster ermöglicht: dem Binärcode. Spielt man zu einer Dia-Reihe ein Band mit Musik ab, beeinflussen bzw. steigern sich die Medien in ihrer Wirkung gegenseitig; dieser Effekt ist seit der Film-musik-Forschung bekannt. Alle beteiligten Medien erfordern aber separate Techniken der Erzeugung, Speicherung, Bearbeitung und Präsentation: Ein Film muss geschnitten werden, die Tonspur liegt fest an Bildsequenzen an; Dias werden in Kästen aufbewahrt und benötigen einen Projektor und einen dunklen Projektionsraum; Musikaufnahmen schließlich wurden im analogen „Zeitalter“ auf Tonbändern und Schall-

platten gespeichert, deren Bearbeitung viele handwerkliche Tricks und Bearbeitungsschritte erforderten, wobei Qualitätseinbußen oder Zerstörungsrisiken unvermeidlich waren.

Dies hat sich mit der Digitalisierung geändert. Sie erlaubt es, mediales Material jeglicher Herkunft in eine einheitliche binäre Form umzuwandeln, die eine computergestützte Speicherung, unbegrenzte Kopierbarkeit und damit verlustfreie Bearbeitung erlaubt. Für die Erzeugung, Bearbeitung oder Aufbewahrung einer Datei, also einer binären Zahlenfolge, macht es keinen Unterschied, ob sie einen Text, eine Klangfolge, einen Film, eine Grafik oder das Schleuderprogramm im Steuerchip einer Waschmaschine repräsentiert. In der Folge der Digitalisierung entwickelten sich dann der Computer und seine Peripheriegeräte zur preiswerten Massenware. Hard- und Software zur digitalen Codierung, Bearbeitung und Decodierung von Medien sind jeweils in professionellen und preiswerten Versionen verfügbar, wobei Kompressionsverfahren zum Einsatz kommen, die die anfallenden Datenmengen bei fast gleicher Qualität beträchtlich reduzieren; das bekannte „mp3“ ist ein solches Komprimierungsformat für Schallinformationen. Gleichzeitig mit der Digitalisierung von Klangereignissen wurde mit dem MIDI-Standard ein Format für die tastaturbezogene Codierung von Musik geschaffen.

Der Begriff „Kreativität“

In der Musikpädagogik sind die inhaltlichen Gegensätze zwischen neuen Tendenzen und den von ihnen abgelösten oft nicht so bedeutend, wie mancher ambitionierte Aktualisierer glauben machen möchte. Wenn der Begriff der Kreativität von den eingangs etwas überspitzt beschriebenen Konnotationen gelöst und in seiner allgemeinen Bedeutung als Fähigkeit verstanden wird, vorhandene Mittel künstlerischer Gestaltung zu neuen Kombinationen zusammensetzen, gewohntem Material durch neuartige Verwendung andere Bedeutungen zu geben oder sogar produktiv gegen Regeln zu denken und zu handeln, erschließt sich mit den technischen Möglichkeiten multimedialer Materialverwendung, -bearbeitung und -kombination ein großes Feld bisher unbekannter Möglichkeiten. Die Bedingungen sind denen einer

instrumentalen Improvisation ähnlich: Beherrscht der Musiker sein Instrument nicht, wird seine gestalterische Fantasie immer an die Grenzen seines instrumentalen Könnens stoßen; die Folge wird eine Improvisation mit begrenzten Ausdrucksmitteln oder unter vorwiegender Verwendung gelernter Muster sein. Kreativität bedeutet nicht, etwas aus dem Nichts zu erschaffen. Zur Erfindung von Neuem gehört wie die Nacht zum Tag auch die Verwendung vorgefertigter Bausteine bzw. konventionellen Materials. Auch in den Kompositionen der Wiener Klassiker wechseln sich individuell gestaltete Abschnitte mit floskelhaften, austauschbaren Passagen ab, und fast jede Jazzimprovisation arbeitet mit stilgebundenen Mustern und Modellen.

Auch zur kreativen Kombination und Gestaltung multimedialen Materials gehört die technische Beherrschung des Handwerks. Wer kreativ mit den Möglichkeiten einer MIDI-Sequenzeraufnahme oder der kreativen Klangbearbeitung umgehen will, muss sich mit den technischen Grundlagen ein wenig auskennen und etwas mehr als die Grundfunktionen des jeweiligen Programms beherrschen. Dabei liegt das Problem – kurios genug – gerade in den Bedienungshilfen, die sich wohlmeinende Programmierer, Verkäufer und „Education Manager“ ausdenken. Die kommerzielle Popmusik ist nämlich die Sparte, die am meisten von der beschriebenen Entwicklung profitiert hat, und dementsprechend ist die Struktur der meisten Programme auf die Popmusikproduktion ausgerichtet. Sie ermöglicht es, die Dreieinhalb-Minuten-Schablonen, die rund um die Uhr von den „Format-Sendern“ ausgestrahlt werden, sehr schnell aus musikalischen Halbfertigprodukten zusammenzubasteln – das genaue Gegenteil kreativer musikalischer Gestaltung. Es ist eindrucksvoll, wie in diesem Genre die Eigenschaften der Werkzeuge die musikalischen Strukturen prägen. Ein klassisches Beispiel für musikalische Arbeitserleichterung unter Verzicht auf klangliche Fantasie ist der so genannte „General MIDI“-Standard (GM/GX), der die unendliche Vielfalt von Synthesizerklängen in 16 Familien (Piano, Percussion, Brass etc.) mit je 8 Vertretern einteilt und damit alle in der Popmusik gängigen Sounds abdeckt. Bezeichnenderweise sind die meisten dieser Sound-Stereotypen Imitationen akustischer Instrumente. Von der unendlichen klanglichen Vielfalt mit ihren kreativen Möglichkeiten, die moderne Synthesizer bieten, wird im GM-Standard kaum Gebrauch gemacht.

Für den kreativen Umgang mit Multimediaprogrammen ist es also empfehlenswert, diese geradezu gegen den Strich zu bürsten. Es gehört zwar auch zu den oben genannten Klischees, dass das Lesen von Handbüchern und das Eindringen in die technischen Hintergründe, etwa der MIDI-Spezifikation oder der Audio-Bearbeitung, für die Kreativität kontraproduktiv sei, es erfordert aber einiges Durchhaltevermögen, um hinter dem technischen Aufwand das eigentliche Ziel nicht aus den Augen zu verlieren. Dies gilt besonders für die professionellen Bearbeitungs- oder Kompositionsprogramme, die nicht an den Bedürfnissen der Popmusikproduktion orientiert sind, wie z. B. die am Pariser IRCAM entwickelten Programme Audiosculpt oder MAX/MSP. Die folgenden Vorschläge mögen als Anregung für eine praktische Beschäftigung mit dem Themenbereich und als Beispiele für die Symbiose von Multimedia und Kreativität dienen.

Vorschlag 1: Experimente mit elementarer Klanggestaltung

Im Zuge der Klangdigitalisierung wurden in den 80er Jahren zahlreiche Spezialgeräte mit jeweils eigener Funktion entwickelt: Synthesizer (Klangmodule) mit unterschiedlichsten Klangformungsverfahren, Hallgeräte, digitale Aufnahmegeräte – alles im Grunde nichts anderes als spezialisierte Computer, die über so genannte Schnittstellen (Interfaces) mit einem handelsüblichen Computer verbunden wurden. Die technische Entwicklung hat den Einsatz solcher separater Geräte überflüssig gemacht. Sie werden statt dessen als Software geladen, ihre Bedienelemente werden in einer Bildschirmdarstellung simuliert, und ihre Aufgaben werden dem Prozessor des Computers übertragen. Speichermedium ist die Festplatte, zur Archivierung dient (noch) die beschreibbare CD.

Für Musikpädagogen ist diese Entwicklung erfreulich, eröffnet sie doch die Möglichkeit, auf elementarer Basis kreative Klangforschung zu betreiben, die mehr als eine bloße Demonstration von Sinuswelle, Hüllkurve und Schwebung ist. So sind z. B. die Grundfunktionen der Klangbildung in der Gratis-Software „Reaktor Sound School“ (siehe Abb. 1) in einer zum Experimentieren geradezu einladenden Bildschirmdarstellung simuliert; die Regler eines solchen „Software-Synthe-

sizers“ sind mit der Maus bedienbar; die Klänge, die man durch Ausprobieren herausfindet, lassen sich sofort auf der Computertastatur oder über ein angeschlossenes MIDI-Keyboard spielen; mitgelieferte Klänge können geladen und in ihren Einstellungen untersucht werden; umgekehrt kann man selbstgefundene Einstellungen auch speichern. Mit einer Mischung aus akustischer Grundlageninformation und assoziativen Klangexperimenten vergeht eine Musikstunde im Fluge ...



