



Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater  
Hannover

## **Monographien**

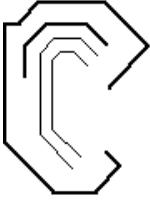
---

**8**

**Arnfried Edler (Hrsg.)**

**Günter Katzenberger  
Denken und Sprechen  
als Weg zur Musik**

**Beiträge zur Musikgeschichte**



Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater  
Hannover

## **Monographien**

---

**8**

**Arnfried Edler (Hrsg.)**

**Günter Katzenberger  
Denken und Sprechen  
als Weg zur Musik**

**Beiträge zur Musikgeschichte**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <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: 21 € zuzüglich Versandkosten

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autorinnen und Autoren

Redaktion: Amrei Flechsig und Martin Loeser

Hannover 2003

ISSN 1617 – 6847

ISBN 3 – 931852– 64 – 4

---

**Institut für Musikpädagogische Forschung**

*Vorstand:* Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeyer (Direktor), Prof. Dr. R. Kopiez, Prof. Dr. F. Riemer – *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, Dr. Ch. Fröhlich, Prof. Dr. J. Herwig, Prof. Dr. E. Hickmann, Prof. Dr. R. Kopiez, StR K. Martin, Prof. Dr. R. Vogels - *Externe Mitglieder:* Prof. Dr. P. Brünger, Prof. Dr. H.-J. Kaiser, Dr. A. Lehmann-Wermser, Martin Weber

Sekretariat: Frowine André  
Institutsgebäude: Schiffgraben 48

Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Arnfried Edler (Hrsg.)

**Günter Katzenberger**  
**Denken und Sprechen als Weg**  
**zur Musik**

**Beiträge zur Musikgeschichte**

IfMpF-Monographie Nr. 8  
Hannover 2003



# Inhalt

Arnfried Edler

**Vorwort** .....5

## **ZU GRUNDFRAGEN DER MUSIKHISTORIE**

**"Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein"**

(Warum über Musik geschrieben und gesprochen werden muß).....8

**Analyse und Musikgeschichtsdarstellungen: Einige Aspekte**.....27

**Überlegungen und Beobachtungen zur Praxis des Fachs**

**Musikwissenschaft im Rahmen des Schulmusikstudiums (an der**

**Musikhochschule)**.....35

**Noch einmal: Zum Verhältnis Musikwissenschaft - Musikpädagogik**

Anmerkungen zu einer noch nicht abgeschlossenen Diskussion um das  
Schulmusikstudium .....48

**Zu Karlheinz Stockhausens "Momente" - Version 1965**

Analytische Informationen und didaktische Ansatzmöglichkeiten.....56

**Himmliche Töne**

Zur Ausdeutung des Himmels und seiner Erscheinungen in der Musik..77

## **ZU EINZELFRAGEN DER MUSIKHISTORIE**

**Improvisatorische Elemente in Mozarts Kadenzen**.....88

**Von Mozarts "unerschöpflichem Formenreichtum" – zu den**

**Finalrondos der Wiener Klavierkonzerte** .....95

**Elemente aus der Revolutionsmusik im Streichquartett?**

(Einige Aspekte zu Beethovens op. 95).....106

**Zur Integration von "Nebendingen" bei Beethoven**.....113

**Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und**

**Beethovenauffassung**.....125

**Robert Schumann - Klassiker des Lyrischen Klavierstücks?**.....154

**Die Tondichtung "Macbeth" als Problemwerk in der Entwicklung des jungen "Erfolgskomponisten" ..... 180**

**Clavecin-Musik des 18. Jahrhunderts im Spiegel der zwanziger Jahre  
Zur Couperin-Tanzsuite von 1923.....190**

**Vom Einfall zur harten Arbeit  
Zum Schaffen von Richard Strauss.....208**

**Sofia Gubaidulina: Pro et Contra ..... 239**

**Eine "Winterreise" am Ende des 20. Jahrhunderts  
Zu Reinhard Febels Liederzyklus nach Gedichten von Robert Walser für Altstimme (1992)..... 243**

## **FRAGEN DER REGIONALEN MUSIKHISTORIE**

**Kammermusiktradition in Hannover und ihre Bedeutung für Johannes Brahms..... 261**

**Chöre und Kantoren an Hannovers Marktkirche – Eine lange Tradition  
Hinweise zur "Vorgeschichte" des Bach-Chores.....278**

**Zur Verflechtung von höfischer und städtischer Musik in Hannover zur Zeit Georgs V ..... 289**

**Zur Situation einer "unpolitischen Kunst": Überblick über das Musikleben im Dritten Reich..... 303**

**"Musik-Erziehung": Nahtstelle zwischen Jugend, Volk, Lied und Gemeinschaft..... 322**

**PERSONENREGISTER .....327**

**Arnfried Edler**

## **Vorwort**

"Lieder ohne Worte" – diese Gattungsbezeichnung ist Günter Katzenbergers Sache nicht – kann sie nicht sein. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß ihm Felix Mendelssohn Bartholdys Klavierjuwelen nicht lägen, ihm gar gleichgültig wären – dies ganz sicherlich nicht. Doch allzu leicht passiert es – und das war möglicherweise schon bei vielen unter Mendelssohns Zeitgenossen der Fall –, daß dieser Titel zur Legitimation für gedankenloses Aufnehmen von Musik dient, der bekannten Sprachlosigkeit unter Musikern – und nicht nur unter ihnen – Vorschub leistet.

Für Günter Katzenberger ist es undenkbar, Musik zu machen oder zu hören, ohne daß im Anschluß daran, vielleicht auch schon während des Erklingens ein Prozeß des Nachdenkens in Gang kommt, der notwendigerweise zum Aussprechen, d.h. zur Kommunikation führt. Suchte man nach einem repräsentativen Exemplar des homo musico-communicativus – in Günter Katzenberger wäre es in musterhafter Ausprägung zur Stelle. Musik als kommunikationsstiftendes Moment – sie ist das eigentliche Medium, in dem Günter Katzenbergers freundlich aufgeschlossene Art, sich Menschen – vor allem Kollegen und Schülern – zuzuwenden, zu voller Blüte gelangt. Dabei hat der Partner stets das Gefühl, daß ihm da jemand gegenüber sitzt, der solche Zuwendung alles andere als professionell – etwa aus dem Lehrerberuf heraus – betreibt, sondern dem es ein wirkliches inneres Anliegen ist, mit dem Erlebnis nicht allein zu bleiben, es über den aktuellen Zeitpunkt zu etwas Bedeutendem, Erinnerungswürdigem und Erinnerungsfähigem zu machen und auf diese Weise Musik als Medium zum Anderen werden zu lassen, ohne sie zu instrumentalisieren; Musik sie selbst bleiben zu lassen und sie sich zugleich gemeinschaftlich anzueignen – das ist die spezifische Art und die besondere Fähigkeit Günter Katzenbergers. Sie bewirkt, daß seine Lehrveranstaltungen, ja sogar seine Prüfungen in hohem Maß den Charakter solcher Aneignungsprozesse tragen – worin das Geheimnis seiner Beliebtheit bei Studierenden wesentlich gelegen ist. Daß dies nun nicht nur in der Form von Gesprächen, sondern auch der schriftlichen Aufzeichnung der Fall ist, soll der vorliegende Band belegen. Er enthält eine Reihe von Texten, die auf direkte oder indirekte Weise etwas mit Günter Katzenbergers



unverwechselbarer Lehrtätigkeit zu tun haben. Sie wollen die Erinnerung daran bewahren, daß er über Jahrzehnte hin der HfMTH in völlig unaufdringlicher, zurückhaltender und doch auch wieder verschwenderischer Weise etwas geschenkt hat, das in dieser Form unwiederholbar ist, was jedoch auf die Weise der Schriftlichkeit aufgehoben sein soll.

Die nicht abgeschlossene (und wohl nie abzuschließende) Diskussion zwischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik hat Günter Katzenberger während der gesamten Zeit seiner Lehrtätigkeit umgetrieben. Seine Texte zu diesem Problemkreis haben den Stellenwert von Dokumenten für seine unermüdlige Bereitschaft und nie erlahmende Fähigkeit, der gegenseitigen Aufgeschlossenheit von Kollegen unterschiedlicher Disziplinen und deren Hingabe an die als wichtig und verbesserungsfähig erkannte Sache ganz praktisch im Alltag des Lehrbetriebs Stück für Stück den Weg zu bereiten.

Musik des 20. Jahrhundert – und zwar von seinen Anfängen bei Richard Strauss bis zur Gegenwart bei S. Gubaidulina oder R. Febel – stand bei Günter Katzenberger immer auf den vorderen Rängen wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses. Dabei war es eigentlich immer der schöpferische Prozess in seiner spezifisch modernen Ausprägung, der sein an der lebendig weitergehenden Entwicklung orientiertes Interesse erregte. Und auch hier scheint es wieder Beziehungen zum musikalischen Denken im Allgemeinen zu geben: so wie im Reden und Schreiben vieles Gegenwärtige auf Ursprünge im 19. Jahrhundert zurückweist, so stimuliert die Methode des Vergleichs kompositorischer Prozesse bei gleichzeitigen Komponisten Günter Katzenbergers forschersches Engagement. Das Aufspüren solcher Auslassungen, Vergrößerungen und nur scheinbar marginaler, in Wahrheit aber das Bild von Komponisten wie von Epochen nachhaltig prägenden Fehlgehwichtungen erscheint als Spezialität Katzenbergerscher Perspektive auf die Musikgeschichte. In seinem Feinschliff erweisen sich vordergründig unscheinbare Details oft als von weitreichender Wirkung und als für große Zusammenhänge ausschlaggebende Verbindungsglieder.

Allein die Wahl der Schwerpunktthemen Strauss für den Anfang, Febel für das Ende des 20. Jahrhunderts läßt erkennen, daß Günter Katzenberger an einer bestimmten Konzeption arbeitet, von der aus sich das Verständnis von Musik in diesem Jahrhundert als ganzem erschließt. Es ist der enge Bezug zum 19. Jahrhundert, der für ihn als genuin historisch denkenden Wissenschaftler und Menschen zur immer wieder und nur vom Einzelfall aus zu lösenden Grundsatzfrage geworden ist. Die Tatsache, daß die Musik des 20.

Jahrhunderts von ihren Anfängen bis zum Schluß so häufig und immer wieder auf historische Modelle verweist, die oftmals zur gleichen Zeit perhorresziert und tabuisiert werden, ist nicht mit der Zuordnung zu irgendwelchen -ismen zu erklären oder gar abzuhaken. Ihr auf die Spur zu kommen und sie in der mentalen Befindlichkeit der heimat- und bindingslos gewordenen Menschen in einem durch und durch von Katastrophen geprägten Jahrhundert aufzusuchen, ist eine Aufgabe, die über die professionelle "Behandlung" hinaus den Historiker nicht in Ruhe läßt. Einer der schlimmsten dieser politischen Katastrophen ging Günter Katzenberger ganz besonders intensiv nach: Er verband die Rekonstruktion der nationalsozialistischen Verfolgung freiheitlich gesinnter und rassistisch verfemter Musiker mit der Analyse des regionalen Musiklebens und seiner eskalierenden Antagonismen in einer Epoche tiefgreifender sozialer und kultureller Verwerfungen.

Von hier aus erschließt sich das Verständnis von Günter Katzenbergers nachhaltiger Auseinandersetzung mit der Musik der Region seines Wirkens und der Hochschule, die er jahrzehntelang nachhaltig mitgeprägt hat. Sein Anteil am wissenschaftlichen Niveau dieser Hochschule gerade auch in den Studiengängen, die nicht die wissenschaftliche Herangehensweise an die historischen Gegenstände erfordern, verdient höchsten Respekt. Als Kollegen und Wegbegleiter bedanken wir uns mit diesem zusammenfassenden Band für die wundersam-wunderbare Zusammenarbeit über lange Jahre hin, die uns als ein fast unverdientes Geschenk und als das Aller-Un-Selbstverständlichste erscheint, was sich in einem Musikologen-Dasein erdenken läßt. Wir wünschen Günter Katzenberger ganz viel weitere Zeit des Musizierens und des Gedankenfindens und -austauschens.

Der Herausgeber dankt sehr herzlich allen an der Herstellung des Bandes Beteiligten, namentlich Amrei Flechsig, M.A., Martin Loeser und Dr. Sabine Meine, die die Druckvorlage herstellten. Dem Institut für Musikpädagogische Forschung sei herzlich gedankt für die Aufnahme in seine Publikationsreihe 'Monographien'.

Arnfried Edler

Hannover, im April 2003

# Zu Grundfragen der Musikhistorie

## ”Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein”<sup>1</sup>

### (Warum über Musik geschrieben und gesprochen werden muß)

Eigentlich fällt uns heute die Vorstellung schwer, daß gerade für die ”Romantiker”, denen die Musik doch als die unmittelbar wirkende ”Gefühls-Kunst” schlechthin galt, das Schreiben und Sprechen über Musik immer wichtiger werden sollte und daß das geschriebene Wort in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend mehr Einfluß auf das Musikleben gewinnen konnte.

Erinnern wir uns nicht sofort daran, daß Mendelssohn zu seinen Liedern ohne Worte eher das Gegenteil geäußert hatte: *”Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. ... Das, was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.”*<sup>2</sup> Und daß er damit die Überlegenheit und Genauigkeit der Musik im Treffen eines Gefühls gegenüber dem Wort – Schumann nannte es ihre ”Gefühlsdeutlichkeit” – bewußt gemacht hat wie kaum ein Musiker zuvor.

Schon vor der Epoche, die wir als Romantik im eigentlichen Sinn betrachten, stößt man öfter auf Texte, in denen mit Begeisterung die Musik und ihre Wirkung beschrieben wird; wobei dem heutigen Leser auffällt, wie ein besonders gefühlsintensives Musikerleben offenbar eine besonders enthusiastische Beschreibung herauszufordern scheint. Jedenfalls gerieten frühromantische Dichter in einer Weise ins Schwärmen über die Musik als der ”romantischsten aller Künste” (E. T. A. Hoffmann) wie nie zuvor. Und wenn wir in einem Musiklexikon der 1830er Jahre lesen, *”wo die Rede aufhört, da beginnt erst das eigentliche Reich der wahren Musik”*<sup>3</sup>, so scheint gerade dieses von der ”Rede” befreite Musikerlebnis erst recht nach Ausdruck durch Worte zu verlangen. Heute, aus der geschichtlichen Distanz,

---

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel

<sup>2</sup> in: Felix Mendelssohn Bartholdi: *Briefe*, 2. Bd. Leipzig 1865, S. 337f.

<sup>3</sup> aus: *Universal-Lexicon der Tonkunst* von Gustav Schilling; Stuttgart 1835 - 38, Bd. VI S. 35

sehen wir, daß viele Ideen der romantischen Musikauffassung schon von jungen Dichtern zur Zeit der Wiener Klassik angeregt worden waren. Für W. H. Wackenroder etwa war um 1800 beim Musikhören *”die völlige Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom der Empfindungen”* bei weitem wichtiger als *”eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird”*; dennoch hat er dieses Erlebnis so ausführlich beschrieben wie wenige andere Dichter seiner Zeit.<sup>4</sup>

Für die meisten Komponisten, deren Schaffenszeit in den 1820er Jahren begann, war das Nachdenken, und damit das Reden und Schreiben über Musik, in verschiedener Hinsicht notwendig geworden. Der neue Künstler dieser Zeit fühlte sich nicht nur einer bewußt wahrgenommenen Tradition und einem seit Beethoven hohen Anspruch verpflichtet; er wollte auch als Komponist *”auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen stehen”*, wie Schumann einmal sagte.<sup>5</sup> Denn seine Aufgabe stellte sich ihm schwierig genug, sollte er doch *”das öffentliche Leben in allen seinen Teilen durchdringen”* (wie es in einer verbreiteten Schrift hieß)<sup>6</sup> und vor allem die Welt *”poetisieren”* helfen. Dies bedeutete nicht weniger, als den Menschen in ihrem Verstandes- und Alltagsleben die Kraft von Phantasie, Gefühl und Menschlichkeit erfahrbar zu machen. So erhielt das geschriebene und gesprochene Wort vielfältige Aufgaben, um Musik zu begleiten und zu vermitteln – vergleichbar seinem Gewicht im heutigen Musikleben –, jedoch keinesfalls nur, um Musik rational zu erfassen. Auch die neu aufblühende Wissenschaft des Erforschens und Beschreibens der Musikgeschichte war der romantischen Begeisterung für längst vergangene Musik entsprungen, die Schumann für seine Zeit als *”wahrhaft Neues”* angekündigt hatte.

Dies alles bedeutet schließlich für die romantische Epoche, daß Musik, wie Carl Dahlhaus es ausdrückte, *”... gleichsam ständig von sprachlichen Formulierungen umstellt ist, die, zusammen mit dem tönenden Phänomen und manchmal in nicht geringerem Maß, das musikalische Bewußtsein prägen.”* So wird *”die Literatur über Musik ... im gleichen Sinne wie die musikalischen Werke, Institutionen und Aufführungspraktiken, ein Teil der Musikgeschichte”*.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> zit. nach Michael Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*; Hamburg 1971, S. 140

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Hrg. M. Kreissig); Leipzig 5/1914, Bd. I S. 144

<sup>6</sup> W. Griepenkerl, *Das Musikfest oder Die Beethovener*; Braunschweig 1841, S. 59f.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6); Wiesbaden 1980, S. 203



Bei einem kurzen Blick auf einige typische Beispiele sprachlicher Auseinandersetzung mit Musik dürfte sich herausstellen, welche Nachwirkungen sich für den Gebrauch von Sprache bis in das gegenwärtige Musikleben hinein zeigen. Dies könnte im Unterricht dazu führen, beim näheren Betrachten der Texte immer auch Bezüge zur entsprechenden Musik herzustellen, den Vergleich mit heutigen Texten vorzunehmen oder sich über Grundsätzliches zum Verhältnis von Musik und darüber Geschriebenen zu verständigen. Da Schüler im Alltag des Musikunterrichts ständig mit diesem Verhältnis konfrontiert sind, könnte der Einblick in die ursprünglichen Anliegen und Gründe für das Schreiben und Sprechen in der Romantik aufschlußreich und bedenkenswert sein.

I. Das *Erleben von Musik* wird so intensiv, daß der Hörer nicht anders kann, als ihm in Worten Ausdruck zu verleihen.

Wie angedeutet, haben die frühromantischen Dichter schon zur Zeit der Wiener Klassik eine Art des Musikerlebnisses beschrieben, das den Menschen völlig erfassen und in seinem Verhältnis zur Umwelt sogar verändern konnte. Dabei ging es in solchen Beschreibungen fast nie um rationales Erfassen der Musik als der *„dunkelsten aller Künste“*, also um *„Entscheidung, Urteil und Kritik“*, wie Ludwig Tieck es umschrieb<sup>8</sup>, sondern nur um *„Gefühl, Phantasie, Begeisterung und Glaube“*. Oft wurde der Hörer als äußerst sensibel – oder auch übersensibel – auf Töne reagierend dargestellt.

Als einer der ersten hat eben Wilhelm Heinrich Wackenroder den *„Enthusiasmus“* für Musik in einer größeren Schrift ausführlich beschrieben, wobei es ihm vor allem um die *„Seelenlehre“* der Instrumentalmusik ging. Einige Passagen als Beispiel:

*„Wenn andre über selbst erfundene Grillen zanken ... – oh, so schließ' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt, – und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, ... wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben ... uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. ... Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf ei-*

<sup>8</sup>L. Tiecks *Werke* (Hrsg. E. Behrens); Berlin 1908, Bd. 1, S. 301 f.

*ne übermenschliche Art schildert. Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, und nicht das Gefühl selber, entdecken ... so ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; – die Tonkunst strömt ihn uns selber vor.”<sup>9</sup>*

Erstaunlich an diesem Überschwang der Beschreibung von Musik ist für uns heute eben, daß er sich nicht auf ausdrucksstarke Stücke einer späteren Zeit, sondern auf Musik vor 1800 bezog.

Gerade die Schlichtheit einer Arie war auch für E. T. A. Hoffmann Anlaß für die Beschreibung ihrer besonderen Wirkung, wobei er sach- und wirkungsbezogene Argumente zwanglos ineinander übergehen läßt.

*”Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich aneinander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu heben vermochte?”<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> W. H. Wackenroder, *Musikalische Schriften* (Hrg. E. Benz); Bielefeld 1948, S. 55 ff., 66 ff.

<sup>10</sup> E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Schriften* (Hrg. E. Istel), Stuttgart 1907, S. 78



1. Gold-ner Schein deckt den Hain, mild be-leuch-tet Zau-ber-schim-mer  
der um-busch-ten Wald-burg-Trüm-mer.

2. Still und hehr  
Strahlt das Meer;  
Heimwärts gleiten sanft wie Schwäne  
Fern am Eiland Fischerkähne.

3. Silberstrand  
Blinkt am Strand:  
Rötter schweben hier, dort blüher  
Wolkenbilder im Gewässer.

4. Rauschend kränzt  
Goldgelänzt  
Wankend Ried des Vorlands Hügel,  
Wildumschwärmt vom Seegeflügel.

5. Malerisch  
Im Gebüsch  
Winkt, mit Gärten, Laub' und Quelle  
Die bemooste Klausnerzelle.

6. Auf der Flut  
Stirbt die Glut,  
Schon erblaßt der Abendsschimmer  
An der hohen Waldburg Trümmer.

7. Vollmondschein  
Deckt den Hain,  
Geisterlispel wehn im Tale  
Um versunkne Heidenmale.

H. G. Nägeli. *Abendlandschaft* (F. v. Matthison). 1797  
Singsstimme mit Klavier oder Männer-Chor

Der scheinbare Widerspruch zwischen Einfachheit und enormer Wirkung läßt sich vielleicht an der Schlichtheit des Liedsatzes nachvollziehen, den Hans Georg Nägeli einem für unser Empfinden romantisch ausdrucksvollen Gedicht unterlegt hat.<sup>11</sup>

Auch wenn dieser Überschwang heute schwerer nachvollziehbar ist und auch mißverstanden wurde, so haben diese Erlebnisschilderungen doch eine große Nachwirkung auf die Musikliteratur – bis hin zu Romanpassagen – gehabt. Darüber ließe sich an entsprechender Stelle im Unterricht sprechen; das Ergebnis des genaueren Vergleichs der Texte mit dem Musikbeispiel kann man ergänzen durch sowohl ernstzunehmende wie auch sentimental verkitschte Textbeispiele aus dem eigenen Erfahrungsbereich. (Zu fragen wäre zum Beispiel: Wo treffen wir heute auf ähnliche Beschreibungen des Musikerlebens – bei Popmusik, in der Werbung für Musik, in Besprechungen usw.? Sind diese immer ernst gemeint und ernst zu nehmen? Gehören sie für uns schon durch ihre Wortwahl zum Begriff "Romantik"?)

II. Mit dem neuartigen Musikerleben hängt letztlich auch die Frage zusammen, die ganze Künstlergenerationen des 19. Jahrhunderts erregt und ent-

<sup>11</sup> aus: Kurt Stephenson, *Romantik in der Tonkunst* (Das Musikwerk, Heft 21), Köln 1961, S. 26

zweit hat: Darf und soll der Musik ein (schriftliches) *Programm* zum genaueren Verständnis hinzugefügt werden? (Die Überlegungen zu diesem vieldiskutierten Stichwort “Programm Musik” bleiben hier auf einige wichtige Meinungen und Andeutungen beschränkt.)

Sicher hat Franz Liszt ein grundlegendes Bedürfnis des Musikpublikums seiner Zeit genau erkannt, wenn er den Drang nach dem beschreibenden Wort auf die Ausdrucksintensität Beethovenscher Werke – vor allem der Sinfonien – zurückführt:

*“Beethoven dagegen trug stärker den Drang in sich, die flüchtigen Geister der Instrumentalmusik mit einem Namen zu bannen und die übermächtigen Wellen der Tonströmungen in das sichere Bett eines einheitlichen, sie bestimmenden Gedankens zu leiten. ... der seiner Cis-moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisierte, aber doch allgemein angenommene Beinamen M o n d s c h e i n s o n a t e, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentieren, und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wach rufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu fixieren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen.”<sup>12</sup>*

Dieses Bedürfnis nach wortreicher Ausdeutung des “Inhalts” von Musik hängt allerdings für Liszt mehr mit der Idee zusammen, die alle Romantiker seiner Generation bewegt hat, daß der wahre Komponist nämlich ein “Dichter” sein müsse. (Schon Schumann hatte Chopin allein damit höchstes Lob aussprechen wollen, daß er über dessen Klavieretüde op. 25 Nr.1 schrieb: “... mehr ein Gedicht als eine Etüde”.) Liszt war allerdings, im Gegensatz zu Schumann, der Auffassung, daß ein schriftliches Programm nicht nur das Verständnis von Musik fördern und vertiefen, sondern auch viel mehr Menschen die (Kunst-)Musik erschließen, also “die Zahl der Verstehenden und Genießenden vermehren” könne:

*“Nur dem Dichter unter den Komponisten ist es gegeben, die den freien Aufschwung seines Gedankens hemmenden Fesseln zu zerbrechen”*

---

<sup>12</sup> Franz Liszt, *Gesammelte Schriften* (Hrg. L. Ramann); Leipzig 1880ff., Bd. IV, S. 24f. (aus der Rezension von H. Berlioz' Harold-Sinfonie)



*chen und die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. ... Der dichtende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, – warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?!*<sup>13</sup>

Programm war für Liszt dabei

*”irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hin zu lenken.”*<sup>14</sup>

Auslöser für diese Überlegungen und die ganze Kontroverse war bekanntlich ein französischer Komponist, der sich, wie andere auch, als Nachfolger Beethovens betrachtete: Hector Berlioz mit seinen programmatischen Werken. Gerade bei diesem *”Exzentriker”* aus der Sicht deutscher Traditionalisten, der selbst viele Fassungen eines Programms zu seiner *Symphonie fantastique* entworfen hat und doch immer wieder in Unsicherheit geriet, ob und unter welchen Voraussetzungen er es seinen Zuhörern aushändigen sollte, mußten sich die Geister scheiden.

Während Liszt die Idee des Programms für zukunftsweisend hielt, wandte sich Schumann, trotz seiner Bewunderung für die Kühnheit der Berlioz’schen Musik, von der Überdeutlichkeit der Worterklärungen seines Programms schon deshalb ab, weil es die Phantasie des (deutschen) Hörers einenge: *”... ganz Deutschland schenkt es ihm. ... Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt.”*<sup>15</sup>

Dabei hat Schumann dem Komponisten *”zufällige Eindrücke und Einflüsse von außen”* durchaus zugestanden. Doch davon mehr als nur eine Überschrift für das Stück anzudeuten, war für ihn bei der *”Deutlichkeit”* wirklich *”poetischer”* Musik nicht angebracht: *”Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutung des Komponisten durch Worte zu schnellerem*

<sup>13</sup> ebenda S. 47 ff.

<sup>14</sup> ebenda S. 24

<sup>15</sup> Schumann, *Gesammelte Schriften...* Bd. I S. 84 f. (aus der Rezension über H. Berlioz’ *Symphonie fantastique*)

*Verständnis führen kann und dankbar angenommen werden muß.” ... “Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Überschrift bedarf ; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch eine äußere Vermittlung angeregt”.*<sup>16</sup>

Eine wirklich angemessene Überschrift zu einem Stück zu finden, war für ihn schon anspruchsvoll genug: “... *die Bildung eines Musikers wird gerade daran zu erkennen sein.*” Schumann sah eben einen entscheidenden Unterschied zwischen deutscher und französischer Romantik darin, daß der deutsche Hörer in seiner Phantasie eine eigene Bilderwelt entstehen lassen möchte, während der französische nach einem inhaltlichen Anhaltspunkt in Worten verlangt. Zugleich aber warnt Schumann den biedereren deutschen “*Philister*” vor Berlioz' exzentrischer Genialität und erinnert daran, daß *Berlioz* “*deutschen Künstlern ... im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht*” habe.

Der Komponist war zwischen Notwendigkeit und Entbehrlichkeit des Programms hin- und hergerissen; denn letztlich ging es ihm mit dem Text nur um eine Darlegung des dramatischen Plans der Sinfonie, und er beklagte, daß er “*in diesem Ausmaß mißverstanden worden*” sei. In seiner letzten Programmversion hat er sogar angemerkt, daß für eine Konzertaufführung die fünf Satzüberschriften genügen könnten, und kam zu folgendem Schluß: “*Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht, ein musikalisches Interesse darbieten kann.*”

Dem heutigen Hörer bleibt also die Entscheidung, ob er etwa beim Schluß des vierten Satzes der *Symphonie fantastique* sich auf seine eigene Phantasie verlassen oder auf die Erläuterung des Komponisten zurückgreifen will.

---

<sup>16</sup> ebenda Bd. II S. 24, 112



#### Vierter Satz

#### **Gang zum Richtplatz**

In der sicheren Erkenntnis, daß seine Liebe mißachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von den schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei *seiner eigenen Hinrichtung*. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *idée fixe* wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

Bei dem Versuch, Höreindruck, Notentext und Programm aufeinander zu beziehen, ergibt sich von selbst die Frage, ob solche Programme heute akzeptabel, sinnvoll, notwendig oder aber verzichtbar, überflüssig, vielleicht sogar lächerlich wirken. Dann wäre zu überlegen, ob an deren Stelle in den zahlreichen, vom Publikum ja oft auch erwarteten Erläuterungstexten in Konzertprogrammen und anderswo etwas völlig Neues getreten ist. Man müßte klären, welche Musikhörer zu (romantischer) Musik auf Wortausdeutungen vielleicht sogar angewiesen sind.

In Zusammenhang mit Berlioz hat Schumann übrigens ein weiteres Bedürfnis nach Beschreibung von Musik kritisch erwähnt, nämlich die *”zergliedernde Kritik”*, die in unserem Jahrhundert als Analyse so wichtig für das Verstehen von Musik geworden zu sein scheint. Schumann jedenfalls hat diese *”Besprechung des Reinmusikalischen”* eindeutig in die Sphäre des professionellen Musikers verwiesen:

*”Was aber dem Musiker am meisten gefällt, ihm auch am meisten nützt, Besprechung des Reinmusikalischen bis ins Detail der Formen, nimmt sich so wenig gut auf dem Papier aus und interessiert nur die, die das Werk schon genauer kennen.”*<sup>17</sup>

<sup>17</sup>. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. II S. 7

### III. Verlangt die *”Sprache der Musik”* nach dem *Sprechen über Musik*?

Viel bedeutsamer und fesselnder als das satztechnische Analysieren war für die Romantiker allerdings ein literarisches Nachvollziehen des musikalischen Ausdrucks und Eindrucks als Ziel künstlerischer Kritik, welches man als *”poetisierende Paraphrase”* bezeichnet.<sup>18</sup>

Sicher hing das Verlangen nach dichterischer Umschreibung einerseits mit der Idee zusammen, daß Poesie und Musik im Hervorbringen des *”Unbewußten”* (Jean Paul) eng verwandt und aufeinander bezogen seien; das bedeutete, daß überhaupt erst künstlerisch ernst zu nehmende Musik die Phantasie des Hörers oder des Kritikers so anregte, daß er sich darüber in poetischen Bildern äußern konnte oder sogar mußte. Andererseits wurde es aber auch von der erstaunlichen Tatsache getragen, daß viele Musiker die entsprechende Doppelbegabung entwickelten und sich schriftstellerisch äußern konnten. Schon mit 18 Jahren hatte Schumann seinem Tagebuch anvertraut:

*”Ostern 1828. Nachtschwärmereien. Freies Phantasieren unausgesetzt täglich. Dabei schriftstellerische Phantasien in Jean Paulscher Weise. ... Auffassung der Musik überhaupt im Jean Paulschen Sinne als einer beglickenden Trösterin in einsamen Stunden.”*<sup>19</sup>

(Aus späterer Zeit stammt dann sein bekannter Ausspruch, er habe von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt als von seinem Musiklehrer.)

Aus voller Überzeugung hatte schon Ludwig Tieck die Bedeutung des poetischen Kommentars, sogar dessen ästhetische Gleichwertigkeit gegenüber dem Werk dargestellt: *”Sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken hervor, weil sie wie Musik wirkt und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik ersetzt.”*<sup>20</sup>

Auch wenn damals poetische Auslegungen durch Musiker und Kritiker oft von analytisch klaren Feststellungen ausgegangen waren, entging den

<sup>18</sup> vgl. dazu: Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (Musikpädagogik. Forschung und Lehre Bd.8); Mainz 1970, S. 24 f.

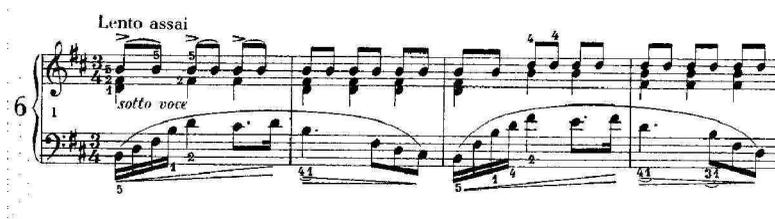
<sup>19</sup> zit. nach: Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*; Berlin 1942, S. 13

<sup>20</sup> in: W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*; Berlin o.J., S. 190



Zeitgenossen nicht die Gefahr einer übertriebenen Sentimentalisierung so mancher Musikbeschreibung.

Ein bezeichnendes Beispiel einer ausgeklügelten Kombination von (scheinbarem) Tatsachenbericht, biographischen und psychologischen Feststellungen und Deutungen der Werkentstehung, bis hin zur Bild- und Wirkungsbeschreibung, hat die Schriftstellerin George Sand über die Entstehung eines Prélude aus op. 28 (vermutlich Nr. 6) des mit ihr befreundeten Chopin auf Mallorca wiedergegeben.



*”Als ich eines Tages mit meinen Kindern von einer abendlichen Forschungs-Expedition in den Ruinen zurückkehrte, fand ich ihn um zehn Uhr Abends an seinem Clavier sitzend, bleich, mit starren Augen und gesträubtem Haar. Er bedurfte einiger Zeit, bis er uns erkannte.*

*Dann machte er eine Anstrengung zum Lachen und spielte uns herrliche Sachen vor, die er componirt hatte, oder, richtiger gesagt, fürchterliche und herzzereissende Gedanken, die sich in dieser Stunde der Einsamkeit, der Traurigkeit und der Angst seines wehrlosen Gemüthes bemächtigt hatten.*

*Dort war es, wo er die schönsten dieser kurzen Stücke geschrieben, welche er bescheidener Weise ”Präludien” betitelt hat ... Eine ist darunter, die er während eines trostlosen Regenabends ersann, und welche die Seele aufs Tiefste herabstimmt. Maurice und ich hatten ihn an diesem Tage in leidlichem Wohlbefinden verlassen, um in Palma einige unsrer Einrichtung nöthige Gegenstände einzukaufen. Inzwischen war ein heftiger Regen gefallen, die Ströme waren aus ihren Ufern getreten; wir hatten in sechs Stunden drei Lieues zurückgelegt, um mitten in die Ueberschwemmung hineinzugerathen, und wir kamen spät in der Nacht ohne Schuhe, von unserm Kutscher verlassen, nach Ueberwindung ernster Gefahren, in Valdemosa an. Wir beeilten uns bei dem Gedanken an die Unruhe unsres Patienten. Diese war in der That gross gewesen, aber sie hatte sich gewissermaassen condensirt, in eine Art ruhiger Verzweiflung, und er spielte weinend sein bewunderungswürdiges Präludium. Bei unserm Anblick erhob er sich mit einem lauten Schrei, dann sagte er*

*mit wilder Miene und sonderbarem Tone: "Ach! ich wusste es wohl, dass Ihr todt seid!"*

*Nachdem er wieder zu Sinnen gekommen war und unsern Zustand gesehen, wurde er von dem Rückblick auf die von uns überstandenen Gefahren krank; später aber gestand er mir, dass er alles dieses im Traum gesehen habe, während er auf uns gewartet, und dass er, unfähig, diesen Traum von der Wirklichkeit zu unterscheiden, sich durch Clavierspielen beruhigt und gleichsam eingeschlüfert habe, sich überzeugt haltend, dass er selbst gestorben sei. Er glaubte sich in einem See ertrunken; schwere und eisige Wassertropfen seien taktmässig auf seine Brust gefallen; als ich ihn auf das Geräusch der Wassertropfen aufmerksam machte, welche in der That taktmässig vom Dache fielen, leugnete er, sie gehört zu haben. Er wurde sogar verdriesslich, als ich von nachahmender Musik sprach, denn er protestierte mit Recht gegen die Kinderei derartiger musikalischer Nachahmungen. Sein Genie war erfüllt von geheimnisvollen Naturharmonien, die er durch ebenso erhabene Ton-Gedanken, nicht aber durch sklavische Wiederholung von Naturlauten zur Erscheinung brachte. Seine Composition dieses Abends war wohl voll der Regentropfen, welche auf den Ziegeln des Karthäuserklosters wiederhallten, in seiner Einbildungskraft und in seiner Musik aber hatten sich diese Tropfen in Thränen verwandelt, welche vom Himmel herab auf sein Herz fielen."*

Wie klar George Sand selbst Mißbrauch und Unsinn mancher Musikdeutung ihrer Zeit erkannt hatte, geht auch aus einer Bemerkung über Chopin, der grundsätzlich begleitende Überschriften und Texte zu seinen Werken vermieden hat, hervor: *"Chopin spricht wenig und selten über seine Kunst, und wenn er einmal darüber redet, dann mit einer bewundernswürdigen Exaktheit und sicheren Urteilskraft. Wollte er es öffentlich verkünden, er würde viel Aberglauben und Unsinn abschaffen."*

Um sich die damalige Bedeutung und die heutige Problematik solcher poetischer Beschreibungen klarzumachen, lohnt es sich, einerseits eine Analyse von Chopins Prélude mit den analytischen Andeutungen und vor allem mit der Bilderwelt und Suggestionskraft des Textes zu vergleichen. Dabei ist andererseits aber davon auszugehen, daß der größte Teil der Préludes schon vor Chopins Mallorca-Aufenthalt abgeschlossen und nur ein kleiner Teil in Valdemosa noch überarbeitet worden war; d.h. daß Sands Text nicht als Tatsachenbericht mißverstanden werden sollte.

Hier könnte ein kontroverses Unterrichtsgespräch ansetzen über Sinn und Gewinn von derartigen Umschreibungen und Deutungen musikalischer



Eindrücke; wobei zu klären wäre, welche Rolle solche dem 19. Jahrhundert vertrauten Texte auch heute noch spielen könnten, wenn es um das Nach-Erleben von Musik geht.

#### IV. Die bedeutungsvolle und schwierige Aufgabe der Musikkritik

Weit mehr noch an Beachtung findet in der Romantik die Musikkritik, auch wenn die sprachlichen Mittel denen der poetischen Beschreibung oft ähnlich sind. Dabei gewinnt die Musikkritik vom allgemeinen Ansehen der Kunstkritik als *„wissenschaftlichem Bewußtsein des in der Kunst Vorhandenen“*, wie sie der Göttinger Philosophieprofessor Amadeus Wendt 1831 definierte, nicht ohne zu Bedenken zu geben: *„Die Kunst eines Volkes geht in Kritik über und endlich auch an ihr unter.“*<sup>21</sup>

Für viele Künstler bedeutet sie eine unentbehrliche geistige Auseinandersetzung mit dem Metier, dem sog. *„Kunstwollen“* und mit dem eigenen Werk. Deshalb sollte sie zugleich immer *„schöpferisch“* sein. Franz Liszt sprach einmal von seiner festen Überzeugung, *„daß es über Kunstwerke zu einer Art philosophischer Kritik kommen muß, die niemand besser auszuüben versteht als der Künstler selbst“*.<sup>22</sup> Wie weit kritische Beschreibung von Musik immer wieder von der Wirkung ausgehen soll, hat der *„Vater der modernen Musikkritik“*, E. T. A. Hoffmann, eindrucksvoll gezeigt, dessen Sorge es immer war, *„daß der tote Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüt des Lesers, damit dieses sich ihm auf-tue!“*<sup>23</sup> In der Nachfolge Hoffmanns haben fast alle bekannteren Komponisten, aber auch Schriftsteller wie Heinrich Heine, sich um ein *„förderndes Urteil“* über die Musik ihrer Zeit bemüht.

Unter den Musikern hat Robert Schumann in einer unerschöpflichen Fülle anschaulicher Besprechungen in der von ihm mitbegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* gezeigt, was Kritik leisten kann. Einerseits hatte er die besonderen Schwierigkeiten erkannt (*„... keiner anderen Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen“*), andererseits ihre Unverzichtbarkeit provozierend hervorgehoben; seine Auffassung hat Arnfried Edler so zusammengefaßt:

<sup>21</sup> zit. nach: Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*; Laaber 1982, S. 64

<sup>22</sup> zit. nach: Michael Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*, S. 18

<sup>23</sup> zit. nach: ebenda, S. 137

*”Kunstgebilde und Kunstkritik sind nicht nur aufeinander verwiesen, sie enthalten sogar jeweils Elemente des anderen, stellen Mischungen dar, in denen lediglich die Verteilung der produktiven und der kritischen Momente unterschiedlich ist.”*<sup>24</sup>

Schumanns Nachfolger als Redakteur, Franz Brendel, ging dann um 1850 schon davon aus, *”daß unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat.”*<sup>25</sup>

Daß Schumann junge Komponisten vor allem anregen wollte und weniger handwerkliche Fehler kleinlich ankreiden, wie die von ihm abschätzig *”Dutzend-Kunstrichter”* genannten Rezensenten, geht aus einigen ironischen Aphorismen hervor (*”Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen”*), aber auch aus seiner klärenden Unterscheidung: *”Kritiker und Rezensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher.”*<sup>26</sup>

In diesem Sinn hebt er, nicht zuletzt durch seine eigenen Beiträge, auch die literarischen Qualitäten der Kritik hervor und bringt sie damit wieder in die Nähe der phantasievollen poetischen Beschreibung. Kritik kann so den Rang einer kongenialen Leistung erreichen: *”Wir wollen ... allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.” ... ”In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen ... als die Dutzend-Kunstrichter, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.”*<sup>27</sup> Der von Schumann angestrebten fördernden Kritik wird vor allem der *”Kritikhandwerker”* nicht gerecht: *”Seziert er nicht Geister wie Leichname, um Gallensteinsammlungen anzulegen, während er Geist und Phantasie, die ja der Jugend innewohnen, geflissentlich verhüllet?”*<sup>28</sup>

Ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie wortgewandt Schumann seine Zeitgenossen von äußerlich brillanter Tastenakrobatik abzubringen versuchte, ist seine Kritik über Etüden des wegen seiner enormen Fingertechnik gerühmten Klaviervirtuosen Dreyschok:

<sup>24</sup> Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, S. 79

<sup>25</sup> zit. nach: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 209

<sup>26</sup> Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I S. 19

<sup>27</sup> ebenda, S. 32, 44

<sup>28</sup> ebenda, Bd. II S. 264



*”Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämtlich ihre Etüden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt: die Noten c e g) und den Dominantenakkord kennt; ist er vollends bis zu einem Übergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zustande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manöver: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Akkordenlage, springe dann plötzlich im Walzertakt mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich alles auf, hole sich Geld vom Verleger – und Komposition wie Komponist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir hoffen, junger Komponist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das ”Wohltemperierte Klavier” von Bach, damit er mehr Akkorde kennenlerne und auch anderweitigen Nutzens halber. ... Mit einem Worte: die Etüden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.”<sup>29</sup>*

Eigentlich wäre es das ideale Ziel des Kritikers, Phantasie und Produktivität so anzuregen, daß er sich damit *”gänzlich überflüssig”* macht. Polemisierend läßt Schumann dazu seinen Florestan sagen: *” – beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen.”*<sup>30</sup>

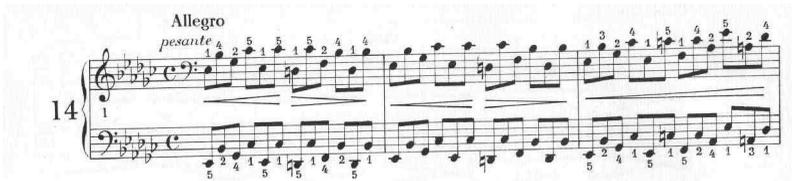
Wie selbst Schumann bei gestalterischen Wagnissen des von ihm so sehr geschätzten *”kühnsten Dichtergeistes”*, Frederic Chopin, ins Zweifeln geraten konnte, zeigen seine knappen, aber bezeichnenden Anmerkungen zu den Préludes op. 28:

*”Von neuen Kompositionen Chopins haben wir ... eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. ... Gesteh’ ich, daß ich mir sie anders dachte und wie seine Etüden im größten Stil geführt. Beinahe das Gegenteil; es sind Skizzen, Etüdenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit seiner Perlenschrift steht in jedem der Stücke: ‚Friedrich Chopin schrieb’s‘; man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen. Er ist und bleibt der kühnste und stolzeste Dichtergeist der Zeit. Auch Kran-*

<sup>29</sup> Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. I S. 286

<sup>30</sup> ebenda, S. 165

*kes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philister weg.”<sup>31</sup>*



Ein Vergleich dieser Zeilen mit einer Analyse des Prélude Nr. 14 könnte zu Überlegungen über das Gewicht und die Folgen des kritischen Urteils führen, und einen Vergleich der damals und heute gültigen Urteilskriterien sinnvoll machen. Dabei lassen sich analytische Bezüge zwischen Schumanns nicht nur positiver Wortwahl und den gewagten Harmoniefolgen im Prélude es-moll herstellen (z. B. in den Takten 13 bis Schluß, verstärkt durch Satztechnik und Dynamik).