Abb. 1: Bildschirmdarstellung des Software-Synthesizers „Reaktor Sound School“

Vorschlag 2: Klangexperiment – Klangimprovisation – Klang-collage

Die kreative Arbeit mit Klangfarben, in der Musiktheorie vergangener Jahrhunderte neben der Harmonie- und Formenlehre als „Instrumentationslehre“ eher von marginaler Bedeutung, ist mit der Entwicklung

der elektronischen Klangerzeugung und vollends mit der Digitalisierung der Klangbearbeitung zum wichtigsten Gestaltungselement geworden. Konnte ein Komponist des 19. Jahrhunderts nach Fertigstellung einer Komposition die Instrumentation als abschließenden Arbeitsgang separat vornehmen, so steht ein Komponist von Synthesizermusik umgekehrt vor dem Problem, sich zunächst sein Orchester selbst „erschaffen“ zu müssen, bevor er die erste Note schreibt – wenn er überhaupt welche schreibt, denn auch die reproduzierbare Fixierung von Musik ist heute auf verschiedene Weise möglich: Sowohl die klanglichen Einstellungen eines Software-Synthesizers („Klangpresets“) als auch der zeitliche Ablauf musikalischer Ereignisse („Sequencing“) können gespeichert und wieder geladen werden, letzterer sogar in zwei verschiedenen Formen, als Audio-Datei und als Folge von Tastenanschlägen auf einem MIDI-Keyboards (MIDI-Datei).



Abb. 2: Bedienoberfläche des Software-Synthesizers „FM7“

Zahlreiche legendäre Synthesizer der vergangenen Jahrzehnte werden heute – als „Vintage Keys“ nostalgisch verbrämt – in Software-

Form angeboten. Bedienelemente und Tastatur werden detailgenau auf dem Bildschirm simuliert, während statt der Elektronik des realen Vorbilds nun der Computerprozessor die Klangbildung übernimmt. Überflüssig zu sagen, dass die Klangbearbeitung auf die gleiche Weise vorgenommen werden kann wie beim „echten“ Synthesizer. Die Klänge sind über ein MIDI-Keyboard spielbar, außerdem sind Software-Synthesizer wie z. B. der „FM7“ (eine Nachbildung des legendären DX-7 der 80er Jahre, siehe Abb. 2) als so genanntes „Plugin“, d. h. als „Instrument“ in einer Spur eines Sequenzerprogramms einsetzbar. Experimentell gefundene Klänge können gespeichert, sofort eingesetzt und in mehreren Spuren gleichzeitig eingespielt und aufgenommen werden. Folgt man den ausgetretenen Pfaden der Popmusik, sind Tausende von Soundeinstellungen im Handel oder im Internet zu haben. Tut man dies nicht, sondern wagt man sich selbst an die Schalter und Regler, eröffnet sich ein wahrer Kosmos an Möglichkeiten der Klanggestaltung; eine durch Experimentieren gefundene „Sound“-Einstellung kann unter einem aussagekräftigen Namen gespeichert und sofort in einer kleinen mehrspurigen Klangcollage improvisatorisch erprobt werden.

Vorschlag 3: Der Reiz des Unmöglichen und der Reiz des Möglichen

Sequencer sind Programme, die digitalisierte Verläufe über eine Schnittstelle zeitgenau aufnehmen, speichern und wiedergeben können. Die ersten Versionen beschränkten sich auf Keyboard-Aktionen (MIDI-Daten), später kamen Audio- und Videodaten hinzu. Nicht nur auf dem Gebiet des Klanges bieten sich kreative Möglichkeiten. Die Komponisten der Neuen Musik haben uns den „Reiz der Unmöglichkeit“ vorgeführt, indem sie musikalische Strukturen für Musiker und Hörer gleichermaßen in Extrembereiche führten. Mit Hilfe einer Synthesizer-Realisierung können z. B. die absichtlichen „Unmöglichkeiten“ der berühmten Messiaen-Etude „Mode de valeurs et d'intensités“, wie etwa die unabhängige Abstufung mehrerer Dynamikstufen und Artikulationsarten auf dem Klavier, hörbar realisiert werden; die mühseligen technischen Montageverfahren der musique concrète lassen sich elegant simulieren oder durch zusätzliche mediale Ebenen erweitern;

verborgene Strukturen der Minimal Music lassen sich durch zusätzliche Gestaltungsmittel wie Klangfarbenverläufe hörbar machen, ja durch zusätzliche Strukturen noch komplexer gestalten. Es macht Spaß, den Widerstand zu überwinden, den die herkömmlichen Mittel und die Unvollkommenheit menschlicher Interpreten dem Willen des Komponisten entgegensetzte; es ist interessant, die unerfüllbaren Forderungen der Komponisten wie die rhythmischen Strukturen in Klavierstücken von Stockhausen oder in der Kammermusik von Ferneyhough mit multimedialer Hilfe nun doch zu erfüllen und zu erleben, ob der Reiz schwindet, der in der Unmöglichkeit der Erfüllung steckte. Sollen derartige Erkundungen nicht kreativ genannt werden, nur weil ein Computer beteiligt ist und Schüler das bewerkstelligen können, wozu man vor 50 Jahren ein teures Studio und ein Spezialistenteam benötigte?

Vorschlag 4: Sequencerprogramme – interessante Menus aus Halbfertigprodukten?

Die oben beschriebene Entwicklung hat zu einem umfangreichen Angebot an „Halbfertigprodukten“ geführt: zweitaktige Schlagzeug-Loops, MIDI-Dateien von Pop-Titeln und klassischen Kompositionen, vorbereitete Samples aller denkbaren Instrumente, Geräusch-„Bibliotheken“ und vieles andere. Das meiste ist dazu vorgesehen, konfektionierte Popmusik in möglichst kurzer Zeit en masse zu produzieren, doch auch hier bieten sich die verfügbaren Mittel für kreative Gestaltungen an. Das Programm „Music Maker“ z. B. erlaubt den Import und die beliebige Anordnung von Audio-, MIDI- und Videosequenzen, Grafiken, Texttafeln und anderem auf mehreren synchronen Spuren und ist dabei übersichtlich und leicht zu bedienen. Man muss nicht „Komponist“ im professionellen Sinne sein und schon gar nicht – um es im passenden Jargon zu sagen – dem trendigen DJ-Outfit des Programms folgen, um mit multimedialen Material gestaltend umzugehen. Die Stärke liegt darin, dass nicht nur mitgelieferte Hiphop-Patterns und Lightshow-Videosequenzen benutzt werden können, sondern auch Videoaufnahmen von Klassenkameraden, live aufgenommene Interviews und selbst produzierte Geräuschcollagen.

Vorschlag 5: Kreative Gestaltung von Unterrichtsmaterial

Auch die pädagogische Kreativität, die Innovationsfreude bezüglich Vermittlungsideen und -methoden, kann durch die multimedialen Möglichkeiten neue Impulse erhalten, etwa bei Arbeitsaufgaben, die zum Ausprobieren von Möglichkeiten einladen und bei denen Ergebnisse klanglich demonstriert, verglichen und korrigiert werden können, oder bei gemeinsamen „Kompositionen“ aus Wort, Bild und Ton, die aus Schülerbeiträgen zusammengesetzt werden ...

Neben den „klassischen“ Sequencer- und Recordingprogrammen gibt es Animationsprogramme (*Flash*, *Mediator*, *Director*), die dem Lehrer ermöglichen, auf bestimmte Übungsziele ausgerichtete Lernumgebungen selbst zu gestalten. Das Erlernen dieser Programme erfordert zwar einige Einarbeitungszeit und ein wenig Einfühlung in die „Denkweise“ eines Computerprogramms, aber keine tiefergehenden technischen Kenntnisse. Abb. 4 zeigt einen kleinen von mir mit der Software *Flash* programmierten Kompositionsbaukasten, mit dem Schüler die melodische Wirkung von Intervallen ausprobieren können. Die Motive sind nach Intervallen geordnet und können mit der Maus nach oben in beliebige Takte des Notensystems gezogen werden. Wenn sich dort schon ein Motiv befindet, wird es ersetzt. Die „komponierte“ Melodie kann jederzeit, auch in unvollständigem Zustand, abgespielt werden.



Abb. 4: Kompositionsbaukasten mit Intervallen

Die in der Abbildung dargestellte halbfertige Melodie benutzt z. B. Tonwiederholungen in Takt 1/2 und Sekunden in Takt 3/4. Ein gemeinsamer Versuch, die Melodie „weiterzukomponieren“, entzündet vielleicht eine Diskussion in der Klasse, ob der Melodistil so bleiben oder ob durch die Verwendung von Motiven mit größeren Intervallen ein Kontrast hergestellt werden sollte; Schülergruppen können sich gegenseitig ihre Lösung vorspielen. Besonders reizvoll ist es, mit der Funktion „Zufallsmelodie“ eine zufallsgewählte Folge von Motiven zu erzeugen, mit den Schülern zu diskutieren, wo der Computer „unmusikalisch komponiert“ hat, und durch Ersetzen einzelner Motive gemeinsam eine musikalisch überzeugendere Version zu erarbeiten.

Die unglaublich schnellen Finger des P. S.

Peter Schnaus eingedenk einer historischen Telemann-
sonaten-Aufführung in Freundschaft gewidmet

Eckart Altenmüller

Gut zu musizieren ist schwierig – nicht nur auf der Blockflöte

Das Schwierigste, was der Mensch vollbringen kann, ist professionelles Musizieren auf hohem Niveau. Selbst in einem so harmlos anmutenden Telemann-Duo für Blockflöte und Querflöte, wie P. S. und ich es einst aufführten, bewegen sich die senso-motorischen Systeme an der Grenze des Menschenmöglichen. Der Leser wird fragen, ob nicht die Fingerfertigkeiten begnadeter Neurochirurgen oder die Geschicklichkeit großer Jongleure und Puppenspieler mindestens genauso hoch anzusiedeln sind wie die der Blockflötisten. Und was ist mit der Chefsekretärin, die ihre 180 Silben pro Minute am PC schafft? Zweifellos handelt es sich auch hier um außerordentliche Leistungen, die einige Aspekte mit den Handwundern beim Musizieren gemeinsam haben. Höchste räumliche und zeitliche Präzision des Bewegungsablaufes und hohe Geschwindigkeit benötigen auch diese Fertigkeiten. Auch Kreativität in der Bewegung und starke emotionale Beteiligung wird man wohl keinem der oben genannten Handwerker absprechen können. Das wirklich Einmalige des Musizierens liegt jedoch darin, dass die Fingerbewegungen Musik zum Klingen bringen. Und das bedeutet für die Handmotorik der Musiker, dass im Gegensatz zu allen anderen menschlichen feinmotorischen Fertigkeiten die Qualität der Bewegungen für Spieler und Hörer in Echtzeit genauestens kontrollierbar ist. Die sensomotorischen Abläufe beim Musizieren können dann immer nur Annäherungen an ein gewünschtes Ziel sein. Das lebenslange Streben nach Vervollkommen der schöpferischen Handbewegungen ist damit eine der besonderen Daseinsbedingungen des ernsthaften Musikers.

Die von Musikern zu bewältigenden besonderen Schwierigkeiten der Fingerbewegungen liegen nicht nur in den streng vorgegebenen en-

gen zeitlich-räumlichen Rahmenbedingungen, sondern auch in der Natur der Bewegungen selbst. Und hier stellt das Blockflötenspiel ganz besonders hohe Anforderungen. Es beruht nämlich auf hochkomplizierten Bewegungsformen, die den isolierten Einsatz einzelner Finger beider Hände mit gleich- und/oder gegensinnigen Bewegungen umfassen. Diese als „Gabelgriffe“ bezeichneten Bewegungen sind aber nicht die einzigen Schwierigkeiten, mit denen sich Blockflötisten auseinandersetzen müssen. Eine weitere Herausforderung ergibt sich daraus, dass anatomisch-biomechanisch ungleichartige Finger hinsichtlich Schnelligkeit und Koordination gleichartige Aufgaben übernehmen müssen. Es ist allgemein bekannt, dass der Ringfinger ein Problemfinger ist. Durch breite Quersehnen, den „Connexus intertendinei“, ist die Strecksehne des Ringfingers mit denen des Kleinfingers und des Mittelfingers verbunden. Daraus resultiert die geringere Beweglichkeit des Ringfingers, der damit häufig auch nicht die Geschwindigkeit und die Kraft der anderen Finger erreicht. Der Vergleich einer Trillerbewegung von Klein- und Ringfinger mit jeweils liegendem Ring- oder Kleinfinger auf der Blockflöte macht dies jedem Leser deutlich. Schließlich muss im Gegensatz zu den meisten anderen feinmotorischen Fertigkeiten nicht nur die Beugung, sondern auch die Streckung der Finger bewusst eingesetzt werden. Ein bislang wenig untersuchter Aspekt der spezifischen Handfertigkeiten von Blockflötisten ist die Notwendigkeit der hochpräzisen Koordination der Bewegungen beider Hände. Es treten dabei zwei grundsätzliche Schwierigkeiten auf. Einerseits müssen unterschiedliche Bewegungen der Finger beider Hände zeitlich exakt – das heißt im Millisekundenbereich – synchronisiert werden, andererseits müssen die Finger unabhängig voneinander unterschiedliche zeitliche Muster generieren können.

Experimentelle Nachweise der speziellen Leistungen von Blockflötisten

Nun könnte man sagen, dass alle die oben genannten Schwierigkeiten ja bei sehr vielen Instrumentalisten auftreten. Es gibt jedoch experimentelle Hinweise, dass die Blockflötisten wirklich besondere Fähigkeiten entwickeln müssen. Zusammen mit dem Edinburgher Physiologen

Geoffrey Walsh und Hans Christian Jabusch vom Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin der Hochschule für Musik und Theater Hannover untersuchten die Präzision, mit der verschiedene Instrumentalisten in der Lage waren Fingerbewegungen zu synchronisieren. Die Hände der Probanden lagen auf einer Platte, auf der zwei Morsetasten angebracht waren. Die Probanden hatten die Aufgabe, einen Finger auf eine Morsetaste zu legen. Mit dem anderen Finger mussten sie dann zum Takt eines Metronoms die andere Taste berühren, und dabei versuchen, den liegenden Finger genau in dem Moment, in dem der zweite Finger die Taste berührte, aufzuheben (Siehe Abb. 1).

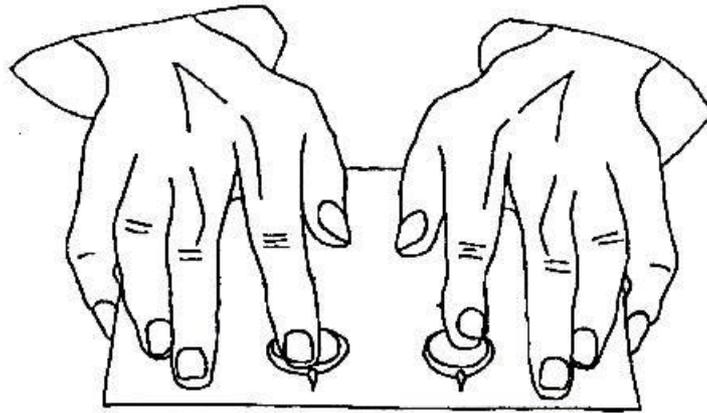


Abb. 1: Versuchsaufbau mit den beiden Morsetasten

Es handelt sich also um eine Aufgabe, die den Fingerbewegungen von Holzbläsern sehr verwandt ist. In mehreren Messdurchgängen wurden alle Kombinationen der Finger beider Hände und die Koordination zwischen der linken und der rechten Hand untersucht. Bei ungeübten, nicht musizierenden Probanden kommt es zu einer Überlappung der Fingerkontakte im Moment der Berührung von etwa 60 ms: Solange sind also beide Finger jeweils auf beiden Morsetasten. In unserem Versuch wollten wir nun überprüfen, ob Musiker unterschiedlicher Instrumentalgattungen hier eine bessere Leistung aufweisen. Es wurden Studenten der Hochschule für Musik und Theater Hannover untersucht.

Dazu gehörten 13 Blockflötisten, 11 Geiger, 23 Pianisten und 10 Akkordeonisten. Sie wurden mit 36 Medizinstudenten verglichen. Alle fünf Probandengruppen waren hinsichtlich des Alters und der Geschlechterzusammensetzung ausgeglichen.¹ In Abbildung 2 sind alle Ergebnisse zusammengefasst.

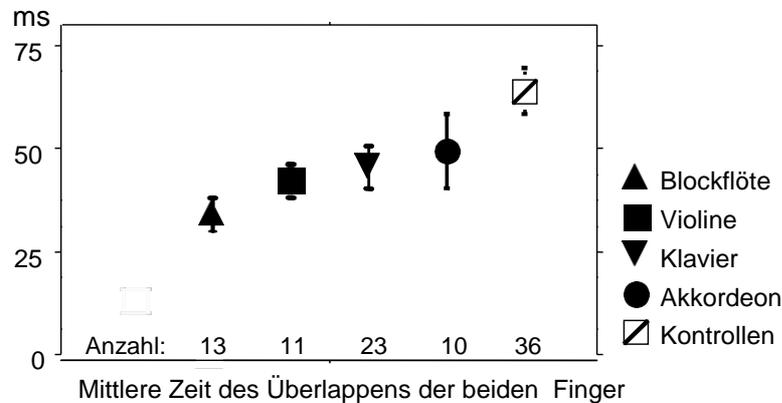


Abb. 2: Unterschiedliche Präzision von gegenläufigen Fingerbewegungen bei verschiedenen Instrumentalisten. Es zeigt sich, dass die Blockflötisten die präzisesten Fingerbewegungen machen können, denn bei ihnen überlappen die beiden liegenden Finger nur ca. 35 ms. Deutlich schlechter schneiden die Akkordeonisten und die Medizinstudenten ab (die Fehlerbalken geben eine Standardabweichung an).