Neben der *“anregenden”* Kompositionskritik hat Schumann immer auch die Kunst der Interpretation kritisch gewürdigt; wobei er dem Interpreten im Idealfall jene *“schöpferischen Fähigkeiten”* zugesteht, die Liszt beim echten Virtuosen sogar voraussetzt. Und beeindruckt von der ungewöhnlichen Wirkung des Lisztschen Klavierspiels, beschreibt Schumann, mit welcher Suggestionskraft ein Interpret – abgesehen von höchster Brillanz – einem großen Publikum Kompositionen vermitteln kann:

*“Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. ... In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Über alles dieses ist schon hundert Male gesprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weise beizukommen versucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Kulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren. ... Am schwierigsten aber läßt sich über diese Kunst selbst sprechen. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters*

<sup>31</sup> ebenda, S. 418



*überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt.*"<sup>32</sup>

Wieder zeigt Schumann die Grenzen des Urteils, hier der Interpretenkritik, auf, wenn er die Versuche, *"dem Adler ... beizukommen"* – sogar *"mit Gedichten"* – mit gewisser Ironie beschreibt. Über diesen Text könnte man im Unterricht darüber ins Gespräch kommen, weshalb *"ein großes Stück Poesie"* verlorenginge, wenn der Hörer den Spieler nicht sehen kann. Nur wird Schumanns Frage nach dem Eindruck einer "Live"-Interpretation und deren kritischer Beschreibung in einer Zeit der "Medientotale" und des "Playback" mit ganz anderen Erfahrungen neu gestellt werden. Vielleicht läßt sich an eigenen Versuchen einer Interpretenkritik nachvollziehen, welche Kriterien der romantischen Kritik in Grundzügen noch wirksam sind oder aber, welche veränderte Rolle der Musiker auf dem Podium auszufüllen hat. (Wo gibt es z.B. heute vergleichbare Erscheinungen wie Liszts und Paganini Auftreten, wie wird darüber geredet und geschrieben?)

\* \* \*

Sprechen und Schreiben über Musik hat seit der Romantik eine größere Bedeutung, einen neuen Reiz und Sinn erhalten. Vor allem konnte und sollte Musikbeschreibung literarisches Format erreichen. Bedenkt man, welche Rolle Schreiben und Sprechen im heutigen Musikleben, und zwar für alle Sparten der Musik, gewonnen hat, dann überrascht wiederum, wieviel davon auf romantische Vorstellungen zurückgeht.

Hier könnten alltägliche Erfahrungen der Schüler ansetzen: mit Programmheft- und Tonträgertexten, mit Kritiken, mit Beschreibungen verschiedenster Art (bis hin zu Romanausschnitten), mit den zahlreichen (Fach-)Zeitschriften, mit Werbung für Musik, ganz abgesehen von Funk- und Fernsehsendungen. Auch in der Neuen Musik bieten sich Beispiele: Wenn Wilhelm Killmayer ein Kammermusikwerk *Schumann in Endenich* überschreibt und der Musik eine kurze biographische Einleitung voranstellt, ist ein Rückblick auf die Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts nicht zu umgehen.

Als unmittelbar Betroffene von der Notwendigkeit, im Musikunterricht Musik zu beschreiben, sind Schüler immer wieder auf die Frage verwiesen,

---

<sup>32</sup> ebenda S. 479 f.

auf welche Art und mit welchen Mitteln Musik seit der Romantik bis heute interpretiert werden kann oder sogar muß; so daß in gewissem Sinn auch eine aktualisierte didaktische Interpretation noch auf Bedürfnisse und Ideen der Romantik zurückzuverfolgen wäre.

”Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein ...”: Warum über Musik geschrieben und gesprochen werden muß, in: Musik und Bildung 25, 1993, H. 4, S. 32-38.

## **Analyse und Musikgeschichtsdarstellungen: Einige Aspekte**

Als Vorbemerkung sei hier auf ein grundsätzliches Problem nur einmal hingewiesen, ohne eine Erwartung auszusprechen oder eine Lösung anzubieten. – Immer wieder fragen Musikpädagogen nach einer wissenschaftstheoretischen Grundlage, einem Konzept in der Musikwissenschaft (besonders Studierende kritisieren die Unsicherheit, wenn eine solche Basis nicht erkennbar ist).

Abgesehen davon, daß eine wissenschaftstheoretische Basis der Musikwissenschaft kaum erwartet werden kann, ist eine solche Unsicherheit weder zu beheben durch die von K. W. Niemöller thesenhaft beschriebene Situation, daß (historische) Musikwissenschaft

*”bei der jeweiligen Anlehnung der Musikpädagogik an die wechselnden Denkrichtungen aktueller Pädagogik, Psychologie oder Sozialwissenschaft eine Konstante [bildet], die zum steten Bezug auf die unveränderte Sache 'Musik' anhält, unter welcher Perspektive man sie auch betrachten mag”<sup>33</sup>;*

noch durch H. H. Eggebrechts Überlegungen zum Thema *”Wissenschaft als Unterricht”<sup>34</sup>*, wonach er den Begriff der Musik im Wandel sieht und Musikwissenschaft als Prozeß begreift – als eine Wissenschaft, die sich *”nicht in Ergebnissen anbieten will”*, sondern *”als Prozeß, der den Lehrer zu sich hin bildet... ”*; dieser soll Ergebnisse der Musikwissenschaft also nicht *”übernehmen’, sondern sie bedenken ... in eigenen Denkprozessen aktualisieren ... beurteilen und weiterdenken”*.

Hier könnten Erwartungen in der Musiklehrerausbildung ansetzen; auch wäre davon die Betrachtungsweise zweier Komplexe abhängig, – nämlich Analyse und Musikgeschichte –, die in der Musikwissenschaft vorrangig und im Lehrstudium unterschiedlich gesehen werden. Deshalb soll dazu ein Problemkatalog die Erwartungen knapp – und nach den vorausgegangenen Referaten pragmatisch – zusammenfassen.

---

<sup>33</sup> *”Historische Musikwissenschaft in der Lehrerausbildung”*, in: *Forschung in der Musikerziehung* 1976, Mainz 1976 (S. 249)

<sup>34</sup> In: *Schulfach Musik* (Veröffentlichungen des Institute für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 16), Mainz 1976 (S. 27, 33)

Analyse wird heute nicht nur *als "eine Grundlage für den Schulmusikunterricht"* (Inhaltliche Vorschläge der Bundesfachgruppe) gesehen und häufig als Lernziel genannt (z. B. *"Befähigung zum Analysieren"*); dieser Aufgabenbereich begegnet auch noch bei Musiklehrern und Studenten einigen Mißverständnissen, obwohl die Musikwissenschaft ihn als ein Zentrum ihrer Tätigkeit ansieht – und zugleich (spätestens seit H. Riemann) unter einem pädagogischen Aspekt. – Was bedeutet also für den Studierenden eine Trennung in unterschiedliche Bereiche: weshalb wird Analyse oft von Interpretation getrennt; d. h. in welchen Fällen ist Analyse ohne Interpretation bzw. sogar ohne *"historische Interpretation"* (Memorandum) überhaupt sinnvoll und wann kann die letztere auf Analyse verzichten? Was bedeutet *"Didaktische Analyse"* zusätzlich zur am häufigsten vorausgesetzten Bestimmung von Analyse, daß sie dem Verstehen dienen soll; und was hat schließlich *"Didaktische Interpretation"* anderes zu berücksichtigen und anders zu gewichten als eine Analyse (mit Interpretation), die dem Verstehen wirklich dient? Es gilt also, die oft als übergroß gesehene Kluft zwischen Analyse und didaktischer Interpretation im Zusammenwirken von Musikpädagogen und Musikwissenschaftlern zu verringern. Weshalb werden außerdem nur wenige Analysen als didaktisch gut auswertbar angesehen? Verdeutlichen sie zu wenig die *"Vermittlungsqualitäten"* (Chr. Richter) von Musik oder sind die Erfahrungen von Pädagogen und Studenten mit Analyse zu einseitig?

Daraus ergeben sich folgende Erwartungen:

1. Allgemein scheint eine Klärung und Verdeutlichung der Aufgabe und Funktion von Analyse und Interpretation immer wieder erforderlich zu sein: was Analyse für die Begegnung mit Musik vermag, was sie nicht leisten kann, wie sie sich abgrenzt (etwa gegenüber spezieller Aufgabenstellung in Harmonie- oder Formenlehre); und – sicher ebenso wichtig – wie das Interpretieren immer in die Analyse mit einbezogen wird und diese ergänzt, auch wenn Kriterien einer wissenschaftlichen Interpretation analytischer Details noch wenig entwickelt sind. Durch die Klärung der Bedeutung von Interpretation könnten auch die Einseitigkeiten oder die Überbewertung von Analyse deutlicher werden (manchmal wird Analyse als einzig sinnvolle Annäherungsweise an Musik betrachtet, andererseits zugleich als eine Art von *"Entzauberung"*, wodurch alles Rätselhafte in der Musik zu lösen sein müsse). Einer konkreten Klarstellung bedarf die Bedeutung von Analyse für den hermeneutischen Ansatz bzw. die Lösung der scheinbaren



Diskrepanz zwischen Sachanalyse und hermeneutischer Betrachtungsweise (oder deutlicher: eine Verringerung des überakzentuierten Gegensatzes: wissenschaftliche Analyse – affektive Lernziele; wie könnte z. B. das eine das andere ergänzen oder sogar verstärken).

2. Große Hoffnungen richten sich meist auf *Methoden der Analyse*, vor allem in Bezug auf deren richtige Auswahl und Verfügbarkeit. Durch das Beherrschen solcher Methoden erhofft man sich oft ein problemloses Funktionieren von Analyse (so als könne man sich etwa allein der Schenkerschen Methode wie eines Universalwerkzeugs beliebig bedienen). Eine derartige Erwartung scheint kaum erfüllbar zu sein, wenn man überhaupt von Methoden i. S. vollgültiger Verfahrensweisen sprechen kann<sup>35</sup>. Es kann also nicht darum gehen, in der Musiklehrerausbildung einzelne Methoden beherrschen zu lernen, sondern musikwissenschaftlich fundierte Erfahrungen mit methodischen Ansätzen zu machen bzw. zu erkennen, wie Musikstücke auf solche Ansätze "reagieren" und sich durch methodische Werkzeuge erschließen lassen oder auch nicht. Wäre also die Frage nach der Methode von Analyse höchstens sehr allgemein zu beantworten, so bedeutete es eine konkrete Hilfe dazu, einige tatsächlich unterschiedliche Methodenansätze auf ihre Verwertbarkeit in Studium und Schule hin zu untersuchen; z. B. nach Möglichkeiten statistischer Methoden, des analytischen Vergleichs (etwa zwischen Werken der Wiener Klassik und neuester oder "U"-Musik) oder nach wissenschaftlichen Kriterien einer reinen Höranalyse in Verbindung mit der Rezeptionsforschung.

3. Das Auswertbarmachen von Analysen ist nicht immer nur eine Wunschvorstellung in der Musiklehrerausbildung oder im Unterricht. Oft begegnet man Analysen, bei denen weder die Verfahren noch die Interpretationsansätze (z. B. "energetisch", "hermeneutisch" im engeren Sinn) klargestellt worden sind, noch das Ziel oder die ästhetische Vorentscheidung der Analyse; so daß auch nicht deutlich genug das Bedeutsame und Charakteristische im analysierten Stück erkennbar und damit vermittelbar sein kann

---

<sup>35</sup> Z. B. sind einige der in dem vielbenutzten Buch "*Musikalische Analyse*" von D. de la Motte, Kassel 1968, angewandten Verfahren, die oft als eigenständige Methoden angesehen werden, obwohl der Verfasser sie nur als jeweils andere Blickrichtungen auffaßt, weder auswechselbar, noch für sich allein anwendbar; so sind "Kategorienanalyse", "Takt-für-Takt-Analyse" u. a. nur verschiedene Ansätze oder Akzente, die u. U. alle in einer einzigen Analyse zur Anwendung kommen müssen.

(diese Tatsache fördert sicher das Mißverständnis von einer Analyse "als Selbstzweck").

Eine klarer ziel- und problemgerichtete Analyse wäre dann auch leichter auf Lerninhalte beziehbar – dies bedeutet keinesfalls eine Forderung nach "lernzielgerichteter Analyse", sondern führt lediglich zur Feststellung, daß die Sachprobleme der Analyse sich nicht nur auf offene Fragen im Musikstück beziehen, sondern ebenso Vermittlungs- und Verstehensfragen herausfordern sollten.

Weiterhin wäre dazu eine bessere Aufschlüsselbarkeit von Analysen dienlich; denn oft läßt sich in der Vielfalt analytischer und interpretatorischer Darstellung nicht mehr auseinanderhalten, was nun z. B. ästhetische Voraussetzungen, musiktheoretische Fakten, Feststellungen satztechnischer Besonderheiten sowie historische, soziologische, rezeptionsgeschichtliche oder programmatische Deutungsansätze betrifft, so daß auch nicht erkennbar ist, für welche Unterrichtsthemen eine Analyse Ergebnisse erbringen könnte.

Unter diesen Voraussetzungen könnte dann das von der musikwissenschaftlichen Analyse und Interpretation herausgearbeitete Bedeutsame und Charakteristische eines Stücks gleichsam "Vermittlungsqualität" werden.

4. Ähnliche Erwartungen beziehen sich besonders auf mehr oder weniger beispielhafte Analysen – beispielhaft für bestimmte Gattungen, Epochen, Methoden etc.<sup>36</sup> – wenn nicht sogar auf einen gewissen Fundus von Analysen, aus dem für Studium und Schule ausgewählt werden kann. Um dem Mißverständnis vorzubeugen, es ginge nur quantitativ um "mehr Werkanalysen, welche eine Grundlage für den Schulmusikunterricht bilden können" (Vorschläge der Bundesfachgruppe): die Musikwissenschaft kann auch hier nicht Materiallieferant von Analysen sein (vgl. W. Steinbecks Forderungen); es sollten aber geeignete vielfältige Beispiele verfügbar sein, die eine breitere Erfahrung im Studium ermöglichen sowie ein gewisses Reservoir, aus dem später für den Unterricht nicht nur quantitativ ausgewählt werden könnte, sondern auch unter dem Aspekt des Zeit- und Rezeptionsdokumentarischen solcher Analysen (z. B. um deren "Sprache" untersuchen und auswerten zu können).

---

<sup>36</sup> Ähnlich wie etwa bei de la Motte (s. Anm. 3) oder G. Schuhmacher ("*Musikalische Analyse*", Wege der Forschung Bd. CCLVII, Darmstadt 1974)



5. Nur genannt seien weitere mögliche Hilfestellungen bzw. Hinweise:

- z. B. beim Entwickeln eines Konzepts für Analyseurse oder -lehrgänge in Studium und Unterricht (Rahmenrichtlinien u. a. gehen hier oft von enormen zeitlichen und inhaltlichen Voraussetzungen aus);
- zur eigenen Weiterentwicklung analytischer Fähigkeiten (z. B. im Rahmen der Lehrerfortbildung);
- zu einem besonderen Problem, das hier nur gestreift werden kann: die konsequente Fundierung musiktheoretischer Lerninhalte bzw. die Sinngebung (oder sogar Ersetzung) des Kapitels Formenlehre in dem Sinne, daß die Schemata der Formenlehre nur "*Ausgangspunkt musikalischer Analysen*" (C. Dahlhaus) sein sollen;
- schließlich zur Gewinnung von Urteilkriterien aus Analysen (wie von C. Dahlhaus angeregt); denn eine Voraussetzung für den Musiklehrer wäre nicht allein, daß er die ästhetischen Beurteilungskriterien seiner Zeit überblicken lernt, sondern auch deren Verankerung in analysierter Musik;
- nicht zuletzt zu einer engeren Verbindung von Analyse mit Produktion und Reproduktion in Studium und Schule (z. B. beim Einstudieren, bei der Probenarbeit für Schulaufführungen etc.<sup>37</sup> – hier liegt eine Aufgabe für die Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern mit den Instrumentalpädagogen, um die Kluft zwischen Analyse und Reproduktion zu überbrücken.

Resümee:

Musikwissenschaftliche Analysearbeit sollte dazu beitragen, daß Analyse wieder mehr i. S. H. Riemanns auch auf Vermittlung hinzielt, daß sie die vom Musikstück ausgehenden, darin beschlossenen didaktischen Möglichkeiten eröffnen hilft; d. h. daß das Bedeutsame im Musikstück als "Vermittlungsqualität" sich anbietet und zugleich didaktisch umsetzbar wird. Dann wäre ein Übergang von musikwissenschaftlicher Analyse und Interpretation zu didaktischer Interpretation erleichtert oder die Trennung zwischen diesen Bereichen sogar eliminierbar.

---

<sup>37</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht: "...auch schulmusikalische Reproduktion stets in Wechselbeziehung zu analytisch-kritischem Verstehen" ("*Wissenschaftsorientierte Schulmusik*", in: Musik und Bildung 1972, S. 29)

Zum Komplex *Musikgeschichte* ergeben sich oft ähnliche Fragen: Weshalb wird das Sich-Befassen mit musikgeschichtlichen Verläufen manchmal als unergiebig, belastend, zu sehr datenbezogen oder allgemein als "unzeitgemäß" betrachtet? Warum gilt das Erfassen und Aneignen von Zusammenhängen als etwas nur Mechanisches oder gar als "verbildend" (obwohl man in der Regel nicht auf die Funktion eines historischen "Gerüsts" verzichten möchte) ?

Aus der Vielzahl von konkreten Erwartungen<sup>38</sup> seien hier nur einige genannt, die sich ganz pragmatisch auf Materialien zu musikgeschichtlichen Darstellungen beziehen:

- Auch hier wäre eine deutlichere Aufschlüsselung vorteilhaft, so daß neben den zugrundegelegten Daten und Fakten mehr die "offenen" Prozesse, struktur- bzw. sozialgeschichtliche Problemstellungen, mehr oder weniger eindeutige oder nur zu vermutende Verläufe und Folgeerscheinungen erkennbar werden, und zugleich eine Diskussion von übernommenen oder selbständigen Schlußfolgerungen oder Vorentscheidungen der Autoren möglich wird; (dazu ergäbe sich eine insgesamt klarer werk- und problemgerichtete statt nur ablauforientierte Darstellung – wenn auch nicht als ausgesprochene Problemgeschichte i. S. W. Windelbands).
- Vor allem wäre damit ein deutlicherer Quellenbezug verbunden, also auch der Einbezug von analysierten und analysierbaren Beispielen und kommentierten sowie einander gegenübergestellten Texten und Dokumenten, die das Arbeiten in einem "quellenkritischen Zirkel" (Dahlhaus) ermöglichen.
- Schließlich erfordert die Erschließung schwerzugänglicher Zeitabschnitte noch mehr konkrete und aktualisierende Hilfsmaterialien. Am Beispiel der sozusagen "undankbaren" und von Vorurteilen begleiteten Musikgeschichte des Mittelalters ergäben sich etwa folgende Fragen: ob mittelalterliche Musikgeschichte überhaupt von Belang ist (eine nach H. H. Eggebrechts kritischer Infragestellung [NZfM 1973] durchaus nicht rhetorische Frage); in welchem Rahmen sie sinnvoll zu erarbeiten wäre (etwa nur in rezeptionsgeschichtlicher Betrachtung oder in

---

<sup>38</sup> Selbstverständlich können hier die diesen Fragen zugrundeliegenden Probleme kaum berührt werden (vgl. dazu vor allem C. Dahlhaus: "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: NZfM 1974, S. 79 - 84, sowie neuerdings "Grundlagen der Musikgeschichte", Köln 1977)



interdisziplinärem Zusammenhang oder unter einem speziellen Aspekt, z. B. des Wort-Ton-Verhältnisses); mit welchen notwendigen Schwerpunkten und in welchem Umfang diese Arbeit erfolgreich sein kann (etwa nur punktuell, auf eine Gattung, wenige Komponisten oder gesellschaftliche Entwicklungen beschränkt); mit welchen Möglichkeiten eines Gegenwarts- und Praxisbezugs (z. B. Gregorianik im heutigen Musikleben, der Bezug zeitgenössischer Kompositionen auf mittelalterliche, oder neuerdings sogar das Zurückgreifen von Popmusikern auf mittelalterliche Vorlagen); mit welchen Bezugsmöglichkeiten zu pädagogischen Ansätzen (z. B. mittelalterliche Spielmannspraxis und heutiges kreatives Musizieren, "Theatergebundenheit" von mittelalterlicher Musik, musikalische Erziehung im Mittelalter); und schließlich mit welchen Chancen einer konkreten Werkerfahrung mittelalterlicher Musik – gemeint ist z. B., daß in den meisten musikgeschichtlichen Darstellungen anstelle von Beispielwiedergaben oft Normen, Stile oder Gattungen so beschrieben werden, daß man (mit noch wenig Hörerfahrung) die betreffende Musik genau erfassen zu können glaubt (so wird etwa J. Okeghems Stil mehr oder weniger detailliert dargestellt in einer Weise, die sich dann beim Hören entweder als zu sehr vorfixierend herausstellt oder sogar als dem Gehörten widerstrebend); bei solchen verkürzten Stilbeschreibungen zeigen sich die erheblichen Probleme eines fehlenden Werkbezugs am deutlichsten.

#### Resümee:

Eine mehr durch Analyse von Fakten und den zugrundeliegenden Daten, Dokumenten sowie von Texten und Werken, getragene materialbezogene Darstellung würde das Prozeßhafte von Tradition und Erneuerung verdeutlichen bzw. die Betrachtung von Musikgeschichte noch "offener" halten, so daß der Betrachter "*das 'Funktionieren' der Geschichte von der eigenen Position her fragend in den Blick bekommen*" würde (Eggebrecht). Unter diesen Voraussetzungen wären dann musikgeschichtliche Inhalte noch direkter problematisierbar (ohne ganz die "Erzählkontinuität" einzubüßen) und eine "Rechtfertigung" im Studium entbehrlich.

Analyse und Musikgeschichtsdarstellungen: Einige Aspekte, in: Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung, hg. von W. Gieseler und R. Klinkhammer (= Forschung in der Musikerziehung), Mainz 1978, S. 39-44.

## **Überlegungen und Beobachtungen zur Praxis des Fachs Musikwissenschaft im Rahmen des Schulmusikstudiums (an der Musikhochschule)**

Das Fach Musikwissenschaft - an einigen Musikhochschulen als "Musikgeschichte" deutlicher eingegrenzt - ist in der heutigen Schulmusikausbildung an den Musikhochschulen fest verankert. So wenig es jedoch eindeutige hochschuldidaktische Grundlagen zu diesem Fach gibt<sup>39</sup> (falls es diese überhaupt geben kann), so häufig hört man Forderungen nach klarer Lernziel- und Zweckbestimmung, Abwerfen von Ballast (gemeint ist besonders "historisches Wissen") und Ausrichten auf die Schulpraxis.

Nach einigen Prüfungs- und Ausbildungsrichtlinien zu schließen, scheint der übliche systematische "Gang durch die Musikgeschichte" noch zur festliegenden Unterrichtsgrundlage bestimmt zu sein; allerdings sei schon hier vermerkt, daß an Hochschulen, die vorwiegend spezielle Probleme als Semesterthemen anbieten, gerade ein solcher Überblick von Zeit zu Zeit von den Studierenden als erforderlich angesehen wird.

Die Frage allerdings, ob heute für Studium und Prüfung eines Schulmusiklers noch Riemanns Bestimmung der Musikgeschichte als "der Musikwissenschaft bester Teil" gelten kann, wird sicher nur mit Einschränkung positiv beantwortet werden - und dies nicht nur mit Rücksicht auf etwas mehr "aktualisierende" musikästhetische, -soziologische und -psychologische Information. (Einschränkungen in diesem Sinne hat die Musikgeschichtsforschung bereits selbst in Beziehung auf ihren Arbeitsbereich vorgenommen: nicht mehr so sehr Erforschen, Abgrenzen und stilistisches Periodisieren historischer Epochen, sondern Analyse und wissenschaftlich voll fundierte Interpretation des individuellen Werks werden als wesentliche Arbeitsgebiete gesehen;<sup>40</sup> es liegt auf der Hand, wie sehr diese Tatsache - zunächst rein

---

<sup>39</sup> Als solche können hier die grundsätzlichen Gedanken aus einigen Fachbeiträgen der letzten Jahre noch nicht angesehen werden, auch wenn z.B. die in H.H. Eggebrechts Referat "Wissenschaftsorientierte Schulmusik" (in: Musik und Bildung 1/1973) entwickelten Zielvorstellungen Ausgangspunkte dafür sein könnten.

<sup>40</sup> Vgl. u.a. auch die einschlägigen Artikel im Sachteil des Riemann-Lexikons von 1967 sowie das unter 1) zitierte Referat H.H. Eggebrechts. Besonders sei hier an die noch kaum aufgegriffene Forderung von R. Frisius erinnert, daß die Musikwissenschaft "... viel mehr in erster Linie dem jeweils neuesten kompositorischen und musikalischen Bewußtseinsstand gerecht werden (muß), um weiterführende, in die Zukunft weisende Tendenzen rechtzeitig und angemessen erkennen und entwickeln zu können", und daß sie darüber hinaus

theoretisch – dem Verlangen nach Hinführung zu vielseitigem Analysieren im Schulmusikstudium entgegenkommt.) Wenn auch W. Gurlitts klare (in ähnlicher Weise neuerdings wieder vorgebrachte) Forderung nach „*vollwertigem*“ musikwissenschaftlichem Universitätsstudium für den Schulmusiker schlecht realisierbar ist, so dürfte doch von Gurlitts Studienzielen (1953) – musikologisches Wissen, musikgeschichtliches Verständnis und verantwortliche musikalische Urteilsbildung – das zweite noch nicht völlig verzichtbar sein (auch wenn etwa in manchem neuen Ausbildungsentwurf der Begriff Musikgeschichte gar nicht mehr erscheint).<sup>41</sup>

Die Fragen nach Studieninhalten für das Fach Musikwissenschaft und besonders nach der Festlegung eines Fundamentum bzw. der Auswahl von ergänzenden Themenbereichen aus der vorhandenen Stofffülle werden heute kaum eindeutig, geschweige denn verbindlich beantwortet werden.<sup>42</sup> Fällt einerseits bei bestimmter Thematik fast zwangsläufig das Stichwort „Schulrelevanz“, so versagt es sich andererseits selbst die universitäre Musikwissenschaft nicht, für die von ihr betreuten Schulmusikstudierenden ganz klare Abgrenzungen und relativ altgewohnte (d.h. auch, auf musikgeschichtliches Grundwissen ausgerichtete) Ziele zu formulieren, damit die Studierenden „*möglichst gutes Rüstzeug für ihre späteren Aufgaben erhalten*“ (C.H. Mahling 1970<sup>43</sup>; „... *dazu gehört insbesondere die Vermittlung der elementaren Grundlagen und das Einüben eines Gerüstes musikgeschichtlicher Fakten und Daten.*“)

---

„*zwangsläufig zugleich Wissenschaft von der auditiven Kommunikation (ist)*“ (in: Musik in Schule und Gesellschaft – Vorträge der 9. Bundesschulmusikwoche in Kassel 1972, S. 160); dazu auch vom selben Verfasser: *Musik in der Gesamthochschule*, in: Musik und Bildung 3/1971, S. 113-121. (Diese Auffassung von einer nicht historisch relativierten, sondern ganz auf neueste Musik – und damit auf deren Theorie bzw. die systematischen Disziplinen – gerichteten Musikwissenschaft kann jedoch im Rahmen dieser Beobachtungen aus der gegenwärtigen Musikhochschulpraxis nicht in genügendem Umfang diskutiert werden.)

<sup>41</sup> Darauf also könnten sich didaktische Überlegungen beziehen, weniger jedoch auf eine Festlegung wie „*Einführung in die Geschichte der Musik als Bildungsgut*“, die als Inhalt im späteren Aufgabenbereich des Schulmusikers früher genannt wurde (Riemann-Lexikon, Artikel Schulmusik). Jedoch kann hier keinesfalls erörtert werden, ob und inwieweit ein Studienziel der Hochschule mit den vielfältig vorgetragenen Lernzielen der Schule identisch oder davon unmittelbar abhängig sein muß.

<sup>42</sup> Abgesehen davon, daß „Inhalte“ dieser Art teilweise gar nicht mehr zur Debatte stehen, etwa im Projekt-Studium, wie es H. Rauhe in seinem Gutachten über die Ausbildung der Musiklehrer an der Universität Bremen entworfen hat (in: *Musiklehrerbildung an der Universität*, hrsg. von U. Günther/H. Rauhe, Stuttgart 1974).

<sup>43</sup> In dem Aufsatz: *Die musikwissenschaftliche Ausbildung der Schulmusikerzieher* (in: Musik und Bildung 3/1970, S. 123).



Daß in der gegenwärtigen Praxis der Musikhochschulen die Disziplinen der systematischen Musikwissenschaft noch zu kurz kommen (etwa gegenüber einigen universitären Instituten), ist zwar unbezweifelbar, jedoch auch nicht unabwendbar.<sup>44</sup> Ungeachtet der Schwierigkeiten, welche das Ziel, der Studierende solle an der Universität mit *”möglichst vielen Forschungseinrichtungen der Musikwissenschaft bekannt”* und *”mit den neuesten Forschungsergebnissen vertraut gemacht (werden)”* (Mahling, ebd.) in der praktischen Arbeit mit sich bringt, kann sich die Musikhochschule keinesfalls darauf berufen, daß sie *”als Ersatz”* für die systematischen Musikwissenschaften die Ergebnisse des künstlerischen Ausbildungszweiges mehr in die musikwissenschaftliche Arbeit einbeziehen würde. In den neuesten Beiträgen dazu<sup>45</sup> betont deren Verfasser die Notwendigkeit, die systematische Musikwissenschaft in das Studium einzubeziehen; dabei geht er jedoch von der Voraussetzung eines lernziel- und projektorientierten Studiums aus sowie zugleich von der sicher nicht unberechtigten Annahme, daß *”der Lehrerstudent nichts davon (hat), in einzelne Teilbereiche der systematischen Musikwissenschaft ... ‚eingeführt‘ zu werden”*. Die Ziele eines darauf abgestimmten Studiengangs können daher auch nur allgemein und dabei noch komplex formuliert werden (*”... die wissenschaftliche Betrachtung der Musik als Ganzes in den Blick zu bekommen und sie als Vorbereitung auf die umfassenden Anforderungen zu studieren, die der Musikunterricht stellt.”*). Wenn man sich H. H. Eggebrechts Feststellung<sup>46</sup>, daß Musikwissenschaft gegenwärtig – weil es *”in ihren Begriffen gärt von innen heraus”* – *”aus ihrer eigenen Tradition heraustritt”*, anschließt, so dürfte es überhaupt fragwürdig sein, konkrete, auf Curricula zielende Inhalte jetzt zu formulieren (trotz oder gerade wegen der Forderung, daß Musikwissenschaft nicht nur erkennen solle, *”daß dieses Ganze der musikalischen Wirklichkeit und der in ihr faßbaren gegenwärtigen Wirklichkeit überhaupt ihre Aufgabe ist, sondern auch daß sie dieses Ganze zu erreichen suchen muß durch die Schule hindurch”*).

<sup>44</sup> Abgesehen von Gastdozenturen an einigen Musikhochschulen ist z.B. an der Hochschule in Hannover eine Professur für Musikpsychologie und -soziologie eingerichtet worden.

<sup>45</sup> M. Geck: *Mehr Wissenschaft in der Ausbildung / Wie man Musikwissenschaft praktisch nutzt* (in: Neue Musikzeitung 4,5/ 1975)

<sup>46</sup> *Neue Musik - Tradition - Fortschritt - Geschichtsbewußtsein*: Bemerkungen zu diesen Begriffen (in: Zwischen Tradition und Fortschritt ..., hrsg. von R. Stephan, Mainz 1973, S. 53-65) (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 13).

Dennoch stellt sich wieder die Frage nach Eingrenzung und Konkretisierung des Bereichs "Musikwissenschaft – Musikgeschichte" im gegenwärtigen Didaktikstudium. Kann und soll man bei der erwähnten konträren Vielfalt von Lernzielforderungen "grundsätzliche" Ziele und Inhalte festlegen? – Zwei Grobziele werden in der heutigen Praxis angesteuert, die mehr in einer überblickhaften und andererseits einer phänomenologischen Betrachtungsweise ihre Entsprechung finden als etwa in systematischer und historischer Musikwissenschaft; falls man sie akzeptiert, bleibt noch die Frage nach einer Rangfolge, nach Trennung oder Verbindung für den Studienverlauf.

In einem Aufgabenbereich I ist die Vermittlung von *Grundinformationen sowie eines Überblicks* über historische Entwicklungen enthalten, in Verbindung mit einer *Einführung* in philologisches Erfassen und eigenes Erarbeiten. So werden in diesem Bereich auch Fragestellungen aus den Disziplinen der systematischen Musikwissenschaft herausgearbeitet – ungeachtet des Stellenwerts, der diesen später noch eingeräumt werden kann.

"Musikgeschichtliches Verständnis" versucht man an vielen Musikhochschulen heute im mehr oder weniger exemplarischen Erarbeiten einzelner Geschichtsausschnitte, Problemverläufe oder Gattungsentwicklungen zu gewinnen. Darin einbezogen sind dann auch traditionelle Teilbereiche wie die Formenlehre – in der heutigen Praxis weitgehend von früherer Schematik befreit – oder auch die Instrumentenkunde, in deren Rahmen das neuere Elektroinstrumentarium und phonotechnische Errungenschaften erst eine gleich bedeutsame Rolle einnehmen müssen. Wird neben solcher Gestaltung der Thematik, die zugleich Grundlage und Anregung für eigene Arbeit an ähnlichen Aufgaben bilden soll, noch der orientierende - und in Prüfungen oft auch verlangte - Überblick über die Musikgeschichte geboten (siehe oben), dann könnte dieser zugleich Gerüst für den gesamten Aufgabenbereich sein. Dessen Ziel kann selbstverständlich nicht jene (als "ledernes Konservatoriumswissen" wohl nirgends mehr ernstgenommene) Faktensammlung sein, die sich gerade einem "*musikgeschichtlichen Verständnis*" widersetzen würde, welches (im Sinne H.H. Eggebrechts<sup>47</sup>) zwar als "Traditionsentdeckung" zu sehen ist, jedoch "*die Kriterien der Kritik (gewinnt), indem sie das Geschehene in bezug setzt zum heute Geschehenden, in welchem sich, als zu kritisierendem das Geschehene fortsetzt, – ...*"

---

<sup>47</sup> A.a.O., S. 63 f.



Der Aufgabenbereich II hat dann *spezielle Thematik* und *eigenes Arbeiten* zu verbinden: also auf Bereich I gestützte *Analyse und wissenschaftliche Interpretation* als Grundlage für eine nicht nur musiktheoretisch fundierte didaktische Interpretation. Am anspruchsvollsten, gerade in bezug auf "musikgeschichtliches Verständnis", ist dabei der Komplex "Interpretation", der etwa auch rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen eines Stücks und dessen Wirkungsweise im heutigen Kulturbetrieb einschließt, und dessen Hauptschwierigkeit in einer adäquaten Verbalisierung zu liegen scheint; die Voraussetzungen dafür werden in der Musikwissenschaft jedenfalls außergewöhnlich hoch angesetzt. (Als Arbeitsweise diene in der Praxis deshalb oft eine Staffelung von Einzelvorarbeit über auswertende Gruppenarbeit zur Zusammenfassung im Seminarplenum mit dem Bilden von Schwerpunkten und dem Artikulieren von Bedeutsamem, wenn es um weitergefaßte oder zielgerichtete Analyse ging.)

Obwohl Bereich I einige Voraussetzungen für Bereich II erbringen muß, sind beide inhaltlich nicht voneinander getrennt zu sehen. In einem gedachten Studiengang scheint die Verteilung zunächst mehr als einfach zu sein - in den Anfangssemestern bevorzugt Bereich I, in den höheren Bereich II; in der Praxis wird aus didaktischen Gründen differenziert und muß aus technischen Gründen oft anders verfahren werden. Vor allem wird die Thematik von Bereich I im fortgeschrittenen Studienverlauf keinesfalls fortfallen oder zu stark eingeschränkt werden dürfen, während die Arbeit im Bereich II am Studienanfang motiviert ist und zu fördern wäre.

Eine festlegbare Folge von Themen, den Bereichen entsprechend überblickhaft bzw. einführend gehaltene und spezialproblemgerichtete, scheint bei der Vielfalt von Kombinationen weder möglich noch sinnvoll. Dennoch hat sich in der Praxis eine Verbindung von Themen aus Bereich I und II im Semesterwechsel als Einheit ergeben: z.B. 1. Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – mit Besprechung der wichtigen Fachliteratur und Quellen sowie darauf bezogenen Gruppenarbeiten, daneben Kurzeinführung in fachwissenschaftliche Arbeitstechniken und Grundbegriffe (ältere und neue "Notation", "Bearbeitung", "Edition" u.ä.); 2. (im darauffolgenden Semester) Erarbeiten eines musikgeschichtlichen Zeitabschnitts, wobei sich dann der konzentrierte Umgang mit Literatur und Quellen wie auch deren richtige Auswahl schwieriger als vermutet gestalteten (dies zeigte sich nicht zuletzt bei weniger im Erfahrungsbereich liegenden Themen aus weiter entfernten Epochen wie dem Mittelalter, die jedoch bemerkenswertes Interesse

gefunden hatten). Danach konnte 3. Einführung in Analyse und Interpretation folgen – mit Besprechung von Ansätzen und Methoden sowie notwendigen Vorarbeiten einer Funktionsanalyse und verbalen Interpretation; und schließlich, darauf aufbauend, 4. Ausschnitte aus verschiedenen Epochen oder Gattungen, das Erarbeiten einer Biographie usw. Aus einer solchen Kombination hatte es sich auch ergeben, einer epochengeschichtlichen Überblickvorlesung die entsprechende literaturkundliche Übung mit stilanalytischen Beispieluntersuchungen beizufügen.

Da in der Regel bei vielen angebotenen Themen beide Bereiche angesprochen sind, wird einer davon je nach Voraussetzungen und Zielvorstellung des Seminars mehr oder weniger Übergewicht erhalten. Einige entscheidende Probleme sind damit jedoch noch nicht zu lösen; etwa die Fragen, in welchem Verhältnis das Erstellen eines Gesamtzusammenhangs zu punktueller Vertiefung stehen soll, welcher Ausgleich zwischen der Forderung nach Beherrschung musikwissenschaftlicher Arbeitstechniken einerseits und nach musikgeschichtlichem Faktenwissen andererseits zu erreichen ist, oder ganz allgemein, wie die Verteilung, Gewichtung und Auswahl von Themen aus der Fülle von Stoff vorzunehmen wäre, um heute den Komplex einer didaktischen Interpretation oder einer *”interdisziplinären Korrespondenzanalyse”* (nach H. Rauhe) fundieren zu können. Z. B. müßte bei einem historisch orientierten Thema der Vergleich und der direkte Bezug zur Gegenwart so weitgehend einbezogen werden (etwa im Sinne von H.H. Eggebrechts Traditionskritik und Begriffsumwertung – siehe oben), wie es die vorauszusetzenden Fachkenntnisse über neuere Musik erlauben.

Aus der Hochschulpraxis seien zunächst zwei lapidare Feststellungen angesprochen: einmal das Verlangen nach weitgehend selbständigem, eigenverantwortlichem Erarbeiten eines Teilgebiets mit korrigierender Diskussion der Ergebnisse; zum anderen der Wunsch nach Einbezug möglichst vieler, möglichst sparsam kommentierter Beispiele bei jeder Thematik. (Beides erfordert die starke Einschränkung eines mehr vorlesungsartigen Unterrichtsverlaufs, auch wenn Einzel- und Gruppenarbeit wegen fehlender fachlicher Voraussetzungen nicht immer so erfolgreich wie erwartet praktiziert werden können.)

Das Bemühen um voll motiviertes und selbstverantwortetes Arbeiten, wobei – nach den Erwartungen mancher – allein schon mittels Organisation und Reflexion des Arbeitsprozesses ein gewähltes Thema bewältigt werden



sollte<sup>48</sup>, kommt in den meisten Hochschulveranstaltungen nicht nur dem einzelnen zugute.<sup>49</sup> Von einem Seminarteilnehmer z.B. wurde ein Arbeitspapier vorgelegt, das didaktische, lernpsychologische und vor allem methodische Aspekte zu Seminarablauf und -thematik zur Diskussion stellte, wobei es keinesfalls um voreilige Kritik an angebotenen Themen ging. Dieses Arbeitspapier war nicht nur durch das gleichzeitige Psychologieseminar angeregt, sondern vor allem durch eigene Schulversuche motiviert worden. (Daher enthält es allgemein pädagogische Überlegungen zur selbstgewonnenen Motivation und zum Einbezug und Ausgleich der unterschiedlichen Voraussetzungen bei den Teilnehmern; bei der gemeinsamen Planung der Arbeit sei nicht zuletzt "Reflexion der Arbeitsweisen auf den Lernprozeß" zu erreichen. Im einzelnen wurde eingegangen auf die Strukturierung der Thematik – es handelte sich hier um Analyse von Musik um die Jahrhundertwende – und vor allem des Materials, mit einem Vorschlag möglicher Betrachtungskriterien – z.B. "Tonalität", "formale Tendenz", "historischer Ablauf", "regional" usf.; daraus folgernd wurde der Umfang der Thematik eingeschränkt. Aus den vielschichtigen Interessen der Teilnehmer, u.a. für Musiktheorie und Komposition, für Kulturgeschichte oder für Orgelmusik dieser Zeit, ergaben sich gerade in jenem Seminar vielseitige Beiträge, die sich teilweise jedoch auch einer noch gründlicheren Vorstrukturierung widersetzt hätten.)

Der Einbezug von vielseitigem Beispielmateriale scheint im Unterricht nichts weniger als selbstverständlich zu sein. Doch zeigen sich bei der Integration mancher Beispiele in die Seminararbeit weniger selbstverständliche Hindernisse. Neben der ganz allgemeinen Konzentrationsschwierigkeit beim problemgerichteten Hören eines Ausschnitts wirkt sich vor allem der erstaunlich unzuverlässige, gering ausgeprägte Transfer von und zu den musikpraktischen Fächern (Instrumentalspiel, Gesang, Dirigieren) aus. Manchmal fehlt geradezu jeglicher Transferansatz von einem gespielten Stück zu dessen analytischer Auswertung, eine für die Unterrichtspraxis fast "lebensnotwendige" Voraussetzung. Eine Erklärung für die jeweils andere "Einstellung", ob man ein Stück übt und spielt oder - als Objekt musikwis-

---

<sup>48</sup> Man vergleiche dazu F. Huiskens Einwendungen zu H. Rauhes "Gutachten"): "*Es scheint mir Argumente zu geben, die darauf hinweisen, daß eine derartige Methoden-Hypostasierung, die mit der Beliebigkeit in inhaltlichen Fragen korrespondiert, z.T. in bestimmten Schwierigkeiten der Musikerziehung selbst begründet ist.*" (a.a.O., S. 124).

<sup>49</sup> Das Folgende bezieht sich hauptsächlich auf in den letzten Jahren durchgeführte Seminare.

senschaftlicher Betrachtung vor sich hat, ist problematisch. Liegt die Ursache bei der Art weit zurückliegender Auffassungen (- eben bei der Einstellung, aus der heraus man ein Stück zu üben und zu exekutieren habe, bzw. wie man konträr dazu musikwissenschaftliche Fakten zu erarbeiten habe); oder beruht sie auf dem Mißverständnis, daß bei wissenschaftlichem Arbeiten im Bereich der Musik praktisch-künstlerische, evtl. auch relativ subjektive Erfahrungen und "Vorurteile" streng ausgeklammert und ignoriert werden müßten?<sup>50</sup> Jedenfalls scheint hier die Überbrückung eine didaktische Aufgabe zu sein, die nicht zuletzt eine Absprache und Verbindung mit den Dozenten der praktischen Fächer erfordert.