Die Blockflötisten schnitten bei allen Tests am Besten ab, gefolgt von den Geigern, Pianisten und Akkordeonisten. Warum besitzen ausgerechnet die Blockflötisten die präziseste Fingermotorik? Die Erklärung ist einfach: es hängt mit der Akustik der Tonerzeugung zusammen, denn nur bei Blockflötisten kommt es wirklich darauf an, im Tausendstelsekunden-Bereich einzelne Finger auf die Tonlöcher zu legen und andere aufzuheben. Sind diese Bewegungen ungenau, dann kommt es zu störenden quietschenden Nebengeräuschen oder zum „Klappern“ von Griffpassagen. Für die Geiger ist diese Präzision nicht not-

¹ Geoffrey Walsh, Hans Christian Jabusch, Eckart Altenmüller, „Synchronization of Contrary Finger Movements in Pipers, Woodwind Players, Violinists, Pianists, Accordionists and Non-Musicians“, in: *Acta acoustica* 2006 (im Druck).

wendig, denn in der linken Hand bleiben Finger häufig liegen, wenn ein neuer Finger auf das Griffbrett trifft. Bei den Pianisten werden derartige Anforderungen nur bei ganz präzisiertem Non-Legatospiel gestellt – und welcher Pianist spielt schon ein ganz präzisiertes Non-Legato? Außerdem ist die Tonerzeugung beim Klavier viel weniger empfindlich, denn das Instrument klingt ja auch noch nach Aufheben der Finger je nach Tonlage um ca. 50–150 ms nach. Das Akkordeon schließlich ist – akustisch gesehen – ein ganz besonders „unklares“ Instrument, denn die Töne schwellen langsam, im Bereich von etwa 100 ms an und im gleichen Zeitbereich ab. Aus all dem folgt die einfache Einsicht, dass unsere Finger nur das machen können, was unser Ohr hört – und damit sind wir wieder bei den eingangs beschworenen wichtigen Kontrollmechanismen der Motorik durch das Gehör.

Vorhersagen zum Gehirn von P. S.

Die Voraussetzungen für die exzellenten Leistungen von P. S. – denn bei jener besagten Telemannsonate war weder Klappern noch Quietischen zu hören –, sitzen natürlich nicht in den Fingern, sondern in der Steuerzentrale, im Gehirn. Und das ist bei Musikern wie P. S. anders ausgestattet als bei normalen Sterblichen. Jahrelanges Üben der Feinmotorik an der Blockflöte führt zu einer Größenzunahme der sensomotorischen Handregionen, insbesondere der nicht dominanten linken Hand. Neue, mit der Kernspintomographie und der Methode der „Voxel-basierten Morphometrie“ (VBM) durchgeführte Untersuchungen zeigen, dass nicht nur die anatomische Größe der sensomotorischen Hirnrinde bei Musikern zunimmt, sondern auch die Dichte der Neuronen.² Diese übungsabhängigen plastischen Anpassungen des Nervensystems betreffen auch Kleinhirn und die Hörrinde. Außerdem ist der Balken, die große Faser Verbindung zwischen der linken und der rechten Hirnhemisphäre, bei Musikern im Vergleich zu Nichtmusikern kräftiger ausgeprägt. Das sind gute Nachrichten für P. S., denn wer wollte nicht mehr Neurone im Gehirn und eine bessere Vernetzung der linken und rechten Hirnhälfte haben? Wir wissen noch nicht genau, wie sich solche

² Christian Gaser, Gottfried Schlaug, „Brain structures differ between musicians and non-musicians“, in: *Journal of Neuroscience* 23. Jg. (2003), S. 9240–9245.

neurobiologischen Besonderheiten auf Glück, Humor, Auffassungsgabe und praktische Lebensintelligenz auswirken – aber ich wünsche Peter Schnaus noch viele gute, gesunde und humorvolle Jahre im Kreise seiner Familie.

Pasticcio für Peter Schnaus

Ulrich Thieme

Glückwünsche und Blumengrüße

„Ihre liebenswürdige Art und Ihr Ansehen haben in meinem Herzen und in meinem Geist starken Eindruck hinterlassen, so daß ich Ihre vornehme Gesinnung gern erwidern möchte. Seien Sie gewiß, daß Sie mich stets voll Aufrichtigkeit und wahrer Hochschätzung finden werden. [...]

Ich beglückwünsche Sie zu der vollkommenen Gesundheit, deren Sie sich in so vorgerücktem Alter erfreuen, und wünsche Ihnen von ganzem Herzen Beständigkeit jeglichen Wohlergehens noch für viele Jahre. Wenn die Liebhaberei für exotische Pflanzen und dergl. Ihre Tage verlängern und die Ihnen eigene Lebhaftigkeit verjüngen könnte, so biete ich Ihnen mit aufrichtiger Freude an, etwas dazu beizutragen. Ich mache Ihnen dann ein Geschenk und sende Ihnen (durch beifolgende Adresse) eine Kiste mit Blumen, von denen mir Kenner dieser Pflanzen versichern, sie seien auserlesen und von bezaubernder Seltenheit; wenn man mir die Wahrheit sagt, so werden Sie die besten Pflanzen von ganz England erhalten; die Jahreszeit ist günstig, so daß Sie noch Blüten daran haben werden. Sie selbst werden der beste Richter sein; und ich erwarte Ihr Urteil darüber. Lassen Sie mich indessen nicht zu lange nach Ihrer freundlichen Antwort auf diesen Brief schmachten, da ich in tiefer Freundschaft und mit aller Wärme bin,

Monsieur,
Ihr ergebenster und sehr gehorsamer Diener
George Frideric Handel“¹

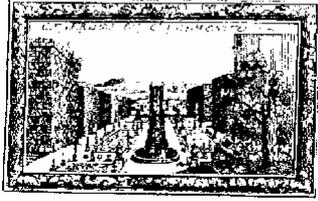
Nach diesen Glückwünschen aus prominentem Munde sei mit dem Folgenden, in aller Bescheidenheit, dem Jubilar Peter Schnaus noch ein Geburtstagskuchen überreicht! Das Rezept ist ganz einfach: Man nehme Sympathie und Respekt, dann die Liebe von Peter Schnaus zum Flötenspiel, seine Freude an geistvoll Hintergründigem und eine große Portion pädagogischer Leidenschaft, die alles miteinander verbindet!

¹ Aus einem Brief von Georg Friedrich Händel an Georg Philipp Telemann, Dezember 1750, zitiert nach: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 344f. Brief im Original französisch.

Poesie der Niedersachsen *oder* An die Musik²

C. F. Weichmanns
Poesie
 der
Nieder-Sachsen.
 Dritter Theil.

Dem vorgedruckt allerhand zur Teutschen
 Sprache und Dicht-Kunst gehörige Anmerkungen S. T.
 Hrn. Michael Kirchbays aus den Actus MSS. der ehemals
 in Hamburg blühenden Teutsch-übenden
 Gesellschaft.



Hamburg,
 verlegt Joh. Christoph Röhner, 1726.

CANTATA
 bey Eröffnung des
 unter Telemannischer Direction
 wöchentlich gehaltenen
Winter-Collegii Musici.

Die
MUSIC,
 als der
 edelste Zeitvertreib,
 bey abermähliger Eröffnung desselben.
 Den 12. Jun. 1723.
 Telemann.
 CANTATA.

Den schönsten Zeitvertreib in unserm ganzen Leben
 Weiß doch Niemand allein zu geben.
 Denn alles, was wir sonst nur von der Weltlust wissen:
 Es sey ein alter Wein, ein keckerhafter Bissen,
 Die Schützenfahrt,
 Das Spiel, die Jagd, und was noch mehr von solcher Art:
 Sind im Beschlus,
 Nach vorerbrauchtem Ueberflus,
 Wo nicht mit Schaden, Schmerz, Verdruß,
 Doch wenigstens mit Ungemach gepart.
 Wden Müßig kennt nicht, als lauter Güte:
 Der Anfang ist bequem,
 Das Mittel angenehm;
 Das Ende wirkt ein ruhiges Gemüte.

Allen Kummer, alles Leid
 Kann die Harmonie bearaben.
 Wie das Meer bey sanfter Stille
 Seine Flut, als wiegend, regt:

Also wird des Menschen Wille
 Durch der Töne Kraft bewegt,
 Daß ihn, frey vom Sorgen-Streit,
 Sanfte Ruh' und Stille laben.

Da Capo.

Die Luft, der man sich außer ihr gewöhnt,
 Ist voller Unbehändigkeit.
 Sie läßt uns, bevor wir sie verlassen,
 Ein Schwelger wird nicht lange praßen,
 So schreibet ihn der Arzt zu seinen Kunden an;
 Ein Spieler leut die Würfel nieder,
 Wenn ihm das Glück nicht zuerlaßen;
 Ein Jäger, welcher Tag und Nacht
 Im Walde zugebracht,
 Kommt öfters ohne Widerrett wieder;
 Ein Schützenfabrer höret die Schellen nicht mehr klingen,
 So bald der feucht: Weß
 Den Schnee verschmelzen läßt;
 Und also auch in andern Dingen,
 Dieß hat Music nicht zu besorgen,
 Die klingen heut und klingen morgen,
 Und horet sich durchs ganze Jahr,
 Obz' allen Nachtzeit und Gefahr,
 Uns zum Ergehen dar.

2 Aus einem Kantatentext von Georg Philipp Telemann, veröffentlicht 1726 in Christian Friedrich Weichmanns *Poesie / der / Niedersachsen / oder / allerhand, mehrents noch nie gedruckte / Gedichte / von den berühmtesten Nieder-Sachsen*, Hamburg 1721ff., Reprint München 1980, S. 284, 287f.

Von Flöten und Vögeln

Rinaldo war die erste Oper, die Händel für London komponierte und zugleich die erste italienische Oper, die eigens für eine Londoner Bühne geschrieben wurde. Das am 24. Februar 1711 im Queen's Theatre am Haymarket uraufgeführte Werk gehörte zu den größten Erfolgen des Komponisten; bis zum 2. Juni 1711 gab es 15 Vorstellungen hintereinander. *Rinaldo* hält auch den Rekord, was die Zahl der Aufführungen zu Händels Lebzeiten betrifft: es waren 53, zum Teil in anderen Versionen. In der Druckfassung wurde Händel zum ersten Mal in einer englischen Veröffentlichung abgebildet, noch immer in deutscher Livree, als „Mr Hendel, Kapellmeister des Kurfürsten von Hannover“.

Die Premiere und die weiteren Aufführungen fanden wegen der spektakulären Bühnenausstattung mit lebenden Vögeln, feuerspeienden Drachen und Flugmaschinen bei Publikum und Presse in London außergewöhnliche Beachtung. Allerdings war der für das aufwändige Szenario verantwortliche Opernmanager Aaron Hill auch Zielscheibe ironischer Pressekommentare. Sie bezogen sich auch auf die Bühnenrealisierung von Almirenas Arie im ersten Akt *Angelletti che cantate*, ein Stück, das mit seinen zwei Altblockflöten und einem virtuos geführten *flageoletto* zu den – aus „Flötensicht“ – schönsten Händel-Arien gehört. Ein Artikel von Joseph Addison im *Spectator* vom 6. März 1711 kündigte Feuerwerk und besondere Lichteffekte an und erheiterte sich besonders über die Absicht, bei dieser Arie Spatzen auf der Bühne fliegen zu lassen:

„Als ich vor etwa vierzehn Tagen durch die Straßen schlenderte, sah ich einen gewöhnlich aussehenden Mann, der einen Käfig voller kleiner Vögel auf der Schulter trug; und während ich mich noch fragte, wozu er sie wohl brauche, traf er glücklicherweise einen Bekannten, der von der gleichen Neugier geplagt wurde. Als dieser ihn fragte, was er denn da auf der Schulter trüge, erfuhr er, daß dies Spatzen für die Oper seien. ‚Spatzen für die Oper?‘ fragte er weiter, indem er sich die Lippen leckte, ‚wie, sollen sie gebraten werden?‘ ‚Nein, nein‘, meinte der andere, ‚sie haben ihren Auftritt gegen Ende des ersten Akts und fliegen auf der Bühne herum.‘

Dieses seltsame Gespräch machte mich so neugierig, daß ich mir sofort das Libretto dieser Oper kaufte. So erfuhr ich, daß die Spatzen die Rolle der Singvögel in einem wunderschönen Hain übernehmen sollten. Bei genauerem Nachforschen stellte ich jedoch fest, daß die Spatzen das Publikum hinter Licht führen sollten [...], denn obwohl sie sichtbar herumfliegen würden,

kommt die Musik in Wirklichkeit doch von einem Blockflötenconsort und Lockpfeifen hinter der Bühne. [...] Die Oper *Rinaldo* schwelgt in Donner und Blitz, Lichteffekten und Feuerwerk. Dies alles kann der Zuschauer sehen, ohne sich zu erkälten und auch ohne das Risiko, sich zu verbrennen, denn es stehen einige Löschwagen bereit, falls ein solcher Unfall passieren sollte. Dennoch hoffe ich, da ich für den Besitzer des Theaters wärmste Freundschaft empfinde, daß dieser klug genug war, sein Haus zu versichern, bevor er die Aufführung dieser Oper genehmigte [...].“

In einer späteren Ausgabe des *Spectator* griff Addisons Kollege Steele das Thema wieder auf und verglich die im gedruckten Libretto versprochenen Effekte mit ihrer Bühnenrealisierung:

„Was die Mechanik und das Bühnenbild angeht [...], so hatten die Verantwortlichen vergessen, die Seitenkulissen auszutauschen, und so sahen wir uns inmitten eines wunderschönen Hains mit dem Anblick des Ozeans konfrontiert, und ich muß sagen, daß ich ein wenig erstaunt war, als ein wohlgekleideter Mann mit langer Perücke mitten im Meer auftrat und – ohne die Besorgnis, dabei zu ertrinken – seinen Tabak schnupfte.“

Auch die glücklosen Spatzen blieben im Visier der Kritiker:

„So viele Vögel [...] wurden losgelassen und konnten frei im Opernhaus herumfliegen, daß zu befürchten ist, daß das Theater sie nie wieder ganz los wird und sie bei anderen Aufführungen an den ungeeignetsten Stellen plötzlich wieder auftauchen, [...] ganz abgesehen von den Unannehmlichkeiten, die sie dem Publikum bereiten, über dessen Köpfe sie hinwegfliegen.“³

Kunst und Bürokratie

Eine über dreihundert Jahre alte Variation über dieses ewig junge Thema! Der „Kunstpfeifer“ Georg Aahl wird seinen Vertrag wohl mit dem Seufzer „Ordnung muß sein“ unterzeichnet haben. Und wir – wir haben ein weitschweifiges und pedantisches Dokument herzoglicher Regelungslust, aber doch auch ein schönes und plastisches Bild von den

3 Christopher Hogwood, *Georg Friedrich Händel*, Stuttgart 1992, S. 62ff. Siehe auch: Anthony Hicks, „Rinaldo“, in: Booklet der im Jahre 2000 erschienenen Gesamtaufnahme unter der Leitung von Christopher Hogwood (DECCA 467 087-2), S. 37, 44f. Übersetzung der Zitate geringfügig verändert; U.Th.

Aufgaben eines „Kunstpfeifers“. Dass er neben seinen Instrumenten auch die Feuerordnung beherrschen musste – darauf wären wir sonst wohl nicht so schnell gekommen.⁴

1676, 29. Dezember. Bestallung des Kunstpfeifers Georg Aahl im Dienste des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig.

Von Gottes Gnaden Wir Ferdinand Albrecht zu Braunschweig und Lüneburg und der hohen Stifts Kirchen zu Straßburg Evangelischen Thumb Capitels Senior p.

Urkundten gegen Jedermänniglich, daß wir unsern lieben getreuen Meister Georg Aahl von Bischofswerden aus Meissen Vor Einen Kunst-Pfeiffer und Hof Musicanten in Gnaden angenommen, bestellen Ihn auch dafür in Krafft dieses dergestalt, daß er vns getreu, hold, gehorsam und gewärtig sein, vnser bestes in alle Wege schaffen, schaden und Nachtheil aber abwenden soll; Allemahl zwey gute Kunst-Erfahrene Gesellen neben sich halten, vnd da Einer wegzuziehen begehret, bey Zeiten Einen andern qualificierten wider in die stelle schaffen, damit die Zahl der zwey Gesellen neben Ihm allemahl voll sey. Im Sommer soll er von Lichtmess bis Michaelis umb Halb 7 Uhr, ausgenommen, des Freytags, Sonnabends vnd Hl. Abend fest, vnd Sonntags auch Quatember, da Winter und Sommer soll umb 7 Uhr des Morgens abgeblasen werden, ein Morgenlied die erste 4 Vers aus demselben, als die erste 2 nach dem Schloßplatz werts, vnd die andere 2 nach dem Gartenwerts mit Zinken und Posaunen blasen, darauf ein Geistlich Buß oder Kreuzlied, vnd zwar alle diese Lieder nach der Ordnung wie Sie Morgens in den bestunden gesungen werden ebenfals 2 Vers an obengenannte beyde Saiten. Im Winter aber soll von Michaelis bis Lichtmess morgens umb 8 Uhr gleichergestalt also wie im Sommer von Lichtmess bis Michaelis vom Schloß Thurm abgeblasen werden, ausgenommen des Freytags, Sonnabends, fest:, Sonn: vnd andern 5. Tagen vnd beth:Tagen, da umb 7 Uhr soll abgeblasen werden, vnd zwar alle Sonnabend fest: und 5. Abend 1.) Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2.) Allein zu Dir Herr Jesu Christ. Des Freytags Morgens: Dies Gott gefällt, so gefällt mirs auch. Abends: Jesu meine Freude. Des abends soll Er neben seynen zwey Gesellen Winter und Sommer allezeit umb halb 9 Uhr 4 Vers aus einem Abendlied und ein lied nach dem Esen mit Zinken und Posaunen blasen auf jede Seite des Thurms zweymahl, vndt soll alle Sonnabend blasen an statt des Abends lied: Nun laßt uns Gott dem Herren : gangt ausgeblasen werden vnd so abgetheilt, daß Eine Helffte bey einer Seyten, die andere bey der andern Seiten abgeblasen werden, ausgenommen des Sonnabends 5. Abends v. bethags Abends. Abends da Sommer und Winter sollen des Abends umb 8 geblasen werden festlieder, des Sonntags morgens soll der Psalm, (an den fest Tagen aber festlieder) Allein Gott in der Höhe sey Ehr, Halb nach dem Schloß Platz warts, vnd halb nach dem Gartenwarts abgeblasen werden.