Innerhalb des breit gefächerten Komplexes der Musikwissenschaft kann im Rahmen der Schulmusikausbildung an der Musikhochschule, neben neuerdings aufgewerteten Teildisziplinen, musikgeschichtliche Thematik ergiebig und "aktuell" sein, wenn sie u.a. auch dem Bedürfnis nach punktuell erweiterter Information, klärender Diskussion und traditionskritischem Gegenwartsbezug entgegenkommt. Gerade in der Praxis auch musikpädagogischer Hochschulveranstaltungen ist dieses Bedürfnis nach musikwissenschaftlicher Fundierung und Vertiefung so ausgeprägt, daß weitestgehende Exkurse notwendig werden. Könnte man daraus schließen, daß im "Idealfall", wenn musikwissenschaftliche Arbeit genügend zielgerichtet und andererseits "musikgeschichtliches Verständnis" genügend wissenschaftlich fundiert ist, sich ein didaktisch-methodischer Ansatz für den Musikunterricht in der Schule aus dem jeweils ergründeten Sachverhalt um so selbstverständlicher entwickeln und um so müheloser ableiten läßt? Das bedeutete – leider noch im Idealfall –, daß die Arbeit in Musikwissenschaft und Musikpädagogik auch in der Musikhochschulpraxis zu einer geschlossenen Unterrichtseinheit werden würde.<sup>51</sup>

#### *Nachtrag 1977:*

Seit einer Ergänzung dieses (1973 geschriebenen) Beitrags vor 2 Jahren gewann das Thema Musikwissenschaft in der Lehrerbildung so sehr an

---

<sup>50</sup> Damit würde die Spaltung des Begriffs Interpretation in "künstlerische" und "analytisch-wissenschaftliche" unnötig verschärft.

<sup>51</sup> Eine theoretische Begründung dazu enthält P. Brömses Aufsatz "Die Integration der Musikpädagogik in die Musikwissenschaft", besonders dessen Schema "Musikwissenschaft im Zentrum" (in: Musik und Bildung 5/1975, S. 244-247).



Raum und Gewicht in der Diskussion<sup>52</sup>, daß ein kurz resümierender Nachtrag unumgänglich geworden ist.<sup>53</sup>

Dabei gewinnt auch der Gedanke an ein teilweise gemeinsames Grundstudium für Musikpädagogen und Musikwissenschaftler immer mehr an Bedeutung (u. a. im erwähnten "Memorandum"<sup>54</sup>).

Vor allem wird einerseits der Einbezug der systematischen Musikwissenschaft immer mehr im Sinne unverzichtbarer Inhalte gefordert, andererseits wird das Aufeinanderangewiesensein von systematischer und historischer Musikwissenschaft hervorgehoben, wobei sich eine vermeintliche – vor allem auf Methoden bezogene – Trennung zwischen überkommener Betrachtung (meist vereinfachend "hegelsche" genannt) und aktueller, quantitative Ergebnisse vorweisender Forschung oft als zu weitgehend bezeichnen läßt.<sup>55</sup> Zu Mißverständnissen könnte auch die Tendenz mancher Autoren führen, diese "Trennung" beider Wissenschaftszweige zu eindeutig auf schulstufenbezogene Lehrerausbildung zu übertragen, nach der Vorstellung: Erkenntnisse der systematischen Richtung seien mehr (oder fast nur) für die Primarstufe – also vorwiegend für Unterrichtsmethoden – von Wichtigkeit, während historische Interpretationsergebnisse fast ausschließlich den Inhalten der Sekundarstufe II zugute kämen. Der Zweifel an einer solchen Aufteilung, die auch zu einer Spaltung des Aufgabenbereichs der Analyse führen müßte, gilt nicht der Tatsache, daß in der Ausbildungspraxis eine gewisse stufenbezogene Differenzierung erfolgen soll. Eine "konkrete Methodenhilfe" jedenfalls kann nach H. de la Motte<sup>56</sup> von der systematischen Musik-

<sup>52</sup> Darauf beziehen sich sogar mehrere Punkte des "Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland" (in: Die Musikforschung 29/1976/3, S. 249/256), in welchem zu inhaltlichen und organisatorischen Fragen Stellung genommen wird.

<sup>53</sup> Damit erhält dieser Beitrag, der als reine Praxisbeobachtung und Faktendarstellung gedacht war, im Nachhinein eine zunächst gar nicht angestrebte Perspektivenerweiterung durch die in den Aufsätzen der letzten Jahre allgemein und grundsätzlich gestellte Frage nach dem Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und -pädagogik.

<sup>54</sup> Außerdem soll dazu ein eigener Themenbereich in einer in Planung befindlichen Tagung der Bundesfachgruppe Musikpädagogik ("Fachwissenschaft und Musiklehrerausbildung") zur Verfügung gestellt werden.

<sup>55</sup> Hier sei an einige Argumente erinnert, mit deren Hilfe P. Faltin die systematische Musikwissenschaft im Sinne einer Kulturwissenschaft als "offenes System von Erkenntnisinstrumenten" darstellt mit der Aufgabe, "gegenüber der Geschichte" eine Theorie der Musik in Richtung einer "Kunstwissenschaft" zu sein ("Das Problem Systematische Musikwissenschaft" in: Die Musikforschung 29/1976/3, S. 274-279).

<sup>56</sup> "Systematische Musikwissenschaft in der Lehrerausbildung" in: Forschung in der Musikerziehung 1976, Mainz 1976, S. 252-262.

wissenschaft gegeben werden; das bedeutet, daß der künftige Lehrer mehr von Methoden und konkreten Werkzeugen (etwa Tests, Tabellen etc.) profitieren soll als an den Schwierigkeiten einer Spezialforschung scheitern, die als empirische Forschung in seiner Ausbildung höchstens *”in einem durch pragmatische Überlegungen begrenzten Umfang”*<sup>57</sup> möglich scheint.

Eine methodisch und inhaltlich erweiterte Sicht der historischen Musikwissenschaft in der Ausbildung wird in verschiedenen Stellungnahmen angestrebt.

Trotz der deutlich dargelegten Einschränkung, daß wissenschaftliche Forschung im vollen Anspruch an der Musikhochschule nicht realisierbar ist, wird von A. Forchert<sup>58</sup> der Komplex Musikgeschichte als ein Fach gesehen, dessen Ergebnisse auf Erkenntnisprozessen beruhen, womit sich nicht nur das Verhältnis zwischen Faktenwissen und Methodenerfahrung bewußter machen, sondern auch die Unterscheidungs- und Urteilsfähigkeit für die Eigenarbeit fördern läßt. Daß daneben Musikgeschichte noch als die Instanz gilt, die einen vorläufigen Beziehungsrahmen für die in den anderen Ausbildungsfächern vielfältig und punktuell vermittelten musikgeschichtlichen Sachverhalte herzustellen vermag, sollte nicht mit dem Hinweis auf eine veraltete oder kaum vorhandene wissenschaftliche Basis und Methode in diesen Fächern abgetan werden.

Noch mehr um die eigene Erfahrung des *”Prinzips Wissenschaft”*, besonders der Prozeßhaftigkeit und *”Offenheit”*, und die Einsicht in diese Prozesse (anstelle von *”festen”* Ergebnissen) geht es H. H. Eggebrecht<sup>59</sup>. Statt eines das *”Abhaken von Stoffen”* fördernden *”Curriculums”* soll die Möglichkeit eröffnet werden, *”das Funktionieren der Geschichte von der eigenen Position her fragend in den Blick zu bekommen”*.<sup>60</sup> Demnach wären auch die oben als noch fehlend angesprochenen *”Inhalte”* nur unter bestimmten Bedingungen (dieses Prozesses) notwendig oder überhaupt akzeptabel; diese Auffassung würde m. E. allerdings dem heutigen Verständnis von Curriculum viel mehr entsprechen – im Gegensatz zu einem Lehrplan-

---

<sup>57</sup> a.a.O. S. 260.

<sup>58</sup> *”Musikgeschichte an der Musikhochschule”* in: Schulfach Musik (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 16), hrsg. von R. Stephan, Mainz 1976; S. 9-24.

<sup>59</sup> *”Wissenschaft als Unterricht”* in: Schulfach Musik: S. 25-33; die hierin vorgebrachten Gedanken können als Weiterführung des unter 8) genannten Vortrags betrachtet werden.

<sup>60</sup> a.a.O., S. 30.



denken, wobei das "Abhaken von Stoffen" eher eine Rolle spielt – welches zugleich zur "Aktivierung des Faktenwissens" (Eggebrecht) motivieren soll.

Damit scheint sich in der neueren Diskussion ein Ausgangspunkt zu bieten, von dem aus sich vielleicht wieder unvorbelasteter, kritischer und sachlicher ganz pragmatische Inhalte auch im "Fach Musikgeschichte" zur Debatte stellen lassen.

Einige konkrete Punkte zur Erweiterung dieses Fachs nennt K. W. Niemöller<sup>61</sup> in 10 Thesen. Wenn hier die Musikwissenschaft eine "Basisfunktion" in der Ausbildung erhält, so versteht sich auch von selbst der Einbezug folgender Gebiete (neben Formenlehre und Analyse) in die historische Musikwissenschaft: "Neue Musik" als "Brücke zur Geschichte" (auch wenn sich dafür neben Collage, Zitat oder "Play Bach" noch günstigere Argumente, z. B. M. Kagels Beethovenrezeption, finden ließen) und "Forschungen zur Unterhaltungsmusik"; ferner "systematische Gebiete" und Nachbarwissenschaften, aber auch "aktuelle Fragen ... übergreifender Gebiete" (z. B. Medienkunde), die "nur auf dem Hintergrund musikhistorischer Zusammenhänge ursächlich erfaßbar" seien.<sup>62</sup>

Von besonderer Aktualität könnte die (zu Eggebrechts Feststellungen nur als Gegensatz scheinende) These sein, historische Musikwissenschaft sei gegenüber den "wechselnden Denkrichtungen", denen sich Musikpädagogik anschließt, eine "Konstante, die zum steten Bezug auf die unveränderte Sache Musik anhält".<sup>63</sup> Wie auch bei anderen Autoren wird hier hervorgehoben, daß die Sachfülle der historischen Musikwissenschaft dem zukünftigen Lehrer nicht nur ein Auswählen ermöglicht, welches den doch unterschiedlichen Schülerinteressen entgegenkommt, sondern auch durch die in exemplarischen Studien eröffnete Methodenlehre eine Befähigung für spätere Anforderungen und selbständiges Weiterarbeiten gibt.

Auf ähnlichen, ebenfalls grundsätzlichen Zielvorstellungen können schließlich zwei noch unveröffentlichte Ausbildungsgutachten aufbauen<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> "Historische Musikwissenschaft in der Lehrerausbildung" in: Forschung in der Musikerziehung 1976, Mainz 1976, S. 245-251.

<sup>62</sup> a.a.O., S. 249.

<sup>63</sup> ebenda.

<sup>64</sup> K. H. Ehrenforth: Gutachten zur Stellung des Teilfachs Musikwissenschaft in der Ausbildung für das Lehramt Musik in der Sekundarstufe I und II unter fachdidaktischem Aspekt (Ms.). – A. Forchert: Gutachten "Das Fach Musikwissenschaft in der Ausbildung von Musiklehrern der Sekundarstufe I und II."

Dabei geht es K. H. Ehrenforth, nachdem er von *„einer stärkeren fachwissenschaftlichen Orientierung des schulmusikalischen Studiengangs und damit des Schulfachs selbst“* überzeugt ist<sup>65</sup>, um Inhalte eines nur bedingt für alle Lehrerstudenten gleichen Grundstudiums – z. B. der *„Sicherung eines musikgeschichtlichen Rahmenwissens“*<sup>66</sup> – und *„differenzierende Schwerpunktbildung“* in einem von Schultyp und -stufenwahl bestimmten Hauptstudium. Grundsätzlich schafft Musikwissenschaft, speziell die historische Interpretation (vgl. auch *„Memorandum“* S. 250) die Voraussetzungen für eine didaktische Interpretation, die ihrerseits auf den Einbezug der hermeneutischen Frage- und Aufgabenstellung nicht verzichten kann.

Ähnlich grundsätzliche Inhalte sieht A. Forchert in dem Erstellen eines Orientierungsrahmens und der vertieften Betrachtung von Einzelphänomenen, wozu faktische Information und methodische Reflexion miteinander verbunden sein müssen. Die Chance dazu sieht er vor allem beim Teilstudium in einem musikwissenschaftlichen Institut gegeben. Auch hier wird als Ziel der Ausbildung betont, daß neben dem Erwerb von Grundkenntnissen der systematischen Musikwissenschaft die hermeneutisch-interpretative Methode der historischen Musikwissenschaft vor allem eine später eigenständige Erweiterung der musikwissenschaftlichen Sachkompetenz ermöglichen soll.

So sind es vor allem die Tendenz zur inhaltlichen und methodischen Erweiterung wie andererseits die Konsequenz eines gemeinsamen Grundstudiums (mit Musikwissenschaftlern), mit deren Hilfe man zur Zeit die Funktion des Teilfachs Musikgeschichte im Gesamtzusammenhang der Fachwissenschaft Musik erneut zu festigen und zugleich aus einer (von mancher Seite nicht ganz zu Unrecht kritisierten) gewissen Fixiertheit zu befreien hofft.

Überlegungen und Beobachtungen zur Praxis des Fachs Musikwissenschaft im Rahmen des Schulmusikstudiums, in: *Fachdidaktisches Studium in der Lehrerbildung Musik*, hg. von Wolfgang Schmidt-Brunner, München 1978, S. 275-284.

---

<sup>65</sup> Ms. S. 17.

<sup>66</sup> Ms. S. 44.

## **Noch einmal: Zum Verhältnis Musikwissenschaft - Musikpädagogik**

### **Anmerkungen zu einer noch nicht abgeschlossenen Diskussion um das Schulmusikstudium**

*Musikwissenschaft und Musikpädagogik sind aufeinander angewiesen.* Obwohl oder gerade weil diese seinerzeit brisante Feststellung schon vor mehr als eineinhalb Jahrzehnten den entsprechenden Abschnitt im *Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*<sup>67</sup> eröffnet und bereits zahllose Diskussionen und Aktivitäten ausgelöst hat, muß man sich wieder einmal fragen, welche Konsequenzen diese Erkenntnis bisher hatte und wie weit sie sich in der Hochschulwirklichkeit durchgesetzt hat. Für die Praxis eines heutigen Schulmusikstudiums gibt es indessen eine verblüffend einfache Antwort auf die Frage nach der Kooperation beider Fächer, die immer wieder – gleichsam als einzig nutzbringende Reaktion – zu hören ist: daß das Zusammenwirken und Ineinandergreifen von Musikwissenschaft und -pädagogik allein von örtlichen Gegebenheiten, besonders vom Personenkreis der Fachvertreter abhängt.

Auch wenn dieser pragmatischen Einschätzung im Blick auf die beträchtlichen Unterschiede an deutschen Hochschulen kaum zu widersprechen ist, läßt sich doch eine zwar nicht kontinuierliche, aber weiterführende Entwicklung und Bewegung in der Grundsatzdiskussion um das bisweilen heikle Verhältnis der beiden Disziplinen zueinander verfolgen. Denn die ebenfalls im *Memorandum* dringlich angemahnte *sachbezogene Kooperation beider Fächer (an Stelle bildungspolitischer Machtkämpfe)* hat sicher nicht nur zu einer von außen erzwungenen Notgemeinschaft geführt, sondern eine mehr oder weniger ergiebige wechselseitige Beziehung angebahnt. Am ehesten läßt sich dies wohl mittels eines kurzen Überblicks über die vielfältigen und nicht immer geradlinig verlaufenden Bemühungen der letzten zwei Jahrzehnte nachvollziehen, wozu hier wenigstens einige Stationen skizziert werden sollen.

Schienen noch anfangs der siebziger Jahre die Verständigungsschwierigkeiten und das Aneinander-Vorbeireden zwischen den meisten Vertretern beider Fächer so unüberwindlich zu sein, daß der Aufruf zur Schadensbe-

---

<sup>67</sup> In: *Die Musikforschung*, Heft 3/1976, S. 249-256, hier S. 254f.

grenzung im *Memorandum* 1976 nur allzu notwendig geworden war, so ergab sich bereits 1977 ein interdisziplinäres Kolloquium, das man angesichts der bisherigen Kontroverse geradezu als Ereignis bezeichnen möchte. Denn nach wichtigen Ansätzen zu einer Rollenbestimmung der Musikwissenschaft im »Schulfach Musik« im Rahmen einer Tagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung<sup>68</sup> eröffnete eine viertägige wissenschaftliche Tagung *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung* in Gießen nicht nur Gespräche zwischen Vertretern von Musikwissenschaft und Musikpädagogik, sondern auch Vorschläge und Übereinkünfte, die großenteils nach wie vor aktuell sind bzw. noch zu wenig in den Studienbetrieb Eingang gefunden haben. Zumindest ist erstaunlich, daß der verbale Wagemut in dieser Diskussion zunächst einmal fast folgenlos blieb und eigentlich erst ein Jahrzehnt später zu Konsequenzen, also auch zu Aktivitäten geführt hat.

Den überwiegend als positiv betrachteten Ergebnissen der Tagung war sicher förderlich gewesen, daß gerade in dieser Zeit die historische Musikwissenschaft ihre Schwerpunkte und Aufgaben in verschiedener Hinsicht neu überdacht und methodisch erweitert hat. Daher bestand auch kein Anlaß mehr für die ihrerseits sich als wissenschaftliche Disziplin etablierende Musikpädagogik, daß sie ausschließlich von seiten der scheinbar methodisch ganz eindeutig arbeitenden und wirklichkeitszugewandten Systematischen Musikwissenschaft Unterstützung erhalten könne<sup>69</sup>.

Auch wenn in Gießen von beiden Seiten zunächst eindeutige Positionen bezogen und vor allem »Erwartungen« an den Diskussionspartner formuliert worden waren, schien die Verständigungsbereitschaft klare Einsichten zu bringen. Zumal die in mehreren Referaten zu hörende Mahnung und Erinnerung an die traditionell pädagogischen Ziele der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert (mit bedeutenden Vertretern wie Hugo Rie-

---

<sup>68</sup> Rudolf Stephan (Hg.): *Schulfach Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 16), Mainz 1976

<sup>69</sup> Vgl. dazu Arnfried Edler: *Zum Verhältnis Musikpädagogik -Musikwissenschaft aus der Sicht der Musikwissenschaft*. In: Arnfried Edler/Siegmond Helms/Helmuth Hopf (Hg.), *Musikpädagogik und Musikwissenschaft* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 111), Wilhelmshaven 1987, S. 35: Insbesondere die Musikgeschichte wird heute überwiegend als ein kompliziertes Geflecht aus Quellenforschung Beschreibung von Satzstruktur und Gattungsgefüge, ästhetischem und soziologischem Kontext sowie Rezeptionsgeschichte aufgefaßt. Bei aller wissenschaftshistorischer Verschiedenheit steht eine solche Konzeption doch wieder näher bei der Auffassung der Musikgeschichte als Teil der Kulturgeschichte, wie sie etwa Kretzschmar oder Adler vorschwebte.



mann und Hermann Kretzschmar bis zu Wilibald Gurlitt) konnte dem gewandelten Denken in diesem Fach entsprechen und kontinuierlich weiterwirken. Und nachdem von namhaften Fachvertretern selbst die Mahnung kam, *„die Musikwissenschaft solle sich ihrer gesellschaftlichen Funktion auch im Hinblick auf Bildung bewußt werden“*<sup>70</sup>, war eine wichtige Basis für verantwortliches Zusammenarbeiten erreicht worden:

*„Von der Musikpädagogik als einer Mittlerin zwischen Sozial- und Musikwissenschaft wären Impulse in Form von Anfragen und Anstößen für die musikwissenschaftliche Forschung zu erwarten, die die Musikwissenschaft als Formulierungen von Ansprüchen derjenigen Gesellschaft, von der sie selbstgetragen wird, sehr ernst zu nehmen hätte“*.<sup>71</sup>

Auf dieser Verständigungsebene ließen sich einerseits die Erfordernisse der jeweils eigenständigen Disziplinen benennen und gegenseitig akzeptieren. Der Musikwissenschaft bereitete dabei vor allem die Unvereinbarkeit von Wissenschaftsanspruch und einer für die musikpädagogische Ausbildung geforderten Universalität Schwierigkeiten, die jedoch durch ausgewählte *„stoffliche Konzentration“* und die Fähigkeit zur permanenten Teilhabe und Kritik am Wissenschaftsprozess zu bewältigen wäre, ohne daß man die Unmöglichkeit eines *„Spezialisten für Allgemeines“* fordern müßte<sup>72</sup>.

Nachdem immer wieder Verbindendes aufgezeigt und sogar der Unterschied zwischen der musikwissenschaftlichen und der musikpädagogischen Lehre als *nur graduell* eingeschätzt worden war<sup>73</sup>, erschien eine Wechselbeziehung von Lehrveranstaltungen beider Disziplinen im Rahmen der Ausbildung naheliegend.

Entsprechend breiter Raum war daraufhin gemeinsamen Planungen und Strategien gewidmet, bei denen sich vor allem über partiell gemeinsame Studiengänge und über Eingangsvoraussetzungen eine enge Kooperation ergeben sollte, die wiederum von musikalischer Praxis getragen sein mußte – eine Hoffnung, die sich bis heute wohl nur in seltenen Fällen erfüllen ließ.

<sup>70</sup> Ludwig Finscher in einer Diskussion während der Gießener Tagung. In: Walter Gieseler/Rudolf Klinkhammer (Hg.), *Musikwissenschaft und Musiklehrerausbildung*, Mainz 1978 (Forschung in der Musikerziehung 1978), S. 78

<sup>71</sup> Arnfried Edler: *Was erwartet die Musikwissenschaft von der Musikpädagogik?* In: Gieseler/Klinkhammer (Hg.) a.a.O., S. 52

<sup>72</sup> Arno Forchert: *Musikwissenschaft oder musikalische Allgemeinbildung?* In: Gieseler/Klinkhammer (Hg.) a.a.O., S. 72, 77

<sup>73</sup> Carl Dahlhaus in einer Diskussion, ebd., S. 77

Ein zielgerichtetes Zusammenwirken der beiden wissenschaftlichen Fächer war also für die künftigen Jahre vorgegeben.

Umso mehr erstaunt es, daß nach den Bekenntnissen zu Kooperation und weiterer Auseinandersetzung eine Pause eintrat, die eigentlich erst ein Jahrzehnt später zu neuerlichen gemeinsamen Bemühungen führte. Lediglich der Initiative eines einzelnen, Hans Heinrich Eggebrecht, blieb es überlassen, das seinerzeit höchst brisante Stichwort *Wissensorientierte Schulmusik* wieder aufzugreifen und einem neuen Verständnis zugänglich zu machen<sup>74</sup>. Dabei ging es ihm immer wiederum die Frage, wie der Anspruch von Wissenschaftlichkeit mit der Praxis des Schul- und Hochschulalltags verbunden werden könne – und zwar entgegen einem falsch verstandenen Wissenschaftsbegriff, wie er sich in der gänzlich unwissenschaftlichen »Stoffhuberei« damaliger Lehrpläne niedergeschlagen hatte. Eggebrechts entscheidender Grundgedanke einer prinzipiell möglichen Erfahbarkeit des quasi »offenen« Wissenschaftsprozesses, des wissenschaftlichen Fragenlernens und -könnens, scheint sich inzwischen in der Musiklehrerausbildung und umrißhaft sogar in der Unterrichtspraxis ausgewirkt zu haben; während sein anderes erstrebenswertes Anliegen, die beständige Wechselwirkung zwischen *ästhetischem Verstehen* (dem begriffslosen Nachvollzug), *ästhetisch erkennendem Verstehen* (der begriffsgebundenen Analyse) und dem *wissenwollenden Verstehen* (der eigentlichen wissenschaftlichen Fragestellung)<sup>75</sup> noch immer auf jene Transferprobleme stößt, die durch eine an Kunsthochschulen überkommene einseitige Trennung zwischen »der ästhetischen Praxis« und »der wissenschaftlichen Fragestellung« entstehen.

Im gegenwärtigen Musikleben allerdings zeigt sich das Bedürfnis nach einer wechselseitigen Ergänzung allein darin, daß heute der musikinteressierte Laie zu Konzertprogrammen oder Tonträgern profilierte einführende Beiträge erwartet und daß immer mehr Wissenschaftler die historisch-wissenschaftliche Werkinterpretation als eine nicht zu unterschätzende Aufgabe ihres Fachs betrachten.

Die tieferliegenden Probleme für ein kontinuierliches weiteres Zusammenwirken im Anschluß an die Gießener Diskussion schienen zu Anfang der achtziger Jahre vor allem darin zu bestehen, daß die Fachvertreter der Musikwissenschaft ihren Anteil an der Musiklehrerausbildung viel zu sehr

---

<sup>74</sup> In: *Musik und Bildung* 1/1972, S. 29-31

<sup>75</sup> *Über die Befreiung der Musik von der Wissenschaft*. In: *Musik und Bildung* 2/1980, S. 99



im Sinne einer »Hilfswissenschaft« vereinnahmt sahen. Denn nachdem im zitierten *Memorandum* dieser mißverständene Begriff zwar im Blick auf das Schulmusikstudium eingeführt worden war, jedoch eindeutig nicht auf Kosten *„der ungeschmälernten wissenschaftlichen Selbständigkeit“* des Faches selbst<sup>76</sup>, faßte man dennoch die Überschneidungsfläche von musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Aufgaben als zu groß und den Eigenraum für Forschungsziele als zu gering auf. Dazu mögen auch Zeiterscheinungen beigetragen haben wie die oft konstatierte »Geschichtsmüdigkeit«, die Ausrichtung der Ausbildung auf die Systematische Musikwissenschaft oder die unausgeglichene Vorstellungen von einem »Zweifach Musikwissenschaft«.

So wurde das nach wie vor heikle Thema einer Zusammenarbeit erst wieder 1985 aufgegriffen, indem die seit längerem bestehende Fachgruppe »Musikwissenschaft im Studiengang Schulmusik (Sekundarstufe II) in der Gesellschaft für Musikforschung« zunächst vordringlich Leistungsanforderungen im Sinne des wissenschaftlichen Anspruchs der Ausbildung formulierte und eine nicht zu unterschreitende Semesterwochenstundenzahl vorgab. Erst daraufhin ergab sich wieder die Bereitschaft zum Dialog, bei dem allerdings *„von vornherein klargestellt werden [mußte], daß das Fach [Musikwissenschaft] innerhalb des Schulmusikstudiums von seinem wissenschaftlichen Anspruch grundsätzlich keine Abstriche hinnehmen kann“*<sup>77</sup>.

Immerhin gewann das nun beginnende Gespräch zwischen den musikwissenschaftlichen Fachvertretern und der Arbeitsgemeinschaft der Schulmusikabteilungsleiter nicht nur eine öffentliche Plattform bei der Bundeschulmusikwoche 1988 in Karlsruhe, sondern eine neuartige Produktivität der Auseinandersetzung bis hin zu gemeinsamer Arbeit am konkreten Musikbeispiel, die für die Beteiligten schließlich jene notwendigen Erfahrungen mit den jeweils fachspezifischen Aufgaben und Bedingtheiten, aber auch mit fachübergreifenden Perspektiven brachte, an denen es der bisherigen Diskussion noch gemangelt hatte. Immer wieder mußte sich allerdings die gemeinsame Arbeit auf Maßnahmen gegen eine drohende Fächerbeschneidung sowie gegen die sehr unbefriedigende Situation an einzelnen Ausbildungsstätten konzentrieren. Auch zeitweise vernachlässigte inhaltliche Aspekte wurden wieder ins Bewußtsein gebracht, vor allem Fragen des methodischen Rüstzeugs, Möglichkeiten des Einbezugs neuer analytischer,

<sup>76</sup> *Die Musikforschung*, Heft 3/1976, S. 255

<sup>77</sup> Aus dem Protokoll einer Fachgruppensitzung

rezeptionsgeschichtlicher und musikpsychologischer Erkenntnisse, aber auch aktuelle Themen aus der musikdidaktischen Diskussion (z. B. »*Aufwertung der Beschäftigung mit U-Musik*«). Ergänzt wurde dieser sich über zwei Jahre erstreckende Dialog von einer umfangreichen Veröffentlichung (*Musikpädagogik und Musikwissenschaft*) mit einer auch von Kritik begleiteten Zusammenstellung vieler möglicher und wünschenswerter Studienbereiche.

Eher ernüchternd konnte an diesem Punkt der Diskussion die sachliche Auflistung von tatsächlichen Gegebenheiten wirken, die eine ausführliche Synopse über die Situation des Fachs an bundesdeutschen Hochschulen bot<sup>78</sup>. Denn hierin spiegelte sich unter anderem die ganze Bandbreite von unterschiedlichen Ausbildungsmodellen und Qualifikationen wider – von einer vorbildhaften Verankerung von universitärer Musikwissenschaft im Studium mit 32 Semesterwochenstunden bis zu einem Defizit von null Pflichtveranstaltungen. Diese inakzeptable Situation verlangte nach rascher pragmatischer Abhilfe. Auffallend gering waren insgesamt die Teilfächer Systematische und Ethnologische Musikwissenschaft an den Musikhochschulen vertreten. Rein rechnerisch ergab sich wenigstens, daß die von der Fachkommission als Minimalvorgabe genannte Zahl von 22 SWS im Durchschnitt sogar an einigen Hochschulen nahezu erreicht worden war. Insgesamt schwankte der Anteil des musikwissenschaftlichen Angebots im Studiengang Schulmusik jedoch zwischen 4% und einem Drittel. Dieses Auseinanderklaffen wird zwar von der Kulturhoheit der Länder begünstigt, in erster Linie aber von den sehr unterschiedlichen örtlichen Traditionen des Fachs an Musikhochschulen getragen. Als empfehlenswertes Modell hat sich die Zusammenarbeit der Musikhochschulen mit benachbarten Universitätsinstituten erwiesen. Gerade diese Studienkombination schien eine zukunftsfruchtige Durchlässigkeit zu fördern, von der das Zusammenwirken beider Disziplinen auch künftig getragen werden könnte.

Generell wurden in dieser Synopse zwei Grundeinstellungen gegenüber dem musikwissenschaftlichen Anteil in der Ausbildung erkennbar: einmal ein mehr traditionelles, als überholt empfundenes Verständnis des Fachs als »Musikgeschichte«, welches mehr oder weniger propädeutisch die künstlerische Ausbildung ergänzt und flankiert oder auch nur »garniert«; auf der anderen Seite das Bemühen, das Fach weitgehend im Sinne eines musikwis-

---

<sup>78</sup> Die Synopse *Musikwissenschaft in der Schulmusik-Ausbildung* wurde von Günther Weiß im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft und der Fachgruppe erstellt.



senschaftlichen Basisstudiums mit differenzierten Leistungsnachweisen zu gestalten, teilweise sogar mit dem Ziel eines partiell gemeinsamen Grundstudiums für Schulmusiker und Musikwissenschaftler, zumindest aber mit der Durchlässigkeit zu einem Weiterstudium.

In enger Verbindung damit ist noch eine entscheidend neue Entwicklung der achtziger Jahre zu sehen, die das Verhältnis beider Fächer zueinander weiterhin prägen dürfte: die Einrichtung von vorwiegend musikwissenschaftlichen Aufbaustudiengängen mit dem Ziel einer Promotion an einigen Musikhochschulen. Damit bot sich die Chance einer neuen weiterführenden Qualifikation für besonders Befähigte, aber auch für eine von der Musikpraxis ausgehende wissenschaftliche Arbeit. In der sehr jungen Geschichte dieser Aufbaustudiengänge zeigte sich schon bald, daß einerseits der befürchtete Andrang von Promotionswilligen (aber nicht Befähigten) ausblieb, während andererseits ein nicht zu unterschätzendes Potential gefördert werden konnte. Allgemein wird jedenfalls erwartet, daß für diese Neueinrichtung die entsprechenden fachwissenschaftlichen Maßstäbe angelegt werden.

Vor dem Hintergrund solcher Neuerungen fanden die vorerst letzten gemeinsamen Aktivitäten statt. Angeregt durch eine Gesprächsrunde während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1988 ermöglichte ein Treffen im kleineren Kreis erstmals die gemeinsame Arbeit an einzelnen Werken und Lehrbuchentwürfen. Dabei wurde deutlich, wie notwendig einerseits das Verständnis für die Voraussetzungen des anderen Fachs ist und welche beträchtlichen Überschneidungen sich andererseits bei bestimmten Aufgabenstellungen ergeben (etwa am Beispiel von Mozarts *Jupiter*-Sinfonie: Fragen nach der gattungs- und sozialgeschichtlichen Situation, nach Klangmerkmalen des klassischen Orchesters, nach Wandlungen des kontrapunktischen Satzes nach Bach, nach der Bedeutung der Rezeptionsgeschichte für die heutige Vermittlung usw.; oder die konkreten musikwissenschaftlichen Anforderungen bei der Gestaltung eines Lehrbuchs). Das Ergebnis dieser Erfahrungen war, daß nur die von gegenseitiger Aufgeschlossenheit getragene, persönlich engagierte Zusammenarbeit der Fachvertreter »vor Ort«, also im individuell unterschiedlichen Hochschulbetrieb, das zu verwirklichen vermag, was auf der Ebene des bisherigen Dialogs nur erhofft und postuliert werden konnte – auch etwa eine erweiterte wissenschaftliche Fragestellung.

Bei einer Wiederaufnahme dieses Dialogs in nächster Zukunft wird sich zeigen, inwieweit vielleicht wiederum neue musikpädagogische Konzeptionen

nen und »Kernziele« abermals erweiterte musikwissenschaftliche Aufgabenstellungen oder aber kontroverse Meinungen herausfordern können. Vor allem wird sich erweisen, ob die seit zwei Jahrzehnten bekannten und diskutierten Probleme sowie die länderabhängige Uneinheitlichkeit wenigstens beim Ausbau oder der Neugründung von Ausbildungsstätten in den neuen Bundesländern vermieden werden konnten.

In jedem Fall sollte eine Diskussion weitergeführt werden, die eigentlich gar nicht zum Stillstand kommen dürfte. Denn zu groß sind die Überschneidungsflächen im Bezug auf die »Sache Musik«, im Aufgabenbereich der Lehre und in der Verantwortung für die weitere Ausbildung, daß das Gespräch über studienfördernde Ziele und Aufgaben – angefangen von gemeinsamer Planung des Studiums bis hin zu gemeinsamen Lehrveranstaltungen – abreißen dürfte; nur daß in dieses Gespräch eigentlich noch die Musiktheorie einzubeziehen und dabei ebenso der Blick auf die Fächer der Musikpraxis und auf die begleitenden wissenschaftlichen Disziplinen (Philosophie, Psychologie, Pädagogik usw.) zu richten wäre.

Die hier anstelle subjektiver Überlegungen skizzierte »Problemgeschichte« einer unverzichtbaren Fächerkombination und -kommunikation läßt letztlich noch den Schluß zu, daß das Ergebnis dieses Zusammenwirkens nicht allein eine fundiert angelegte Schulmusikausbildung ermöglichen sollte, sondern sich rückwirkend auch als gewinnbringend für die zusammenarbeitenden Fächer selbst – und zwar nicht nur in Form von profilierten Ergebnissen aus den Aufbaustudiengängen – erweisen könnte.

Noch einmal: Zum Verhältnis Musikwissenschaft – Musikpädagogik. Anmerkungen zu einer noch nicht abgeschlossenen Diskussion um das Schulmusikstudium, in: Zwischen Wissenschaft und Kunst: Festgabe für Richard Jakoby, hg. von Peter Becker, Arnfried Edler und B. Schneider, Mainz 1995, S. 67-74.

# Zu Karlheinz Stockhausens "Momente" - Version 1965

## Analytische Informationen und didaktische Ansatzmöglichkeiten

### Vorbemerkungen

Der gewählte Untertitel soll andeuten, was sich in diesem Rahmen zu einem komplexen, umfangreichen Werk nicht beisteuern ließ – eine Analyse in gewohnter Art. Da mehrere gleichberechtigte Versionen existieren, wäre nicht einmal klar, was genau zu analysieren ist, ein "potentielles" Werk oder die Fassung für eine bestimmte Aufführung; denn selbst wenn einzelne streng strukturierte Abschnitte aufzuschlüsseln sind, bleibt die Frage nach dem Stellenwert solcher Teilanalysen innerhalb des grundlegend neuen Konzepts der "Momentform". Es wird also hier mehr darum gehen, das Verständnis durch eine Klärung theoretischer Grundlagen vorzubereiten und das Hören durch eine Materialbeschreibung und -deutung zu erleichtern; zumal die Partitur und andere Hilfen kaum zugänglich sind.

Die Verlagerung des Problems "Sachanspruch – Hörerfahrung" auf die Gegenüberstellung "Theoretische Konzeption – Hörzusammenhang" erschwert auch die übliche Vorstellung von didaktischer Analyse; denn das Fehlen einer Sachanalyse erfordert eine viel direkter am Material, seiner Deutung und der zugrundeliegenden Formidee haftende Fragestellung, die dann unmittelbar auf Erfahrungen mit dem Stück und deren didaktische Auswertung hinzielt<sup>79</sup>. Ein wichtiges Lernziel wäre also, die Bezüge zwischen Theorie Material – Version – Hörerfahrung zu erkennen bzw. zu "korrigieren". Deshalb werden aus jedem analytischen Einzelaspekt sofort didaktische Fragestellungen herausentwickelt; denn so lassen sich direkter "die im Werk beschlossenen didaktischen Möglichkeiten erschließen" (W. Gruhn in Heft 5/1977, S. 286).

**Daten.** "Momente" für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (Nr. 13) – Mary Bauermeister gewidmet

---

<sup>79</sup> Die Theorie der "Didaktischen Interpretation" kann hier als Anregung gelten – unter dem Gesichtspunkt, daß sich ein solches Modell als Vermittlungswerkzeug auch an einem schwer vergleichbaren Stück bewährt (vgl. K. H. Ehrenforth: *Verstehen und Auslegen*, Ffm 1971; Chr. Richter: *Theorie und Praxis der didaktischen Interpretation von Musik*, Ffm 1976, beide in: Schriftenreihe zur Musikpädagogik, hrsg. v. R. Jakoby); – ebenso auch H.-Chr. Schmidts Untersuchungen (*Jugend und Neue Musik*, Köln 1975)

1961 Entwurf des Gesamtplans – 1962 K-Momente, I-Momente [außer J(k)], M(m) + MK(d) ausgearbeitet; 21. Mai: Urauff. Version I "Kölner Version" (25') 1963/64 restliche M- sowie D-Momente ausgearbeitet – Oktober 1965 Version II "Donaueschinger Version" (60') ohne D-Momente und I(k) - 1969 I(k) beendet, dann Korrekturen bis – 8. Dez. 1972: Version III "Europa Version" (90')

Partitur: Universal Edition Wien (Kopie nur auf Anforderung)

Platten: Version 1965: WERGO 600 24 mit Beiheft (im folgenden zit. als WERGO-Einführung)

Version 1972 + Teile von Version 1965 : DG 2709 055 mit Beiheft (vollständiger Text; als Hilfe zu empfehlen)

"Momente"-Film: 1965 von L. Ferrari und G. Patris nach Version II gedreht

### Zur Theorie der "Momentform"

Bevor Stockhausen 1961 die 3 Werke "Kontakte", "Carré" und "Momente" dem Stichwort "Momentform" zugeordnet hat, war er davon ausgegangen, daß "Form-Genese" (dieser Terminus steht statt Formung, Formentwicklung, -entstehung, -bildung und verweist auf die Schwierigkeit, den gemeinten Sachverhalt durch einen traditionellen Begriff zu erfassen) durch "Erfindung und Entdeckung" möglich ist: Erfinden als "Herausfinden" der besten Lösung eines selbstgestellten Formproblems; Entdecken als Finden von etwas Verborgenen, scheinbar zufällig, von "unbestimmter Form-Erwartung" ausgehend (I 223). Entscheidend ist aber, daß Entdecken "nicht das Resultat planlosen Herumsuchens" sein kann, und weiterhin, daß die entdeckte "einmal hergestellte Form" "genau", "systematisch" wahrgenommen und zum "Bewußtsein vom Ganzen" wird (I 224). – Hier ist ein wichtiger Punkt erreicht: neben allgemeinen Ansatzmöglichkeiten eines Unterrichtsgesprächs (z. B. über "Einfall", "Formentdeckung" in der bildenden Kunst etc.) wird hier das Augenmerk auf die Notwendigkeit von Systematik bei der Wahrnehmung von Form – genauer: beim Wiederholen des kompositorischen Formentdeckens "in der Wahrnehmung des Hörers". Dazu wird von Stockhausen die Aufgabe des Hörers genau umrissen ("die Entdeckung einer Form wird dem Hörer ebensowenig geschenkt wie dem Komponisten", man müsse bereit sein, "Form anzunehmen"; I 227) und ein in der Hermeneutikdiskussion oft als den Schüler überfordernd gesehener "Sachanspruch" (Ehrenforth) fast provozierend exponiert: wenn der Hörer etwa ein negatives Urteil über die Form fällt; "so stellt es sich oft heraus, daß nicht die Form dem Hörer, sondern der Hörer der Form gegenüber ‚abstoßend‘,



„*unsympatisch*“, *fremd ist*“ (I 227). Könnte hier im Unterricht die Forderung eines „aktiven“ Hörens allgemein zur Diskussion stehen (sozusagen aktive Formwahrnehmung als Lernzielforderung Stockhausens), so enthält im Gegensatz dazu nämlich bei der Ablehnung dieses „Anspruchs“ – gerade seine Momentformentdeckung – andere Möglichkeiten des Hörens“.

In einem Schema Stockhausens zu seinen Formentdeckungen findet sich 1961 nach den tradierten Formen der Reihung und Entwicklung „*Momentform*“ als etwas Neuartiges, so daß zu fragen ist, ob hier tatsächlich *„das traditionelle Erbe... als ein formales Anliegen übernommen“* wurde – Momentform *„als Metamorphose definierter Formverläufe“*; (Kirchmeyer Sp. 3) – oder ob in der *„Tendenz zur Momentform“* eine *„Ausflucht“* liegen mag, indem *„das Problem, musikalischen Zusammenhang zu stiften, verleugnet und verdeckt“* wird (Dahlhaus, Notenschrift S. 34); oder ob gar diese Wendung zum Momentanen einen versteckt *„pädagogischen“* Aspekt enthält, da an den Hörer nicht der Anspruch gestellt wird, Zusammenhänge über weite Strecken zu erfassen (wenn er z. B. *„getrost einen Moment lang weghören kann“*; I 226).

*„Reflexionen über die Zusammenhänge von Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment führten mich zur Entdeckung der ‚Genese von Momentformen‘“* (I 229). Im Zusammenhang mit seinen zahlreichen Überlegungen zur künstlerisch gestalteten und erfäßbaren Zeit hatte sich Stockhausen bereits 1960 (bei einer Analyse von *„Kontakte“*) die Frage gestellt, *„ob ein Hörer sich gezwungen fühlt, über sein Maß hinaus zu hören“*, besonders dann, wenn *„keine geschlossene Form“* vorliegt, sondern *„wenn jeder Moment ein mit allen anderen verbundenes Zentrum ist, das für sich bestehen kann“* (I 190 f). Man spreche in neueren Werken, in denen sich die Aufmerksamkeit mehr auf Klangzusammensetzungen richtet, nicht von Dauern oder Sätzen, sondern, von *„kurzen“* bzw. *„relativ langsamen oder langen Momenten“* oder sogar Momentgruppen. Die Werkdauer wird zur Aufführungsdauer, die Werkform zur Aufführungsanordnung.

Damit aber verliert auch das Zusammengesetztsein der Momente (um den Begriff Form zu vermeiden) an Bedeutung, da *„nicht rastlos jedes Jetzt als bloßes Resultat des Voraufgegangenen und als Auftakt des Kommenden angesehen wird, sondern als ein Persönliches, Selbständiges, Zentriertes, das für sich bestehen kann“* (I 199). Solche Stücke könnten *„immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weitergehen“*. Es handelt sich um

*"Formen, in denen ein Augenblick nicht Stückchen einer Zeitlinie, ein Moment nicht Partikel einer abgemessenen Dauer sein muß, sondern in denen die Konzentration auf das Jetzt – auf jedes Jetzt – gleichsam vertikale Schnitte macht, die eine horizontale Zeitvorstellung quer durchdringen bis in die Zeitlosigkeit, die ich Ewigkeit nenne: eine Ewigkeit, die nicht am Ende der Zeit beginnt, sondern in jedem Moment erreichbar ist. Ich spreche von musikalischen Formen, in denen offenbar kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff – genauer gesagt: den Begriff der Dauer – zu sprengen, ja, ihn zu überwinden"* (I 199).

Abgesehen davon, daß hier Gedanken des Existenzialismus berührt werden (etwa der *"existentiell erfüllte Augenblick"* bei K. Jaspers), ist interessant, wie sich allmählich nach Reflexionen über das Verhältnis des Hörers zur Zeit bzw. zur Dauer die Wendung von der geschlossenen Form zur *"offenen"* ergeben konnte, die nicht bloß offen, sondern entgegen einer *"horizontalen Zeitvorstellung"* durch *"vertikale Schnitte"* zerstört ist<sup>80</sup>.

Andererseits wird für das Verhältnis zwischen Kompositionsprinzip und Hörweise gerade gefordert, daß trotz der *"Konzentration auf das Jetzt"* zugleich *"jeder Moment... als Einzelnes auch immer auf seine Umgebung und das Ganze beziehbar ist"* (I 250). Was zunächst als unbefriedigende Synthese zwischen Momentgerichtetem und Zusammenhangidee erscheint, bedeutet letztlich, daß *Beziehenkönnen* im Kompositionsplan mit einkalkuliert ist, aber ein *Beziehenmüssen* von seiten des Hörers nicht gefordert ist. Abgesehen davon, daß dies nicht die einzige Deutungsmöglichkeit sein muß, stellt sich im Unterricht wohl eher die Frage, ob damit nicht gerade ein Hörproblem des Laien, des nicht-"adäquaten" Hörers, umrissen wird, wenn er bereits bei großen Formen der klassisch-romantischen Symphonik das Beziehen vernachlässigt und sozusagen von einer *"schönen Stelle"* zur nächsten hört (ungeachtet der ästhetischen Forderung des 19. Jahrhunderts, daß *"Strukturelles"* dem Hörer wiederum verborgen bleiben sollte).

Daraus ergibt sich wieder die Frage nach dem Sinn des Begriffs *"Form"* und nach dem musikalischen *"Sinn"* bzw. Sinnzusammenhang einer solchen Komposition.

---

<sup>80</sup> Hier setzt einerseits K. Boehmers Kritik am Formbegriff an (S. 55), andererseits die ästhetische Frage von C. Dahlhaus nach dem kompositorischen Zusammenhang (Dahlhaus, *Notenschrift* S. 33)



Was Stockhausen nun konkret als Moment bezeichnet und dann in "Momente" verwirklicht, entspricht allerdings weniger dem, man aus dem bisher Gesagten schließen könnte – daß nämlich ein Moment nur ein sehr kurzes, "flüchtiges", den Augenblick füllendes Klanggebilde sein müsse (etwa im Vergleich mit Titeln wie Bagatelle, Miniatur, "Flüchtige Vision"). Er läßt sich vielmehr definieren als *"jede durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare Formeinheit"* (I 200); *"so ist der Begriff qualitativ... gefaßt und die Dauer eines Moments ist eine Eigenschaft seiner Charakteristik unter anderen"*; (ebd.). Eine Folge davon ist, daß ein Moment eine "Gestalt" oder auch eine "Struktur", daß er Zustand (statisch) oder Prozeß (dynamisch) sein kann oder eine Mischung aus beiden; so kann sogar aus einem Moment durch Ändern seiner Eigenschaften *"allmählich oder plötzlich"* ein neuer entstehen. (Vielleicht stellt sich hier die Frage, ob nicht manche thematischen Gebilde oder Durchführungsabschnitte seit Beethoven mit dieser Definition vereinbar wären, selbstverständlich von der heutigen Erfahrung der Momentform aus interpretiert – bei entsprechend vorsichtigem Vergleichen auch schon Stücke vor 1900 wie einige Préludes von Chopin oder das 2. Stück aus Schumanns "Papillons". [1 "Teilmoment" + 1 zweiteilige "Momentgruppe"], wenn man nicht sogar an "Momentbetonteres" denkt, etwa die Motivbruchstücke des Melodrams in Beethovens "Fidelio", 2. Akt. Viel weniger ergiebig sind dagegen die mit "Moment musical" bezeichneten Stücke Schuberts.)

Nicht nur als Konsequenz aus allem bisher Gesagten ergibt sich für Stockhausen am Schluß seiner Überlegungen *eine "neue Aufführungs- und Hörpraxis"* welche die *"Passivität der Hörer"* – *"meines Erachtens das Grundübel für die Kluft zwischen musikalischer Erfindung und einer Teilnahme an diesen Erfindungen"*, (I 209) – beseitigen könnte, eine Passivität, die dann – weil aus ihr *"wachsende Unfreiheit, sich mit neuen Erfindungen und Entdeckungen auseinanderzusetzen"* hervorgeht – *"in Teilnahmslosigkeit, Gleichgültigkeit und schließlich in Unkenntnis"* (ebd.) mündet. Und was zusammenfassend fast Lernzielcharakter annimmt, daß nämlich diese erneuerte Hör- und Aufführungspraxis *"jedem Hörer die Möglichkeit [gäbe] – die ja den Werken ganz adäquat wäre – sich seine Zeit zu nehmen, so viel Zeit, wie er braucht zur persönlichen. Wahrnehmung der Schöpfung"*, hat zur Folge, daß die zum Teil erhebliche Ausdehnung der Werke in dieser Zeit keinen Kritikansatz mehr bot und daß eine Einrichtung wie das Wandelkonzert davon ableitbar war.

Zur unterrichtlichen Klärung und Diskussion dieser umfangreichen Überlegungen: erstens bietet es sich an, lernzielartige Gedanken, die sonst im Rahmen der pädagogischen Theorie auf Musik allgemein gerichtet sind, einmal als selbstgewähltes Fundament eines Komponisten in seinem eigenen Werk mehr oder weniger "operationalisiert" zu sehen (oder schlichter: die Stichhaltigkeit von [Hör- und Form-]Theorie in der [Werk-]Praxis zu überprüfen); zweitens scheint hier der theoretisch-ästhetische Neuheitsgrad so beträchtlich zu sein, daß Überlegungen dazu gerade für das Verstehen eines danach konzipierten Stücks wichtig sind; zumal sich in der Diskussion ohne weiteres auch Unschlüssigkeiten zeigen und erklären lassen könnten (z. B. zwischen Formkonzept und Wahrnehmungserfahrung oder – kontrastreicher – zwischen philosophisch-ästhetischer Spekulation, kompositorischen Formkategorien und Deutung des Hörers); so daß sogar eine gewisse Bedeutungslosigkeit der Theorie für dieses Werk behauptet werden könnte. Zumindest sollte es das Ziel sein, diese Theorie einer künstlerischen Innovation mit der Eigenerfahrung dieses Stücks zu konfrontieren.

Die Aufgabenstellung könnte darin bestehen, anhand der Texte Stockhausens seine Äußerungen

- zu gliedern, z. B. in formalästhetische, zeittheoretische, wahrnehmungspsychologische, aufführungspraktische oder philosophisch-anthropologische Argumente, und zu überblicken, wie Zusammenhänge zwischen diesen hergestellt wurden
- zu klären, welche dieser Argumente für den heutigen Hörer hilfreich oder eher belastend sein können, welche Bedeutung sie in seiner bisherigen Erfahrung hatten (etwa die Forderungen an den Hörer, die Beobachtungen des Zeitdauererfassens, aber auch die "wachsende Unfreiheit" gegenüber neuer Musik)
- zu bedenken, welches Verhalten solche theoretischen Vorgaben beim Hören eines Werks bewirken könnten<sup>81</sup>, und nicht zuletzt, welche Kriterien einer Beurteilung sich daraus abzeichnen (inwieweit etwa Kriterien des Sinnzusammenhangs und der formalen Dialektik noch geltend gemacht werden müssen).

---

<sup>81</sup> Vgl. Meyer-Denkman (S. 251): "... ein Verhalten, das Gelassenheit mit einer spontanen, auf jedes Moment konzentrierten Aktivität verbindet, sei es beim Hören oder beim Spiel."



## Zur Konzeption und Ausführung von "Momente"

Die Arbeit an diesem "work in progress" erstreckte sich über etwa zwölf Jahre; sie umfaßt mehrere "Versionen" unterschiedlicher Dauer, deren Form mehr oder weniger "offen" und deren Partitur mehr oder weniger verbindlich ist. Der Werkentstehungsprozeß ist – verglichen etwa mit Beethovens "Fidelio", oder mit La Monte Youngs Idee eines "lebenslangen" Arbeits- und Aufführungsprozesses – nicht ungewöhnlich.

Das *Gesamtkonzept* hat sich jedoch gewandelt. 1962 waren "Momente" für Stockhausen noch *"kein abgeschlossenes Werk mit eindeutig festgelegtem Anfang, Formablauf und Ende, sondern eine vieldeutige Komposition selbständiger Ereignisse"* (II 130). Dennoch entwickelte der Komponist in mehreren Skizzen ein "Formschema" und sprach sogar von *"Einheit und Zusammenhang"*, die sich allerdings *"weniger aus äußerlichen Ähnlichkeiten von Formen als aus einer immanenten möglichst ungebrochenen Konzentration auf die Formwerdung [ergeben]"*. Hier ist die Frage, ob dies nicht ebenso für das adäquate Hören einer Sonatensatzdurchführung gilt: daß weder hier noch dort nur "äußerlich" (i. S. der stereotypen Wiederkehr eines Rondothemas) Zusammenhang hergestellt wird, ist so klar wie andererseits die Notwendigkeit, die "Formwerdung" eben doch als Werden von *Form* zu verfolgen (also kaum ohne "immanente Konzentration").

Da kein vorgegebener Zusammenhang existiert, werden unter Berücksichtigung der *"vorgegebenen Programmdauer und Klangmittel... bestimmte Momentgruppen zu einer Version für bestimmte Aufführungen kombiniert"* (II 130).

Das *Formschema*, klar symmetrisch und fast stammbaumartig geordnet, wird dabei nicht verletzt in seiner hierarchischen Ordnung (von den einfachen Momenten aufsteigend bis zu den immer komplizierteren); es werden höchstens Momente und Momentgruppen nach bestimmten Regeln vertauscht und um Zentren gedreht (dies hat wohl R. Maconie dazu veranlaßt, die Gruppenbuchstaben auch mit K[arlheinz], M[ary B.] u. D[oris St.] zu deuten, als [s. Beispiel 1 in WERGO-Einführung] *"Planeten mit Monden"*; S. 167, 170). Waren die Versionen von 1962 und 1965 noch unvollständig (allerdings ohne die Problematik des "Unvollendeten" bei Schubert), so enthält die wesentlich längere Version von 1972 nicht nur alle vorgesehenen Momente, sondern darüber hinaus den eindeutigen Zusatz "Ende" – Stockhausen unterscheidet nämlich sehr genau zwischen Beginnen und Schließen

(etwa einer Aufführung) und Anfang und Ende als der Tendenz zum Abgeschlossenen (s. I 207).

*Die Partitur* ist daher, im Vergleich zur "eigentlichen" Version, verbindlich nur für die einzelnen Momente, die exakt oder auch hinweisend und verbal notiert wurden (vgl. Karkoschka, Schriftbild...). So kann eine Analyse keinesfalls von dieser Partitur (i. S. von "Werk als Text") allein ausgehen.

*Die Gestalt der Momente* selbst – dies kann hier nur angedeutet werden – ist in der Regel festgelegt, und zwar weitgehend noch nach seriellen Prinzipien<sup>82</sup>; improvisatorische Freiheiten der Interpreten sind in mehr oder weniger engem Rahmen möglich. Obwohl Momente als "*selbständige Gedanken*" bestimmt worden waren, sind sie im Stück weder durch ein einzelnes Gestaltungselement Melodiekomposition (Monodie, Heterophonie, Horizontalität, Zufälligkeit, Töne und Geräusche gleichberechtigt gemischt, Trompeten und Posaunen, Solosopran); (Motiv) oder eine bestimmte Satztechnik (strukturell-polyphon, klangflächig etc.) erkennbar voneinander abgehoben, noch durch eindeutig bestimmte Klangzusammensetzung, Texte oder gar durch ununterbrochenen Ablauf (zur Klangformung s. später). Gewisse Aufschlüsse geben zunächst Stockhausens Buchstabenbenennung und Charakterisierung der Momente.

1. Momente werden nach den Elementen Melodie, Klang und Dauer zu größeren Gruppen zusammengefaßt: M-Momente "konzentrieren sich" mehr auf "*K-Momente auf "Klangkomposition (Homophonie, Vertikalität, Regelmäßigkeit, Geräusche, Schlagzeug, Männer)"*"; D-Momente auf "*Dauernkomposition (Polyphonie)"*"; I-Momente neutralisieren als "informelle, indeterminierte" diese drei Gruppen (s. II 134).

2. Obschon diese Momente in reiner Form (M oder I) nicht leicht nach ihrer Gruppencharakteristik zu bestimmen sind, gibt es noch Mischformen, komplexe Ableitungen und gegenseitige Beeinflussungen [bei KM z. B. sind die "*Gruppencharakteristiken nahezu ausgewogen*" vereinigt, während bei K(m) nur "*sich Einflüsse aus anderen Gruppen [hier aus M] zeigen*"; noch mehr bereitet etwa KD(m) oder DKM wie auch der "*rückgekoppelte Moment*" M(m) der Vorstellbarkeit Probleme. Der Hierarchie des Form-

---

<sup>82</sup> Genauen Aufschluß über diese Strukturdetails des Werks erhält man erst in der hier nicht möglichen näheren Beschäftigung mit den Skizzen aus Stockhausens "*Ein Schlüssel für Momente*".



schemas entspricht der Vorschlag einer systematischen Dauernregelung von 9' (I) bis 1/4' (DKM).]

3. Besonders differenziert ist die serielle Planung von "Einschüben" (einer Art Zitat aus benachbarten Momenten), wodurch die Schemaordnung durchbrochen ist und zugleich unterschiedliche Verklammerungen aber auch Abhängigkeiten und Veränderungen möglich werden (besonders kompliziert z.B. ist KM mit einem Doppeleinschub – s. WERGO-Einführung Beispiel 2). Auffallend ist dabei, daß Stockhausen für den Einschub aus einem bereits erklangenen Moment die Bezeichnung "Erinnerung" und im Fall einer Vorwegnahme aus einem folgenden Moment die Bezeichnung "Vorankündigung" verwendet. Damit wird nicht nur eine formale Verbindung bzw. rückbeziehendes Hören angedeutet; auch ein Rückblick auf repressenartige Partien oder Themenzitate (z. B. im Finale von Beethovens 9. Sinfonie) liegt nahe. Solches Erinnern ist jedoch nicht festgelegt wie eine Reprise, da es sich eben "bedingt variabel" (oft nach einer "Wenn-Dann"-Formel) einstellen kann und somit dem Werk nur potentiell eigen ist – was dann wiederum für den Hörer einer bestimmten Version wenig bedeutet.

4. Das "Mobile" innerhalb eines Einzelmoments kann sich noch durch unterschiedliche Reihung und Schichtung von Teilmomenten ergeben [s. Beispiel 4 und 5 in WERGO-Einführung; z. B. kann sich in M(k) aus den Ordnungsregeln für die Teile der beweglichen Schicht die Buchstabenfolge m-e-r-y-j-a-h ergeben, wie in der Version 1965, was wohl als Anspielung auf die Widmungsträgerin des Werks gemeint ist]. Durch solche Manipulationen gewinnt dann ein Moment mehr Symbol- wie auch Collagecharakter, als das fixierte Schema vermuten läßt. – Was sich im Gesamtzusammenhang des Stücks mehr oder weniger als typische Synthese der 1960er Jahre zeigt, gilt ebenso für einzelne Momente und Teilmomente: daß in das Mobile (i. S. des "Offenen") noch Strukturelles (i. S. einer seriellen "res facta") und Formkriterien ("Erinnerung", "Schema") durchdringen (nach Karkoschka "serieller Ansatz und ‚postserielles‘ Resultat"; *Melos* 1972/4, S. 223). – Da dieser komplizierte Sachverhalt zwar viele Unterrichtsansätze liefert, die jedoch ohne Einbezug der folgenden Punkte einseitig blieben, werden hier nur einige Fragen aus dem Blickwinkel des Hörers eingeschoben: a) Welche Formvorstellung wäre hier erforderlich? – Gibt es eine Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem theoretischen Ansatz des aktiven, momentgerichteten Hörens und der schwer überschaubaren Anlage (oder

deutlicher: Unter welchen Umständen ist formale Kompliziertheit nicht hinderlich und den Hörer überfordernd)? – Könnte die rationale Erkenntnis der formalen Symmetrie und Systematisierung dem Höreindruck entgegenkommen oder ihn vorbelasten? – Oder bringt vielleicht die Vergegenwärtigung einer so vielschichtigen Konstruktion bereits ästhetische Befriedigung (die affektive Komponente von Ordnungsprinzipien in der Musik ist noch wenig beleuchtet worden). – b) Da Gestaltungsaufgaben nur bei klanglicher Verwirklichung sinnvoll sind, wäre z. B. das theoretische Entwerfen einer neuen Version des Stücks oder die Umstellung einer Momentgruppe weniger ergiebig als das von G. Meyer-Denkman vorgeschlagene "Modell einer Gestaltungsaufgabe" (S. 249 ff), wobei Gruppen mit bestimmten Charakteristika zu erarbeiten und in einem ähnlichen Formschema wie in "Momente" zu kombinieren sind. Dazu wäre in einer Kombination von Vorstellungs- und Wahrnehmungsaufgaben auch das hörende Erarbeiten von Stockhausens Momentcharakteristika und Gruppenähnlichkeiten einzubeziehen [ohne Hilfsmaterial läßt sich z. B. der Wechsel von I (m) zu M(m) gut mitverfolgen, oder auch der englischsprachige zweite Einschub aus M (d) in I (d) besser als andere Einschübe]. Wenigstens ließe sich die bisherige Erfahrung, daß hier einer klar erfaßbaren Formkonzeption eine starke Differenzierung der Details mit einem großen Material-, Ausdrucks- und Gestaltenreichtum gegenübersteht, für andere neuere Werke auswerten.

### Zur Verwendung von Texten, Sprache und Lauten

Als erstes großes Vokalwerk des Komponisten gibt "Momente" einen fast repräsentativen Eindruck von den Möglichkeiten der Sprach- und Lautkomposition am Anfang der 1960er Jahre. Deshalb soll die Unterscheidung zwischen Textvertonung und der Verarbeitung von Text-, Sprach- und Lautmaterial zugleich gliedernd sein<sup>83</sup>. Da es Stockhausen, in Fortsetzung der Neuerungen von "Gesang der Jünglinge" und "Carré", grundsätzlich um "eine ‚Aufhebung‘ des Dualismus zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik" (II 132) geht, versteht sich von selbst ein kontinuierlicher Übergang von sprach- und lautgebundenen zu aktions- und instrumentalgebundenen Klangformen, "die Klangfarbenübergänge, Klangver-

<sup>83</sup> Nach P. Op de Coul (S. 68 f.) setzt der Begriff Sprachkomposition Sprache voraus, auch wenn hierbei z. B. Nonsense-Silben verwendet werden, während Lautkomposition "das Komponieren mit reinen Lauten" bezeichnet, auch wenn die Grenzen zwischen beiden Verfahren oft verwischt sind – wie auch in "Momente".



wandschaften zwischen Sprachlauten und Instrumentallauten zu komponieren erlauben" (II 132). (Die Frage nach der Konsequenz des Begriffs "Instrumentallaut" könnte zum Ausprobieren und Finden von Übergängen und Ähnlichkeiten führen.)

Grundsätzlich sind die Texte weder fortlaufend noch dramatisch; sondern höchstens kantatenhaft frei angeordnet und oft nach assoziativen Aussagen gewählt und collageartig verknüpft. [Während 1965 Inhaltliches nur indirekt deutlich wird, enthält die Version 1972 mehr Aufforderungscharakter: *"Hört die Momente – Musik der Liebe – damit sich in uns allen die Liebe erneuere."* Beginn von I (k)]

1. *Texte*. Die Verwendung von vier Sprachen soll den übernationalen Aspekt hervorheben (*"die meisten Texte in der Landessprache des aufführenden Ensembles"*). Verwendet wurden:

a) Das Hohelied Salomos (ein aus israel. Liebesliedern zusammengestelltes Buch des Alten Testaments in Luthers Übersetzung). Ein Kennzeichen der verwendeten Verse ist ihr oft litanei-ähnlich synchroner Ablauf in Vergleichsform (z. B. *"Deine... [Lippen o.ä.] sind wie... [Rosen o.ä.]"*). Hier liegt eine Gegenüberstellung mit "Gesang der Jünglinge" nahe, dessen gleichartiger Text für Stockhausen *"besonders gut in rein musikalische Strukturordnung integriert werden konnte"* (II 59). Außer im völlig textlosen Moment I (d) kommen Hoheliedverse in allen Gruppen vor; innerhalb der K-Momente werden ausschließlich in K(m) (s. unten) Verse übereinander geschichtet und durch Sprachen- und Lautmischung verzerrt (z. B.: *"Denn Deine Liebe ist lieblicher denn Wein"*, s. Beispiel 1). Zeigt sich hier eine mehr lineare Bearbeitung oder "Theatralisierung" eines Textes, so an anderen Stellen eine klangpolyphone Gestaltung (Beispiel 2).

In I(m) werden die Verse nicht nur durch Pausen zerschnitten und in den Solostimmen vierfach zu einer "Textur" geschichtet, sondern dazu vom ganzen Chor durchlaufend schnell gesprochen (*"und zwar jeder für sich"*), in einer Kombination von festliegendem und improvisiertem Textablauf (Beispiel 3).

b) Stellen aus einem Brief Mary Bauermeisters [z. T. persönlichen aber auch künstlerischen Inhalts, besonders in M(k)].

c) Ein kurzes Zitat von William Blake [in hervorstechender "klangschwelgerisch"-tonaler Vertonung mit hohen Frauenstimmen in M(d)].

d) Publikumsreaktionen (*"die ich bei Aufführungen meiner Werke hörte"*), nämlich Zurufe und Phrasen, fast ausschließlich in K(m) in übertrei-

bender Artikulation (z. B. bravo, pfui, "aufhörn, weiterr", scheußlich, wunderbar... "gleich-gül-tik"), sowohl streng strukturiert wie improvisatorisch "durcheinander rufend".

e) Namen (z. B. aus Märchen, daneben Rufnamen, Spitz- und Kosenamen), Einzelworte und Anrufe in Form von Einflechtungen, z.T. als Bedeutungsträger oder auch nur als Lautgebilde (z.B. "Kama", der indische Liebesgott, in den K-Momenten und die Silbenvertauschung "Maka" in den M-Momenten). Interessant ist dabei, daß die Vermischung von Silben der wichtigsten Namen zur "Finalwirkung" von I in Form großer Klangblöcke beiträgt.

An diesem Punkt liegt die Parallele zur neueren Literatur am nächsten<sup>84</sup>. Die zahlreichen Vertonungsmöglichkeiten könnten durch den Vergleich mit der Wortausdeutung etwa bei C. Monteverdi und der chansonhaften Deklamation etwa bei C. Jannequin verdeutlicht werden (die Schichtung von Texten erinnert entfernt an Motetten aus der Zeit G. de Machauts).

2. *Rufe und Sprachlaute*. Obwohl der Übergang fließend ist, handelt es sich hier nur um mehr oder weniger unverständliche Rufe (z. B. von den Trobriand Islands in Neu Guinea, zugleich als bewußte Ausweitung vom Hohelied bis zu sog. Primitivkulturen) und bedeutungslose, aber an Sprache erinnernde "Nonsense"-Silben, durch die besonders der phonetische und affektive Gehalt von Sprache zur Geltung kommt. Sie dienen der Ergänzung und "gestischen" Unterstützung von Worten, aber auch zur Klangsteigerung und Erzeugung von Bewegung (z. B. schnelle andauernde Wiederholungen in I, dem sog. "Bet-Moment", da sie in zahlloser Vervielfachung "ähnlich wie murmelndes Beten einer Volksmenge klingen"). Dennoch sind diese Bildungen oft nur Ergänzungen von Texten, so daß der Unterschied zu manchen Gedichten von C. Morgenstern, H. Ball, K. Schwitters und E. Jandl deutlich wird.

3. "*Onomatopoeische*" *Lautbildungen* sind davon kaum zu trennen. Wichtig ist, daß solche nicht mehr bedeutungstragenden "Silben" nur phonetisch notiert werden (s. Beispiel 1). Sie dienen besonders zur assoziativen Verstärkung [z. B. "Plappern", "Lallen", "sehr schnelles Erzählen einer Nonsense-Geschichte" in M(d)]; oder zur affektiven "mimischen" Ergänzung und zugleich Auflösung eines Textausschnitts, wie im virtuoson Sopransolo in M(m) mit seiner "*Sprachkoloratur*" (Josef Häusler), in welchem

<sup>84</sup> Von Chr. Richter und W. Pütz an dieser Stelle der Hefte 2-4 1977 ausführlich dargestellt; u.a. auch von W. Gruhn in Heft 10/1975



Mary Bauermeister "portraitiert" worden ist. Im übrigen werden vornehmlich die musikalischen Qualitäten des phonetischen Materials ausgenutzt (besonders der Konsonanten, der Vokalfärbungen und rhythmischer Kettenbildungen). Manchmal gehen diese Laute aus rein klanglichen Aktionen (z. B. einem starken Vibrato oder Tremolo) hervor und in Lachen oder Hauchen über. So finden sich in einem gestisch besonders intensiven Moment wie KM fast alle erwähnten Möglichkeiten vereinigt, als Ausdruck dessen, was der Bereich "Klangfarbenkomposition" von der Sprache hinzugewonnen hat und was andererseits von vielen Komponisten dieses Jahrzehnts angestrebt wurde: *"ein kontinuierlicher Übergang vom einen Kommunikationssystem – der Sprache – zum anderen – der Musik –, und umkehrt"*.

Eine Auswertung der vielen didaktischen Möglichkeiten des Versuchs und des Entdeckens von phonetischen Materialien sowie ihrer "Komponierbarkeit" und den rhythmischen Möglichkeiten von Sprache, bis hin zum Übertragen von "Gesten" aus den Lautbildungen der "Momente", ist hier nicht möglich (dazu gibt es neben der oben erwähnten Literatur vor allem Anregungen zum Gestalten<sup>85</sup>). Besonders lassen sich Übergänge bewußt machen zwischen Text, Ruf, Sprachverwandtem; zwischen noch bedeutungstragendem und durch Silbvertauschung "sinnlos" gewordenem Material; zwischen Text, der durch Artikulation, Dehnung, Schichtung etc. kompositorisch aufgelöst, also unverständlich wird und Lautmaterial, welches Aussage vortäuscht (z. B. Nonsense-Geschichte).

### **Zu Artikulation, "Aktionen" und Instrumentenwahl**

Alle drei Gestaltungsmomente hängen mit dem eben Gesagten eng zusammen und fordern Stockhausens Stichwort "Klangfarbenkomposition" heraus. Dabei dienen "Aktionen" mehr dem musikalischen Gestus als dem theatralischen, auch wenn ihre "Spielfunktion" (Meyer-Denkman) erkennbar wird (in KM z. B. haben die Bässe "spöttisch", "dreist" usw. immerhin noch Laute zu rufen, während in M. Kagels "Match" etwa der Schlagzeugspieler "den 2. Cellisten erstaunt anschauen" soll).

1. Grundsätzlich wurde *"jedem charakteristischen Moment eine typische Artikulationsform... zugeordnet"* (II 132); dabei fällt auf, daß das Po-

---

<sup>85</sup> Z.B. die Hefte 7, 37, 53, 58, 65 u.a. aus "Rote Reihe" der UE; ein Vergleich mit G. Ligetis "Aventures" u.a. Werken liegt nahe

tential der instrumentalen Artikulationen nicht in dem Maß ausgeschöpft wurde wie das der vokalen. Wie bei den Lauten die Differenzierung vom geräuschhaften stimmlosen Konsonanten bis zum Vokal auf festgelegter Tonhöhe eine Art "Skala" bilden läßt, so hier "vom stimmlosen Ausatmen [oder dem "Atmen mit Vokalen"] übers Hauchen, Flüstern, Kichern, Murmeln, Sprechen, Rufen, Schreien, Lachen bis zum Singen". Teils überlagern sich diese Formen in mehreren Partien (z. B. MK), teils werden sie in virtuoser Weise in einer Partie komprimiert [z. B. im Sopransolo von M(m), wo in den Hoheliedtext hinein Silben und Laute gesprochen, gehaucht, gesummt oder gar "einatmend ,Schluckauf'" eingeflochten werden]. Daraus ergeben sich: a) Versuche zum bewußten Erfassen und Nachvollziehen solcher Artikulationsarten, verbunden mit dem Entdecken ihrer affektiven Eigenschaften; b) vergleichende Untersuchungen zur Bedeutung solcher "Zutaten" für einen nur vom Inhalt her erfaßten Text (z. B. des rhetorischen Moments eines Vortrags oder des für uns Ungewohnten im italienischen Belcanto); Fragen nach der Gefahr des Mißverstehens als "Ulk" durch das Publikum sowie auch nach der Bedeutung der These, daß dieses Freimachen "von den Konventionen des Kunstgesangs... einem Ausdrucksbedürfnis [entsprang], welches die verdrängten Äußerungen einer scheinbar zunehmend reibungslos funktionierenden Gesellschaft und überdies manchen neu erworbenen freieren Ton herauszulassen suchte" – kurz: "Lösung hemmender Bande – das ward in der neuen Vokalmusik direkt ausgedrückt" (Schnebel, zit. nach *Musik der sechziger Jahre*, S. 73); c) für spielerische Gestaltungsversuche die Übernahme einiger hier verwendeter Möglichkeiten in der Art, wie sie von D. Schnebel u.a. für den vokalen Bereich ange-regt wurden.

2. Aktionen im engeren Sinn, sofern man nicht Artikulationen als vokale Aktionen dazu rechnet, sind sparsam eingesetzt worden; bezeichnenderweise zählt Stockhausen sie zu den "Artikulationsweisen" und läßt sie vorwiegend von den Sängern ausführen (deren Rolle hat sich vom nur Textsingenden oder -sprechenden zum – auch instrumentalen – "Akteur" hin gewandelt; umgekehrt haben Instrumentalisten auch Worte und Silben zu rufen): "Fußstampfen und Händeklatschen" [z. B. wird in I(m) der Auftritt-applaus vom auskomponierten Klatschen der Chöre aufgenommen]; "kontinuierliches Trippeln und mit den Händen auf die Knie schlagen" (dies vor allem kombinierbar "mit Lauten wie prrrr... [stimmlos], mit Stockwirbeln



auf Tomtomrändern... und schnellen Repetitionen auf Trompeten und Posaunen in tiefer Lage“) und weitere auch instrumentale Aktionen.

Neben der oft noch vorwurfsvoll gestellten Frage nach der Bedeutung derartiger „Effekte“ für das „Kunstwerk“ wäre zu klären: weshalb Artikulationen und Aktionen viele Hörer von vermeintlich „Wesentlichem“ ablenken; weshalb beide als besonders Kreativität-anregend gelten, wogegen sie vom Publikum als „kabarettistische Darbietung“ oder Ulk und sogar als „anstößig“ empfunden wurden und werden, obwohl in „Momente“ noch keineswegs „Musik wesentlich als Handeln der sie realisierenden Subjekte“ (Schnebel über M. Kagel) gesehen werden kann; wie die Materialien geordnet, systematisiert und kreativ eingesetzt werden können (eine Hilfe bietet dazu G. Meyer-Denkmanns Aufgliederung nach Aktionsmitteln, -möglichkeiten, -orten etc; s. S.105).

3. Die Verwendung der Instrumente ist hier nicht mehr mit dem Begriff „Instrumentation“ (als Kolorierung von Strukturen) zu erfassen. Bestimmend ist die Gruppierung in Blechblasinstrumente („voller“ Klang, besonders zusammen mit Chor) und elektronische Orgeln (kontinuierlicher, variabler, „künstlicher“ Klang) einerseits sowie Schlag- und Geräuschinstrumente andererseits (farbenreich, akzentuierend, „konsonantisch“). In seiner ausführlichen Aufzählung (II 130 f; s. WERGO-Einführung) macht Stockhausen besonders exakte Angaben über Maße und Tonhöhen einzelner Schlaginstrumente; eine zentrale Position nimmt das große Tamtam (1,60 m Durchmesser) ein, ferner eine nierenförmige Spezialtrommel; die „einfach zu handhabenden Instrumente“ der Chorsänger (Papprohre, Hartholzstäbe, Dosen aus Kunststoff mit Bleischrot und Stahlrohrstücke) sind auch selbst herstellbar. Insgesamt gibt es jedoch wenige rein instrumentale oder solistische Passagen; im sog. „Orgelmoment“ I(d) als Ausnahme läßt sich das Verändern der Cluster (von weit zu eng, hoch zu tief) ebenso heraushören wie in der Wiederholung von KD(m) das räumlich kreisende „Weiterreichen“ des a' durch die 4 Trompeten. Abgesehen von ähnlichen Ansätzen zu Hör-, Bestimmungs- und Gestaltungsaufgaben bis zum Herstellen eigener Klangwerkzeuge<sup>86</sup>, ist wohl eine entscheidende Frage, welche Konsequenz diese „Primitivinstrumente“, ihr kompositorischer Einsatz und ihre Bedienung durch Nichtinstrumentalisten für das Musikmachen in der Schu-

<sup>86</sup> Vgl. dazu W. Roscher (Hrsg): *Polyästhetische Erziehung*, Köln 1976, S. 91 ff. und S. Clausen: *Unterrichtsbeispiel zum Thema: Auditive Wahrnehmungserziehung* (in: Musik und Bildung 1973/1, S.9)

le haben bzw. was wie übertragbar ist. (In "Momente" sind diese Instrumente nicht nur in die serielle Klanghierarchie integriert, sondern auch in ihrem Einsatz weitgehend festgelegt.)

### **"Momente" als "Klangfarbenkomposition"**

Gerade die detaillierte Nennung aller Instrumente, Artikulations- und Aktionsarten in Stockhausens Einführungstexten (II 130 ff) – man könnte sagen, "anstelle" einer erwarteten Struktur- oder Formanalyse – macht Entscheidendes deutlich:

*"Die einmalige und unverwechselbare Komposition des Klangmaterials ist m. E. heute genauso wichtig wie etwa in früheren Kompositionen die Auswahl von Themen, Motiven, Formschemata, denn die Komposition der Klangfarben ist... von Anfang an allen anderen Prozeduren gleichberechtigt, die man zur Herstellung einer musikalischen Komposition anwendet";*

daß daher "die spezifische Auswahl und Zusammenstellung eines Instrumentariums für ein bestimmtes Werk sowohl für mich als auch für andere Komponisten unwiederholbar, unkopierbar bleiben sollte" (II 131), hat sich schon in der Kammermusik Weberns und Hindemiths aus den 1920er Jahren angebahnt. Die Vielzahl der durch Klangfarbenmischung gegebenen Möglichkeiten in "Momente" hat Stockhausen systematisch zu gliedern versucht und in einer Skizze die Rangordnung verdeutlicht. (Zur Verwirklichung dient auch eine präzise Aufstellungsskizze mit exakten Angaben über zu verwendende Mikrophone und die Positionen der Verstärker (s. Beispiel 3 in WERGO-Einführung). Dem Zentralbegriff "Klangfarbenkomposition" lassen sich auch traditionell rhythmische Folgen oder melodische Gestalten (etwa die gesteigerten "Rezitative" oder "Arioso"-Partien) zuordnen wie auch "harmonische" (z. B. 12tönige und quasi-tonale) Bildungen usw. Außer traditionellen Erscheinungsformen – von der Elementarwirkung dröhnender tiefer Baßtöne bis zum Tuttiklangblock – ist die Klangbinnenstruktur der Momente und Teilmomente entscheidend. In I z. B. wird deutlich eine homophon oder polyphon flächenhafte und, kontrastierend dazu, eine kompakte Klangformung; in I(d) dagegen eine "punktuelle" und eine klangbandartige (Orgelcluster). (Zum hörenden Erarbeiten bietet dazu H.



Lachenmanns Aufgliederung<sup>87</sup> eine wichtige Hilfe; dabei sollte der Unterschied zwischen Klang als Zustand und als Prozeß deutlich werden.) So läßt sich auch besser erkennen, daß der Begriff "Moment" in Verbindung mit "Klang" eher qualitativ als von der Dauer her zu bestimmen ist (wieder unter allen Vorbehalten der Rückschau wäre dazu vergleichbar: der "kurze Klangmoment" des Tuttiakkords [T.22] in Webers Oberonouvertüre mit dem "langen" am Durchführungsbeginn des 1. Satzes von Beethovens 6. Symphonie). Entscheidend ist andererseits die zeitliche und dynamische Organisation; denn es geht Stockhausen nicht nur um "eine ‚Aufhebung‘ des Dualismus... zwischen Klang und Geräusch", sondern auch "zwischen Ton und Stille" (II 130). So spielen nicht nur ein oft nahtloser Übergang oder das Übereinanderschichten zum "Zeitgeräusch" (Lachenmann) eine Rolle, sondern gerade die beim Hören besonders auffallenden Zäsurwirkungen [z. B. am Beginn von I(m), wo sie zunächst sogar als "vertikale Schnitte" empfunden werden dürften, zumindest aber als Kontrast zwischen Ton und Stille]; aber auch die extreme Dehnung von Texten oder Proportionen (wenn z. B. KM viermal so langsam gebracht werden muß).

---

<sup>87</sup> H. Lachenmann: *Klangtypen der Neuen Musik*, mit Beispielplatte (in: Zeitschrift für Musiktheorie 1 1970/1)

The image displays a complex handwritten musical score for the piece "Momente" by Karlheinz Stockhaus. The score is organized into several systems, with the first system prominently featuring the label "KM" and the number "2". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, alongside extensive handwritten text annotations in German. The score is divided into sections for different instruments and voices, including a solo soprano (S. I 252), four vocal groups, and thirteen instrumentalists. The notation is dense and layered, reflecting the intricate and multi-textured nature of the work.

aus "Texte I", S. 252: Moment KM aus "Momente" für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1962–): Dumont-Schauberg, Köln 1963

Gerade KM ist ein Musterbeispiel für die Überlagerung und Mischung von Texten sowie Sprach-, Geräusch- und Klangmaterialien (S. I 252): Zu den vom Solosopran im Wechsel gerufenen und gesungenen Lautsilben (auf 2 Systemen notiert) treten hinzu: 3 mikrofonverstärkte Männersoli, je einer "mit rauher Stimme" rufend, "etwas stimmhaft" flüsternd und/oder schnell sprechend; 12 Chorbässe, die solistisch mit Zwischenrufen in unterschiedlichem Charakter den Solosopran "kommentieren"; Chor I mit solistischen Tamburinschlägen; Posaunen und 2 Schlaginstrumente mit unterschiedlich starken und artikulierten Tönen und (mit den Sprachlauten verschmelzenden) "Instrumentallauten"; schließlich noch mit wenigen besonders hervorstechenden Akzenten 2 Trompeten und alle Chöre (Händeklatschen und Fußstampfen). Der Moment ist ohne Einschübe zweiteilig (der Schlußton des Solosoprans wird "solange der Atem reicht über Beginn des nächsten Moments hinaus" gehalten); er kann jedoch wegen der differenzierten Einschubs- und Wiederholungsbedingungen nicht ohne weiteres vom Notenbild her verfolgt werden. Die hier vorweggenommene "4 x so langsam" Ausführung läßt jedoch die Ereignisse gut mitvollziehen. Aus der Art der



erwähnten Materialien und der dazu passenden verbalen und hinweisenden Notation lassen sich sehr unterschiedliche Höraufgaben sowie das Entwerfen einer mehr oder weniger graphisch orientierten Hörpartitur ableiten.

Diese charakteristischen Eigenschaften ergeben jedoch in fast allen Momenten *”formträchtige Konturen”* (Karkoschka, Melos 1972, S. 224), so daß auch außerhalb der Einschübe beim Hören *”formale Qualitäten”* durchschlagen.

Hier können Fragen ansetzen nach dem Verhältnis zwischen Klangfarbe und anderen Parametern oder nach der Bedeutung von klangsinlicher Reizwirkung in neuer Musik und ihrer Verbindung zur Popmusik<sup>88</sup>; aber auch das Erkennen und Selbstentwickeln von Klangzusammensetzungen (orientiert z. B. an H. Lachenmanns Beispielen)<sup>89</sup>.

Die Rezeption von *”Momente”* war zunächst besonders von der Ablehnung solcher Klingerweiterungen beeinflußt – der Komponist wurde 1962 als *”Sensationsmacher”* und *”schocklustig”* bezeichnet, *”bevor sich das Verständnis der rein musikalischen Problematik der Klangfarbenkomposition einstellt”* (II 132). Obwohl Stockhausen die durch ungewohnte Klangbehandlung hervorgerufenen außermusikalischen Assoziationen generell ablehnt, bezeichnet er den *”Momente”*-Film als Hilfe zum Verständnis (*”...sonst lenken ja Filme meistens von der Musik ab”*; III 39). Der *”Schock”* von 1962 wurde 10 Jahre später von eher meditativen Publikumsreaktionen abgelöst, fast als Bestätigung von Stockhausens These, Meditation sei intensive Konzentration auf den Moment (vgl. Maconie S. 252). Die dadurch herausgeforderte (selbst-)kritische Frage nach eigenen Rezeptionsweisen könnte die musikalische Vielfalt des Stücks deutlich werden lassen; selbst wenn insgesamt vielleicht die Erkenntnis bleibt, daß der Weg über die Stationen: Ausgangsidee (Beobachtung von Zeitempfinden und Hörweisen) – theoretische Basis (Momentform) – Konzept und Realität des Werks (Schema und Versionen von *”Momente”*) – Rezeption (Hörweise, *”Wirkung”* und Deutung) weder eine bruchlose Linie noch einen sich nahtlos

<sup>88</sup> Ein Ausgangspunkt dafür (wie auch für den Vergleich mit Werken Ligetis und Popmusikstücken und deren oft konträre Beurteilung) wäre z. B. C. Dahlhaus' These, daß *”die Klangkomposition in Gefahr [ist], im Prinzip – wenn auch nicht in den Details – auf eine Entwicklungsstufe zurückzufallen, auf der sich die Klangfarben als isolierte Reize präsentieren. Die Emanzipation [des Parameters Klangfarbe] verkehrt sich in Regression.”* (Über Sinn..., S.98)

<sup>89</sup> Aufgegliederte Gestaltungsaufgaben bei G. Meyer-Denkman; s. auch Roscher. *Polyästhetische Erziehung*, a.a.O., S. 65ff.

schließenden Kreis bilden kann. Wie der Hörer schließlich die wahrgenommenen, "momentanen" Klangereignisse strukturieren und aufeinander beziehen kann (oder auch muß), ist vielleicht nicht mehr eine Frage der Verwirklichung theoretischer Entwürfe, sondern eher eine Frage der vielfältigen Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit "Momente".

### **Literatur zum Werk**

1. K. Stockhausen: Texte... (hrsg. v. D. Schnebel), Bd. I, II, III, Köln 1963, 1964, 1971 – (hier immer abgekürzt zitiert; z. B. I 199 = Texte Bd.I, S.199)
2. K. Stockhausen: Kriterien der Neuen Musik (in: Musik und Bildung 1971/1, S.1-3)
3. K. Stockhausen: Ein Schlüssel für "Momente", Kassel 1971 (Ed. Boczkowski)
4. K. Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik, Darmstadt 1967
5. C. Dahlhaus: Notenschrift heute, in: Notation neuer Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz 1965
6. C. Dahlhaus: Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik, in: Die Musik der 60er Jahre, hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1972 (s. auch die Beiträge von H. Oesch und R. Brinkmann)
7. U. Dibelius : Moderne Musik 1945 -1965, München 1966
8. J. Häusler: Einige Aspekte des Wort-Ton-Verhältnisses, in: Die Musik der 60er Jahre, hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1972
9. E. Karkoschka: Das Schriftbild der neuen Musik, Celle 1966
10. E. Karkoschka: Ein teurer Schlüssel zu Stockhausens "Momenten" (;n, Melos 1972/4, S.223-225)
11. H. Kirchmeyer: Zur Entstehungs- und Problemgeschichte der ‚Kontakte‘ von Stockhausen (Einführung zur WERGO-Platte 60009)
12. H. Kirchmeyer / H. W. Schmidt: Aufbruch der jungen Musik (= Die Garbe IV) Köln 1970
13. W. Krüger: Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik (Forsch. beitr. zur Mus. wiss. XXIII), Regensburg 1971
14. R. Maconie: The Works of Karlheinz Stockhausen, London 1976
15. G. Meyer-Denkmann: Struktur und Praxis neuer Musik im Unterricht, Wien 1972
16. P. Op de Coul: Sprachkomposition bei Ligeti...., in: Über Musik und Sprache, hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1974 (s. auch die anderen Beiträge, bes. von E. Budde)
17. H. Vogt: Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972
18. K. H. Wörner: Karlheinz Stockhausen. Werk und Wollen 1950-1960, Rodenkirchen 1963

(Manuskriptabschluß: September 1977)



Zu Karlheinz Stockhausens Momente – Version 1965. Analytische Informationen und didaktische Ansatzmöglichkeiten, in: Musik und Bildung 11, 1979, H. 10, S. 617-624.