4 „Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig“, in: *Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig*, Heft III, Braunschweig 1928, S. 109ff.

[...]

Deß Tags unterweilen
 deß Nachts aber so wohl Winters als Sommers soll Er alle Zeit einen
 auf dem Thurm die Wacht halten lassen, der überall herum sehe, waß vor
 Ruffschen oder Keutber ins Thor herein kommen, dieselbe durch Herunter
 ruffung an den Pfortner, wieviel derselben sein und woher sie kommen
 anmelden, deß Nachts ein gewiß Horn haben, darein Er dreymahl nach
 dem Gartenwarts Zustoßen, wenn der Zeiger die Stunde schlägt, umb an-
 zudeuten daß Er wachsam sey, so bald (da Gott vor behüte:) eine Feuers-
 brunst tags oder Nachts soll entstehen, soll derjenige, so die Wacht hat,
 solches durch starkes Hornblasen in Schloß Platzwards, sechsmahl An-
 schlagung der Kloden, auch Aussteckung eines Feuerfährlein, und zwar bey
 Tage die rotte, deß Nachts aber die weiße Fahne, auch nach dießem durch
 herunter ruffung dem Pfortner alßobald anzudeuten, wo diß Feuer ist, bey
 Vermeidung willkürlicher Leibs Strafe vermöge vnserer Feuerordnung

[...]

Mit den Soldathen und Wolfenbüttelischen bey Leib gang
 keine Gemeinschaft haben, noch das geringste vom Schloß schwagen oder
 zu Vnßrem Nachtheil ausbringen, Vnserem neu publicierten Edict und
 mandat sich gemäs bezeigen, Inmassen Er Unß darauf gebörigen Eid und
 Pflicht geleistet.

Versuch einer Anweisung, einen berühmten Flötisten zu heiraten

Der 1697 im damals hannöverschen Oberscheden geborene Flötist und
 Komponist Johann Joachim Quantz, später als Flötenlehrer Friedrichs
 des Großen auch Nichtmusikern bekannt geworden, veröffentlichte
 1752 in Berlin sein berühmtes Lehrwerk *Versuch einer Anweisung die Flöte
 traversiere zu spielen*. Zwei Jahre später brachte Friedrich Wilhelm Mar-
 purg die Autobiographie von Quantz heraus und 1786 in Breslau dann
 die, wenn man so will, erste deutsche Sammlung von Musikeranekdo-
 ten: *Legende einiger Musikheiligen*. Dort wird die folgende Geschichte von
 Quantz' Eheschließung als eine von vielen „musikalischen
 Denkwürdigkeiten“ der Epoche erzählt. Die Hochzeit von Quantz und
 Anna Rosine Caroline Schindler, geb. Hölzel, fand am 26. Juni 1737
 statt.⁵

5 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen*, Breslau 1786, Reprint Leip-
 zig 1980, S. 67ff.

Zum Lebenslauf des Herrn Quanz. Die Madame Schindlerin in Dresden, mit deren Ehegatten der Herr Quanz die genaueste Freundschaft unterhalten hatte, ward Wittwe, erlaubte aber dem Herrn Quanz, ihr Haus nach wie vor zu besuchen. Sie geriethen nach und nach in einen vertraulichen Umgang als vorher. Die Madame Schindlerin war von sehr lebhaftem Temperament, und der Herr Quanz ein wohlgemachter Mann, der außerdem als einer der vorzüglichsten Virtuosen seiner Zeit, überall hochgeschätzt ward, und in Ansehung der Execution mit dem berühmten Mavet und dem unvergleichlichen Buffardin um den Rang stritte, in Ansehung der Composition aber sie beyde übertraf. — Als der Herr Quanz eines Tages, bey seiner geliebten Schindlerin war, so fieng sie an über einen Anfall von grausamen Kopfschmerzen und Seitenstechen zu klagen, legte sich zu Bette und ließ Arzt und Priester kommen. Da der erstere ihren Zufall für sehr bedenklich hielt, so war der andere, ein katholischer Priester, der Meinung, daß man nicht saumen müßte, die Leidende mit den Sakramenten der Kirche zu versehen. Der Herr Quanz brach am Bette seiner Freundin in die bittersten Thränen aus, und diese redete nur schluchzend mit gebrochenen Worten, und konnte nichts weiter herausbringen, als wie sie wünschte, den Namen einer rechtmäßigen Frauen vom

Herrn Quanz mit sich ins Grab zu nehmen. Quanz war zur Bewirkung dieses Verlangens mit Leib und Seele bereit, worauf sich der Geistliche nach Hofe verfügte, um die Erlaubniß zu erhalten, bey bewandten Umständen den Herrn Quanz und die Madame Schindlerin ohne weitere Ceremonien sofort zusammenten zu geben. Die Erlaubniß war in Zeit von einer Stunde da, der Trauungsact gieng vor sich; die Kranke aber — die vermeinte Kranke fuhr mit einem Satz aus dem Bette heraus, fiel den Herrn Quanz mit einem grausamen Lachen, herzlich und küßend um den Hals; und der Herr Quanz — der stand wie versteinert da, und wußte nicht, wie er so geschwinde, in dem Zeitraum von etwa zwey Stunden, zu einer Frau gekommen war.

Tarifverhandlung anno 1783

Mit einleuchtenden und entwaffnenden Argumenten bittet Franz Anton Pfeiffer (1754–1787), Kammermusikus und Fagottist der mecklenburgischen Hofkapelle in Ludwigslust, seinen Dienstherrn Herzog Friedrich um mehr Gehalt. Pfeiffer, von Zeitgenossen als Fagottvirtuose gerühmt, war zunächst Kontrabassist im Mannheimer Hoforchester und kam, nach weiteren Engagements in Frankfurt und Mainz, an den mecklenburgischen Hof. Das Berufungsschreiben datiert vom 5. Juli 1783 („Thun kund und bekennen hirmit, daß Wir den Musicum Pfeif-

fer zum fagotista bey Unserer Capelle in Gnaden bestellet und angenommen haben“).

Die Gehaltszulage, um die Pfeiffer bereits nach drei Monaten so geschickt bittet, wird übrigens schon am nächsten Tag gewährt; außerdem werden ihm ausdrücklich, als Heizzulage, „4000 Stück Torf“ und täglich eine „bouteille wein“ zugestanden.

Durchlauchtigster Herzog
Gnädigster Herzog und Herr!

Ob gleich ich nur seit kurzer Zeit in Euer herzoglichen Durchlaucht Dinsten zustehen das Glück habe, so sehe ich mich doch genothdrungen, gegenwärtige Submisseste bittschrift zu höchst dero Füßen zulegen, in dem festen Vertrauen, das höchst dieselben solches nicht ungnädig bemerken werden.

„Durchlauchtigster Herzog
Gnädigster Herzog und Herr!

Ob gleich ich nur seit kurzer Zeit in Euer herzoglichen Durchlaucht Dinsten zustehen das Glück habe, so sehe ich mich doch genothdrungen, gegenwärtige Submisseste bittschrift zu höchst dero Füßen zulegen, in dem festen Vertrauen, das höchst dieselben solches nicht ungnädig bemerken werden.