## Himmlische Töne

### Zur Ausdeutung des Himmels und seiner Erscheinungen in der Musik

*”Wer sich die Musik erkiest, / hat ein himmlisch Gut gewonnen, / denn ihr erster Ursprung / ist von dem Himmel her gekommen; weil die lieben Englein / selber Musikanten sein.”*

Um überhaupt zu meinem Thema Angemessenes beitragen zu können zumindest i. S. dieses Luther zugeschriebenen Spruchs und einer Musikauffassung von etwa zwei Jahrtausenden – müßte ich mit Ihnen einen der einschlägigen Kanons gemeinsam singen oder aber Zahlenspiele größeren Umfangs anstellen. Denn in Altertum und Mittelalter war ”musica” mit einer Bedeutung und wissenschaftlichen Reputation ausgestattet, die wir heute kaum noch nachvollziehen können: sie schien ”vom Himmel” unmittelbar zu künden, nicht zuletzt aufgrund einer auf der Zahl basierenden ”Harmonie”-Auffassung. Dabei dürfte die Idee eines tönenden Kosmos, einer Harmonie der Sphären von Anfang an (also seit einer Zeit, aus der wir noch lange keine musikalische Überlieferung haben) auch alle anderen Künste zur Darstellung angeregt haben, bis weit über Goethe hinaus, dessen ”Prolog im Himmel” zu seinem Faust von dieser Idee ausgeht: *”Die Sonne tönt nach alter Weise / in Brudersphären Wettgesang...”* Allerdings war schon in der Antike unzweifelhaft, daß es sich hier um Wissenschaft, Theorie, Spekulation, aber kaum um musikalische Praxis handelte, was seit Aristoteles auch immer wieder mehr oder weniger deutlich kritisiert worden war. Zumindest dürfte der Abstand zwischen einer Wissenschaft, die das Tonmaterial (genauer: die Intervalle) als Widerspiegelung kosmischer Konstellationen sah, und einer Praxis des Singens und Spielens nie mehr so groß gewesen sein wie bis ins späte Mittelalter; was wiederum für eine neuzeitliche Ausdeutung von Himmelsvorstellungen durch Töne nicht von Nachteil gewesen sein muß.

Die kosmologische Orientierung der Musik wie sie von der pythagoreischen Zahlenlehre ausgeht, wird heute bereits ins antike Mesopotamien mit der Gleichsetzung von Göttern, Gestirnen und Zahlen zurückverfolgt. Für Pythagoras war es dann primär ein musikalischer Sinn, den er als konsonierende, durch Zahlen faßbare harmonische Erscheinung den Him-



melsbewegungen abgewann, womit sich der Musik philosophische Spekulation und wissenschaftliches Denken eröffneten. Seine "Entdeckung" ging davon aus, daß sich das System der Planeten genauso verhält wie das der Konsonanzen und umgekehrt. Doch schon Aristoteles *verwarf "die Behauptung, es entstünde durch die Bewegung der Gestirne eine Harmonie, in dem die Schälle konsonieren"* (De caelo II).<sup>90</sup> Doch trotz erkennbarer Lücken in diesem System versuchte man Jahrhunderte hindurch, die religiöse Idee dieser kosmischen Harmonie zu retten, selbst nachdem ein Bezug zu real erklingenden Tönen und damit zur Musikpraxis immer zweifelhafter wurde. Und obwohl die Begeisterung für eine auf Zahlenverhältnissen beruhenden Harmonie von Mikro- und Makrokosmos bis Johannes Kepler anhielt, war schon von Sextus empiricus (Ende des 2. Jahrhunderts) jegliche Spekulation abgelehnt worden: *"Es ist vielfach als falsch bewiesen, daß der Kosmos der Harmonie gemäß eingerichtet ist. Ferner kann, selbst wenn dies wahr wäre, etwas Derartiges nicht zur Glückseligkeit verhelfen, gleich wie es auch die Harmonie bei den Instrumenten nicht kann."* (Adversus mathematicos).<sup>91</sup>

Dies lebhaftes Für und Wider in bezug auf derart spekulative Ideen scheint im Mittelalter von der Konzentration auf zwei gegensätzliche Ideen abgelöst worden zu sein, die sich als Spannungsverhältnis zwischen antiken und christlichen Gedanken darstellen:

1. die überlieferte Anschauung der auf Zahlenproportionen der Himmelsphären gegründeten Musik, die sich als "ars liberalis" im Quadrivium verstand, also gleichrangig mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie (im 13. Jh. wurde an der Pariser Universität die "musica" als "scientia media" zwischen Mathematik und Physik gelehrt); nur der Wissende, Gelehrte war "musicus".

2. Die fast ausschließlich auf Lobpreis des Himmels gerichtete und als solcher verstandene Musik, wie sie uns aus unzähligen Beschreibungen und bildlichen Kunstwerken einer Engelsmusik übermittelt ist.

Diese Auseinandersetzung zwischen wissenschaftlich zahlbezogener und liturgisch praxisbezogener Musikauffassung ist kennzeichnend bis ins 15. Jahrhundert; sie blieb ausgerichtet auf Himmelsphänomene: entweder die Sphären und ihre Harmonia oder eben auf die Engel und ihren unsagbar schönen Lobgesang.

<sup>90</sup> zit. nach: *Die Musik des Altertums*, a.a.O. S. 182

<sup>91</sup> zit. nach: ebenda, S. 317

Die mittelalterliche wissenschaftliche Lehre ging von der Dreiteilung der Musik durch Boethius im 6. Jh. aus: *musica mundana – musica humana – musica instrumentalis*, oder wie noch nach 1300 in der Theorie formuliert wurde: *„Musik ist Klang, bezogen auf Zahl, oder umgekehrt“*<sup>92</sup>; dabei entspricht in pythagoreischer Tradition die Zusammensetzung der Oktave aus sieben Tönen den sieben Planeten. Zugleich lebte auch die aristotelische Kritik wieder auf, etwa wenn im 13. Jahrhundert in Schriften Roger Bacons die Sphärenmusik völlig abgelehnt und nur sinnlich wahrnehmbare Klänge akzeptiert wurden. Dennoch haben diese spekulativen Ideen bis heute weitergewirkt und auch noch zeitgenössische Komponisten anregen können (George Crumb: *„Star-Child“*).

Aber bereits in frühchristlicher Zeit haben etwa Hieronymus und Ambrosius der wissenschaftlichen Lehre einen anderen Sinn gegeben, wobei sehr deutlich zwischen Schöpfung und Schöpfer unterschieden wird – also zwischen der Sphärenharmonie als oberster Spitze und Symbol des Weltenklangs und den singenden Engeln als oberster Spitze und Symbol der christlichen Weilturgie: *„Wie loben Sonne, Mond und Sterne Gott? Dadurch, daß sie von ihrer Pflicht und ihrem Dienst niemals zurücktreten. Ihr Dienst ist das Lob Gottes.“* (Hieronymus)<sup>93</sup>.

*„Die Engel loben den Herrn, es psallieren ihm die Mächte der Himmel ... mit der Süßigkeit ihrer wohlklingenden Stimmen ... das Alleluja. Eine bündigere Meinung sagt, daß selbst die Achse des Himmels mit einer gewissen Süßigkeit dauernden Zusammenklangs ertönt, so daß ihr Ton an den äußersten Enden der Erde gehört wird.“* (Ambrosius)<sup>94</sup>

Die Musik der Engel wird einerseits in visionären Texten beschrieben als *„Unsagbares“* und den Menschen Verwandlendes, etwa in einer Beschreibung der himmlischen Liturgie bei Hildegard von Bingen: *„Wie die Luft das, was unter dem Himmel ist umfaßt und trägt, so kündet, wie du hörst, in allen dir enthüllten Wundern Gottes der liebliche, süße Zusammenklang voll Freude die Wunder der Auserwählten, die in der Himmelsstadt weilen...“*<sup>95</sup> In einigen Visionen wurde sogar mit der Engelsmusik die Vorstellung eines süßen Gesangs ohne Lippenbewegung, von selbstspie-

<sup>92</sup> zit. nach: *Die Musik des Mittelalters*, a.a.O. S.184

<sup>93</sup> zit. nach: R. Hammerstein, a.a.O. S. 118

<sup>94</sup> zit. nach: ebenda, S. 119

<sup>95</sup> zit. nach: ebenda, S. 56



lenden Instrumenten, aber auch von ekstatischem Tanz verbunden; dies schien oft ein synästhetisches Erlebnis in der Verbindung von "hellstem Licht" und "süßestem Schall" hervorzurufen. In der irdischen Liturgie spiegelt sich solche Engelsmusik im Jubilieren wider, im Singen des "Jubilus" – der ausgedehnten Melismen des Alleluja. Dieses Singen des Alleluja aber war nicht nur als himmlische Sprache die höchste Form des Singens, es konnte auch in völlige mystische Versenkung führen.

Spätestens Anfang des 14. Jahrhunderts wurde im Urteil über den Sinn der Musik eindeutig nach Wissen und Glauben unterschieden; von J. de Grocheo wurde Musik als real erklingende und sinnliche Wahrnehmung aufgefaßt:

*"Auch kommt es dem Musiker nicht zu, den Gesang der Engel zu behandeln, außer wenn er etwa Theologe oder Prophet wäre. Man kann nämlich von solchem Gesänge nur durch göttliche Eingebung Erfahrung haben. Und wenn sie sagen, daß die Planeten singen, scheinen sie nicht zu wissen, was ein Klang ist."*<sup>96</sup>

Das 15. Jahrhundert bringt schließlich das Ende einer allgemeingültigen Musiktheorie, die vorrangig auf Zahlenverhältnisse und Sphärenharmonie ausgerichtet war, und damit einen Bedeutungswandel vom "musicus" hin zum "cantor" – also von der Wissenschaft zur erklingenden Musikpraxis. Diese aber zählt nicht nur als rationale Struktur, sondern gewinnt zunehmend den Ausdruck von Affekten, mit deutlicherer Trennung zwischen himmlischer (Engels-)Musik und irdischer, also auch weltlicher.

Immerhin hat sich das 16. Jahrhundert noch von der Symbolik des Himmels und der Himmelsrichtungen anregen lassen, etwa in einem der beliebten, oft stark konstruktiven Rätselkanons, wo die aus den Himmelsrichtungen kommenden Winde die Einsätze der Stimmen signalisieren. Daneben aber dürfte ein ausdrucksvolles Madrigal als die eigentliche, also viel mehr dem menschlichen Empfinden zugeneigte Musik gegolten haben, wobei dann die himmlischen Gestirne oft nur als Abbild der Augen der Geliebten gedeutet oder von deren Glanz sogar überstrahlt werden konnten. In der Musik der Liturgie waren es nach wie vor bildliche Vorstellungen, wie das Auferstehen Christi und das Auffahren in den Himmel, die tonsymbolisch zum Ausdruck gebracht wurden.

---

<sup>96</sup> zit. nach: *Die Musik des Mittelalters*, a.a.O. S. 340

In diesem Sinne blieb die Musik des Barock noch bis ins 18. Jahrhundert von Textinhalten geprägt, deren mit "Himmel" zusammenhängende Bilder zu entsprechend symbolischen oder affektgerechten Vertonungen anregten. So waren es hier von Motette und Madrigal übernommene Affektfiguren, mit denen Komponisten die Weite des Himmels und damit zugleich die Größe Gottes nahezubringen versuchten. Dies schließt charakteristische Details bei Heinrich Schütz ein, wenn etwa in seiner Vertonung des 119. Psalms in der Passage "*Herr, Dein Wort bleibt ewiglich*" die Ergänzung "*so weit der Himmel ist*" mit einer ausholenden Figur zugleich den Spitzenton dieser Motette erreicht und die Aussage versinnbildlicht wird; ebenso aber auch den jubilierenden Charakter eines ganzen Werks wie der Motette "Die Himmel erzählen" aus dem "Geistlichen Chorbuch" am Ende des Dreißigjährigen Krieges.

Im 18. Jahrhundert wurde der Theorie von der Sphärenharmonie schon dadurch Abbruch getan, daß durch die Temperierung der Stimmung das Konsonanzgefüge "verfälscht" wurde (durch Ausgleich des pythagoreischen Kommas). Daneben scheint sich ein Wandel des musikalischen Ausdrucks für Himmelserscheinungen anzukündigen:

In J. S. Bachs Schaffenszeit ist die Erwähnung des Himmels noch ganz in die Anbetung Gottes einbezogen. Ob es sich um Choral- oder Kantatentexte handelt ("Vater unser im Himmelreich", "Ach Gott vom Himmel, sieh' darein", "Himmelskönig, sei willkommen"), die Musik hat die Aufgabe, den Affekt der Freude und Erhebung wiederzugeben und den Glanz des Himmelskönigs zu spiegeln.

In der 2. Jahrhunderthälfte wird – auch als Folge der enormen Verbreitung des geistlichen Lieds in allen Schichten – ein ästhetisches Kriterium dieser Zeit bedeutsam – das der Schlichtheit, zugleich als Zeichen von Erhabenheit. Ob es sich um die Widerspiegelung von "*Gottes Größe in der Natur*" in einem Generalbaßlied von C. P. E. Bach handelt ("*...von seiner Macht erzählen Himmel, Erd und Meere*"), oder um eine Hymne "An die Sonne" in schlichter Vertonung "*im Volkston*" von J. A. P. Schulz (dem Komponisten von "Der Mond ist aufgegangen"), stets klingt ein erhabener Stil an. Eine bei aller Schlichtheit besonders glanzvolle Wirkung hat J. Haydn im ersten Schlußchor aus der "Schöpfung" mit Soli, Chor und Orchester in C-Dur erreicht, und damit vielleicht erstmals breite Volkstümlichkeit in der musikalischen Entfaltung der Aussage "*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*". Einen Inbegriff des erhabenen Stils stellt L. v. Beetho-



vens bekanntes Gellert-Lied "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" dar, mit der Vortragsanweisung "Majestätisch und erhaben" in der Tonart C-Dur, wobei sich allerdings im pianissimo-Mittelteil ("Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?") schon eine vorromantische neue Empfindung andeutet. Noch ausgeprägter vernimmt man diesen neuen "Ton" in seinem "Abendlied unter dem gestirnten Himmel". In Beethovens Spätwerk erscheint dann in Schillers "Ode an die Freude" im Finale der 9. Symphonie die Strophe "Froh wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächtigen Plan" als fast exaltierter Geschwindmarsch gestaltet, während im Credo der "Missa solemnis" bei "et ascendit in coelum" die Tradition der aufwärtsstrebenden Motivik nochmals eine deutliche Steigerung erfährt.

In der Epoche der musikalischen Romantik haben Komponisten vielleicht am unmittelbarsten wiedergegeben, was sich an Symbolik und Empfindungsgehalt mit den Bildern des Himmels verband. Dabei waren entscheidende Anstöße, aber auch Traditionsbezüge schon von der frühromantischen Dichtung ausgegangen, worin die "Verankerung der Musik im unendlichen Universum" (R. Schäfke)<sup>97</sup> vielfältig ausgeschmückt worden war; etwa wenn es bei Wackenroder heißt: "Es klangen alle Sterne, und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton" oder wenn in Tiecks "Sternbald" eine synästhetische Vision aufscheint: "O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet!"<sup>98</sup> Die Subjektivierung des Musikerlebens reicht so weit, daß bei Schelling in der Vorstellung von einer musica coelestis "... der himmlische Ton nun selbst aus dem eigenen Inneren tönt", und bei Wackenroder für die Gestalt seines "Tonkünstlers Joseph Berglinger" völlige Verklärung durch Musik erreicht wird:

" – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte ... Kommt, ihr Töne, ... errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten ... und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!"<sup>99</sup>

<sup>97</sup> R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 2. Aufl.; Tutzing 1964, S.326

<sup>98</sup> zit. nach: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, a.a.O. S. 25 f.

<sup>99</sup> zit. nach: ebenda, S. 39, 43

Den Komponisten selbst ging es weniger um tonmalerische Übertragungen eines solchen Enthusiasmus', sondern um spezifisch musikalische Ideen, mit denen bestimmte Empfindungen in einem Gedicht herausgehoben und eigenständig ausgeweitet werden. Das kann sogar bedeuten, daß die musikalische Substanz für sich allein, also ohne Textbezug, erklingen könnte, etwa in Form eines Charakterstücks oder eines "Lieds ohne Worte".

Robert Schumanns Vertonung der "Mondnacht", als ruhiger Mittelpunkt seines Eichendorff-Liederkreises op. 39, eröffnet vor allem klangliche Räume, die das Bild der Vereinigung von Himmel und Erde versinnbildlichen können. Schon der Beginn mit weit auseinander liegendem tiefen Baßton und aus der Höhe abwärtssteigender Melodik, suggeriert Tiefe und Höhe, die jedoch zusammengeführt erscheinen; eine von Anfang an beständig weiterfließenden Sechzehntelbewegung läßt Ruhe und räumliche Weite anklingen. Das Spektrum reicht von der "monotonen" Einstimmigkeit bis zur Ausweitung auf mehr als vier Oktaven, wobei durch diesen großen Abstand auch Dissonanzen gemildert erscheinen. Nach der relativ schlichten Aufeinanderfolge von zwei nahezu gleichen Strophen öffnet sich die dritte und letzte noch von der zunächst vorherrschenden Zwei- bis Dreistimmigkeit zur mehr oder weniger polyphonen Fünfstimmigkeit; bei "*Und meine Seele spannte...*" (vgl. den eben zitierten Wackenroder-Text) greift das Anfangsmotiv verändert ein, die Baßregion erscheint am plagalen Schluß ("*...als flöge sie nach Haus*") nochmals in der Tiefe erweitert, bevor im Nachspiel das Hauptmotiv, das zu Beginn die Dominantregion ausgeprägt hatte, nur noch die Grundtonart bestätigt und in beständiger Verkürzung das Stillstehen der Sechzehntelbewegung herbeiführt. So scheint in der musikalischen Ausdeutung nicht nur die Versöhnung von Himmel und Erde eingefangen, sondern erst recht der für die Romantik so entscheidende "Ton" getroffen zu sein.

Johannes Brahms übertrug in H. Allmers Gedicht "Feldeinsamkeit" die Betrachtung des Himmels aus der Perspektive eines im Grase Ruhenden in eine besondere musikalische Gestaltung von Zeit und Klang. Anders als bei Schumann eröffnet sich der Klangraum in langsamer Viertelfolge von der Tiefe aus in die Höhe – entsprechend dem "Blick nach oben". Ähnlich wie bei Schumann geht dann eine ruhige Achtelbewegung von der Mittelstimme aus und ergreift allmählich die Gesangs- und bald auch die Klaviermelodie. Über ausgedehnten Baßorgelpunkten entsteht so ein Eindruck von in sich bewegter Ruhe, wobei in der entscheidenden Passage ("*von Himmelsbläue*



wundersam umwoben“) zunächst noch mehr Bewegtheit (vor allem im Baß), danach aber wieder die Ruhe des Anfangs dominiert. Die zweite Strophe scheint zunächst die erste zu wiederholen, bis mit dem Vergleich: *”schöne weiße Wolken”* – *”schöne stille Träume”* das Baßfundament der Grundtonart verlassen und ganz neue (harmonische) Räume aufgetan werden. Ähnlich wie in Schumanns *”Mondnacht”* wird die Betrachtung des Himmels musikalisch einerseits als Moment irdischer Ruhe, zugleich aber auch als Eindruck des von der Erde (in die *”Träume”* hinein) Entschwebenden aufgefaßt; nach der in die Tiefe sinkenden Todesvision entspricht das *”Ziehen durch ew’ge Räume”* wieder ganz dem Ende der ersten Strophe. Brahms Gestaltung im Lied deutet die Wahrnehmung des Himmels einerseits als Empfindung von Stille in der Natur, andererseits als Abheben in die Traumwelt und damit als Befreiung von irdischer Zeitgebundenheit in *”ewigen Räumen”*.

In einer Zeit neuartiger Klangentdeckungen und pantheistischer Kunstauffassungen um 1900, dem musikalischen Impressionismus, erscheint der Himmel vornehmlich als Auslöser für sinnliche Eindrücke, verbunden mit der Vorstellung von quasi statischer Bewegung. In Claude Debussys Orchesterwerk *”Nuages”* (aus dem Zyklus *”Nocturnes”*) kann sich der Hörer ganz den mehr oder weniger ruhig bewegten Klangfarben überlassen. Zu diesem Werk hat der Komponist spärliche Hinweise gegeben: *”Nuages: das ist die Reglosigkeit des Himmels mit dem langsamen und melancholischen Gang der Wolken, endend in einer grauen, zart weiß getönten Agonie.”*<sup>100</sup> (Eine Vorstudie dazu hat Debussy als einen *”Versuch über die verschiedenen Schattierungsmöglichkeiten einer einzigen Farbe – wie eine Studie in den Grautönen in der Malerei”* bezeichnet.) Der abendliche Himmel mit dem Wolkenzug wird so zum synästhetisch wahrnehmbaren Symbol von Ruhe und Unveränderlichkeit. Die Art, in der hier wesentlich neue Klangmittel und -färbungen eingesetzt wurden, hat das ganze 20. Jahrhundert musikalisch beeinflusst.

Die Neue Musik dieses Jahrhunderts bringt ausgeprägte Kontraste: einerseits die Illusion der Operette und des Schlagers mit Bildern wie dem *”Himmel voller Geigen”* oder Walzerverklärungen wie *”Ich tanze mit dir in den Himmel hinein”*; andererseits die typisch antiromantische Entzauberung der 20er Jahre, wenn es in Brecht/Weills *”Dreigroschenoper”* im *”An-*

<sup>100</sup> zit. nach: Th. Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*; Laaber 1981, S. 22

statt-daß-Song“ heißt: *”Das ist der Mond über Soho, das ist der verdammte ”Fühlst du mein Herz schlagen“-Text ... Wenn die Liebe anhält und der Mond noch wächst”* mit der abschließenden Frage *”Was nützt dann dein Mond über Soho”*. Am Jahrhundertbeginn entstanden große, an die mittelalterliche Tradition anknüpfende Entwürfe wie Charles Ives fragmentarische *”Universe symphony”* mit dem abschließenden Teil *”Heaven (Future), the rise of all to the spiritual”*, G. Holsts bekannte Orchestersuite *”The Planets”* oder – als realistisches Gegenstück der 50er Jahre – eine *”Weltraumoper”* (*”Aniara”* von B. Blomdahl). Völlig entgegengesetzt wirken auf den Hörer die religiös visionären Klavier- und Orgelwerke von O. Messiaen. Gänzlich auf die subjektive Assoziation von Klang richtet sich Mauricio Kagels Bühnenszene *”Die Himmelsmechanik”*, eine *”Komposition mit Bühnenbildern”* und Beleuchtung, wobei der Wechsel der Himmelserscheinungen das thematisch theatralische Material bildet. Wiederum in die Richtung mythischer Vorstellungen bewegt sich schließlich Karlheinz Stockhausen mit einer groß angelegten *”Parkmusik”* – *”Sternklang”* – von 1971, wozu der Komponist im Vorwort lapidar anmerkt:

*”Alle musikalischen 'Modelle' sind rhythmisch, klangfarblich oder intervallisch auf die klassischen Sternkonstellationen bezogen. Bei offenem Himmel können Sternkonstellationen an den Stellen, wo sie vorgeschrieben sind, direkt vom Himmel abgelesen und als musikalische Figuren integriert werden. STERNKLANG ist Musik zum konzentrierten Lauschen in Meditation, zur Versenkung des Einzelnen ins kosmische Ganze. Ferner ist sie bestimmt für die Vorbereitung auf Wesen von anderen Sternen und ihre Ankunft.”*

(Erst vor wenigen Tagen war zu lesen, was der Wiener Multi-Künstler André Heller für seinen *”Phantasiepark Meteorit”* plant: Sphärische Musik, Lichteffekte, singende und flüsternde Stimmen sowie viele Gerüche sollen für die Besucher eine *”Schule des Staunens gegen die seelische Arbeitslosigkeit”* sein.)



## Literaturhinweise:

*Die Musik des Altertums*, hrsg. von A. Riethmüller und F. Zamminer (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 1); Laaber 1989

*Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von H. Möller und R. Stephan (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2); Laaber 1991

R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musik des Mittelalters*, 2. Aufl.; Bern 1990

Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von W. Salmen (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1); Regensburg 1965

## Abbildungen im Originalbeitrag:

Abb. 1: Schema zur Beziehung von Planeten- und Konsonanzsystem aus: *Die Musik des Altertums*, a.a.O. S. 183

Abb.2 Darstellung der dreigeteilten musica (Beginn des Codex F; C Florenz, Bibl. Laurenziana) aus: *Die Musik des Mittelalters*, a.a.O. S. .243

Abb. 3 Kanon von Ramos de Pareja aus: Schriftbild der mehrstimmigen Musik, hg.v. H. Besseler und P. Gülke (= Musikgeschichte in Bildern Bd. III, Lieferung 5, Leipzig 1973, S. 125

Abb. 4 Ausschnitt aus: *Die Himmelsmechanik*, Komposition mit Bühnenbildern von Mauricio Kagel (1965) aus: dtv-Atöas zur Musik Bd. 2, München 1985, S. 556

”Himmlische Töne” – Zur Ausdeutung des Himmels und seiner Erscheinungen in der Musik, in: Loccumer Protokolle 27/98 – Die Entdeckung des Himmels, hg. von Hans-Peter Burmeister, Rehburg-Loccum 1998, S. 119-131.

# Zu Einzelfragen der Musikgeschichte

## Improvisatorische Elemente in Mozarts Kadenz

Der *„natürliche Reiz“*, den nach Urteilen aus Mozarts Zeit eine improvisierte Kadenz im Instrumentalkonzert, also ein willkürliches Musikstück in einem festgelegten, auf den damaligen Hörer ausübte, ist heute weitgehend verlorengegangen; nicht zuletzt fehlen Neigung und Fähigkeiten zum Improvisieren, nachdem bereits seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts – wohl auch hier unter dem Anspruch von Originalität und besonderer Verarbeitung – die Kadenz mehr als konstruierte *„Improvisation“* am Leben erhalten wurde.

Der sicher nie ganz befriedigend zu beantwortenden Frage, ob und in wieweit Mozarts aufgeschriebene Kadenz<sup>101</sup> seinen improvisierten nahegekommen seien, soll hier die Tatsache dieser notierten Kadenzimprovisationen und eine Untersuchung ihrer Vollgültigkeit als spezifische Konzertkadenz gegenübergestellt werden. Deshalb brauchen weitere Fragen – nämlich die nach dem *„Sinn“* einer schriftlich fixierten Improvisation und die speziellere, warum Mozart solche aufgeschrieben habe und ob diese nur als *„Gerüst“* anzusehen seien – nicht unbedingt erörtert zu werden. Das schriftliche Festhalten Mozarts kann jedenfalls nicht mehr allein auf die mangelnde Improvisationsgabe seiner Schüler zurückgeführt werden<sup>102</sup>; vielmehr zeigt sich darin die eigene Auffassung Mozarts von der Kadenz in seinen Konzerten, besonders die Bedeutung des improvisatorischen Elements und das Aufeinanderabstimmen von Improvisation und Ausarbeitung, das sich keinesfalls nur in der Verteilung von thematisch sowie periodisch gebundenen und taktstrichfreien Passagen dokumentiert<sup>103</sup>. Denn daß sich auch die Stellung und die Funktion des freien Einschubs *„Kadenz“* innerhalb der Konzerte bei Mozart geändert haben, wird aus der Bedeutung der Orchestervorbereitung und den auf die Kadenz folgenden Abschnitten ersichtlich: aus einem ursprünglich unmittelbar vor dem tonikabestärkenden

---

<sup>101</sup> Der besseren Zugänglichkeit wegen beziehen sich alle Ausführungen vornehmlich auf die 36 Kadenz zu Klavierkonzerten KV 624 bzw. speziell auf die größeren daraus.

<sup>102</sup> In diesem Zusammenhang hat L. Misch in einem Aufsatz *„Non si fa una cadenza“* auf Beethovens Absicht hingewiesen.

<sup>103</sup> Bezeichnenderweise charakterisiert Badura-Skoda in seinen *„Mozartinterpretationen“* diese Kadenz als so *„ausgewogen und durchgefeilt“*, daß *„man schwerlich an eine Improvisation glauben möchte“* (S. 215).



Satzschluß stehenden virtuoserer "Effektstück" wird ein deutlich integrierter Teil – im wörtlichen Sinne eine "*Composition aus dem Stegreif*" nach der Forderung von Quantz – (besonders deutlich im 1. Satz von KV 491, in dessen ausgedehntes, als Coda sehr gewichtiges Schlußtutti das Soloklavier nach der Kadenz noch eingreift).

Daraus ergibt sich die Frage, wieviel Anpassung an das Konzert, welche Verbindlichkeiten oder "Regeln" für die Improvisation notwendig sind, und schließlich, ob eine Art Schema für die Improvisationskadenz maßgeblich sein soll.

Zunächst läßt sich jedoch einmal die Mozartkadenz gegenüber verwandten Erscheinungen eingrenzen: Gegenüber der "Freien Fantasie" nach dem Vorbild C. Ph. E. Bachs (und zum Teil auch gegenüber dessen Kadenzen), die den abrupten Wechsel des Affekts, der Tonarten und sogar des Takts, wenn ein solcher überhaupt notiert wird, erfordert; denn die Kadenz ist nicht nur an den Rahmen des Konzerts, dessen Umfang, Tempo, Tonart und Takt gebunden, sondern bei Mozart auch, im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Kadenzen, durch verwendete Themen und Figuren direkt auf den jeweiligen Satz bezogen. Damit werden hier Forderungen nach Freizügigkeit in der Kadenz eingeschränkt (wie z.B. 1785 in D. G. Türks "*Klavierschule*", daß die Kadenz "*soviel Unerwartetes und Überraschendes, als nur immer möglich ist*", bringen und so ausgeführt werden soll, "*als wären es bloß zufällig und ohne Auswahl hingeworfene Gedanken ...*"). Ebenso deutlich wird der Unterschied zu Czernys "Capriccio"-Typus und zugleich zu dessen Kadenzen, wobei ein gesteigerter Improvisationscharakter durch das Postulat eines Tempo-, Affekt-, Harmoniewechsels etc. ganz bewußt herbeigeführt und deshalb zum Schema wird, welches sogar eingeübt werden soll<sup>104</sup>. Zusammen mit Czernys Forderung, daß "*alle interessanten Motive des Concerts und auch dessen brillianteste Passagen darin vorkommen ... müssen*", (deren "Erfüllung" sich schon in Beethovens Kadenz angedeutet), wird dieses Schema des Improvisatorischen dann zu einer Grundlage für Kadenz des späteren 19. Jahrhunderts, von deren Durchführungscharakter und harmonischen Weitungen sich die Mozartkadenz ebenso deutlich abhebt. Diese scheint im Vergleich also eine wohlbegründbare Mittelstellung einzunehmen.

<sup>104</sup> In "*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*" op. 200, Wien 1836.

Die Frage nach einem Schema in der Kadenz sollte aber auch nicht – im Sinne einer freien Fantasie – als kritische Frage nach der Beschneidung der Improvisationsmöglichkeiten oder des improvisatorischen Charakters verstanden werden; denn bei Mozart dürfte die vorrangige formale Aufgabe der Kadenz tatsächlich die der harmonischen Aufhaltung sein (damit ganz und gar der Bedeutung von C. Ph. E. Bachs Begriff *”aufgehaltene Cadenz”* entsprechend), der sich die Ausbreitung anderer Elemente wie Themenverarbeitung, Virtuosität und Taktfreiheit unterordnet. Daher erscheint als Hauptfunktion der Kadenz die Ausgestaltung und *”Füllung”* dieses harmonischen Aufhaltens, und ein feststellbares Schema würde nur diesem Zweck dienen. So finden sich bei Mozart an Einschnitten und markanten Punkten fast ausschließlich *”offenhaltende”* Zusammenklänge als Gliederungsfaktoren – neben dem häufiger wiederholten Ausgangs-Quartsextakkord vor allem verminderte und dominantische Akkorde. Durch diese werden nicht nur harmonische Tendenzen der Kadenzvorbereitung wiederaufgenommen und weitergeführt, sondern größere Tonartausweichungen weitgehend umgangen, gegenüber den Ausweitungen späterer Kadenzen zugunsten der harmonischen Klarheit und nicht etwa auf Kosten des improvisatorischen Eindrucks.

In den Mozart-Kadenz ergibt sich eine mehr oder weniger deutlich erkennbare Dreiteilung mit variabler und trotzdem charakteristischer Ausprägung der einzelnen Abschnitte: Die brillanten Passagen des 1. Teils sind mit ihren meist sequenzierenden, modulierenden, oft chromatisch absteigenden Gängen aus periodischen Taktgruppen gebildet und führen vom Ausgangs-Quartsextakkord zu einem Dominantseptakkord hin, der manchmal fermatenartig ausgeziert ist. Als harmonisch festigend wirkender *”Kristallisationspunkt”* beginnt der 2. thematische Teil dann oft eindeutig auf der Tonika, um ebenso deutlich über einen Trugschluß, die Periodik auflösend, zu einem verminderten oder dominantischen Akkord weiterzuleiten. Der wieder virtuose Schlußabschnitt ist teilweise durch den mehrfach herausgestellten Quartsextakkord oder ausgezierte Fermaten unterteilt und ist damit sowie stellenweise durch Verzicht auf Takteinteilung der *”freieste”* Teil vor dem Kadenzabschluß. Diese harmonisch begründete Unterteilung stellt nicht nur die sinnvolle Gliederung einer solchen Aufhaltung dar; sie erhält auch durch den ökonomischen Einsatz einerseits von Aufhaltungsakkorden sowie entfernten Tonarten und andererseits der Tonika als Kontrast vor der Auflösung den improvisatorischen Eindruck, ohne den Zusammen-



hang zum Satz zu lösen, und läßt sich deshalb vielleicht als geeignetsten Improvisationsplan für die Konzertkadenz ansehen. Die bei Mozart selbstverständliche große Variabilität ist dabei nur als Differenzierung einzelner Elemente und Abschnitte zu verstehen und damit als Freiraum für den Stegreifeinfall und als Bereicherung dieser kadenztypischen Konzeption.

Die für den Betrachter einer Kadenz oft interessanteste Erscheinung, die Verwendung von Themen und Figuren aus dem Konzert, wurde bei C. Ph. E. Bach bereits vorgeprägt und von Quantz gefordert (*"... kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Clauseln, die in dem Stücke enthalten sind ..."*). Bei Mozart bestimmen das Haupt- oder noch häufiger das Seitenthema den 2. Kadenzteil. Dabei fällt auf, daß das gewählte Thema nur kurz anklingt, d.h. daß es – mit zwei Ausnahmen – gerade nicht durchführungsartig verarbeitet wird, sondern aus der festigenden Periodisierung und Tonikagebundenheit der Anfangstakte mit Hilfe eines markanten Motivs in die "Auflösung" eines offenen Akkords, eines Trugschlusses oder einer dahin leitenden Sequenz übergehen soll<sup>105</sup>.

Auch wenn allein zu diesem Zweck das eine oder andere Mal sogar eine mehrtaktige thematische Imitation eingefügt werden konnte, besteht kaum eine Verbindung zu den langen, komplizierten, oft polyphonen Themendurchführungen oder -übereinanderschichtungen in späteren Kadenzen (nach Beethovens 1. Kadenz zu seinem 1. Klavierkonzert besonders etwa bei Bülow, Busoni, Reinicke). Außer an dieser markanten Stelle werden Themen kaum noch, Motive meist sparsam eingesetzt; nur in einem Ausnahmefall erscheinen vier verschiedene Themen und Motive. Oft bildet ein Motiv des Hauptthemas oder des vorangehenden Tutti den Ausgangspunkt für den Kadenzbeginn. Der improvisatorische Eindruck kann durch kleine Thema- oder Motivveränderungen noch gesteigert werden; z.B. sind die quasi improvisatorische Spaltung eines Hauptthemas und dessen Aufteilung auf den Beginn von Teil 1 und Teil 2 der Kadenz zu KV 595/III oder das Einführen des Hauptthemakopfmotivs auf dem Sekundakkord der Dominante statt auf der Tonika bereits ausgefallene Varianten. Zur weiteren Differenzierung wurden Motive aus dem Orchestertutti mit einbezogen, Themateile zur Umspielung eines wichtigen Akkords (besonders des Quartsexakkords) benutzt oder einem langen Triller unterlegt. Immer jedoch sind wesentliche Zitate aus dem Satz in erkennbarer Funktion und damit im **Zusammenhang mit der Gliederung** verwendet worden. Sie bilden, auch

<sup>105</sup> Dieses Umbiegen einer ursprünglich kadenzgebundenen Periode in einen verminderten Akkord läßt sich besonders in der Kadenz zu KV 595/I erkennen.

sammenhang mit der Gliederung verwendet worden. Sie bilden, auch wenn einige zufällig ausgewählt scheinen und ausnahmsweise einmal dichter aufeinanderfolgen, nie ein *„Gewirre der Einfälle“*, von dem Quantz ebenso deutlich abrät wie es andere Schriftsteller der Zeit des improvisatorischen Scheins wegen verlangen. Wie wenig es Mozart auf bloßes Zitieren von Themen usw. ankam, zeigen die Kadenzten, in denen diese Funktion auch auf satzfremde, neu erfundene thematische Bildungen übertragen worden ist (siehe später zu KV 488).

Bei der Übernahme von Laufpassagen und Figuren aus der Exposition oder auch *„wie zufällig“* aus anderen Werken ist der periodisierende Zusammenhang bemerkenswert, den diese manchen Kadenzten, besonders deren 1. Teil, aufprägen. Bei streng beachteter Takteinteilung führen oft auch hier die zahlreichen Sequenz- oder Modulationsketten zu einem harmonischen Auflösungspunkt, der aus festgefügttem Beginn heraus angesteuert wurde. Daneben befinden sich die taktfreien Passagen mit Fermaten und ausgeschriebenen Rubati bei weitem in der Minderzahl; sie bewirken aber gegenüber den ausgearbeitet scheinenden Abschnitten umso mehr einen Improvisationseffekt.

Eine Wechselbeziehung ist noch zwischen harmonischen Besonderheiten und figurativen oder motivischen Entwicklungen erkennbar. Harmonische Abwechslung bzw. maßvolle Ausweichungen treten in figurativ gleichförmigen Partien stärker hervor in Form von chromatischen Gängen, mediantischen Dreiklangsverbindungen, dissonanzreich geweiteten Orgelpunkten; dagegen bedeutet das Verbleiben im harmonischen Kadenzbereich fast immer schnelleren Wechsel der Motive, Figuren und vor allem des rhythmischen Verlaufs. Dies läßt sich am Beispiel einer kürzeren und einer umfangreicheren Kadenz zu KV 456/I sehen, in denen die gleiche thematische Figur das eine Mal stark modulierend, das andere Mal kadenzgebunden, in diesem Sinn eingesetzt wird. Außergewöhnliche harmonische Wendungen und Dissonanzbildungen treffen allerdings in einigen umfangreichen affektgesteigerten Adagiokadenzten dicht mit thematischer Arbeit zusammen. (Gerade an solchen Beispielen – wie in der Kadenz zu KV 271/II – zeigt sich gegenüber taktfreien, laubreichen Kadenzten in Konzerten der Mozartzeitgenossen, um wieviel der Affekt eines langsamen Satzes durch solche Verdichtung verstärkt werden konnte.)

Im Vergleich aller Kadenzten kann man noch unterscheiden zwischen solchen mit mehr periodenbestimmten ausgearbeiteten Abschnitten – mei-



stens zu den späteren Konzerten – und solchen, deren Aufbau weniger einheitlich und mehr von Fermaten durchsetzt ist. Als, ein fast idealtypisches Beispiel für die beschriebene Konzeption könnte die Kadenz zu KV 595/I gelten, in der die gleichsam improvisatorische Funktion der Abschnitte, besonders die Auflösung vom zweiten zum freigestalteten dritten Teil hin deutlich in Erscheinung tritt. Dieselbe Beobachtung gewinnt in einem Sonderfall unter den größeren Mozartkadenzen Bedeutung: Die Kadenz zu KV 488/I, die bis auf die geringfügige Verwandtschaft einer Sechzehntelfigur am Beginn keinen Bezug zu Themen oder Figuren aus dem Konzert herstellt, hat dieselbe Anlage mit periodisierten Passagen zu Anfang und kleinem "thematischen" Mittelteil neuer Erfindung als Ruhepunkt vor dem trotz Taktstrichen fast metrumfreien Schlußteil – dieser Formalzusammenhang scheint hier also wichtiger zu sein als die thematische Beziehung, die eben für Mozart nicht Hauptkriterium einer Bindung an das Konzert sein mußte.

Obwohl, wie schon angedeutet, die vorliegenden Beispiele sich keineswegs alle darin gleichsetzen lassen, scheint für Mozart in der Konzertkadenz eine ganz bestimmte Anlage mit freieren und ausgearbeitet wirkenden Teilen – sozusagen eine "Proportionierung" des harmonischen Vorgangs und Effekts – sinnvoll gewesen zu sein, innerhalb deren Grenzen noch genügend Freiheit für den Augenblickseinfall gegeben war. So geraten seine Kadenzen weder nach der Art ganz freier Formen, noch nach dem bewußten Schema des Gewollt-Improvisatorischen (wie seit Czerny) oder als durchführungsartige Einschübe (wie z.T. bereits seit Beethoven), sondern als Abbild des Improvisierens innerhalb eines weitgehend am Satz orientierten harmonischen Rahmens. Damit hat Mozart mehr als Türks Empfehlung, *"soviel Unerwartetes und Überraschendes, als nur immer möglich ist, zu bringen"*, die Quantzsche Forderung erfüllt, daß die Kadenz *die "Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben soll"*.

## Von Mozarts "unerschöpflichem Formenreichtum" – zu den Finalrondos der Wiener Klavierkonzerte

Mozarts Instrumentalkonzertschaffen scheint bereits zur Genüge dargestellt, interpretiert und gewürdigt worden zu sein. Speziell der große Komplex der Klavierkonzerte hat seit Clara Schumanns, Johannes Brahms' und Carl Reineckes begeisterter Zuwendung immer mehr Beachtung gefunden.

Dabei konzentriert sich das Interesse weitgehend auf die Eingangs- und Mittelsätze; erstaunlich selten, jedenfalls nicht unter einheitlichen Voraussetzungen, werden die Finalsätze einer näheren Betrachtung unterzogen.<sup>106</sup> Die oft nur knappe Beurteilung dieser mit wenigen Ausnahmen als Rondo konzipierten Sätze schwankt daher zwischen höchster Anerkennung für einige herausragende Beispiele und Erklärungsversuchen in bezug auf Zeitgeschmack, Rondonode, Wiener Konzertbedingungen usw. Doch gibt es bei genauerer Betrachtung Gründe genug, die schon im frühen 19. Jahrhundert gerühmte Vielfalt der formalen Gestaltung, den seit den Anfangsjahren der AMZ bis in die Gegenwart<sup>107</sup> konstatierten "unerschöpflichen Formenreichtum" gerade an diesen Finalrondos aus den Klavierkonzerten der 1780er Jahre – mit ihrer weitgehenden Wahrung des Rondoprinzips als eines verbreiteten Reihungsformmodells – nachzuvollziehen. Ziel der Betrachtung ist es, einmal die spezifisch form- und gattungsgeschichtliche Eigenbedeutung dieser Rondos wenigstens anzudeuten, und zwar weder allein als funktional auf Mozarts Konzertaktivitäten, die Publikumserwartung und die damalige Rondomanie ausgerichtete, noch unter dem Zeichen uneingeschränkter Individualität stehende Kompositionen. Deutlicher erfaßbar wird diese Eigenständigkeit, wenn man von Carl Dahlhaus' grundsätzlicher Feststellung ausgeht, daß Formtheorie nie von der Besetzung abstrahierbar und musikalische Formenlehre "immer zugleich Gattungstheorie" sei.<sup>108</sup> Mozarts Klavierkonzerttrondos lassen gerade von der Besetzungsstruktur her unverwechselbare gattungsspezifische Formlösungen erkennen, die nicht einfach auf Rondos in Klavier- und Kammermusik übertragbar sind, auch wenn hier Wechselbeziehungen bestehen.

---

<sup>106</sup> Ansätze dazu finden sich bei H. Abert: W. A. Mozart, Leipzig <sup>7</sup>1955; 2. Teil, S. 172 ff und C. M. Girdlestone: *Mozart's Piano Concertos*, London usw. 1948; S. 47 ff.

<sup>107</sup> z. B. bei C. Rosen: *Der klassische Stil*, München usw. 1983; S. 43

<sup>108</sup> C. Dahlhaus: *Formenlehre und Gattungstheorie bei A. B. Marx*; in: Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag (hrsg. von G. Katzenberger), Tutzing 1978; S. 33 f.