Ich bin gewilliget, um gemächlicher und besser hierselbst leben zu können, eigene Mobillien und allerhand hausgeräthe mir anzuschaffen, auch neben-

her, wenn zuweilen die Speißen im Gasthofe, welches sich öfters zuträgt, meiner Gesundheit schädlich und für mich nicht anpaßend sind, mir etwas Essen in meiner Wohnung zubereithen zulassen. Letzteres habe ich um so nöthiger, wenn ich bei meinem ohnehin schwehren und ingraten instrument mich in völligen Kräften erhalten und nicht vor der Zeit unbrauchbar werden will, und da sehe ich zum voraus ein, das ich dies alles, bei den teuren Preisen aller hiesigen Bedürfnissen, von dem mir gnädigst bestimmten Gehalt von 300 Rht. unmöglich bestreiten kann, ich müste mich denn in tiefe, quälende, muthlos machende und ins Verderben führende Schulden stürzen, wofür ich von je her die größte Abneigung bei mir verspühret, und daher bitte ich in tiefster Unterthänigkeit, Euer Herzogl: Durchlaucht wollten die hohe Gnade haben, mir von Michaeli a. c. inclusive an eine jährliche Zulage von 100 rht. huldigst angedeien zulassen. Mein unablässiges bestreben Euer Herzogl: Durchlaucht höchsten befehle aus allen Kräften und in vollkommensten Gehorsam aus zurichten, soll und wird stets mein einziges Augenmerk sein, der ich in tiefster devotion lebens lang beharre

Euer Herzogl: Durchlaucht
unterthänigster Knecht
Franz Anton Pfeiffer⁶⁶

Besuch bei Bach in Dänemark

Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet lautet der Titel der Autobiographie von Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826), die kein Geringerer als Christoph Martin Wieland in zwei Bänden herausgab (Zürich 1807/1808). Ein Exemplar befindet sich im Besitz der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsischen Landesbibliothek. Dülon wurde in Oranienburg geboren und war seit früher Kindheit infolge ärztlicher Fehler fast vollständig erblindet. Als Knabe schon komponierte er und reiste seit 1781 als bestaunter Flötist durch Deutschland, Holland, die Schweiz und England. Dem jungen Hölderlin erteilte er Flötenunterricht. In St. Petersburg war er als Kammermusiker am Zarenhof tätig, kehrte 1798 nach Deutschland zurück und verfasste wenige Jahre später seine Autobiographie. In ihr zeichnet Dülon ein farbiges Bild seiner Zeit, schildert Lebensumstände und Arbeitsbedingungen eines fahrenden Virtuosen und erzählt von seinen

6 Mecklenburgisches Landeshauptarchiv Schwerin, Kab 838.

Begegnungen mit herausragenden Musikern wie Hiller, Kirnberger, Tromlitz u. v. a. Sein Lebensbericht spiegelt zugleich die Entwicklungen des Flötenbaus gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Im folgenden kleinen Ausschnitt berichtet er von seinem Besuch bei Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Altona gehörte damals zu Dänemark.⁷

Als wir den fünften Abends am besten Ort wieder mit Bach zusammen kamen, und er mit seiner gewöhnlichen Güte über mich urtheilte, meynte mein Vater, es wäre doch wohl etwas an mir auszu sehen. Und das wäre? fragt Bach. Mein Sohn eilt im Lauff, versetzte mein Vater. Das sagen Sie ihm aus Haß nach, fiel Bach ihm schnell ins Wort. Indessen läugnete er mit Recht, was mein Vater mit gleichem Rechte behauptete; indem ich mich damals noch öfters von Jugendfeuer oder Furcht zu diesem Fehler hinführen ließ. Mein Vater rief mir in dergleichen Fällen oftmals zu: Du hast Zeit, mein Sohn, es ist Niemand mit einer Heßpeitsche hinter dir, um dich vorwärts zu treiben. In Bachs Gegenwart aber habe ich mich gewiß immer sorgfältig vor dieser Untugend gehütet, sonst würde es seine Aufrichtigkeit wohl nicht zugelassen haben, meinem Vater hierin zu widersprechen. Sie geben nun morgen ihr Concert in Altona, sagte er ein Weilchen nachher zu uns; übermorgen aber, setzte er hinzu, essen sie eine Suppe bey mir, und dann

wollen wir den ganzen Nachmittag bey sammen bleiben; da können wir ja ein wenig komponiren; oder uns sonst die Zeit auf eine angenehme Art verkürzen. Ich gab demnach am sechsten ein Concert in Altona, oder eigentlich in Ottenfen (wie die Vorstadt genannt wird), weil in der innern Stadt keine Gelegenheit dazu war. Die Einnahme fiel ziemlich gut aus; das Orchester aber, welches aus sogenannten Pragern bestand, war desto schlechter. —

7 Friedrich Ludwig Dülon, *Dülon des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*, 2 Bde., Zürich 1807/1808, Bd. 1, S. 161–164.

Flegeljahre mit Flöte

Wie ein Leitmotiv durchzieht Flötenklang die *Flegeljahre*, den großen autobiographischen Roman des fränkischen Dichtergenies Jean Paul (1763–1825). „Wol lieb ich die Flöte, den Zauberstab, der die innere Welt verwandelt, wenn er sie berührt, eine Wünschelrute, vor der die innere Tiefe aufgeht“, lässt der Dichter seinen Helden Vult sinnieren, und dessen Zwilling Bruder Walt hört ihr Tönen als „ewiges Sterben“.⁸ Zauber und Tod – die seit Urzeiten mit dem Flötenklang verbundenen Gedanken ...

Aber in den 1804/05 veröffentlichten *Flegeljahren* geht es, neben aller Poesie, auch sehr handfest zu, wie etwa bei der hochmusikalischen deutsch-italienischen Keilerei. Und so ganz nebenbei haben wir einen weiteren, diesmal im Wortsinne „schlagenden“ Beweis dafür, dass die „Flötabc“, die Blockflöte, zu Zeiten Jean Pauls und Beethovens noch eingesetzt wurde ...⁹

und als ich hinaß, sechten beide Nationen schon auf Lieb und Stof.

Der Bassgeiger, ein Welshöer, wachte quest mit seinem Fiddelbogen den Ellenbogen des Flötabc. Pfeifers im Feuer anzeiichen, oder vielleicht auch auf selchen, wie auf eine Bass-Saite, pizzicato geschlagen haben — um wol Harmonie der Meinungen vorzulocken —: kurz, als ichs sah, halt' der Pfeifer den Bogen von ihm entlehnt und an ihm selchen — das eigne Instrument sollte ganz bleiben — bald wie einen Strohheber, bald wie eine Streichquadel versucht. Hühend kehrte aber der Geiger den Bass um und rannte damit — er hielt ihn am Weigenhale — wie mit einem Mauerbock auf den Pfeifer los, wahrscheinlich um ihn anzuremen; der Flüte-a-abc eist lag denn auch nieder, nahm sich aber auf dem Boden erst der Nation hühig an und fuhr dem Feinde mit der Flüte à bec ins Gesicht und Maul, um ihn vielleicht so mit dem Schnabel der Flöte mehr an sich zu ziehen an eigen. [...]

Um den liegenden Schnabelpfeifer häufte sich das Hand-Gewenge dichter; der Violoncellist suchte den Bass von weitem tief in ihn zu drücken, näherte sich aber dadurch dem heftigen Flötabc, womit sich der Deutsche wie mit einem Populherteis, mit einer Halls- und Eiselbrücke an den Welshen anzuschließen streckte. [...]

Ein feiger Stadtpfeifer griff in die Tasche und zog Mittelfstücke heraus, die er als Feldstücke von fern auf die besten Köpfe warf, worauf ihm der Hofballetmeister mit dem Serpent, den er sonst bläset, zu Ehren kam. [...]

8 Jean Paul, *Flegeljahre* (= Sämtliche Werke, hg. von Eduard Berend, Bd. 10), Weimar 1934, S. 75, 171.

9 Ebd., S. 177ff.

Wagners wahre Gewaltsröhren

Wenn er reich genug gewesen wäre, so hat der Pianist Artur Schnabel einmal bekannt, dann hätte er die ganze Musikkultur neu drucken lassen – und zwar ohne Taktstriche! Ähnliche Gedanken und ein Plädoyer dafür, beim Vortrag eines Musikstückes das Tempo im Dienste beseelten Ausdrucks vielfältig zu modifizieren, finden sich in Richard Wagners geistvoll polemischer Schrift *Über das Dirigieren* (1869). Die vielen Beobachtungen und Erfahrungen, die Wagner hier mitteilt, betreffen aber alle Aspekte der zeitgenössischen Orchesterpraxis und im Folgenden speziell die „Holzrohrbläser“:¹⁰

nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unserer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsere heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos von den Saiteninstrumenten zu erlangen, sehr schwer dagegen von Blasinstrumenten, namentlich von den Holzrohrbläsern. Von diesen, vorzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanfter Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen, -- außer etwa von französischen Hoboebläsern, weil diese nie über den Pastoralcharakter ihres Instrumentes hinauskommen, oder von Klarinettenisten, sobald man von

¹⁰ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig 1888, S. 283ff.

diesen den Echo-Effekt verlangt. Dieser Übelstand, welchem wir in den Vorträgen unserer besten Orchester begegnen, giebt uns die Frage ein, warum, wenn die Bläser denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen sind, dann nicht wenigstens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastierende überleise Spiel der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes Verhältnis herzustellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieses Misoerhältnis unseren Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Theile in dem Charakter des Piano's der Streichinstrumente anderwärts selbst begründet: denn wie wir kein richtiges Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unsere Streichinstrumentisten wiederum etwas von unseren Bläsern zu erlernen, da jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem flüsternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bewältigung des Athems bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mäßigster Ausströmung desselben immer noch den Ton fernlich und rein zu produziren. Von ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es sich angelegen sein ließen, dasselbe sich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Tipps vom Klavierlehrer

Die *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* von Daniel Gottlob Türk erschien 1789 in Leipzig und Halle. Ihr Verfasser, geboren im Todesjahr Bachs (1750) und gestorben im Geburtsjahr Wagners (1813), war damals Musikdirektor der Universität und Organist der Marktkirche in Halle. Er blieb dieser Stadt bis zu seinem Tode auch in weiteren herausgehobenen Ämtern verbunden.