Einige Voraussetzungen für diese Entwicklung sind kurz zu nennen: Schon erwähnt wurde die enorme Verbreitung und Beliebtheit des Rondos (auch des vokalen) als "galante" Form des 18. Jahrhunderts, die schließlich zur vielfach kritisierten Modeerscheinung wurde. Dies gilt allerdings weniger für die Schlußsätze im Instrumentalkonzert, wofür erst Mozart diese Form im Anschluß an Johann Christian Bach und die "Mannheimer" in freizügiger Weise etabliert hat. (Bekanntlich beschloß er noch sein erstes eigenständiges Klavierkonzert KV 175 mit einem kontrapunktischen Finale, welches er später durch das erfolgreiche Variationsrondo KV 382 ersetzt hat.<sup>109</sup>)

In einer ersten Phase seines Instrumentalkonzertschaffens hatte Mozart die Form des sogenannten Sonatenrondos erprobt. Neben schlichten zeitty-pischen Beispielen, die noch an französischen Vorbildern oder dem beliebten Menuettrondo orientiert sein konnten, findet man schon vor 1780 einige ungewöhnliche Formdispositionen und – trotz häufiger Tempo- und Dur-Moll-Kontrastwirkungen – auf formale Einheitlichkeit gerichtete Schlußsätze (etwa in einigen Violinkonzerten, im ohnehin herausragenden Klavierkonzert KV 271 oder im Konzert für zwei Klaviere KV 365).

Mit Beginn seiner Arbeit an den großen Wiener Klavierkonzerten konnte Mozart nicht nur auf diese kompositorischen Erfahrungen zurückgreifen sondern auch auf neu dazugekommene in Symphonik, Kammermusik, Fugenarbeit und nicht zuletzt auf Erfahrungen als eigenständiger Opernkomponist und zugleich als erfolgreicher Virtuose. An diesem Schnittpunkt zwischen gesellschaftlichen Bedingtheiten, Formkonventionen und dem eigenen kompositorischen Anspruch hat Mozart dann für den Konzertschlußsatz an der Rondoform festgehalten, im Gegensatz zu anderen Gattungen, in denen das Sonatensatz- oder Variationsfinale zunehmend bevorzugt wurde. (Unter den seltenen Ausnahmen weist selbst das Variationsfinale von KV 491 rondoartige Elemente auf.<sup>110</sup>) Für den komponierenden Virtuosen bedeutete es möglicherweise eine Herausforderung, im Rahmen dieser längst vertrauten, der damaligen Publikumserwartung ganz und gar entsprechenden Form nicht nur als Solist zu brillieren, was eigentlich selbstverständlich

<sup>109</sup> vgl. dazu M. H. Schmid: *Variation oder Rondo?* Bemerkungen zum nachkomponierten Finale des Klavierkonzerts KV 175/382 (in: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß 1991 Salzburg; hg.v. Rudolph Angermüller u.a., Kassel 1992)

<sup>110</sup> vgl. E. Badura-Skoda: *W. A. Mozart. Klavierkonzert c-Moll KV 491* (= Meisterwerke der Musik 10), München 1972; S. 32 f.

war, sondern gerade durch unterschiedliche satz-, spiel- und instrumentationstechnische Differenzierung zu zeigen, wie sich eine derart von der Mode belastete Reihungsform von innen heraus anspruchsvoll gestalten und dem Niveau der Kopfsätze angleichen ließ.

Besonders aufschlußreich für diese Vermittlungsstellung des Konzert Rondos ist nun Mozarts vielzitiertes ästhetisches Bekenntnis in einem Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782, wo er sich zu KV 413-415 folgendermaßen geäußert hat:

*"– die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die Ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da können auch kenner allein satisfacti-on erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müs-sen, ohne zu wissen warum."*<sup>111</sup>

Dieser hier umschriebenen Doppelbedeutung dienen die Rondofinalsätze eigentlich noch eindrucksvoller als etwa die Kopfsätze, deren Sonatensatzform für den Komponisten weniger architektonisch fixierend war als das Rondogerüst. Noch bezeichnender für die Konzeption der Rondosätze ist ein weiterer grundlegender Gedanke aus dem gleichen Brief:

*"– das mittelding – das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer – um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich – daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt."*

Dieses "Mittelding" aber, der Ausgleich zwischen Publikumserwartung und Konvention einerseits, Anspruch und Individualität andererseits, scheint in den Rondos besonders evident zu sein; zumal diese Gedanken Mozarts mit der gleichzeitig ansetzenden Theorie des Instrumentalrondos korrespondieren.

Während bei Johann Friedrich Reichardt 1782 in offensichtlicher Anlehnung an ältere französische Vorbilder thematische Vereinheitlichung als wichtigster Grundsatz für das Rondo gilt,<sup>112</sup> wie sie letztlich auf neue Wei-

<sup>111</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen* – Gesamtausgabe, hrsg. von der Intern. Stiftung Mozarteum Salzburg (gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch), Kassel 1962-75, Bd. III; S. 245 f.

<sup>112</sup> J. F. Reichardt: *Musikalisches Kunstmagazin*, 4. Stück (1782) ND Hildesheim 1969; S. 168 f.



se Mozart in einigen späteren Werken – wohl auch unter Haydns Einfluß – verwirklicht hat, gehen Johann Nikolaus Forkel (1778) und Carl Friedrich Cramer (1783) vom Eindruck jener Werke aus, die damals als „unvergleichlich“ galten, nämlich von C. P. E. Bachs sehr verbreiteten Klavierrondos (vornehmlich aus den Sammlungen *„für Kenner und Liebhaber“*), die allein das Rondo theoriwürdig und als Formprinzip wertvoll erscheinen ließen.

Dabei betont Forkel, wie wichtig es sei, daß *„ein Mann von den vorzüglichsten Talenten sich auch einmal zu einer Modegattung der Kunst herunterläßt“* und damit erweise, daß *„unter den Händen eines Meisters“* *„jede Musikgattung der Aufmerksamkeit denkender Musikfreunde würdig werden kann“*.<sup>113</sup> Wenn außerdem noch Kriterien wie *„angenehm, deutlich und faßlich“* sowie Mannigfaltigkeit in bezug auf Bachs Themen aufscheinen, findet man hier im Sinne eines damals verbreiteten Gedankenguts jene Kombination von Popularität und Anspruch wieder, die Mozarts Brief – teilweise mit denselben Worten – umschreibt. Die Auffassung Forkels wird, besonders was die *„Mannigfaltigkeit der Formen“* als wichtigstes Ziel betrifft, von Cramer bestärkt und dahingehend erweitert, daß er nicht nur die *„Rechte“* des *„herrschenden Geschmacks des Publikums“* anerkennt, also die Modeerscheinung Rondo nicht grundsätzlich ablehnt, sondern es geradezu als pädagogische Aufgabe darstellt, daß sich der wirkliche *„Meister“* dieser abgenutzten Form annehme und, wie Bach, *„jedes Stück gleichsam von ganz neuer Erfindung“* gestalte, so daß es *„seine eigene Originalität“* habe.<sup>114</sup> Die Originalitätsidee des späten 18. Jahrhunderts konnte also auch auf eine ausgesprochene Modeform übertragen werden.

Selbst wenn Mozarts Konzertrondos noch bis lang nach 1800 kaum ins Blickfeld der Rondotheorie traten<sup>115</sup> und außerdem nur bedingt mit Bachs Klavierrondos vergleichbar sind<sup>116</sup>, so findet dennoch die von Bach inspi-

<sup>113</sup> J. N. Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek* (1778) Faks.-ND Hildesheim 1964; S. 282 (ff.)

<sup>114</sup> C. Fr. Cramer: *Magazin der Musik*, II, Hamburg 1783; S. 1241 f. und IV, Hamburg 1786; S. 870 (Faks.-ND Hildesheim 1971)

<sup>115</sup> Bezeichnend für die Probleme der Theorie des Rondos mit Mozarts Werken ist die Tatsache, daß noch 1799 A. F. C. Kollmann (*An Essay an Practical Musical Composition* [...], London 1799; S. 14 § 17) Mozarts Klavierquartette als Muster der Gattung hervorhebt, ohne daß deren differenzierte Rondoanlage Einfluß auf Kollmanns schlichte Rondodefinition hätte, innerhalb deren höchstens C. P. E. Bach als Ausnahmerecheinung Erwähnung findet.

<sup>116</sup> z. B. in bezug auf Bachs Verschleierung der Formanlage, seine ungewöhnliche Harmonik und Variantentechnik im Umgang mit dem Refrain.

rierte Theorie nicht nur in Mozarts zitierten Anmerkungen ihre zeitgemäße Entsprechung, sondern in seinen Werken ihre eigentliche Verwirklichung. Denn diese verkörpern schon jene bei Heinrich Christoph Koch<sup>117</sup> sich andeutende Idealvorstellung des architektonisch rezipierbaren, dennoch thematisch vereinheitlichten und formal differenzierten "sonatenartigen Rondos", wie es schließlich Adolph Bernhard Marx an Beethovens Klaviersonatenfinale als Muster analysiert hat.<sup>118</sup>

Über die individuelle Ausformung der seit 1782 entstandenen Klavierkonzerte hinaus sind in den Rondos auch verbindliche und verbindende Gestaltungselemente zu erkennen, u. a. auch die von Christoph Wolff<sup>119</sup> und Wulf Konold<sup>120</sup> allgemein zusammengefaßten modellhaften Elemente wie vergrößerte Besetzung, symphonisch-kammermusikalische Struktur, pianistisch-virtuose Solobehandlung und nicht zuletzt ein dramatisches Moment. (Denn individuelle Besonderheiten treten naturgemäß seltener an festliegenden Teilen der vom Hörer erwarteten Form in Erscheinung, sondern vor allem an Naht- und Übergangsstellen, in Durchführungsteilen oder in der Koda. Nach eigenem Bekunden hat Mozart auch die Eingänge zum Refrain stets anders improvisiert.<sup>121</sup>

Generell ist der größere Umfang der Sätze zu nennen, der weiträumige thematische Bezüge ermöglicht und jegliches kleingliedrige Reihungsdenken hinter sich läßt (z. B. zugunsten einer das Themenmaterial zusammenfassenden Koda). Für eine Formkonzeption, die beim Hörer immer wieder klare Orientierung ermöglicht, spricht, daß sich die Varianten bei den Refrainwiederholungen in ganz bestimmten Grenzen halten; jedenfalls gehen

<sup>117</sup> vor allem im Art. "Rondo" seines "Musikalischen Lexikons" (1802) Faks.-ND Hildesheim 1964; Sp. 1272 f.

<sup>118</sup> A. B. Marx: *Kompositionslehre* Bd. III, Leipzig <sup>4</sup>1868; S. 176 ff., 307 ff (Lediglich Mozarts Rondo KV 511 wird als Beispiel für die "Dritte Rondoform" besprochen – S. 150 ff.)

Auf die Problematik der Verwendung solcher schematisierender Begriffe, wie sie u. a. auch von R. von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern und Leipzig 1935; S. 184, 187 f.) und C. M. Girdlestone (S. 49 ff., 87 f.) versucht wurde, sei hier nur hingewiesen. Selbst diese heute nicht mehr gebräuchliche Differenzierung von A. B. Marx zwischen "Sonatenrondo" und "Sonatenartigem Rondo" (bzw. v. Tobels "Rondo mit umgestellter Reprise") bietet für Mozarts Beispiele nur ein grobes Verständigungsmittel.

<sup>119</sup> C. Wolff: *Über kompositionsgeschichtlichen Ort und Aufführungspraxis der Klavierkonzerte Mozarts*; in: Mozart-Jahrbuch 1986, Basel usw. 1987; S. 90 ff.

<sup>120</sup> W. Konold: *Die Klavierkonzerte Mozarts*; in: Gattungen der Musik und ihre Klassiker, hrsg. von H. Danuser (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 1), Laaber 1988; S. 175 ff.

<sup>121</sup> Brief vom 22. Januar 1783 an den Vater (s. Mozart. Briefe, a.a.O.; S. 251)



die Abwandlungen weniger weit als bei C. P. E. Bach oder in manchem Theorieexempel.<sup>122</sup> Auch wenn die motivisch-thematische Arbeit einschließlich der Durchführungsteile einen für frühere Rondos ungewöhnlich großen Raum einnimmt – manchmal wohl unter dem Einfluß Haydnscher Rondos der 1780er Jahre<sup>123</sup> – so wird doch relativ selten das Material der Couplets aus dem Refrain abgeleitet (wie im letzten Konzert KV 595). Recht unterschiedlich zeigt sich die für das Formempfinden ganz entscheidende Aussparung des Hauptthemas am Reprisesbeginn, also nach dem zweiten Couplet, gehandhabt, ganz gleich, ob dieses eine thematische Durchführung ist oder nicht. Auffallend ist dabei, daß Mozart auch ausgedehnten Durchführungspartien oft noch neues Themenmaterial voranstellt und damit auf eigene Weise Rondo- und Sonatenelemente verbindet. In Reprise und Koda bringt ohnehin die freizügige Auswahl und Kombination des exponierten Themenmaterials häufig ein Moment kunstreicher Überraschung. Vom jeweiligen Themenbau und -charakter beeinflusst ist das außergewöhnlich vielfältige Wechselspiel zwischen Solo und Orchester, auch wenn manches Tradiertere (wie der antiphonische Themenvortrag und die Themaeröffnung durch den Solisten) nur selten aufgegeben wird. Darüber hinaus kann auch das Orchester einmal ausgedehnte Expositions- oder Durchführungspartien übernehmen, besonders in den Werken mit untypischer kontrapunktischer Themenstruktur. Die für Mozarts Konzertrondos so charakteristische enge Durchdringung von Solo und Orchestergruppen verbietet oft jegliche Schematisierung im Sinne von Tutti und Solo oder einer einseitigen Zuordnung von Melodie und Begleitung. Schon bei der Refrainexposition bieten sich Mischformen der Besetzung und wechselnde Aufgaben für den Solopart. Das Wechselspiel der Bläser (speziell der Holzbläser) mit dem Klavier erreicht stellenweise eine Dichte, die auch in symphonischen Werken und in Kopfsätzen nicht übertroffen wird (z. B. im Schlußsatz von KV 482, wo der solistische Bläserinsatz stellenweise an eine Sinfonia concertante denken läßt). Gerade darin ist eine unverwechselbare Eigenart dieser Rondos zu sehen, daß sich solistisch-virtuose und zugleich symphonisch-orchesterale Elemente auf alle Instrumentengruppen ragen und

<sup>122</sup> z. B. bei J. G. Portmann (*Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition* [...], Darmstadt 1789; Expl. S. 23 bzw. S. 39), wo ein Rondotheema für Couplets und Zwischenteile im Sinne C. P. E. Bachs "verändert [...], zergliedert, umgekehrt, verkürzt, verlängert" wurde.

<sup>123</sup> vgl. dazu ausführlich M. S. Cole: *The Rondo Finale: Evidence for the Mozart-Haydn Exchange?*; in: Mozart-Jahrbuch 1968/70, Salzburg 1970 (besonders S. 254 ff.)

auch kammermusikalisch kombiniert finden. In diesem Sinne sind sogar rechte und linke Hand des Soloklaviers oft eigenständige Partner im Wechsel mit anderen.<sup>124</sup>

Entscheidend für diese Dialogstruktur ist sicherlich der neuerdings mehrfach herausgearbeitete Einfluß von Mozarts musikalisch-dramatischer Gestaltung auf die Konzerte der 1780er Jahre.<sup>125</sup> Neben vielfältigen Opera-*Buffa*-Wirkungen sind es vor allem die seit KV 415 fast zur Regel gewordenen Durchführungsteile, die in einigen Fällen umfangreicher sind und mehr einem dramatischen Dialogprinzip entspringen als in manchen Symphoniekopfsätzen. In solchen Partien wird die Verwandlung des Rondos vom spielerisch leichten Ausklang in früheren Konzerten zu einem gewichtigen finalbetonten Satz offenkundig und das neue Entwicklungsmoment innerhalb der Reihungsform greifbar. Vor dem Hintergrund solcher Gattungsspezifika hebt sich nun die Fülle der ganz und gar individuellen Lösungen für die formale Binnengestaltung ab, jener Formenreichtum, der für den Kenner bzw. für die Analyse das Rondoschema mehr und mehr zurücktreten läßt und der etwa C. M. Girdlestone von den "unendlichen Möglichkeiten" sprechen läßt.<sup>126</sup> Dennoch dürfte auch die Bedeutung einer regelmäßigen Formanlage für Mozart kaum in Zweifel gestanden haben. (Uneingeschränkte Individualität als Bewunderungskriterium sollte nicht dazu führen, daß etwa eines der ganz gleichmäßig gebauten Rondos wie in KV 451 heute negativ beurteilt wird<sup>127</sup>, obwohl der Komponist selbst dieses Werk besonders geschätzt und darin ein Musterbeispiel dafür gegeben hat, wie ge-

<sup>124</sup> Insofern läßt sich die Feststellung W. Konolds (s. Anm. 15; S. 177), daß "manches Rondo wie ein instrumentiertes Klavierstück" anmute, nicht bestätigen; eher umgekehrt gibt es Beispiele von quasi orchestralem Klaviersatz, wie im Rondo der Klaviersonate D-Dur KV 311; vgl. dazu auch J. Ruile-Dronke: *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten*, (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 28), Tutzing 1978; S. 234 ff.

<sup>125</sup> C. Rosen (s. Anm. 2; S. 243) geht immerhin so weit, daß er Sonatensatzelemente nur deshalb ins Konzert übernommen sieht, damit sie als Grundlage für den dramatischen Kontrast zwischen Solist und Orchester dienen. Vgl. dazu auch die Beiträge von M. Flothuis (Bühne und Konzert) und K. v. Fischer (*Das Dramatische in Mozarts Klavierkonzerten 1784* [...] in: Mozart-Jahrbuch 1986, a.a.O.

<sup>126</sup> s. Abert, a. a. O.; S. 52

<sup>127</sup> z. B. bei A. Hutchings: *A Companion to Mozart's Piano Concertos*, Oxford usw. <sup>8</sup>1991; S. 102

<sup>23</sup> Stark kontrastierende Abschnitte scheinen hier durch die – erstmals im Konzertrondo eingesetzte – thematische Durchführung (mit 1. und z. Thema) kompensiert worden zu sein, so daß sich Momente von Kontrastierung und Vereinheitlichung ergänzen.

<sup>24</sup> etwa für A. B. Marx, wenn er Rondo und Fuge für unvermittelbare Gegensätze erklärt (s. Marx. *Kompositionslehre*, a.a.O.; S. 200)



radezu simples Themenmaterial in einer Durchführung charakteristisch verwandelt werden kann.)

Besonders in der mittleren Werkgruppe um KV 413-415 und 449 scheint Mozart allerdings noch vielfältig experimentiert und dabei die konventionelle Rondoform teilweise bis zu einer äußersten Grenze des zu Erwartenden und Rezipierbaren erweitert zu haben. Hier fallen unübliche Kombinationen von Bekanntem auf: in KV 413 die Verbindung des beliebten Menuettrondos mit einer polyphonen Themastruktur, die dann noch bei jeder Wiederholung variiert wird und motivisch den ganzen Satz so durchdringt, daß die auf zwei beschränkten Couplets kaum Eigenständigkeit aufweisen; so wurde – nicht nur durch das Variationsprinzip – eine für das Rondo unspezifische Vereinheitlichung erreicht. Neben solcher thematischen Konzentration (wie sie ja auch von Reichardt gefordert und von Mozart ausgeprägt in KV 449 verwirklicht wurde) steht dann die Erprobung des Kontrastprinzips, fast extrem ausgeprägt in KV 415: hier werden freigehandhabte Sonatenelemente (wie Doppelexposition und Durchführungsteil) unerwartet mit Reminiszenzen aus der französischen Rondotradition (nämlich dem typischen Minore-Mittelcouplet sowie einem zweimal eingeschobenen Adagio-Cantabile in Kontrasttempo und -metrum) gekoppelt, so daß damit der Kenner gefordert und immer wieder neu überrascht wird.<sup>128</sup> Als Höhepunkt einer spielerisch experimentierfreudigen Formgebung wird meist der Schlußsatz von KV 459 mit seinen thematischen und satztechnischen Gegensätzen angesehen: für ein Rondo wirkt zunächst einmal die Gegenüberstellung von Buffomelodik und ausgedehntem Orchesterfugato und deren Kombination frappierend. Hier erscheinen Mozarts Erfahrungen in unterschiedlichen Gattungen und Satztechniken in einer Weise vermittelt, wie sie wohl im 19. Jahrhundert kaum noch vorstellbar war.<sup>129</sup>

Nach und neben solchen Formexperimenten dominiert jedoch in den Konzerten seit 1784 das mehr oder meist weniger modifizierte ”sonatentartige Rondo” mit den ”*unerschöpflichen*” Differenzierungen.<sup>130</sup> Dabei greift

<sup>128</sup> Stark kontrastierende Abschnitte scheinen hier durch die – erstmals im Konzertrondo eingesetzte – thematische Durchführung (mit 1. und 2. Thema) kompensiert worden zu sein, so daß sich Momente von Kontrastierung und Vereinheitlichung ergänzen.

<sup>129</sup> etwa für A. B. Marx, wenn er Rondo und Fuge für unvermittelbare Gegensätze erklärt (s. Marx. *Kompositionslehre*, a.a.O.; S. 200)

<sup>130</sup> Z. B. ist das Rondo aus KV 467 durchaus regulär gebaut; doch erscheint die konventionelle Form hier (durch unübliche Aufteilung des Refrains auf Solo und Tutti sowie dessen Wiederholung in der Unterterztonart zu Beginn eines großen Durchführungscouplets und

Mozart oft auf bestimmte feststehende Satzcharaktere zurück, um sie individuell abzuwandeln (z. B. "chasse" – oder rigaudonartige Themen oder das im Vokalrondo häufige 2/4-Allegretto bzw. -Buffoallegro). Wird der Formrahmen einmal angetastet wie im Rondo des d-Moll-Konzerts KV 466, wo der Refrain nur einmal regulär wiederkehrt und damit die Formerwartung im weiteren Verlauf unerfüllt bleibt, so geschieht dies im besonderen dramatischen Zusammenhang zugunsten eines dritten Themas und dessen Wendung zum Dur-Finalcharakter.

Ein Beispiel für die verborgene formale Mehrdeutigkeit eines scheinbar einfach regelmäßigen binären Rondos bietet der D-Dur-Schlußsatz von KV 537: Nach einer umfangreichen Refrainexposition die sich auf Solo und Orchester verteilt, folgt ein noch weit ausgedehnteres Couplet mit einem in Moll beginnenden Seitenthema; nach der üblichen verkürzten Refrainwiederkehr scheint dieses erste und einzige Couplet nun wiederholt zu werden, erweitert durch eine kurze Modulation. Nur war vor dem Refrainende bereits Fis-Dur und anschließend in einer knappen enharmonischen Modulation eine noch weiter entfernte Tonart erreicht worden, nämlich (mit Einsetzen des 1. Coupletthemas) B-Dur, dann sogar b-Moll, was allerhöchstens in einem Mittelcouplet zu erwarten gewesen wäre. Erst eine davon ausgehende motivische Modulation (die Andeutung einer Durchführung) führt zur Wiederherstellung der Tonartverhältnisse im Sinne einer Reprise und schließlich zu einer kodaartig gedehnten Refrainwiederholung. Die schlicht zweigliedrige<sup>131</sup> Anlage erscheint also einerseits als Voraussetzung, um eine Fülle von thematischen Gestalten und brillanten Passagen in angemessenem Umfang unterbringen zu können. Daraus ergeben sich andererseits die thematische Übereinstimmung von 1. und 2. Couplet sowie bezüglich des tonalen bzw. modulatorischen Verlaufs die Überschneidung von Mittelcouplet und umgestellter Reprise. Dieses Rondo ist somit mehrdeutig rezipierbar: Was sich dem groben Überblick als unkomplizierte Form bietet, mit einer publikumswirksamen Reihung vieler melodischer Einfälle, wird durch harmonische Ausweichungen auf subtile Weise überlagert und damit die Hörerwartung im Sinne des gewohnten Kadenz-Periodendenkens durchkreuzt.

---

durch starke Verkürzung bei der zweiten Wiederkehr) in den Proportionen freizügig gehandhabt.

<sup>131</sup> Diese ist bedingt vergleichbar mit der aus dem Rondo der Sinfonia concertante KV 364.



In Mozarts großen Konzerten der 1780er Jahre zeigt sich demnach die Rondoform als individuell zu bereicherndes Modell eines eigengewichtigen Konzertschlußsatzes, das im Sinn des vom Komponisten erstrebten "Mittel-dings" zwischen Gesellschafts- und Kennerkunst vermittelt (bzw. im Sinn von A. B. Marx' späterer Formtheorie zwischen einfacher Lied- und komplexer Sonatenform). Nach Wechselbeziehungen mit Haydns späten Werken (und selbstverständlich mit eigenen) wurde es von Beethoven und den meisten Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts mehr oder weniger übernommen, doch nicht mehr grundlegend verändert. (Allenfalls in Beethovens 4. Klavierkonzert op. 58 scheint eine noch stärker prozeßhafte Entwicklung das Rondoprinzip vorübergehend aufzuheben.)

Als eigenständige anspruchsvolle Instrumentalform wird Mozarts Rondofinale – nach seiner vorherigen Existenz als Vokal- und Modeform – wohl auch ein wichtiger Beitrag zur Emanzipation einer von vokalen und dramatischen Formen profitierenden Instrumentalmusik und zugleich ein deutliches Zeichen dafür, daß sich – nach Carl Dahlhaus – am Ende des 18. Jahrhunderts *"form- und strukturgeschichtlich in der Instrumentalmusik eine Veränderung des musikalischen Denkens [...] anbahnte"*.<sup>132</sup>

Von Mozarts "unerschöpflichem Formenreichtum" – zu den Finalrondos der Wiener Klavierkonzerte, in: Kongressbericht zum Internationalen Gewandhaus-Symposium: Wolfgang Amadeus Mozart-Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation und Rezeption (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 9), hg. von Renate Herklotz u.a., Leipzig 1993, S. 8-12.

---

<sup>132</sup> C. Dahlhaus: *Vokal- und Instrumentalmusik*; in: C. Dahlhaus (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985; S. 56.

## Elemente aus der Revolutionsmusik im Streichquartett?

### (Einige Aspekte zu Beethovens op. 95)

Das Erstaunen, welches in dieser Frage mitschwingt, mag heute noch durchaus aktuell sein, entstammt aber schon der Vorstellung von Musik um 1800. Denn nachdem man das Streichquartett und die Sinfonie Haydn'scher Prägung als Muster klassischer Formvollendung erkannt hatte, schienen in diesen Gattungen aktivistische und aggressive Elemente, wie sie aus dem von Grétry so genannten "Élan terrible" bekannt waren, fehl am Platze zu sein.

Zwei Urteile von anerkannten Fachleuten sind für diese Einstellung bezeichnend: Der Pariser Rezensent und Komponist Cambini schreibt 1811:

*"Beethoven, dieser oft seltsame und barocke Komponist, versprüht bisweilen Funken außerordentlicher Schönheit. Bald fliegt er majestätisch wie ein Adler dahin, bald kriecht er groteske Pfade entlang. Erst erfüllt er die Seele mit süßer Melancholie, doch bald zerreißt er sie durch eine Fülle barbarischer Akkorde. Es scheint, als beherberge er Tauben und Krokodile gleichzeitig in seinem Inneren."*<sup>133</sup>

Etwa zur gleichen Zeit meint J.J. de Momigny, daß Beethoven:

*"in der Symphonie ebenso wie im Quartett und in der Sonate experimentiert" habe. Er sei "in jeder Hinsicht ein großer Musiker, ... doch mangelt es ihm oft an Natürlichkeit und jener schönen und erhabenen Bildung, die wir in den Werken des idealen Vorbilds, daß heißt Haydn und Mozarts, finden."*<sup>134</sup>

Solche Äußerungen kamen nicht etwa aus Wien, sondern aus Frankreich, dessen Revolutionsmusik gerade solche Mittel hervorgebracht hatte, die man bei Beethoven später und in anderem ästhetischen und formalen Zusammenhang als "Krokodile" oder "Germanismen" (Cambini) empfand, gegenüber den "Tauben" der italienischen Melodik. Dabei betrafen die Kritikpunkte nicht einmal Kammermusik oder schwierige spätere Werke, sondern die 1. und 2. Sinfonie (wobei wiederum die auffallende Ähnlichkeit des

---

<sup>133</sup> zitiert nach: L. Schrade, *Beethoven in Frankreich*; Bern, München 1980; S. 15.

<sup>134</sup> ebenda, S. 16.



Hauptthemas am Beginn der 1. Sinfonie mit Kreutzers C-Dur-Ouvertüre – „... *de la Journée de Marathon*“ – sicher nicht verborgen geblieben war). Die ästhetischen Erwartungen an das Streichquartett schienen erst recht nicht mit den sogenannten „*Alarmmitteln*“ der alltäglichen Revolutionsmusik vereinbar zu sein. Zu betrachten wäre also nicht nur, in wie weit Beethoven Elemente, wie sie aus der französischen Musik um 1800 geläufig waren, so zu seinem musikalischen Eigengut verwandelt hat, daß sie außer in seine Ouvertüren und Sinfonien auch ganz selbstverständlich in seine Kammermusik integriert werden konnten, sondern wie sehr er durch solche Gestaltungsmittel die von Haydn geprägte Kontur des Streichquartetts verändert und damit selbst ein an revolutionäre Märsche und Ouvertüren gewohntes und mit Kammermusik vertrautes Publikum verfehlt hat.

Schon lange weiß man, daß Beethoven seit der Bonner Jugendzeit mit französischer Musik vertraut war. Über die Beweise seiner Wertschätzung französischer Opern und Orchesterwerke hinaus haben Beethovenforscher vor allem in den 1920er Jahren konkrete Übereinstimmungen nachgewiesen und formale Parallelen untersucht.<sup>135</sup> Bedeutungsvoll scheint neben rhythmischen und dynamischen Prozessen jene Art von Themen in Ouvertüren von Cherubini, Méhul, Kreutzer, Catel, Gossec und anderen gewesen zu sein, die auf Beethovens charakteristische Entwicklungsthemen hinweisen. Dazu gehörten indirekt auch ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen oder Halbtonrückungen von Motiven. Nach Arnold Schmitz sind es aber auch effektvolle Details aus dem Arsenal des „*Élan terrible*“ gewesen, die Beethoven schon früh interessierten, vor allem Signal- und Fanfarenmotive, punktierte Rhythmussequenzen und ausgedehnte Synkopenketten – überhaupt markante rhythmische Motive und deren exzessive Repetition – sowie schließlich dynamische und instrumentatorische Kontraste und Effekte. (Dabei geht Schmitz wohl etwas zu weit, wenn er behauptet: „*Wo Beethoven französisches Material verwendet, geschieht es meistens wegen des 'Élan terrible'*“.<sup>136</sup> Entscheidend ist für uns jedenfalls, in welcher Weise solche Momente längst in Beethovens Tonsprache integriert erscheinen. Bezeichnenderweise hat schon Robert Schumann in einer Rezension die

<sup>135</sup> z.B. A. Schmitz, E. Bücken, neuerdings C. Palisca; am meisten konnte vielleicht die von Schmitz nachgewiesene Ähnlichkeit der Pantheonshymns von Cherubini mit dem Anfang der 5. Sinfonie überraschen (in: *Das romantische Beethovenbild*; Berlin und Bonn 1927; S. 166f.)

<sup>136</sup> ebenda, S. 174.

Ähnlichkeit von Méhuls G-moll-Sinfonie von 1797 mit Beethovens fünfter vermerkt und verwundert festgestellt, daß Méhuls Werk "wenig unterschieden von deutscher Sinfonieweise" sei.<sup>137</sup>

Erscheint es demnach als Selbstverständlichkeit, daß diese vom jungen Beethoven zu eigenen Ausdruckselementen verwandelten Details in sein gesamtes Schaffen einbezogen wurden, also auch in seine Kammermusik (wobei ein konkreter Bezug wie in der ersten Koda der "Kreutzer"-Sonate op. 47 zu einer Ouvertüre von Kreutzer gar kein Einzelfall blieb), so muß doch zu denken geben, auf welcher radikalen Weise ein Werk wie das F-moll-Streichquartett op. 95 davon formal geprägt wurde; allerdings in einer Zeit, nämlich um 1810, in der Beethoven einerseits zwar die "Egmont"-Musik komponiert und dazu einem Freund mitgeteilt hat, er befinde "sich im Sturm", andererseits aber schon lange nicht mehr Sympathien für die Revolution als politisches und soziales Ereignis aufbrachte. (Bereits 1802 hatte er die Komposition einer Revolutionssonate abgelehnt.<sup>138</sup> Besonders im ersten und letzten Satz dieses Quartetts scheint ein Maximum von dem erreicht zu sein, was E. T. A. Hoffmann in seiner Rezension der "Coriolan"-Ouvertüre "den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe" genannt und feinfühlig auf "die psychische Verwandtschaft" Beethovens mit Cherubini zurückgeführt hat.<sup>139</sup>

Einige analytische Anmerkungen zum ersten Satz mögen dies verdeutlichen. Das markante Unisono-Motiv am Beginn ist vom Typus her zwar dem Anfangsmotiv des ersten Quartetts aus op. 18 vergleichbar, die folgenden Takte wirken jedoch durch ihre melodische, rhythmische und harmonische Sprunghaftigkeit auf betonte Aperiodizität hin. Dabei sind die Takte 3-5 rhythmisch durchaus vergleichbar den typischen Repetitionsrhythmen mit Akkordwechsel, wie sie in vielen anderen Werken (z.B. in der "Coriolan"-Ouvertüre) in deutlicher Beziehung zu Cherubini und Méhul (z.B. dessen Ouvertüre zu "Stratonice") auftreten.<sup>140</sup> Die ab Takt 6 folgende abrupte Rückung mit den harmonischen und melodisch-rhythmischen Kontrasten läßt sich trotz der Hinwendung zur Dominante eigentlich kaum mehr auf die übliche Funktion eines Nachsatzes festlegen. Dem stehen nicht nur die

<sup>137</sup> *Gesammelte Schriften I* (Hrsg. M. Kreisig); Leipzig 1914; S. 376.

<sup>138</sup> vgl. dazu ausführlich bei C. Dahlhaus, *Ludwig von Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987; S. 50f.

<sup>139</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*; Jahrg. XV. 1813; S. 519/20ff.

<sup>140</sup> vgl. dazu auch H. Strobel, *Die Oper von E.N. Méhul*; in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 6. Jahrg., 1923/24; Leipzig 1924.



Ausdehnung auf 12 Takte sowie der Ges-dur-Beginn entgegen, sondern der unvermittelte Kontrast kantabler Linien zu der motivisch erzeugten Unruhe. Entsprechend dynamisiert und die bisherige Entwicklung komprimierend erscheint dann auch der viertaktige Ansatz zu einer Themawiederholung ab Takt 18, an die sich ohne jegliche Zäsur ein Des-dur-Komplex anschließt – fast ebenso abrupt wie Ges-dur in Takt 6 – der sich nur mit Mühe als kantable Seitensatzmelodie interpretieren läßt, da nicht einmal feststeht, was als thematische Substanz zu gelten hat: die zunächst hervortretende Triolenfigur Takt 24 oder die erst spät melodische Kontur annehmende Oberstimme.<sup>141</sup> Das Ziel dieser kurzen Episode scheint jedenfalls jenes Spannungsfeld ab Takt 34 zu sein, das aus dem synkopisch geschärften Aufeinander-treffer von Triolenrepetitionen und motivischer Sechzehntelfigur entsteht. Eine Parallele dazu findet sich wiederum in stereotypen Wiederholungspassagen in französischen und Beethovenschen Ouvertüren (z.B. "Leonore" III). Umso überraschender entlädt sich diese Spannung in einer halbtönenversetzten Fortissimo-unisono-Tonleiter mit signalartigem Abschluß, was sich nach abermaliger Festigung des Des-dur-Bereichs auf ähnlich ruckartige Weise wiederholt. Solche von der klassischen Sonatensatzform her in nichts zu begründenden Ein- oder Ausbrüche wirken nicht nur wie gewaltsame Einsprengsel aus der Sphäre des "Élan terrible", sie machen auch deutlich, in welcher Weise die ausgleichende umfangreichere Dur-Phase in einer Moll-Exposition nicht mehr einer ausdrucksbedingten und damit formalen Notwendigkeit entspricht. So ist es nur konsequent, daß sich an eine wenig stabilisierte Zieltonart Des-dur die Durchführung ab Takt 60 im abrupten Wechsel nach F-dur fortissimo anschließt, und daß diese fast ausschließlich aus Repetitionsprozessen jener Agitatofiguren (dem Kopfmotiv des Satzes und dem punktierten Oktavsprung) gebildet wird, die den Gestus der Erregung am intensivsten wiedergeben. Dies hat insofern Konsequenzen, als am Reprisebeginn (Takt 82) der Hauptthemakomplex auf 5 Takte zusammengedrängt erscheint und die Koda ab Takt 129 als nochmalige Steigerung aus diesen unablässig wiederholten Bewegungsmotiven gestaltet worden ist.

Wie mußte nun die formale Gestaltung mit solchen fast drastisch zu nennenden Mitteln wie den fanfarenartigen Einschüben und den harmonischen Schroffheiten in einer Gattung wirken, die wie das Streichquartett, welches in seiner traditionellen Form gerade während der Revolutionsepo-

<sup>141</sup> Für C. Dahlhaus ist diese Stelle ein Beispiel für Beethovens "funktional differenzierten ... kantablen Kontrapunkt"; a.a.O. S. 194.

che in Frankreich sehr geschätzt und verbreitet war, zum Inbegriff klassischer Gestaltungsweise zählte? Und wie konnten Beethovens Zeitgenossen, die wie Cambini schon in der "Eroica" mit den "Germanismen" und einer "gewissen Härte, zu der ihn die Macht der Gewohnheit trieb"<sup>142</sup>, Probleme hatten, derart extreme formale Proportionen in den an Haydn orientierten Formen der Kammermusik bewältigen? (In älterer biographischer Literatur wird zur "Erklärung" dafür meist auf den zur Zeit der Komposition abgewiesenen Heiratsantrag an Therese Malfatti hingewiesen.) Auch wenn bereits der junge Beethoven den dynamischen Gestus und die besondere Deutlichkeit der französischen Tonsprache aufgegriffen und insgesamt die klassisch gewordenen Formen dynamisiert hatte, so wandelte sich die Bedeutung dieser Elemente schon vor und um 1810 wiederum wesentlich. Keinesfalls standen diese mehr in irgend einer Beziehung zu "Éclat triomphale" oder "Gloire", sie schienen sogar vom indirekten Zusammenhang mit der Revolutionsmusik losgelöst, als musikalische Ausdrucksmittel isoliert und zugleich integriert zu sein. (Zurecht meint Michelle Biget in ihrem Artikel "*Musique révolutionnaire et considérations stylistiques*":

*"Mais cette aventure révolutionnaire, pour un musicien résidant à Vienne, dans l'état habsbourgeois économiquement stagnant et politiquement conservateur, demeurait réalité éloignée, fortement médiatisée."*<sup>143</sup>

Nachdem schon in den Quartetten op. 59 Proportionen und Klangvorstellungen sinfonisch erweitert worden waren, scheint dies alles in op. 95 und dann erst recht in den Werken um op. 130 kaum noch aus der Gattungstradition heraus rezipierbar gewesen zu sein. Der für Beethovens Zeit radikale Bruch mit den von op. 18 her immerhin als bedingt ausgeglichen bekannten Form- und Klangerwartungen vollzog sich eben auch mit Hilfe jener Elemente, die um 1800 noch entfernt an Revolution und aktivistische Musik erinnern mochten, nun aber, zumal im Streichquartett, nur noch als Härten und "Germanismen" wirken mußten. So wird das Staunen der Zeitgenossen über "*dieses schreckliche und zugleich wunderbare Werk*"<sup>144</sup> nachvollziehbar. Denn nachdem einmal die gewohnte Bedeutungsebene dieser fast zum Gemeingut gewordenen Elemente aufgegeben war, bereitete ihre Integration

<sup>142</sup> zit. nach Schrade, a.a.O., S. 15.

<sup>143</sup> in: *Vie musicale et courants de pensée 1780-1830*; Mont Saint-Aignant 1988; S. 95.

<sup>144</sup> zitiert nach Schrade, a.a.O., S. 51.



in einen komplexen und durch sie aufgebrochenen Formprozeß erst recht Probleme.<sup>145</sup>

Thesenhaft zugespitzt läßt sich sagen: was einmal als klangliches Material für aktivierende Märsche, Ouvertüren und Hymnen der Revolution ge­läufig gewesen war, scheint nach einer Phase der Integration nun beim spä­teren Beethoven zum äußeren Zeichen für eine innermusikalisch revolutionäre Umgestaltung der Sonatensatzform geworden zu sein und zugleich zur Sprengkraft gegenüber einem formalen und klanglichen Ausgleichsbedürf­nis, welches für die damalige Zeit im "klassischen" Streichquartett eigent­lich muster­gültig verkörpert war.

Elemente aus der Revolutionsmusik im Streichquartett? Einige Aspekte zu Beethovens op. 95, in: Was hat die Französische Revolution für Musik und Ästhetik bewirkt? Beiträge zu einem französisch-deutschen Kolloquium im Mai 1989 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover anläßlich des "Becentenaire de la Révolution Française", hg. von Günter Katzenberger, Hannover 1989, S. 52-55.; in leicht veränderter Fassung abgedruckt als: Des éléments de la musique de la Révolution dans le quatuor à cordes? Quelques aspects de l'opus 95 de Beethoven (übersetzt von Michelle Biget), in: Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, Cahiers, H. 14/15 (Dezember-März 1989-1990), S. 67-70.

---

<sup>145</sup> Für C. Dahlhaus bestand schon zur Entstehungszeit der "Eroica" Beethovens Formprinzip "in dem Gedanken, den ‚Revolutionston‘ ... in eine komplizierte formale Dialektik hinein-zuziehen, ... die zwischen manifest einfachen und latent differenzierten Strukturen vermit-telte"; a.a.O. S. 47f.

## Zur Integration von "Nebendingen" bei Beethoven

Daß in Beethovens Instrumentalmusik nicht nur alle Formteile, Elemente, Momente usw., sondern auch die in zeitgenössischen Schriften als "Nebendinge" bezeichneten Zusätze in das Gesamtgefüge des Tonsatzes in einem vorher noch nicht gekannten Maß einbezogen wurden, ist immer wieder hervorgehoben worden. Die Deutlichkeit dieses Beethovenschen Verfahrens läßt bei der Verwendung des Begriffs Integration dafür sogar gewisse Übereinstimmung zu, obwohl dieser Begriff weder eindeutig für bestimmte musikalische Zusammenhänge, noch von verschiedenen Autoren im gleichen Sinne verwendet wird<sup>146</sup>. Ungeachtet der Tragfähigkeit dieses Begriffs sollen hier auch jene Möglichkeiten motivisch-thematischer Ausweitung, Durchdringung und Sublimierung zusammengefaßt werden, die bereits etwa 1780 – 1790 in theoretischen Schriften von G.J. Vogler und H.Chr. Koch unter Stichworten wie Mannigfaltigkeit und Einheit angedeutet und nach 1800 für viele Werke zum ästhetischen Maßstab gemacht wurden. An zwei – zunächst eher belanglos scheinenden – Details aus dem 3. Satz des 4. Klavierkonzerts in G-Dur op. 58 läßt sich untersuchen, bis zu welchem Grad dieser Integrationsprozeß selbst von "Nebendingen", wie z.B. "Manieren" oder untergeordneten "Figuren", in Beethovens mittlerer Schaffenszeit ausgeprägt war.

Dieser Schlußsatz beginnt wie ein regelrechtes Rondo bzw. ein sog. "Sonatenrondo" (unter diesem Eindruck werden die davon abweichenden Entwicklungen etwa von der Mitte des Satzes an in der Literatur entweder kaum erwähnt oder nur als ungewöhnlich lange Koda interpretiert<sup>147</sup>). Um die Wiederkehr des Themas prägnant hervorzuheben, werden diesem zweimal die seit Mozarts Konzerten bekannten "Eingänge", virtuos ausgestaltete überleitende Fermaten auf der Dominante, vorangestellt. Die erste dieser

---

<sup>146</sup> Für C. Dahlhaus z.B. ist Integration, als Ergänzungs- und Gegenbegriff zu Differenzierung, ein ästhetisches Kriterium, welches – von einem Gesetz der Biologie auf die Musik nur mit historischer Einschränkung übertragbar – auf die "funktionale Form" verweist (*Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 50 ff., sowie oben S. 30); von H. Danuser wird der Begriff eher beim Einbezug von Ungewöhnlichem – etwa realistisch-programmatischer Elemente, oder "banaler Themen" in G. Mahlers Sinfonien – herangezogen (*Musikalische Prosa*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 46, Regensburg 1975).