Seine *Klavierschule*, als Reprint jetzt wieder leicht zugänglich, behandelt mit großer Präzision nahezu alle Aspekte der Notation, Ornamentik und Spieltechnik und darf dem berühmten Lehrwerk C. Ph. E. Bachs (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753/1762) ebenbürtig an die Seite gestellt werden. In jedem Kapitel spürt man den erfahrenen Pädagogen, den umfassend gebildeten Musiker und den sein Tun fundiert reflektierenden Instrumentalisten. Viele Passagen können

„fächerübergreifend“ auch von Nichtpianisten mit Gewinn gelesen werden.¹¹

§. 17.

Der Lehrer, wenn er auch selbst kein Spieler vom ersten Range ist — denn gut unterrichtet und vortreflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge — muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen; denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als durch Schelten u. d. g. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden: Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

Jury ohne Mendelssohn

Die Stichworte Wettbewerb, Geschmack und Jury lösen bei jedem Musiker gemischte Gefühle aus. Hören wir, in Zeiten ständiger musikalischer Wettkämpfe, einmal einen Zwischenruf von Felix Mendelssohn Bartholdy! Er findet sich in einem Brief an seine Mutter, geschrieben am 30. März 1840:

„Dieser Tage habe ich einen Entschluß gefaßt, über welchen ich seelenvergnügt bin, nämlich niemals mehr an irgend einer musikalischen Preisbewerbung als Preisrichter Theil zu nehmen. Es kamen mehrere Zumuthungen der Art, und ich wußte gar nicht, was mich so verstimmte, bis mir klar wurde, daß es doch im Grunde eine bloße Arroganz sei, die ich an Andern nicht dul-

¹¹ Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1789, Reprint Kassel 1997, S. 10.

den möchte und daher am wenigsten selbst begehen soll, sich so als Meister aufzuwerfen und seinen Geschmack voraufzustellen, und die armen Bewerber in einer müßigen Stunde sämtlich Revue passiren zu lassen und abzukanzeln, und, will's Gott, dabei auch einmal die schreiendste Ungerechtigkeit zu begehn. So hab' ich's denn ein- und für allemal abgesagt und bin nun seitdem ganz froh.¹²

Unterwegs mit Goethe – zu einer Erziehung durch Musik

„Wer Musikschulen schließt, gefährdet die innere Sicherheit.“ Dieser Satz des einstigen Bundesinnenministers Otto Schily, hineingesprochen in die kultur- und bildungspolitische Diskussion der letzten Jahre, hat auf zugespitzte und willkommene Weise die uralte, in die Antike zurückreichende Überzeugung wieder in Erinnerung gerufen, dass Musik nicht nur gut für den Menschen sei, sondern auch für die Gesellschaft. (Geeignete) Musik könne erzieherisch und sittlich bildend wirken und das soziale Verhalten des Einzelnen, und damit auch das gesellschaftliche Gefüge insgesamt, positiv beeinflussen – dieser Gedanke findet Zustimmung seit Platon und Aristoteles.

„Musik macht intelligent!“ Auf diese knappe, so allgemein aber nicht zutreffende Formel wurden die Einsichten der sogenannten Bastian-Studie über die Wirkungen von Musikerziehung verkürzt, und der Autor Hans Günther Bastian hat den einseitigen Missbrauch der Ergebnisse seiner Langzeitstudie öffentlich beklagt und davor gewarnt, Musik als „Allheilmittel zum Pushen von IQs, für soziale Therapien oder gegen Fußpilz“ einzusetzen.¹³ Uns Musikern freilich muss das Schlagwort von der intelligenzfördernden Wirkung unseres Metiers nicht allzu peinlich sein. Es hat sich, in PISA-Zeiten, schon durchaus positiv ausgewirkt. Plötzlich war das Thema in aller Munde, und die Kraft der Musik wurde aus der Sicht von Psychologie und moderner Hirnforschung auch einer breiten Öffentlichkeit publizistisch nahe gebracht.¹⁴

Und nun Goethe: ein Text gewissermaßen zwischen Antike und Neurobiologie. Die modernen Stichworte, die die Wirkungen der Musik

12 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830–1847*, hg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, 7. Auflage in einem Band, Leipzig 1899, 2. Theil, S. 155.

13 *Neue Musikzeitung* 4/2001, S. 1.

14 Titelgeschichten von *Der Spiegel*, 28. Juli 2003, und *Geo*, November 2003.

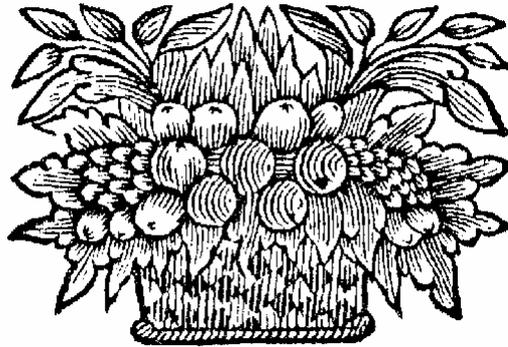
bezeichnen – Förderung von Sensibilität, Ich-Stärke und Sozialverhalten, Entwicklung jener Hirnregionen, die für senso-motorische Abläufe zuständig sind, Transfereffekt-Hypothesen (wie wirken sich musikalische Ausbildung und Tätigkeit auf andere Intelligenzbereiche aus?) – begegnen uns natürlich nicht in der folgenden Passage aus Goethes Altersroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, dessen zweite Fassung Goethe im Januar 1829 vollendete. Aber die erzieherische Wirkung der Musik ist genau sein Thema, wenn Wilhelm Meister (der Fremdling) und sein Sohn Felix mit einem kundigen Gefährten die „Pädagogische Provinz“ durchstreifen (hier ist das Wort nicht abwertend, sondern im Sinne von „Reich“ oder „Bezirk“ zu verstehen). Die pädagogische Utopie hat, wie sich gegen Ende der Textpassage zeigt, auch ihre erheiternden Aspekte.

„[...] nun aber mußte dem Fremdling notwendig auffallen, daß, je weiter sie ins Land kamen, ein wohllautender Gesang ihnen immer mehr entgegentönte. Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie auch fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben. Traten mehrere Kinder zusammen, so begleiteten sie sich wechselweise; gegen Abend fanden sich auch Tanzende, deren Schritte durch Chöre belebt und geregelt wurden. Felix stimmte vom Pferde herab mit ein, und zwar nicht ganz unglücklich, Wilhelm vergnügte sich an dieser die Gegend belebenden Unterhaltung.

„Wahrscheinlich“, so sprach er zu seinem Gefährten, „wendet man viele Sorgfalt auf solchen Unterricht, denn sonst könnte diese Geschicklichkeit nicht so weit ausgebreitet und so vollkommen ausgebildet sein.“ – „Allerdings“, versetzte jener, „bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß sowie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingepreßt; ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis, wird auf dem Wege des Gesanges mitgeteilt; andere Vorteile zu selbsttätigen Zwecken verschwistern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wiederzufinden, ferner den Text darunterzufügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt, und da dieses alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muß, so fassen sie den hohen Wert der Meß- und Rechenkunst viel geschwinder als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleich gebahnte Wege nach allen Seiten.“

Wilhelm suchte sich noch weiter zu unterrichten und verbarg seine Verwunderung nicht, daß er gar keine Instrumentalmusik vernehme. „Diese wird

bei uns nicht vernachlässigt, versetzte jener, „aber in einen besondern Bezirk, in das anmutigste Bergtal, eingeschlossen geübt; und da ist denn wieder dafür gesorgt, daß die verschiedenen Instrumente in auseinanderliegenden Ortschaften gelehrt werden. Besonders die Mißtöne der Anfänger sind in gewisse Einsiedeleien verwiesen, wo sie niemand zur Verzweiflung bringen: denn Ihr werdet selbst gestehen, daß in der wohleingerichteten bürgerlichen Gesellschaft kaum ein trauriger Leiden zu dulden sei, als das uns die Nachbarschaft eines angehenden Flöten- oder Violinspielers aufdringt. Unsere Anfänger gehen, aus eigener löblicher Gesinnung, niemand lästig sein zu wollen, freiwillig länger oder kürzer in die Wüste und beeifern sich, abgesondert, um das Verdienst, der bewohnten Welt nähertreten zu dürfen, weshalb jedem von Zeit zu Zeit ein Versuch, heranzutreten, erlaubt wird, der selten mißlingt [...]“¹⁵



15 Johann Wolfgang von Goethe, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, in ders., *Romane und Novellen III* (= Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 8), München 1998, S. 151f.