<sup>147</sup> z.B. bei D.F. Tovey: *Essays in Musical Analysis*, Bd. III, London 1936; und R. v. Tobel: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern und Leipzig 1935



Fermaten leitet über in die an der erwarteten Stelle stehende erste Themawiederkehr (Takt 159); sie besteht aus einer sehr raschen brillanten Passage (über 4 Oktaven abwärts, dann chromatisch aufwärts), die unmittelbar in den Themabeginn einmündet. Die zweite Fermate steht vor der längst erwarteten bzw. ungewöhnlich lang hinausgezögerten Themawiederholung (T. 415); das bedeutet, daß (auf das übliche Buchstabenschema vereinfacht) nach den Abschnitten A - B (mit Ergänzung und Überleitung) - A - C (Durchführungsabschnitt) nicht A folgt, sondern zunächst B (in der Tonika, mit Ergänzung und Überleitung), was verglichen mit Mozarts Klavierkonzerttrondos noch nicht sehr ungewöhnlich ist; daraufhin jedoch noch immer nicht die erwartete Wiederkehr von A, vielmehr eine kaum erkennbare, weil eingreifende Umwandlung des Themas, in dem dessen ursprünglicher Charakter völlig gegensätzlich artikuliert erscheint. Erst nach weiteren durchführungsartigen Entwicklungen und einer "verzerrenden" Umgruppierung (s. unten) der konstitutiven Motive des Themas wird die erwähnte Fermate eingeleitet.

Nun scheint es bei dieser Art von Rondoeingang, die übrigens in der Literatur vor und um 1800 von einigen Autoren (z.B. C. Ph. E. Bach 1754, H. Chr. Koch 1787, D. G. Türk 1789) bemerkenswert ausführlich dargestellt wurde, entweder überflüssig, von Integration zu sprechen – wegen der klaren Überleitungsfunktion bei zugleich prägnanter Hervorhebung der Themawiederkehr –, oder aber schon deswegen nicht sinnvoll, weil sie vor Beethoven in der Regel dem Spieler freigestellt, deshalb nur Zutat zur Komposition war (noch in diesem Satz steht beide Male "ad libitum") bzw. zu den "Nebenzeichen", "willkürlichen Manieren" usw. zählte – die Integration könnte also nur eine "aufführungspraktische" sein. Doch ist gerade diese zweite Fermate, abgesehen von der Festlegung in der Partitur, noch auf besondere Weise in den Zusammenhang einbezogen worden.

Relativ symmetrisch gegliedert, setzt sie sich zusammen aus einer achtmal aufeinanderfolgenden Triolenfigur und einer raschen Abwärtsbewegung (über zwei Oktaven, also gegenüber der ersten Fermate um die Hälfte verkürzt) mit entsprechendem chromatischen Aufstieg zum Themabeginn:

T. 415

ad libitum

Notenbeispiel 1

Anstelle des größeren Ambitus der Laufpassage in der ersten Fermate steht hier diese unmittelbar aus der vorangehenden motivischen Entwicklung hergeleitete Triolenfigur: Als Höhepunkt einer durchführungsartigen Sequenzpassage (darauf wird später noch eingegangen) hatte sich bereits ab T. 391 die erwähnte "verzerrende" Umformung des Themas im Fortissimo des Orchestertutti ergeben - verzerrend wegen der Umstellung der Motive des Themas

(s. Beispiel 2, statt der ursprünglichen Folge nun  $\boxed{4} \text{---} \boxed{1} \text{---} \boxed{2}$ ) und nicht zuletzt wegen des zugrundeliegenden, zur kadenzierenden Funktion von  $\boxed{4}$  divergierenden verminderten Septakkords; erst bei der Wiederholung dieser periodisch gebauten Themaumformung vollzieht sich dann schrittweise eine Auflösung über mehrere Stationen ( $V^7$  auf F, a-moll  $^6_4$ -Akkord, d-moll-Septakkord bis zum  $V^7$ -Akkord auf G als Ausgangspunkt für die Fermate); dabei

bewirkt die auf- und abwärtsgerichtete permanente Wiederholung von Mo-

Vivace Tutti

ff

Bl.

sf

Stz

sempre ff

sf

T. 391

ff

sf

Notensbeispiel 2



tiv  $\square$  (Sforzati auf jedem Taktschwerpunkt) eine weitere Steigerung. Mit dem Erreichen dieses Lösungsakkords übernimmt das Soloklavier unmittelbar dasselbe Motiv (durch mehrere Oktaven auf- und abwärts geführt mit Diminuendo, zugleich als Reduktion nach der Steigerung). Nach sechsmaliger Repetition und einer weiteren sechsmaligen in Aufwärtsbewegung (piano-dim.) wird das Motiv zuletzt in die Abwärtsbewegung des Fermatentakts übergeleitet. - Bei diesen Vorgängen steht jedoch die rhythmische Prägnanz des Motivs so im Vordergrund, daß dieses - trotz kontrastierender Artikulation: statt Stakkato im Orchester Legato im Klavier und trotz unterschiedlicher Bewegungsrichtung sowie gedehnter Form im Fermatentakt - quasi zwangsläufig aus dem Entwicklungsprozeß nach dem Höhepunkt des Orchestertutti herausentwickelt und ebenso konsequent in die Ad-Libitum-Passage übergeführt worden zu sein scheint. (Bei fast gleichem Tonmaterial fehlt in der Vorbereitung zur ersten Fermate gerade dieses entscheidende rhythmische Motivcharakteristikum.)

Während diese Passage nach außen hin durch die Fermatenzeichen und die Anweisung "ad libitum" vom Vorhergehenden getrennt erscheint, ist ihr Beginn mit der Triolenfigur erst Endpunkt der aus dem Thema abgeleiteten ausgedehnten Motiventwicklung bzw. der Auflösung des daraus entstandenen Spannungsverlaufs. Hier scheint demnach ein zu den "willkürlichen Manieren" zählendes Gebilde wie der damals übliche Rondoeingang des Solisten nicht nur vom "herrschenden Affekt" her, sondern noch auf andere Weise integriert zu sein. Ohne daß insgesamt die Form eines virtuosen, affektsteigernden freien Übergangs zum Thema im Sinne der Konvention aufgegeben wurde<sup>148</sup>, bedeutet dies nicht nur Einbezug in die Komposition, sondern Verankerung im thematischen Geschehen der Motiventfaltung (wodurch sich für A.B. Marx "bereits bleibende Teilnahme des Geistes ausspricht"); Ludwig van Beethoven II, Berlin<sup>6</sup> 1908, S. 499).

Dieser Sachverhalt läßt sich jedoch noch darin begründet sehen, daß an dieser Stelle des Stücks bereits das "Material" der Rondoform stark "angegriffen" ist (um mit D. Schnebel zu sprechen) – was sich im weiteren Verlauf noch verstärkt – : erstens durch die erwähnte "Charakteränderung" des Themas, zweitens durch die dramatisierenden durchführungsartigen Aus-

<sup>148</sup> das bedeutet: " ... so gut es in der Kürze möglich ist, dem Hauptcharakter des Stückes entsprechend" (D.G. Türk: Klavierschule ... Leipzig und Halle 1789, S. 305) sowie "mit vielen geschwinden ... Noten" (C.Ph.E. Bach: Versuch ... II, Berlin 1753, ND Leipzig 1925, S. 74).

weitungen, so daß die Fermate deren Abschluß bildet und zugleich den Eingang zur letzten regulären (wenn auch leicht variierten) Themawiederkehr – dem letzten Rondoformrelikt im engeren Sinne des Schemas. Der Motivbezug läßt bereits an ein Argument der Neuen Wiener Schule denken, daß nämlich die Loslösung vom traditionellen Rondoverlauf durch gesteigerte thematische Bezüge "ausgeglichen" wird. (Dies gilt besonders auch für das unter II Ausgeführte.) Mit anderen Worten: die thematische Herleitung der Fermate könnte also in Korrespondenz zu der gegen die Idee der Rondoreihung gerichteten Themaveränderung und Motivverarbeitung (anstelle der erwarteten Reprise) gesehen werden.

Eine Gegenüberstellung mit vergleichbaren Stellen anderer Werke läßt eher äußerliche Ähnlichkeiten erkennen. Während der ausgedehnten Fermate am Kodabeginn im 1. Satz der Klaviersonate op. 2/3 – als eigenständigem kadenzartigem Einschub – keine motivische Entwicklung vorangeht, ist die angedeutete motivische Fortführung am Ende des 3. Satzes der Klaviersonate op. 101 nur als kurzes Verbindungsglied zum 4. Satz zu verstehen; d.h. daß diese nicht die Eigenständigkeit von Fermaten der üblichen Art besitzt, wie sie z.B. in den Schlußsätzen des 1. und 3. Klavierkonzerts zu finden sind (im Rondo von op. 15 knüpft die affektsteigernde Adagio-Figur auf dem letzten Dominantakkord bereits an die vorangehende motivische Entwicklung an).

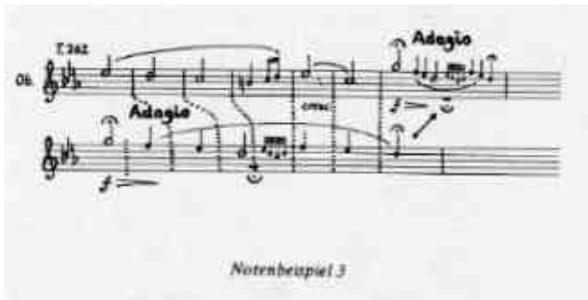
Naheliegend ist ein Vergleich mit der vielzitierten Oboenfermate nach dem Reprisesbeginn im 1. Satz der (teilweise zugleich mit op. 58 skizzierten) 5. Sinfonie (T. 268), auch wenn diese ebenfalls keine Verstärkung des "herrschenden Affekts", sondern einen bedeutsamen Kontrast dazu bringt. Hinzu kommt noch, daß diese herausragende Stelle, die bisher primär energetisch gedeutet wurde<sup>149</sup>, mitten im Hauptthemakomplex steht, und zwar anstelle des zweiten Fortissimo-"Anrufs" (A. Halm) der Exposition (as-as-as-f). Daher ist diese Fermatenfigur, neben der für den Hörer eindeutig "innehaltenden" Funktion, an dieser Stelle stärker integriert, als es etwa an der Parallelstelle der Exposition möglich gewesen wäre. Sie ist weder nur eine Umgruppierung der Töne des Hauptthemas (g-f-es-d statt g-es-f-d; vgl. Halm, S. 305), noch ausschließlich die notengetreue verzögerte Wie-

---

<sup>149</sup> A. Halm: " ... natürlicher Auslauf ... für einen Teil der Bewegungskraft" (Beethoven, Berlin 1927, S. 304); K. v. Fischer: " ... ein Atemholen im Ungestüm der Entwicklung" (*Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken*, Straßburg-Zürich 1948, S. 197)



deraufnahme der Tonfolge der 1. Violine in T. 261 - 266, auch wenn gerade dadurch die Parallele zu op. 58 relativ ausgeprägt und die motivische Fortführung deutlich hörbar zu sein scheint; sondern vielmehr auch als melodische Fortsetzung der Oboenmelodie in den vorausgehenden Takten (ab T. 262) anzusehen. Diese melodische Linie der 1. Oboe stellt, als kantabler Gegensatz zur Motiventwicklung des Hauptthemas, nicht nur die bedeutendste Veränderung gegenüber der Exposition dar (vorbereitet durch die Motive im Fagott T. 254 ff., 260 ff., vgl. ab T. 15 mit Auftakt); sie scheint auch in der Fermatenfigur zumindest melodisch – und wenn man das "ad libitum"-Notierte ungefähr festzulegen versucht, auch rhythmisch – ihre sinngemäße Ergänzung zu finden



(Wenn jedoch damit der in den Notenwerten zwar angedeuteten, aber rhythmisch freien Gestaltung Gewalt angetan würde, so ist immerhin eine Funktion der Fermatenfigur als Weiterführung und Verstärkung der vorausgehenden vordersatzartigen – durch die Fermate quasi achttaktigen – Oboenmelodie erkennbar.) Hier tritt also zur angedeuteten melodischen Integration noch der Einbezug des Kontrasts zur Expositionsanlage und zur vorangehenden Motiventwicklung hinzu.

## II

Innerhalb des zehn Takte umfassenden Rondochemas haben die beiden letzten Takte (s. 4 in Beispiel 2) die Funktion, über die kadenzierenden Akkorde eindeutig den Tonikaabschluß herbeizuführen und zu festigen. Dieser Eindeutigkeit, die als Ausgleich für den vier Takte lang den Subdominantdreiklang fixierenden Themabeginn erforderlich zu sein scheint, dient auch die rhythmische Ausprägung dieser beiden Takte mit dem einzigen ausgehaltenen und akzentuierten Ton als Ziel. Wegen dieser rein

schlußbildenden Funktion und wegen der wiederum nicht so charakteristischen rhythmischen Prägnanz – verglichen mit den vorangegangenen drei Motiven des Themas – zögert man zunächst, dieser Zweitaktgruppe eigenständige Motivbedeutung zuzuschreiben; zumal sie als formelhafte Wendung ähnlich auch an anderen Stellen zu finden ist und zugleich eher als Fortsetzung oder vereinfachende Variante von Motiv  $\boxed{3}$  (T. 5 - 8) aufzufassen ist (dies bestätigt sich dann bei den letzten beiden Themawiederholungen des Satzes: T. 420 - 425 im Orchester, sowie 572 - 577; außerdem wird der Schlußtakt der Themawiederholung im Tutti (T. 41) sogleich durch eine Anschlußfigur ausgefüllt). Es ist also kaum bemerkenswert, daß diese Zweitaktgruppe im weiteren Verlauf zunächst nicht mehr aufgegriffen wird, nicht einmal in dem umfangreichen Durchführungsabschnitt C, worin alle drei themabildenden Motive ausgiebig verarbeitet worden sind. Erst nach der Satzmitte, nämlich genau im Anschluß an die schon erwähnte Umwandlung des Themas (ab T. 367), bildet sich daraus (nun legato, ohne Achtelpausen) zunächst eine modulierende, später auch imitatorisch angelegte Sequenz über 14 Takte, als deren Ziel dann die bereits genannte Motivumgruppierung (s. Beispiel 2) erscheint. Für diese Themavariante ist nicht nur entscheidend, daß die Zweitaktgruppe nun unmittelbar am Beginn des Orchestertutti (im Fortissimo) als Kopfmotiv eingesetzt wurde, sondern daß an diesem, dem Rondoschema gleichsam entgegengerichteten Höhepunkt vor allem ihre kadenzierende Funktion zu einer harmonischen "Verzerrung" benutzt wurde (der Quintsprung es-as wird nicht wie erwartet in den Terzton f der angestrebten Tonika weitergeführt, sondern in dessen Erhöhung fis – in den Streichern statt einem nun drei Takte ausgehalten – mit dem darübergeschichteten verminderten Septakkord im Rhythmus von Motiv  $\boxed{1}$ , – sozusagen als "Tonikanegation"). Somit erhielt diese Zweitaktgruppe zunächst entwicklungsmotivische Bedeutung – in dem Sinne wie K. v. Fischer ähnlich "Herausentwickeltes" in anderen Werken dargestellt und als "dynamische Komponente der Musik" (für das "Beethovensche Formprinzip" typisch) beschrieben hat (a.a.O., S. 107) – und schließlich kopfmotivische Funktion, indem das Themaende zum markanten Beginn wurde. Nach dieser sozusagen "negativ" kadenzierenden Umbildung gewinnt dieses Gebilde im weiteren Verlauf immer mehr an Bedeutung, einerseits als nun vom Thema isoliertes rhythmisch prägnantes Motiv, andererseits als eindeutig auf den Tonikaabschluß hinzielendes Formelement. Es wird, in beiden Hörnern verdoppelt, an jener Stelle eingesetzt (T. 446 f., Beispiel 4a),



Notenbeispiel 4 a

Notenbeispiel 4 b

Notenbeispiel 4 c

an welcher der Satz endgültig auf der Tonika zu schließen scheint (die sonst stets an das Thema anschließende modulierende Fortführung hatte hier erstmals die Tonika erreicht). Unter einem weiteren zusätzlichen Dominantakkord im Klavier erscheint dann jedoch der Quintsprung des Motivs (in den Bässen pizzicato) ohne den Schlußton, im Folgetakt in Achtelwerten diminuiert, danach zur Sext a-cis und schließlich ais-cis geweitet (Beispiel 4b; darüber wird vom Klavier nach dem dominantischen Dreiklang fis-a-c jeweils der Fis-Moll- bzw. Fis-Dur-Dreiklang gebracht). Das Motiv hat also einerseits die Wendung zur Tonika, andererseits in seiner Abwandlung ohne den Abschlußton die unvermutete Wendung in die neue Tonart sowie zu einem neuen Abschnitt "herbeigeführt" (zur substantivischen Formulierung s. Anm. 5); allgemein thesenhaft ausgedrückt: ein eher formelhaftes Gebilde (T. 9 - 10) wurde nachträglich zum Entwicklungs- und Kopfmotiv und schließlich zum bedeutungsvollen "Gelenkmotiv" zwischen Formteilen. Dieser vom bisherigen Formverlauf nicht zu erwartende und deshalb mit Koda nur vage bezeichnete neue Teil enthält das Seitenthema in vielgestaltiger modulierender Verarbeitung. Er mündet in die Konzertkadenz, über deren ausgeschriebenem Schlußtriller (T. 500 ff.) wiederum das Motiv in beiden Hörnern erscheint, nun allerdings mit auf zwei Takte gedehntem und deshalb noch stärker hervorgehobenem Quintsprung (Beispiel 4c); dabei

liegt erneut dem Schlußton (h sforzato) nicht die Tonika zugrunde, sondern ein weiterer verminderter Septakkord, so daß ein Abschluß abermals nicht zustande kommt. Dies geschieht erst, nachdem das Motiv bzw. der offenhaltende Quintsprung allein noch mehrfach entwicklungsbildend (Beispiel 5 a) und schließlich als Steigerungsmoment eingesetzt worden war.

The image shows a musical staff for a Clarinet (Cl. (C)) in G major. The notation includes a tritone interval (T.594) and a diminished chord (dimin.). The measure is labeled T.594.

Notenbeispiel 5 a

Im abschließenden Presto diente dazu die doppelte Verkürzung in der Form permanenter Achtelrepetition (Beispiel 5 b). Als letzte Variante vor dem endgültigen Abschluß wird das Motiv in T. 576 - 581 (Beispiel 5 c) noch mit einem Auftakt und einer synkopischen Verzögerung versehen.

The image shows a musical score for a Presto section. The instruments are Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e. Cb.). The markings include 'arco' and 'ppp'. The measure is labeled T.552.

Notenbeispiel 5 b

The image shows a musical staff for a solo section (Solo.). The notation includes a forte marking (f) and a tritone interval (T.578). The measure is labeled T.578.

Notenbeispiel 5 c

Vom Gesamtverlauf her gesehen war also dieses Dreitongebilde mit seiner innerhalb des Themas nur abschließenden Funktion zunächst nicht weiter in



Erscheinung getreten – solange das Rondo seinen üblichen Formverlauf nahm –, hatte dann jedoch zunehmend motivische Bedeutung erhalten sowie durch Wiederholung und Instrumentierung zugleich auch mehr motivische Eigenprägung. Dabei wurde gerade die damit gekoppelte eindeutige Kadenzwendung zu einem an entscheidenden Stellen die Form beeinflussenden Faktor: einerseits durch die Wendung des schlußbildenden Schritts in eine sozusagen "negative" Tonika, andererseits durch die Verkürzung des Motivs auf den Quintsprung, d.h. durch das Abbrechen vor dem Schlußton mit sozusagen "verweigerter" Tonika.

So vollzog sich die Wandlung zum Entwicklungs- und Kopfmotiv wie auch zum "Gelenkmotiv", welches thematisches Verbindungsmitglied zu neuen Formteilen und -erweiterungen sein konnte (nur daß hier motivische Eigenständigkeit und thematische Bindung wesentlich deutlicher ausgeprägt sind als bei Motiven mit ähnlicher Funktion in frühen Werken Mozarts, wie z.B. im Violinkonzert A-Dur KV 219, 1. Satz, T. 62 ff., 116 ff., 140 ff.). Ein zunächst mehr formelhaftes, konventionelles Gebilde wurde zunehmend differenziert, charakteristisch ausgeprägt und schließlich zu einem maßgeblichen Element der in einem Rondo unerwarteten Formentwicklung. Zumindest geht ein solches Kompositionsverfahren weit über Vorstellungen hinaus, wie sie zuvor u.a. von J.J. Quantz angedeutet worden waren ("*Die besten Gedanken des Ritornells können zergliedert und unter bzw. zwischen die Solo vermischt werden.*" Versuch ..., Breslau<sup>3</sup> 1789, S. 295), oder über konkretere Forderungen von H.Chr. Koch, um Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erzielen (z.B. dadurch, daß motivische Nebengedanken ein Thema "*aus einem immer neuen Gesichtspunkte . . . zeigen*" und daß durch "Zergliedern" eines Hauptgedankens und seine Fortsetzung mit einer "*darin herrschenden Figur*" mehr "*Licht und Deutlichkeit*" in diesen Hauptgedanken gebracht werde. Versuch . . . II, Leipzig 1887, S. 98 f., 133). Auch vielbenutzte Begriffe wie "*Entwicklungsmotiv*" (E. Kurth) oder "*Evolutionsmotiv*" (A. Schmitz) erfassen nicht alle Aspekte des Beethovenschen Verfahrens. Dadurch, daß diese Wandlung des Motivs vom formelhaften zum formgestaltenden Element auch Hand in Hand geht mit einer bemerkenswerten Erweiterung der Rondoform im Sinne einer "Entwicklungsform" – und dadurch explizit mit der Abkehr von einer "*Tyranny der Mode*" des Rondos (H.Chr. Koch) –, scheint auch der Begriff Integration zu kurz zu greifen. Denn hier wurde etwas Formelhaft-Normiertes nicht nur in die Komposition deutlicher einbezogen, sondern sogar zu einer Art "*Form-*

*kraft*" (E. Kurth) – gleichsam als Intensivierung und Individualisierung dessen, was K. v. Fischer allgemein für Beethovens Werke formuliert hat ("*Form und Motiv werden zu einer psychologischen Einheit*"<sup>150</sup>; a.a.O., S. 264) und was zuvor schon R. Wagner überschwenglich gepriesen hatte (Beethoven habe "*die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkünden*". Gesammelte Schriften IX, S. 83).

Abschließend ist zu fragen, welche Bedeutung diese Gestaltungsweise mit dem Detail in der gegenwärtigen Beethovenrezeption gewinnt; ob in dieser Art und Weise des Zusammenhangs bzw. der Integration auch von "Nebensächlichem" vornehmlich der Sinn von Beethovens Musik zu suchen ist (ein Sinn, den R. Wagner mit dem Begriff "*innere Form*" angedeutet hatte); und ob schließlich der Nachweis solcher thematisch-motivischer Integration generell als ästhetisches "*Lob*" gelten kann<sup>151</sup>. Wenn eine Antwort darauf – sofern sie selbst "sinnvoll" ist – zunächst mehr von der konstruktiven Rationalität solcher Formprozesse nahegelegt wird, im Sinne einer "*grundsätzlichen Modernität... des Zusammenhangs*" (M. Kagel 1970), könnte andererseits gerade hier eine zwingende "Hörbarkeit" die für Beethovens Werk wichtigste Konsequenz sein. Stärkere Integration würde dann bewußtere Teilnahme am Formprozeß (bis ins Detail einer ausgezierten Fermate) bedeuten und könnte auf Grund ihrer stärkeren "Innerdynamik" (E. Kurth) einen gesteigerten, intensiveren Wahrnehmungsprozeß bedingen; so daß auch eine "Rezeptionskonstante" wie "Erlebnismusik" (H.H. Eggebrecht) von der Werkfaktur her verständlich würde.

---

<sup>150</sup> Aus dieser Sicht kann auch die z.T. für diese Detailuntersuchungen gewählte Sprache von der hermeneutischen Tradition der Beethovenrezeption aus gesehen werden; wenn z.B. im Laufe der Beschreibung das Motiv zunehmend substantivisch, als "Handelndes", in die Entwicklung Eingreifendes dargestellt wurde (vgl. dazu C. Dahlhaus: *Das "Verstehen" von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*; in: Musik und Verstehen, hrsg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973)

<sup>151</sup> vgl. C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, S. 50; sowie "*Grenzen der musikalischen Analyse*", in: Neue Zeitschrift für Musik 1973, S. 73



---

Zur Integration von "Nebendingen" bei Beethoven, in: Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag, Tutzing 1978, S. 81-92.

## Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und Beethovenauffassung

So ergiebig viele literarisch-ästhetische Interpretationen von Werken der »Wiener Klassik« um die Mitte des 19. Jahrhunderts sind, um daraus ein Mozart-Beethoven-Bild dieser Zeit abzuleiten, so wenig Greifbares findet sich über die künstlerische Interpretation klassischer Werke, die etwa in Clara Schumanns Konzerten einen Höhepunkt erreicht haben dürfte. Dabei scheint um die Jahrhundertmitte gerade vom künstlerischen Nachgestalten, keineswegs nur von virtuosen Darbietungen, eine bedeutende Wirkung ausgegangen (und dann in »Schulen« bis in unser Jahrhundert weitergeführt worden) zu sein; weshalb es naheliegt, mit Hilfe von Materialien aus dem Wirkungskreis einer damals besonders häufig erwähnten »Tonkünstlerin« einige Verbindungen und Beziehungen zwischen literarischer und künstlerischer Auslegung anzudeuten.

Bereits mit 18 Jahren galt Cl. Schumann ihren Zeitgenossen als herausragende Beethovenspielerin und zugleich als Autorität für die künstlerische Auffassung klassischer Werke<sup>152</sup>. (Doch obwohl in ihrem Repertoire Mozarts Klavierwerke nicht wesentlich weniger zahlreich vertreten waren, hatte sie mit diesen sehr unterschiedliche Resonanz<sup>153</sup>.) Zu dieser frühen künstlerischen Ausprägung kam dann die Zusammenarbeit mit Robert Schumann, die sich nicht nur auf das gemeinsame Partiturenstudium von Kompositionen der »Wiener Klassiker« erstreckte, sondern auch auf das Bekanntwerden mit der Literatur über Musik.

Wenn Cl. Schumanns eigene schriftliche Äußerungen auch weniger ergiebig und teilweise von R. Schumann (später in geringerem Maße von J. Brahms) beeinflusst waren, kann ihre Mozart- und Beethoven-Interpretation keinesfalls nur als Abbild von R. Schumanns Beurteilung gesehen werden, was sich auch aus den Rezensionen ihrer Konzerte ergibt sowie aus der ei-

---

<sup>152</sup> In G. Schillings »Enzyklopädie« (»... oder Universallexikon der Tonkunst«, 6. Bd.) wurde 1838 festgestellt: »Noch haben wir von niemand Beethovens Claviersachen so vollendet vortragen hören ...«; H. F. L. Rellstab hatte bereits 1832 von der »Autorität berühmter Clavierspieler von Clementi bis Clara Wieck ...« gesprochen (zit. nach Litzmann I, 52 - Kurzform für: B. Litzmann, *Clara Schumann - Ein Künstlerleben*, 3 Bde., 5. + 6. Aufl., Leipzig 1923, hier Bd. I, S. 52).

<sup>153</sup> Bezeichnenderweise wurde in einigen Rezensionen der 1840er und -50er Jahre etwa die Klavierbegleitung einer Arie aus »Figaro« oder »Don Juan« ausführlicher gewürdigt als der Vortrag eines Mozartschen Klavierkonzerts oder Kammermusikstücks.



genschöpferischen Auseinandersetzung mit Mozarts und Beethovens Klavierkonzerten in ihren Kadenzen dazu<sup>154</sup>.

Um ein Bild von Cl. Schumanns gedanklicher Auseinandersetzung mit Mozart und Beethoven zu gewinnen, reicht die Einsicht in ihre schriftlichen Äußerungen nicht aus, zumal es sich dabei neben Einflechtungen in ihrer Korrespondenz weitgehend um Notizen in ihrem Tagebuch handelt, die kaum einen höheren Rang einnehmen als die darin niedergelegten allgemeinen Gedanken über politische, »revolutionäre« oder gesellschaftliche Entwicklungen. Allerdings läßt sich aus den Ergebnissen der Zusammenarbeit mit R. Schumann entnehmen<sup>155</sup>, wie sich ihre Beurteilung der »Wiener Klassik« ausgeprägt hat und davon mehr oder weniger beeinflusst worden ist. Denn obwohl sie einmal ihre Unbelesenheit beklagt (hier als Zeichen einer ausgeprägten Selbstkritik), scheint es ihr an Aufgeschlossenheit gegenüber den zeitgenössischen Stellungnahmen zum Schaffen der »Wiener Klassiker« und der Gegenwart nicht gefehlt zu haben<sup>156</sup>.

Daß sich R. und Cl. Schumann mit den allgemeinen ästhetischen Fragen ihrer Zeit auseinandersetzen, ist in der betreffenden Spezialliteratur mehrfach festgestellt worden.

Für R. Schumanns Betrachtung der »Wiener Klassik« waren neben Jean Pauls allgemeinem Einfluß vor allem E. Th. A. Hoffmann und A. Wendt die Anreger gewesen. Neben dem zeitüblichen Einfluß Hegelscher Gedanken und dem Aufgreifen der Form-Inhalt-Problematik in bezug auf die »Wiener Klassiker« ist es vor allem der Begriff des »Natürlichen« (bzw. »Natur«), welcher von Schumann unterschiedlich verwendet wurde. In den Jahren 1831/32 ist für Schumann »Natur« ein Ideal für alles Künstlerische, »Einfachheit« und »Natürlichkeit« sind zugleich die »Grenzen« der Musik (nach Boetticher<sup>157</sup>); Clara ist für ihn die Verkörperung echter Natürlichkeit. Bei seiner Besprechung von Beethovens »Rondo a capriccio« op. 129 (»Die

<sup>154</sup> Wenn im folgenden versucht wird, eine »Auffassung« Cl. Schumanns als einer allseits anerkannten Persönlichkeit ihres Jahrhunderts - nämlich als Interpretin - gegenüber zahlreichen literarischen Beurteilungen ihrer Zeit anzudeuten, so muß sich dieser Versuch mehr auf fremde Äußerungen und sekundäre Quellen berufen, als wenn genügend eindeutige schriftliche Äußerungen vorhanden wären.

<sup>155</sup> Diese dokumentiert sich oft nur in schlichten Randbemerkungen über gemeinsames Partiturrenlesen und -besprechen.

<sup>156</sup> Vgl. auch E. Valentin, *Clara Schumann, Gedenkblatt zur 40. Wiederkehr ihres Todestages* (in: Zeitschrift für Musik 103, 1936), S. 549: »Schumann hatte sie dazu angehalten, zu beobachten und zu urteilen.«

<sup>157</sup> W. Boetticher, *Robert Schumann*, Berlin 1941 (S. 107 ff.)

Wut über den verlorenen Groschen«) scheint ihm wichtig, daß »alte und junge Komponisten« daraus etwas lernen könnten, »... was vonnöten scheint, daß man [Euch] manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur!« (I, 101)<sup>158</sup>, womit er hier den übertriebenen »Kunsternst« der »neuesten pathetischen Ouvertüren« kritisiert. Äußerte sich in diesem Werk das »Natürliche« vor allem in der »Lustigkeit« und darin daß Beethoven sich »unbändig überall« zeige, so sehen wir den Aufbau »des großen Vier-Ouvertüren-Werks« (zu »Fidelio«) mit seiner Steigerung im Dramatischen wie im »Menschlichen« »ähnlich wie die Natur bildet«, zugleich als »ein denkwürdiges Zeugnis ... der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in dem die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt...« (I, 505).

Deutlicherer Einfluß ist von A. Wendts Schriften auf R. Schumann ausgegangen<sup>159</sup>; daß über diese vor allem E. Th. A. Hoffmanns Gedanken an Schumann vermittelt wurden, hat u. a. H. H. Eggebrecht aufgezeigt<sup>160</sup>: vor allem die seit Hoffmann bestehenden »Rezeptionskonstanten« bei der Beurteilung Beethovenscher Werke wie »Erlebnismusik«, »Leidensnotwendigkeit« bzw. »die Begriffstrias Leiden - Wollen - Überwinden«, auch »Autorität«, »Zeitlosigkeit« sind ebenfalls bei Schumann nachzuweisen, jedoch nicht in dieser Deutlichkeit bei Cl. Schumann. In R. Schumanns Begriff »Kunstruhe« scheint Wesentliches aus dem Begriff »Besonnenheit«<sup>161</sup> übernommen worden zu sein, der von Hoffmann u. a. auf jenen Beethoven bezogen wurde, der »sein Ich von dem inneren Reich der Töne trennt und ... darüber als unumschränkter Herr gebietet« (zit. nach Eggebrecht, a.a.O., S. 32). Schumanns »Kunstruhe« ist jedoch nicht nur auf Beethovens »Maß bei sonst gigantischen Kräften« gegenüber dem »Übermaß« (I, 42) oder eine Feststellung wie die, daß er (in der 3. Leonoren-Ouvertüre) »beruhigter und künstlerischer formte«, beziehbar, sondern auch in Mozarts »Leichtigkeit und Höhe« (1832) versinnbildlicht, sowie in »Heiterkeit, Ruhe, Grazie, den Kennzeichen des antiken Kunstwerks ... und ... der Mozartschen Schule« (1,

<sup>158</sup> Kurzform für: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 2 Bde., 5. Aufl., hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914 (hier: Bd. I, S. 101).

<sup>159</sup> Nach Boetticher (a. a. O., S. 340) ist Schumann entgegen mancher Fehleinschätzung später selbst »unter die kunstphilosophischen Denker seiner Zeit einzureihen«, zumal er einige Pauschalurteile aus der frühen Jugend aufgegeben hatte.

<sup>160</sup> *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, S. 32 ff., S. 41

<sup>161</sup> (ausgehend von Schleiermacher: »Durch Besonnenheit soll die natürliche Erregung zur künstlerischen Gestalt erhoben werden.« - Zit. nach Boetticher, a. a. O., S. 112).



9). Damit wird auch eine Beziehung zwischen »Kunstruhe« und »Klassik« im doppelten Sinne angedeutet (*»Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze«*; I, 9).

Bekanntlich galten für Hoffmann Mozart und Beethoven noch als »Romantiker«. Wird von A. Wendt dann - trotz dessen Beurteilung des »Kleeblatts: Haydn, Mozart, Beethoven« als »Coryphäen« der »sogen. class. Periode« (1836)<sup>162</sup> - Mozart noch mehr der klassischen Kunstform, Beethoven mehr der Stufe der romantischen zugerechnet (jedoch eher »in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist« [Schlegel]<sup>163</sup>), so spielt für R. Schumanns Mozart-Auffassung ein Charakterisieren durch den Begriff »romantisch« keine und für sein Beethovenbild nur eine geringe Rolle; lediglich im Blick auf Schubert stellt er »einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provenzalischen nennen könnte«, fest (I, 42; später wird als Konsequenz aus den »Ansprüchen« des »mächtigen Genius Beethoven« von einem »romantischen Streif« gesprochen; I, 363).

Im Zusammenhang mit diesem »provenzalischen Zug« kommt Schumann auf »die freie ungebundene Rede« zu sprechen, mit der Beethoven - ähnlich J. Paul und im Gegensatz zu der »sanften glatten Sprache des Gedichts« - »selbst schon oft gesprochen« (I, 43); was damit näher bezeichnet werden soll, klärt sich erst in Schumanns Besprechung der »Sinfonie von H. Berlioz«; dort

*»scheint [es], die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa J. Pauls) selbständig erheben«* (I, 74).

Hervorgerufen werde der Eindruck einer ungebundenen Rede durch die Kühnheit irregulärer Akzent- und Periodenbildung, die »Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß« sei (wodurch möglicherweise wiederum das »Provenzalische« zu erklären ist). Da sich dieser ungebundenen Rede »die jungen Geister in neuen und tiefsinnigen Formeln [bedienten]« (I, 43), ist sie nicht so sehr das Charakteristikum einer »Beethovenschen Romantik«, sondern - von Beethoven »empfohlen« - dasjenige der

<sup>162</sup> Zit. nach L. Finscher: *Zum Begriff der Klassik in der Musik* (in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, XI. Jahrgang, Leipzig 1967), S. 21.

<sup>163</sup> Zit. nach Finscher ebda.

»gegenwärtigen« Romantik (z. B. bei F. Hiller, von dessen Etüden dabei die Rede ist).

Von E. Th. A. Hoffmann wurde in einigen Schriften Schumanns noch das Bild des »Ringens und Kämpfens« bei Beethoven übernommen (bei A. Wendt »Abgründe des kämpfenden Herzens«, »Titanenkämpfe«; zit. nach Eggebrecht, a.a.O. S. 31, Anm. 3; bei Schumann: »... der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen«; I,42), welches andeutungsweise bis in Cl. Schumanns Äußerungen über das Erarbeiten Beethovenscher Werke hineinwirkte (vgl. S. 72 f.). Die für Hoffmann in Beethovens Musik eröffnete »Zauberwelt«, das »Geisterreich, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet« sind (bei Wendt kann sich der Mensch »Bewohner einer höheren Welt zu seyn wähnen«), erscheint bei R. und Cl. Schumann eher als Folge des »Schwelgens« beim Hören (wenn sich etwa im Adagio der 9. Sinfonie »alle Himmel auftaten, ... da mochte ... eine Ahnung vom Jenseits alle Nachblickenden durchschauern«; I, 315). Abgesehen von der Sonderstellung, welche die 9. Sinfonie in Schumanns Betrachtung einnimmt, ist diese emphatische Äußerung kaum als ein Beethovens Werken adäquater und notwendigerweise ins Metaphysische reichender Deutungsversuch zu werten (für Wendt dagegen war Beethoven »ein metaphysischer Grübler in dem Reiche der Tonkunst« [zit. nach Eggebrecht, a.a.O., S. 32, Anm. 2]). Denn im Gegensatz dazu kritisiert Schumann selbst die Übertreibungen

*»einiger, [die] behaupten, Beethoven habe sich in seinen Sinfonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf ..., während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet« (I,121);*

und zugleich ist nämlich auch Mozart ein »Geisterfürst in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet« (I, 62).

Vor einer Differenzierung dieses nicht nur von Vorgängern beeinflussten Klassikbildes bei R. und Cl. Schumann soll noch der unbezweifelbar große Einfluß von J. Pauls Schriften erwähnt werden. Nicht nur, daß diese oft Gegenstand gemeinsamer Lektüre waren (wie übrigens auch Hoffmanns Schriften, die 1854 von Cl. Schumann als häufige Lektüre zusammen mit J. Brahms bezeichnet wurden); J. Paul ist im Blick auf Beethoven auch das eigentliche Vorbild einer poetischen Musikkritik, »die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt«



(I, 44). Und wenn in diesem Sinn Beethoven einerseits den Ehrentitel »Dichter« erhält, so kann andererseits gegenüber einer Formanalyse »in diesem Sinne J. Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen ... als die Dutzend-Kunstrichter« (I, 44)<sup>164</sup>. Doch zieht R. Schumann eine deutliche Grenze für die poetische Beschreibung: »Über manche Stellen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C-dur-Sinfonie mit Fuge von Mozart [die »Jupiter«-Sinfonie], über vieles von Shakespeare, über einiges von Beethoven« (I, 44 und als »Florestan«-Zitat S. 120) - im Gegensatz zum »Bloß-Geistreichen«, »Individuell-Charakteristischen«, das »stark zu Gedanken anregt«.

Sprach Cl. Schumann später von den »verehrten Klassikern«, so gebrauchte R. Schumann den Begriff »Klassik« seit 1834 wechselnd, z. B. im Sinne von Thibauts »alter klassischer Form«, dessen Bedeutungsradius bekanntlich bis zu Josquin und Senfl zurückreicht (nach Finscher, a.a.O., S. 34 Anm.). Im Sinne einer solchen Definition wurde auch das »Alte« als »Neues« empfunden wie in einem Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837/38, »wo uns endlich wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich ... Meister von Bach bis auf Weber ...« (I, 375). Bei der Gegenüberstellung »Klassiker« - »Romantiker« (wozu noch »Juste-Milieuisten« und »Moderne« kommen)<sup>165</sup> wird eher polemisch auf jene »sogenannten Klassischen« angespielt, die - in mißverstandenen falschem Beharren auf dem Alten - »herangerückt kommen und über den Verfall der Musik in neuester Zeit schreien, uns ein Mozartsches Konzert entgegenhalten und keuchen, das sei klar und herrlich, woran noch gar niemand gezweifelt ...« (1838, in der Rezension eines Klavierkonzerts von W. Taubert; I, 158).

Bei einer vergleichenden Gegenüberstellung in der Sicht Schumanns zeigen sich bei Mozart und Beethoven (>die ersten in der Musik«; I, 246) zwar Ähnlichkeiten, doch auch noch jene Unterschiede, die J. Handschin

<sup>164</sup> Man vgl. dazu auch Schumanns bekanntes Wort, er habe »von diesem [J. Paul] ... mehr Kontrapunkt gelernt, als von [seinem] Musiklehrer«, (Briefe; zit. nach A. Schmitz: *Die ästhetischen Anschauungen R. Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft III. Jahrgang 1920/21, S. 111) (Weitere Vergleiche zwischen Musik und Schriften J. Pauls s. S. 6, 14).

<sup>165</sup> Vgl. dazu auch C. Dahlhaus, *Klassizität, Romantik, Modernität ...*, in W. Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1968, S. 261 ff.

darin begründet sah, daß man in der Romantik Beethoven »mit denjenigen Zügen [ausstattete], welche man in sich selbst fand; oder vielmehr man verstärkte die betreffenden Züge bei Beethoven, während man sie bei Mozart verkleinerte, eben um jenes Beethovenbild herauszuarbeiten.«<sup>166</sup> (Allerdings ist hier vorweg darauf hinzuweisen, daß Cl. Schumann nicht zuletzt deshalb zu Wagner in Gegensatz geriet, weil in seinen Schriften diese Abstufung zwischen Mozart und Beethoven besonders deutlich in Erscheinung trat.)

Bezeichnenderweise bewunderte R. Schumann eine beiden Komponisten gemeinsame »Leichtigkeit« des Schaffens, wobei er wohl mehr die eigene Schaffensweise im Blick hatte und von Beethovens Werk nur einen Ausschnitt. Wenn er u. a. 1838 schrieb: »Jene eilig hingeworfenen Klaversonaten Beethovens, noch mehr Mozarts, [beweisen] in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft ...« (I, 335), so hielt er ein Jahr danach, um eine klischeehafte Vorstellung zu vermeiden, eine Einschränkung für notwendig: »Freilich auch Mozart arbeitete und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen; und alles wie im Scherz und Spiel!« (I, 426). Mindestens ebenso häufig ist der Schaffensvorgang bei Beethoven jedoch anders, charakteristischer, beurteilt worden; etwa durch die schlichte Formel »so ätherisch wie Mozart, so tief sinnig wie Beethoven« (I, 45) oder wenn dem .Streichquartettsschaffen Beethovens, bei welchem er »bis zum letzten Atemzug rang« und »uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da[steht]«, die »Fruchtgärten Mozarts und Haydns« (»in denen auch schwer beladene Bäume [stehen]«) gegenübergestellt werden (II, 75).

Die meisten Vergleichspunkte bieten sich Schumann beim Beurteilen von Zeitgenossen. (Dies kann sogar zum Vergleichen des Notentextes mit dem Schriftbild der besonders geschätzten Schriftsteller führen: »Beethoven sieht anders auf dem Papier als Mozart, etwa wie J. Paulsches Prosa anders als Goethesche«; 1831, I, 5.) Mendelssohn war für Schumann lapidar »der Mozart des 19. Jahrhunderts«, »der hellste Musiker« – jedoch: »nach Mozart kam ein Beethoven« (I, 500f.) und »wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens« (I, 166).

---

<sup>166</sup> J. Handschin, *Mozart und unsere Zeit* (in: Neue Schweizer Rundschau, 22, 1929), hier zitiert nach: Gedenkschrift J. Handschin, Bern 1957, S. 200.



Besonders aufschlußreich für Schumanns Mozartbild ist die im Gegensatz zu Beethoven gesehene Trennung von »*idealischer Kunstnatur*« und »*Lebensgeschichte*« in der folgenden Gegenüberstellung (aus einer später gestrichenen Passage der bereits zitierten Rezension von H. Berlioz' »Symphonie phantastique«): »... wenn bei Mozart die idealische Kunstnatur sich selbständig neben seinem sinnlichen Menschen entfaltet ... so gehört Berlioz mehr zu den Beethovenschen Charakteren, deren Kunstbildung mit ihrer Lebensgeschichte genau zusammenhängt ...« (II, 213).

Mehrfach zieht Schumann pädagogische Konsequenzen aus seinen vergleichenden Betrachtungen. Neben allgemeinen Ratschlägen, worin zwischen der psychologischen Wirkung von Mozarts und Beethovens Musik klar differenziert wird (»... *gibt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, trinkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart!*«; I, 8), finden sich auch direkte Anspielungen auf F. Wiecks Repertoire-Auswahl für Clara, die »erst in ihrem 7. Jahr ... *Sonaten von Mozart, die leichteren und faßlichen von Beethoven und andere Tonstücke [spielte], welche einseitils dem Geiste und der Phantasie eine tiefere ernstere Richtung zu geben ... geeignet waren*« (I, 288). Dennoch hebt sich Schumanns Urteil ab von vielen stark pauschalisierenden Äußerungen dieser Zeit, auch etwa von dem pädagogisch ausgewerteten, zugleich ästhetischen Urteil in L. Köhlers verbreitetem »Führer durch den Klavier-Unterricht« (4. Aufl., 1870, S. 27), daß Mozarts Sonaten »gegen Beethovens inhaltvolle Sonaten nur ein geist- und temperamentvolles Tonspiel« seien.

Das intensive Erarbeiten von Werken der »Wiener Klassik«, wozu für Cl. Schumann schon seit ihrem 9. Lebensjahr neben dem Studium von Sonaten und Konzerten auch das »*stundenlange Spielen*« von Opernklavierauszügen und z. B. das Instrumentieren »*einer Phantasie von Mozart*« (Litzmann I, 71) gehörten, schließlich das gemeinsame Partiturenstudium<sup>167</sup> der Jahre 1841/42 und das Hören der Sinfonien, Ouvertüren und Streichquartette mit R. Schumann waren die Voraussetzungen für ein Musikerleben, welches von emotionalen Äußerungen, verklärten Bildern, stark verschlüsselten Allegorien begleitet war. Bei beiden ist immer wieder vom »*Entzücken*« und »*Schwelgen*« beim Hören Beethovenscher Instrumentalmusik die Rede; bei Mozarts »Figaros Hochzeit« (»... *die Musik zum 1. Akt*

<sup>167</sup> Aufschlußreich ist dazu Schumanns Gegenüberstellung von »*Auge und Ohr*«: »... *das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.*« (I, 17).

*halte ich für das Himmlischste, was Mozart je geschrieben*«; II, 446) und »Don Juan« sogar vom »... *wahrhaften Schwelgen und Gesunden*«. In der Erlebensintensität standen Mozartsche Werke also oft nicht hinter Beethovenschen zurück.

[Auf eine symbolische Gemeinsamkeit und zugleich eine ganz persönliche Verbundenheit über weite Entfernungen hinweg weist Schumanns Briefe an die 1838 in Wien konzertierende Clara, sie solle Beethoven und Schubert besuchen, je zwei Myrthenzweige zusammenbinden und auf das Grab legen (- »*wenn es geht - dabei sprich leise Deinen Namen und meinen aus - kein Wort weiter - Du verstehst mich*« -; Litzmann I, 179 f.) worauf Clara ihm einige Blumen von Beethovens Grab schickte. Besonders realistisch soll Beethovens »Egmont-Ouvertüre« den jungen Schumann im Kampf um Clara ergriffen haben (vgl. Boetticher, a. a. O., S. 241).]

Auch in Cl. Schumanns Briefwechsel mit Brahms wird die Beschreibung des Rezipierens Mozartscher Werke von ähnlich emotionalen Äußerungen begleitet.

Wenn Brahms 1856 an sie schreibt: »*Ich schwelge in Mozarts Sonaten!*« (Briefe I, 181<sup>168</sup>), so ist dies für jene Zeit sicher ungewöhnlich, ähnlich wie Claras Empfindungen, als sie 1858 in der Nähe von Mozarts Wohnhaus in Wien wohnte: »*Mich überrieselt immer ein heiliger Schauer, wenn ich vorübergehe - nur jedesmal ein Hauch von ihm ...*« (Briefe I, 232). Sogar die persönliche Beziehung spielt verschiedentlich mit hinein (»*es [Mozarts G-dur-Klavierkonzert KV 453] ist aber entzückend - ich will recht an Dich denken ...*«; Briefe I, 351).

R. Schumanns eigene Stellungnahme zu Mozart selbst schien keineswegs so eindeutig gewesen zu sein, wie sie zuweilen, als ein Mißverstehen Mozarts, hingestellt wurde - nämlich in Verbindung mit einem oft zitierten Satzausschnitt aus einem Lexikonartikel (»...*die Mozartsche g-moll-Sinfonie, diese griechisch-schwebende Grazie, ...*«), dessen Bedeutung manchmal überschätzt wurde.

Es handelt sich dabei um einen 1835 für Herlossohns »Damen-Lexikon« verfaßten Artikel »Charakteristik der Tonarten«, worin Schumann als Einwand gegen »*das Unhaltbare*« von Ch. D. Schubarts Charakterisierung der Tonart g-moll (z. B. mit »*Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen am Gebiß*«) folgendes

---

<sup>168</sup> Kurzform für: *Clara Schumann - Johannes Brahms - Briefe*, hrsg. von B. Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (hier Bd. I, S. 181).



schreibt: »Nun vergleiche man die Mozartsche g-moll-Sinfonie, diese griechisch-schwebende Grazie, ... und sehe zu!« (I, 105). Als Gegenargument zu der Passage Schuberts könnte damit eher der einleitende Bewegungsimpuls der Begleitfiguren und die nicht jeden Taktschwerpunkt markierende rhythmische Prägung des Hauptthemas im 1. Satz gemeint sein. In seiner Schrift über Berlioz' »Symphonie phantastique« führt Schumann u. a. die »griechischen Chöre« als Beispiel für die »höhere poetische Interpunktion« an; da er an dieser Stelle eine Musik meint, die »noch nicht das Gesetz der Taktschwere drückte« und zugleich auf Berlioz' »ungleich freiere Takt- und Rhythmusverhältnisse« anspielt, könnte auch ein Bezug zur nicht ganz symmetrischen Periodik des Anfangs der Sinfonie (z. B. Takt 14-20) bestehen; ganz davon abgesehen, daß »Florestan« auch Beethovens 4. Sinfonie die »griechische« nannte und daß noch 1838 die Lebendigkeit dieses Werks zugleich mit Beethovens späteren Sinfonien charakterisiert wurde: »Wie wohl tut es, wenn Mozart (in seiner g-moll-Sinfonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen sprudelnden Leben kosten lassen« (I, 69). In einer früheren Fassung dieses Artikels hieß es bei Schumann noch: »... (diese griechisch-schwebende, wenn auch etwas blasse Grazie)« (I, 207), während 1841 von »einem Werk, in dem jede Note klares Gold ... ist« (II, 35), gesprochen wird.

Denn obwohl der junge Schumann noch von dem Charakteristikum des »Dämonischen« bei Mozart (bes. im »Don Juan«; vgl. Boetticher, a.a.O., S. 243) ausgegangen und später von Rellstabs Mozart-Bild geprägt worden war - oft spielt er auf die »Leichtigkeit« und »Höhe« der Werke an oder erkennt »... diese helle Art zu denken und zu dichten« (I, 9) -, so zeigt sich später doch eine gewandelte Auffassung, in welcher nach Boetticher »kritischer Sinn« und »tragisches Weltbild« hervorgehoben sind. Wenn Schumann sich auch der historischen Distanz zur klassischen Sphäre des »idealischen Mozart« bewußt wird, indem er etwa »jene schönen Kunstalter« vor dem Vergessen bewahrt wissen will, »die Mozart regierte, und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus ...« (I, 9), so behauptet er doch zugleich Mozarts Gegenwärtigkeit und Bedeutung für die zeitgenössische Jugend, und daß »Mozarts Sonnenhöhe von ihr [der Jugend] zu niedrig geschätzt« werde (I, 328). Somit stehen auch mehrere seiner Werke, die »immer frischer [werden], je mehr man sie hörte« (II, 54), den Beethovenischen ebenbürtig gegenüber (z. B. wenn das d-moll-Klavierkonzert KV 466

zusammen mit Beethovens 4. Klavierkonzert op. 58 als »etwas Mächtiges« bezeichnet wird; s. auch Zitat S. 64); diese Einschätzung wird unterstützt von analytischen Anmerkungen zur »Schönheit der Form«, zum »Schwerpunkt des musikalischen Kunstsatzes« (I, 162) oder zu Tonartenkombinationen (»... wie mir denn das Genie, z. B. das Mozartsche, nie stärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonien auf einmal plötzlich der erste Gedanke in seiner ursprünglichen Reinheit wieder zum Vorschein kömmt, von Beethoven ganz zu schweigen«.; I, 287). Schließlich verteidigt Schumann Mozart immer wieder gegen klischeehafte Vorstellungen und Mißverständnisse. 1843 etwa wendet er sich gegen jene »gelehrten Köpfe, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponieren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll« (II, 129)<sup>169</sup>. Schumann geht es vielmehr um eine deutliche Unterscheidung zwischen der »Leichtigkeit«, dem »Spielerischen« des Mozartschen Schaffens und dem verbreiteten Bild des »Naiv-Spielerischen«, unbewußt und »gedankenlos« komponierenden »Natur-Genies (in ähnlichem Sinn wie letztlich auch »Natur« in Schumanns Deutung der Beethovenschen Werke nie ohne die Mühe bewußten Gestaltens denkbar ist). In der Besprechung der Violoncellosonate op. 45 von Mendelssohn wird »Mozartisch« gleichsam dem Inbegriff von Musik angenähert: »Es scheint mir alles noch mehr Musik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, - wenn man es nicht falsch deuten wolle: Mozartischer.« (I, 399).

Im Vergleich mit Clara spielt noch der Aspekt der »Jugendlichkeit« Mozarts eine Rolle; bei der noch sehr jungen Pianistin erkennt Schumann beim Lesen von Nissens Biographie viel Ähnlichkeit mit Mozart (Litzmann I, 254). (»Chiara,<sup>170</sup>) die Reine Helle« wird auch in Verbindung mit Mozarts »Leichtigkeit« gesehen und tritt zugleich in gewissen Gegensatz zur eigenen Person; »Leichtigkeit ist die höchste Meisterschaft, was ist's denn bei Mozart, Goethen, Schiller ...? Cilia ...?« - Tagebuch 1831; zit. nach Boetticher, a. a. O., S. 171).

Neben solch subjektiv-persönlichem Vergleichen steht andererseits eine ganz allgemeingültige Beurteilung der »Mozartschen Schule«, die nach Schumanns Ansicht große Bedeutung hat und über Hummel in die Gegen-

<sup>169</sup> »Gedachtes« bezieht sich hier wohl kaum auf »Inhalte«.

<sup>170</sup> Zu diesem Symbol (»Chiara« oder auch »Cilia«) für die große Bedeutung Cl. Schumanns vgl. E. Valentin, »Chiara« – Clara Schumann zum Gedenken (in AMZ 63, 1936, S. 337).



wart (1836) hineinwirkt, und deren »*Kennzeichen ... die ... des antiken Kunstwerks [sind]*«. (Eine gewisse Ergänzung stellt Boettichers zusammenfassende Feststellung [a.a.O., S. 241] dar, daß Schumann bei Mozart eigentlich mehr das »*Gottbegnadete, Naiv-Feierliche im Ausdruck*« verehere, wogegen er bei der Beurteilung des eigenen Ich nur auf Bach und Beethoven unmittelbar Bezug nehme.)

Schumann hatte seit ihrer Kindheit zahlreiche Werke Mozarts studiert<sup>171</sup>, lernte jedoch viele der damals erschienenen größeren Klavierkonzerte erst relativ spät (um 1860) kennen. Und obwohl im Repertoire der Schülerin Mozart schon einen bedeutsamen Platz eingenommen hatte, waren für sie diese später erarbeiteten Werke »*Entdeckungen*«, auf die sie in besonderer Weise reagiert hat. Im Briefwechsel mit Brahms bekannte sie einmal spontan (nachdem sie auf Brahms' Rat hin zwei Klavierkonzerte erstmals in einem Konzert in Detmold gehört hatte):

»*Welche Musik ist das, diese Adagios! Ich konnte mich bei beiden der Tränen nicht erwehren ... Himmelswonne durchströmt einen da ... wie lebt und webt das alles ineinander; ... und dann ist's doch nur ein schwacher Ausdruck dessen, was ich empfinde*«

(Briefe I, 353 f.). Ebenso entschieden konnte sie sich für Mozart einsetzen; u. a. empfand sie es als besonders »*ehrenrührig*«, daß man ihr einmal kein gutes Verhältnis zu seinen Werken nachgesagt hatte; denn bereits 1856 hatte sie, die sich 1878 als »*seit 20 Jahren fast die Einzige ... die Mozartsche Konzerte noch gespielt*«, betrachtete (Litzmann III, 378), die Aufführungen des Mozartfestes in Wien wegen der schlechten Einstudierung der Werke, der aufgeführten »*Bruchstücke*« und der allgemeinen Nachlässigkeit in bezug auf seine Werke heftig kritisiert. Die Unfähigkeit des Publikums, Mozart richtig zu erfassen, wird im Briefwechsel mit Brahms mehrfach erwähnt; dabei geht Cl. Schumann von ihrer pianistischen Erfahrung aus (»*die Behandlungsweise des Claviers von Mozart ist nicht unserer Zeit gemäß und leider das Publikum nicht mehr im Stande, ein solches Concert zu würdigen*«; Litzmann III, 378) sowie von der allgemein durch das Virtuosenstum verdorbenen Aufnahmefähigkeit: »*Recht betrübt ist es, daß das Publikum keine Ahnung von der Herrlichkeit dieser Musik hat, das sitzt dabei teil-*

<sup>171</sup> R. Schumann vermerkt z. B. in einer biographischen Notiz von 1838, daß »... sie dennoch schon in ihrem 9. Jahr mehrere Konzerte von Mozart [spielte] ...« (II, 287), einige davon wohl eher aus pädagogischen Gründen (Vgl. Boetticher a.a.O.)

*nahmslos, während unsereins die ganze Welt umarmen möchte vor Entzücken, daß es solchen Menschen gegeben«* (Briefe I, 354)<sup>172</sup>.

Von Brahms, der in seiner Antwort auf Claras oben erwähnten Brief sich fast ebenso gefühlsbetont äußert und das »*Erleben dieser Konzerte ... wie aus einem Jungbrunnen geschöpft*« empfindet, wird dieses Unverständnis des Publikums immer wieder erörtert:

*»Aber leider genießt man wirklich die Wonne allein. Dasselbe Publikum, das immer an Mozart mahnt und moderne Zerrissenheit bespöttelt, genießt doch nur diese und empfängt keinen Eindruck bei jenem.«* (Briefe I, 355).

Eindeutig nahm Cl. Schumann jedesmal für Mozart Stellung, wenn dabei zugleich ihre Gegnerschaft zu Liszt und den »Neuromantikern« zur Sprache kam.

Nach einem Konzert, in welchem auf Liszts »Prometheus« (vom Publikum mit »*allgemeinem Zischen*« bedacht) Mozarts g-moll-Sinfonie gefolgt war, bemerkte sie mit unverhohlener Freude daß »*nach den ersten vier Takten ein endloser Jubel in einer dreimaligen Salve [losbrach]*« und fügte ergänzend an: »*das freut einen doch unbändig, wenn das Publikum einmal das Herz auf dem rechten Fleck hat.*« (Briefe I, 302).

So steht Cl. Schumanns eindeutige Stellungnahme wohl auch in Einklang mit dem ebenfalls gegen die »Exhibitionisten« der »neuromantischen Schule« gerichteten Mozartbild von O. Jahn nachdem sie diesen 1863 näher kennen und schätzen gelernt hatte, und für den Mozart der »*Meister [ist], der den Gärungsprozeß der Leidenschaften nicht im Kunstwerk vollzieht, sondern, nachdem er alles Unreine und Trübe vollständig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft*« (Aus der Vorrede der Mozartbiographie von 1856).

Mozart war später nicht mehr in demselben Sinn klassische Autorität wie noch für die Schülerin Fr. Wiecks. Einerseits bewirkten seine Werke ein spontanes Gefühlserlebnis, welches in dieser Intensität bei R. Schumann nur in Äußerungen über »Figaros Hochzeit« zum Ausdruck kam und wel-

---

<sup>172</sup> Eine eigene (vielleicht für diese Zeit bezeichnende) Hörerfahrung mit Mozartscher und neuerer Instrumentation beschreibt Cl. Schumann, indem sie eine Bläuserserenade Mozarts, bei der sie »*eine große Monotonie im Klange*« störte obwohl ihr »*so recht klar wurde, wie diese so speziell für diese 13 Instrumente gedacht*« (Litzmann III, 43), in direkten Vergleich zu Brahms' Serenade bringt, deren voller Orchestersatz sie »*viel anders entzückt*«; (vgl. dazu auch L. Köhlers Bemerkungen weiter unten).



ches von Brahms ebenso deutlich bejaht wie es von der »Gegenseite« geleugnet wurde.

Wenn jedoch L. Köhler etwa in demselben Gedankengang, in welchem er die »*prickelnde Modemusik*« für das Unverständnis des Publikums verantwortlich macht, die Ursache für die »*Langeweile der Hörer*« darin sieht, »*weil sie [die Werke Mozarts] nicht mehr frisch im heutigen Musikergeiste sind*« (a.a.O., S. 27), so werden gerade »*Frische*«, und »*Klarheit*« Mozarts von Schumann und Brahms hervorgehoben, als »*Jungbrunnen*« gegenüber den Werken der »*Neuromantiker*«.

Andererseits wurde sich Cl. Schumann der Distanz zu Mozarts Epoche bewußt; sie betonte zugleich die hohen interpretatorischen Anforderungen der Werke, was bedeutete, daß man nicht »*schon gleich mit solch einer Nonchalance an Mozart herantreten*« kann (wie etwa F. David 1861 in Leipzig; Briefe I, 384). Insgesamt scheint sich bei Cl. Schumann und Brahms ein noch ausgeprägteres Mozartverständnis als bei R. Schumann entwickelt zu haben, dessen Basis, historische »*Einschätzung*« mit den daraus sich ergebenden Anforderungen und zugleich emotionale Unmittelbarkeit, sicher mehr auf das 20. Jahrhundert eingewirkt hat als ein Mozartbild, das zugunsten Beethovens immer »*verkleinert*« worden war.

Von R. Schumanns relativ zahlreichen Äußerungen über Beethoven sollen noch die weitgehend auf die Begriffe »*Persönlichkeit - Inhalte*« sowie »*Gestaltung - Klassizität*« gerichteten betrachtet werden. In seinen Rezensionen und anderen Schriften finden sich oft eingeflochtene Bemerkungen, die auf die von H. H. Eggebrecht (a.a.O., S. 61) genannte Begriffskombination »*Erlebnismusik - biographischer Gehalt*« zurückzuführen sind. Außerordentlich vielfältig wird die für Schumann an sich unbezweifelbare »*Größe*« Beethovens verdeutlicht. Wie selbstverständlich dieser Begriff sich für »*Eusebius*« mit Beethovens Persönlichkeit verbindet, zeigt sich in dessen phantastischen und ausschweifenden Plänen für ein zukünftiges Beethoven-Monument, welches jedoch »*Florestan*« gerade ein Hindernis für das Erkennen von Beethovens wahrer Größe bedeutet (»*Deine Werke ... dünken uns noch nicht groß genug, Dir kein Denkmal zu setzen ... und Du entgehst unserer Anerkennung keineswegs!*«; I, 131). Als charakteristisch für Beethovens Gesamterscheinung wird das Bild des »*Löwen*« mehrfach gebraucht (»... ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der

*Tatze ...«; u. a. I, 131)*<sup>173</sup>. Dieses Bild findet jedoch eine Ergänzung in der Vorstellung, daß Beethoven, obwohl er durch die »*Bildhaftigkeit des Ausdrucks*« zu allen Menschen spricht, der Einsame, Mißverständene bleibt. Dies verdeutlicht »Florestans« besonders prägnante Verknüpfung von biographischen mit inhaltlichen Momenten am Beispiel der 5. Sinfonie.

*(»Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nr. 200 die Treppen hinauf; atemlos ist alles um mich; ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner c-moll-Sinfonie. - Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. - In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Sinfonie; kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen, und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. - Wir aber rennen durch die Straßen: niemand, der ihn kannte, der ihn grüßte. - Die letzten Akkorde der Sinfonie dröhnen: das Publikum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: >Das ist wahre Musik.<«; I, 131 f.)*

In ähnlicher Weise wurde Schumann zuweilen durch andere Werke Beethovens zum poetischen Bestimmen der Ausdruckssphäre oder zum Entwerfen eines mehr oder weniger »heimlichen« Programms veranlaßt<sup>174</sup>. Die Schwierigkeit, beim Hören solcher Musik die notwendige Distanz zu wahren und zugleich programmatische Assoziationen in Grenzen zu halten, zeigt sich bei Schumann darin, daß er einmal Beethoven gegen die übertriebene »Entzückung« der »*Beethovener*«<sup>175</sup> verteidigte, die meinen, »*Beetho-*

<sup>173</sup> Eine aufschlußreiche Parallele ergibt sich dadurch, daß Schumann mit demselben Bild des »alten Löwen mit dem Splitter in der Tatze« (II, 409) bereits 2 Jahre zuvor den alten Ludwig Böhner charakterisiert hatte, der bekanntlich als Urbild von E. Th. A. Hoffmanns »Kreisler« gegolten hat.

<sup>174</sup> Ein besonders ausführliches Programm zur 7. Sinfonie ist im »*Brief an Chiara*« (I, 121 f.) enthalten; dazu läßt Schumann »Florestan« in einer Anmerkung sagen: »*Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A-dur-Sinfonie für einen Text unterlege*« (I, 69). Die »*Wunderwelt*« des »*Abenteuerlichen und Feenhaften*« war für Schumann bereits seit Beethovens Klaviersonate op. 57 »zuerst erschlossen«, als »*ein klingender Nachtraum (nur ohne Titel)*« (I, 46; II, 265).

<sup>175</sup> Schumanns Benennung für die um Verständnis Bemühten.



ven wolle stets nur das Überschwängliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen« (I, 101); ein anderes Mal bekannte Schumann selbst - allerdings nur beim Hören der 9. Sinfonie, nach der »Maß und Ziel erschöpft schien« (I, 70) -, daß in der »ganzen Entzückung ... von dieser überschwänglichen Musik ... eine Ahnung vom Jenseits die Nachblickenden durchschauern [mochte]« (I, 315). Gerade bei der Betrachtung der 9. Sinfonie warnt Schumann an anderer Stelle wiederum, sie als ein für Beethovens besonders typisches Werk zu sehen und damit »das Abnorme an ihm« herauszustellen (I, 17). Das kompositorische Gestalten Beethovens läßt sich für Schumann generell nicht vom Persönlichkeitsbild trennen. Zu dem »großen Vier-Ouvertürenwerk« (zu »Fidelio«) schrieb er 1842: »Wie er änderte, wie er verwarf ... wie er nicht ruht und rastet, daß sein Werk zu der Vollendung gelange ... hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen.« (II, 77); zwei Jahre davor war eine Rezension hierzu entstanden, in deren Formulierungen sich eine Wandlung von gefühls- und inhaltsbezogener Deutung zu einer mehr dem Ideal der »Kunstruhe« entsprechenden Beschreibung des Gestaltens vollzieht, die jedoch zugleich als dem Entstehungsprozeß der Ouvertüren (»... ähnlich wie die Natur bildet«, vgl. S. 62 f.) angepaßt zu verstehen ist<sup>176</sup>.

(Zur ersten Ouvertüre: »... bildend, verwerfend, abändernd - immer glühend heiß ... sang [er] die großen Leiden und die große Freude seiner Geliebten noch einmal; sie ist dämonisch ...«; später »... [behielt er] nur einzelne Stücke bei, aus denen er, beruhigter schon und künstlerischer jene dritte formte«; II, 468).

Wie schon einigen Beispielen der Gegenüberstellung mit Mozart zu entnehmen war, steht bei der Betrachtung von Beethovens Schaffen oft der Wechsel zwischen Einfall und Gestaltung im Mittelpunkt, besonders die »Aufrechterhaltung oder Beherrschung der großartigen Formen, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet« (I, 424). Daraus wird dann die Aufforderung an die Komponisten der Gegenwart abgeleitet, das Augenmerk nicht so ausschließlich auf den originellen Einfall zu richten, sondern vor allem auf die formale Gestaltung.

(»Fehlt die Idee, so sucht man die Form und Gestalt der Teile interessant zu machen; ist aber ein Gedanke da, so bedarf es des harmonischen

<sup>176</sup> Dabei mußte Schumann sich allerdings auf unrichtige Entstehungsdaten beziehen, indem er sich auf Schindlers »bestimmte Versicherungen« berief (II, 77).

*Putzes nicht, der so oft schadet. Beethoven wird hierin ein unerreichtes, -feines Vorbild sein ...*« (zit. nach Boetticher, a.a.O., S. 234). Gerade »darin ist Beethoven wie J. Paul ... ein herrliches Ideal«, daß er beim Durchführen »aus der vorher gemeinen Stelle etwas macht « und daß schließlich »durch Fleiß, Vorliebe, vor allem Genie« ... sich »das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet.«; I, 96).

Dem Vergleich mit der immer wieder erörterten Gestaltungsweise Beethovens unterzog Schumann selbstverständlich auch die zeitgenössischen Kompositionen. (So z. B. »ist es ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt oder Herz (nach dem Anhören des Es-dur-Konzertes [op. 73])«; I, 28). Eine pädagogisch gemeinte Folgerung lautet daher: »... -aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft« (I, 17). Diese »poetische Freiheit« hat dann später für Schumann auch kaum mehr etwas mit »Inhalten« und Programmen zu tun, noch weniger mit den jugendlichen (Jean-Paul-nahen) Gefühlsbildern oder mit emotionalem Überschwang; denn »auch dagegen [gegen »eine große Sentimentalität«] schützen Bach und Beethoven ...« (zit. nach Boetticher, a. a. O., S. 235).

Diese Art von Distanz, die sich bereits in R. Schumanns Schriften seit 1835/36 – neben den poetischen Umschreibungen sowie teilweise kühnen Bildern und Deutungen – abzeichnet, scheint auch für Cl. Schumann keine geringe Rolle gespielt zu haben.

Während ihrer Ausbildung hatte es selbstverständlich Alternativen zu Beethovens Musik gegeben. Beethoven selbst hatte bei einer Begegnung mit Fr. Wieck, für den jener »... als Instrumental-Componist so groß und einzig dasteht« (AMZ Nr. 47, 1876, Sp. 748), »die Italiener« gelobt; auch berichtete Clara, wie gern sie (italienische) Arien begleitet habe. Möglicherweise wird deshalb in einem der »Schwärgbriefe« Beethoven gegen die Italiener ausgespielt mit der herausfordernden Bemerkung »Florestans«: »... sich über Italienisches zu ärgern, ist längst aus der Mode. ... ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens oder eine voll tanzender Pesaroschwäne«<sup>177</sup> (I, 119). Dem steht später folgende resignierende Bemerkung zu Beethovens »Fidelio«-Ouvertüren gegenüber: »Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer

<sup>177</sup> Bekanntlich wurde Rossini nach seinem Geburtsort »Schwan von Pesaro« genannt.



*Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre« (I, 505).*

Bereits für die Siebenjährige war das Hören einer »Großen Symphonie Beethoven« ein »*Erlebnis, was [mich] heftig aufregte*«, gewesen (Litzmann I, 7). Anlässlich des Studiums von Liszts Klavierauszug der 5. Sinfonie (1840) beurteilte sie diese schlicht als »*doch einzig schön und meisterhaft gesetzt*«, während »*die Leonoren-Ouvertüre*« [gemeint ist wohl die dritte] sie viel mehr zu spontanen Gefühlsäußerungen veranlaßte (»- *fände ich nur einen Ausdruck für diese einzige Musik ... [sie] macht mich oft ganz wehmütig und unglücklich - der Eindruck ist ein ganz eigener unbeschreiblicher. Recht sehnte ich mich dabei nach Dir ...*«; Litzmann I, 396). Später, als ihr Repertoire seinen Charakter außer durch R. Schumanns Werke vor allem durch diejenigen von Beethoven erhalten hatte (Litzmann II, 397), gewann (den Rezensionen zufolge) ihre Auffassung noch an Klarheit und emotionaler Distanz; so konnte sie nach längerer Beschäftigung mit Beethovens letzten Klaviersonaten, die sie »*mit höchstem Genusse*« spielte, feststellen: »*die As-dur [op. 110], die mir hie und da wie ein Chaos erschien, ist mir jetzt ganz wundervoll klar*« (Litzmann III, 22), oder beim Studium des Es-dur-Konzerts op. 73, welches für sie »*ein göttliches Konzert ist*«, die notwendige »*durchaus geistige Auffassung*« betonen. Indem sie einmal fast betroffen eingestand, daß sie das 3. Klavierkonzert Beethovens op. 37, welches »*früher sehr abgedroschen war*« (Litzmann III, 225), erst viel später (1868) »*mit wahren Entzücken*« spielte (nachdem sie andererseits bei einer Beethovenfeier 1864 in Hannover die aufgeführten Werke »*nur in vollen Zügen genossen*« hatte; Litzmann III, 170), scheint sich bei ihr (ähnlich wie bei R. Schumann) eine gewisse Distanz mit emotionaler, wenn auch ausschließlich von den bekannten Rezeptionskategorien oder »*Inhalten*« bestimmter Spontanität verbunden zu haben.<sup>178</sup>

Die künstlerische Auffassung eines Interpreten wurde noch in vielen Rezensionen der Jahrhundertmitte allgemein einer der beiden Kategorien »*klassisch*« – »*virtuos*« zugeordnet (ähnlich, nur etwas differenzierter, verfuhr Hanslick bei einer Beurteilung Cl. Schumanns 1858, die für ihn »*die wahrhafte >Tonkünstlerin< gegenüber den >Virtuosinnen<*«<sup>179</sup> war). Auch in den meisten Rezensionen über Cl. Schumann finden sich entsprechende zeitübliche Beurteilungskriterien (z. B. das »*Glänzen durch blendende Vir-*

<sup>178</sup> Dies wird besonders im folgenden Abschnitt deutlich.

<sup>179</sup> in: *Geschichte des Concertwesens* in Wien, II, Teil, Wien 1870, S. 164.

*tuosenkünste*« (AMZ Nr. 15, 1882, Sp. 235) gegenüber ihrem Spiel »in wahrhaft classischer Weise« (AMZ Nr. 51, 1876, Sp. 813<sup>180</sup> mit »ächtem Kunsternst«.)

Wie deutlich der Gegensatz herausgearbeitet werden konnte, zeigt sich in folgendem Rezensionsausschnitt:

*»Verschmähte sie doch entschieden den Vortrag von Bravourstücken der Herren Liszt, Schulhof, Tausig etc., indem sie uns dagegen mit classischem, markigem Anschlage, genialer Auffassung, klarster Hervorhebung aller einzelnen Stimmen, geschmackvollster Eleganz und selbstverständlich nie fehlender Technik das Clavierkonzert op. 58 von Beethoven ... vor trug.«* (AMZ Nr. 5, 1879, Sp. 76);

(eine subtilere Unterscheidung wird in Beispielen getroffen, in denen eine Interpretation mehr einer »classischen« oder »romantischen Richtung« zugeordnet worden ist).

Wenn R. Schumann in der Besprechung eines Konzerts der seinerzeit geschätzten Camilla Pleyel 1839 festgestellt hatte, daß diese Beethovens Konzert op. 37 »würdig, ohne Fehl im deutschen Sinne [vortrag], daß uns die Musik wie ein Bild ansprach, während es in der Phantasie von Hummel [»Oberons Zauberhorn«] wie aus luftigem Geisterreich zu uns herabklang« (I, 445), so wurde eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem »Bild« bei Beethovens Musik und der assoziativen Vergegenwärtigung bei Hummels Phantasie getroffen. Abgesehen davon, daß Schumann nach Aufführungen Mozartscher und Beethovenscher Werke mehrmals den »deutschen« Vortrag (oft noch im Sinne des »deutschen Geschmacks« und der »singenden« Vortragsart) hoch bewertet sowie für die Nachgestaltung »einfach und deutsch innig« als Ideal hingestellt (II, 358) oder sich »manches zarter, singender, deutscher« (II, 55) gewünscht hatte, und abgesehen davon, daß Cl. Schumann häufig den Vortrag Mozartscher und Beethovenscher Sinfonien kritisierte (etwa z. B. als »langweilig« und »blaß«, sehr oft wegen zu schneller Tempi und Ungenauigkeiten), - die wichtigste Forderung war die nach einem höchst engagierten, mitreißenden und seelenvollen Spiel.<sup>181</sup> (Immer wieder wird hier Mendelssohn gerühmt, etwa wenn er Beethovens

<sup>180</sup> Diese und die folgenden Zitate sind jeweils aus Rezensionen der AMZ über Cl. Schumanns Mozart- oder Beethovenenspiel entnommen.

<sup>181</sup> Hier sei auf die charakteristischen Bilder hingewiesen, die Grillparzer in seinem bekannten Gedicht »Clara Wieck und Beethoven (f-moll-Sonate)« [op. 57] entworfen hat.



op. 58 »begeistert und begeisternd spielte«; I, 311.) Eine solche Interpretation klassischer Werke, namentlich der Klavierkonzerte, setzt jedoch höchste Konzentration, »Zucht«, »geistige Auffassung« und nicht zuletzt »Strenge« voraus, weshalb Cl. Schumann es als »unkünstlerisch« verurteilte, wenn A. Rubinstein 4 Beethoven-sonaten an einem Abend spielt (1893 in Bonn), »braucht man doch ... zu einer Sonate ... seine ganze Seele« (Litzmann III, 568); (aber: »... kann man vier Sonaten hintereinander mit ganzer Seele spielen?«).

Fast ein Kompendium wichtiger Beurteilungskriterien bietet folgender Rezensionsausschnitt über ein Konzert 1882 in Stuttgart:

*»Was wir stets an dem Spiel der Frau Schumann bewundern, ist die strenge Objectivität derselben. Bei ihr finden wir nichts von jener Sucht, durch blendende Virtuosenkünste zu glänzen ... Ihr ganzes Bestreben geht dahin, uns den Geist der Composition in ganz objectiver Weise wiederzugeben und zwar mit jenem echt künstlerischen Maasshalten, welches wir in den wenigsten Fällen bei der Production, namentlich Beethovenscher Werke, an unseren Pianisten zu loben haben. Dieses künstlerische Maasshalten schließt Feuer und Verve des Vortrags nicht aus ...«* (AMZ Nr. 15, 1882, Sp. 235).<sup>182</sup>

Der »Geist« der klassischen Komponisten läßt sich richtig also erst in der »objectiven Weise« wiedergeben, (d. h. ohne Sentimentalität und subjektive Übertreibungen: in diesem Sinn fand Cl. Schumann Beethovens op. 58 von A. Rubinstein »entsetzlich« gespielt (Litzmann III, 463), während es in ihrer eigenen Interpretation für I. Moscheles »reine Kunst ohne Flitterstaat« gewesen war<sup>183</sup>; ähnlich schien ihr - »eben weil alles gemacht ist, nichts empfunden« - auch in der 5. Sinfonie unter Bülow »alles auf die Spitze getrieben, alle Stringendos zu viel - alle Ritardandos zu viel!«; Litzmann III, 364). Jenes »Maßhalten« jedoch ist auch in Verbindung mit dem von R. Schumann hervorgehobenen »Maß bei gigantischen Kräften« in Beethovens Werk selbst zu sehen. Nicht zuletzt wegen der Unabdingbarkeit von »Feuer

<sup>182</sup> Dieses und andere Urteile entsprechen fast L. Köhlers Forderung für den Vortrag von Mozarts Klavierwerken: »Man halte auf Leichtigkeit, Feinheit und Klarheit, bei lebensvollem Ausdruck, zumal es Vergangenheitsmusik ist, welche der Schönheit des Spiels doppelt bedarf, um neu belebt zu werden und den Reiz ihrer stillen Gefühlspoese auf den Hörer auszuüben« (a. a. O., S. 27).

<sup>183</sup> in: *Aus Moscheles Leben*. Nach Briefen und Tagebüchern, hrsg. von seiner Frau, 2 Bde; 2. Bd., Leipzig 1873, S. 159.

und *Verve des Vortrags*« stellen für Cl. Schumann Mozarts und Beethovens Werke höchste Anforderungen an den Interpreten.<sup>184</sup>

Beethovens Klavierkonzert op. 73 etwa »*ist das schwerste Konzert welches ich kenne, es verlangt die größte Ausdauer und durchaus geistige Auffassung*« (Litzmann II, 77). Nach einer Interpretation dieses Konzerts wurde ihr bestätigt, daß sie »*überhaupt weit vorzüglicher im Vortrag wertvoller Kompositionen [sei], aus denen sich in geistiger Hinsicht etwas herausarbeiten läßt ...*« (AMZ Nr. 41, 1482, Sp. 805), und sie selbst unterstreicht mit ihrer Mahnung - »*keine Passagen. Warum über Schönheiten hinweggehen?*« – beim Spielen rascher Läufe, was R. Schumann bezüglich deren formaler Bedeutung in demselben Konzert festgestellt hatte). Nach der Bewältigung solcher Anforderungen berichtet Cl. Schumann gerne von der enthusiastischen Aufnahme beim Spielen jenes Konzerts (z. B. nachdem sie gerade von Mal zu Mal eine interpretatorische Steigerung empfunden und es schließlich einmal »*wie noch nie gespielt*« habe; Litzmann III, 413). Im glücklichsten Fall scheint ein Werk sogar durch ihren »*einfachen, klaren und dennoch begeisternden Vortrag ... wie eben unter ihren Händen neu geschaffen*« (AMZ Nr. 48, 1871, Sp. 764).

Im Vordergrund ihres Mozart- und Beethovenspiels, mit dem sie stets »*glänzende Beweise ihrer geistreichen Auffassung classischer Werke*« geliefert hatte (AMZ Nr. 51, 1844, Sp. 870), scheinen also auch »*Beherrschung*«, »*Objectivität*« und später »*classische Strenge*« gestanden zu haben. Dazu gehörte auch ihr Bemühen um das Gleichgewicht zwischen dem »*Ganzen*« und den »*Einzelheiten*« während des Nachgestaltens.<sup>185</sup> Eine wichtige Grundlage solcher Überlegungen zur Interpretation bildete das analytische Notentextstudium, auch wenn sie sich gegen Übertreibungen wie in Bülow's Beethovenausgabe wandte (worin die Werke »*durch seine Analysierungen dermaßen verunstaltet werden, daß ... keine Spur eigner*

<sup>184</sup> R. Schumann hatte dies am Beispiel der Chorphantasie op. 80 bildhaft verdeutlicht: »*Gerade diese außerordentliche Komposition Beethovens, in der der Spieler kaum mehr als ein zwischen große Volksmassen gestellter Redner ist, verlangt - im Bilde zu bleiben - gute Lungen, um auch im einzelnen durch das Ganze hindurch verstanden zu werden.*« (II, 46).

<sup>185</sup> Nach E. Valentin gewährt folgender selbstkritische Ausspruch »*Einblick in die Äußerungsweise, mit der sie an das Kunstwerk überhaupt heranging*«: »*Ich erfasse immer gleich das Ganze, übersehe darin wohl manchen kleinen aber bedeutungsvollen Akzent ... und das soll nicht mehr sein.*« (Valentin, a. a. O., S. 548).



*Empfindung und Phantasie mehr aufkeimen.*«; Litzmann III, 427).<sup>186</sup> In diesen Bemühungen fand sie sich von Brahms bestätigt und auf solcher Einstellung gründete sich auch die Kritik an Liszts Spiel (wie zugleich am »Wagner-Delirium«), besonders an der Willkür bei dessen Beethoveninterpretationen, nachdem sie u. a. seinen Vortrag von Mozarts »Champagnerlied« früher einmal »unvergeßlich« gefunden hatte (Litzmann II, 35). Und in eben diesem Sinn war bereits von Hanslick »ihre streng einheitliche, männliche Auffassung, die das Ganze nicht durch schmachtendes Verweilen auf den kleinsten Einzelheiten unterbricht«, hervorgehoben worden (a.a.O., S. 164), jedoch mit der bemerkenswerten Einschränkung, daß diese »Tugenden« einer Klassikerinterpretation trotz ihrer »hellen, gegen jedwede falsche Sentimentalität gepanzerten Verständigkeit« später (1870) »in ihrer Strenge übertrieben« gewesen seien.<sup>187</sup> Noch um 1840 müssen die Grenzen ihrer gestalterischen Freiheit keinesfalls eng gesteckt gewesen sein, etwa wenn es R. Schumann »einen großen Genuß machte«, als Clara »einige Beethovensche Sonaten studiert und sie ganz eigentümlich gefaßt hatte, ohne das Original zu beeinträchtigen« (Litzmann II, 17). So hat sich während ihrer Pianistenlaufbahn und in Zusammenhang mit »ihrer strengen Selbstkritik« (Hanslick)<sup>188</sup> eine Interpretationsweise ausgeprägt, die aus »Pietät für die großen Meister« sowie in ihrem »gehaltvollen Ernst« (Hanslick) höchste Anstrengung erforderte, weil sie höchsten Ansprüchen genügen mußte: nämlich in »objectiver Weise«, jedoch mit »Feuer und Verve« (dem »lebendigen Vortrag« im Sinne Riemanns) den »Geist der Komposition« wiederzugeben; eine solche Interpretationsweise hatte sowohl den Werken der »Wiener Klassiker« höchste Autorität verliehen, wie auch deren Interpretin Cl. Schumann im hohen Alter »... eine Art priesterliche Würde« (Hanslick ebd.).

<sup>186</sup> Dazu ist R. Schumanns Bemerkung zum Verfolgen des Gestaltungsprozesses in Beethovens »Leonoren-Ouvertüren« von Interesse: »Dies gelingt mit der Partitur in der Hand mit Genuß weit besser, als mit Buchstaben auf dem Papier.« (II, 78).

<sup>187</sup> Dieses Urteil betrifft allerdings in erster Linie den Vortrag Schumannscher u. a. romantischer Klavierwerke. Zu welcher Art von Übertreibungen bei einem Rezensenten das Hervorkehren dieser »Verständigkeit« gegenüber anderen Pianisten führen konnte zeigt der folgende Satz: »Wir brauchen das Bild eines Zauberers noch einmal und sagen: könnte er ihr die geringste Geschmacklosigkeit unter die Finger schmuggeln, der Schlag würde sie rühren oder sie fiel wenigstens in Ohnmacht. Das nennt man edles Künstlerwesen.« (AMZ Nr. 43, 1846, Sp. 722).

<sup>188</sup> in: *Komponisten und Virtuosen 1870-85*, Berlin 1896, S. 66.

Ebenfalls in Zusammenhang mit den Interpretationen der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens stehen Cl. Schumanns Kadenzen dazu, denen u. U. Hinweise auf ihr Spiel (etwa auf Tempo und Agogik einzelner Themen oder Übergänge) zu entnehmen sind.

Im 19. Jahrhundert stellten diese Kadenzen vielleicht Musterbeispiele für Werktreue und Stilanpassung dar. Im Bemühen darum gehen die verwendeten virtuoseren Elemente und brillanten Passagen fast nie über die Anforderungen der Konzerte hinaus. Die Konzentration auf wenig Material aus den Sätzen und dessen zurückhaltende Verarbeitung bedeuten eher eine Einschränkung gegenüber folgender Festlegung in R. Schumanns viel früher verfaßter lexikalischer Definition: daß die Kadenz »*der Phantasie des Vortragenden*« überlassen werde, »*wodurch diesem die Fessel genommen wird, die der fremde Geist so oft um uns schließt*« (II, 206). Abgesehen von mehr oder weniger offenkundigen »*Fesseln*« die sich Cl. Schumann durch die Übernahme zahlreicher Passagen des Konzerts oder mit der imitatorischen Einführung und Aneinanderreihung von Themen aufzuerlegen schien, entsprechen die Kadenzen weitgehend noch den Bedingungen, die bereits vor 1800 für eine Kadenzimprovisation formuliert worden waren. Dies zeigt sich besonders im sparsamen Einsatz von Themen (nach Mozarts Vorbild) und deren weitgehend dem Original entsprechender Verarbeitung - im Gegensatz zu kontrapunktisch überladenen durchführungsartigen Abschnitten in anderen Kadenzen dieser Zeit (z. B. von Bülow, C. Reinecke u. a.). Lediglich der harmonische Bereich wurde gegenüber der Vorlage des Konzerts häufig ausgeweitet, wodurch zugleich das Fehlen anderer improvisatorischer Momente (z. B. taktfreier Passagen, ausgezierter Fermaten) ausgeglichen schien. Dazu gehört auch die in ihren Kompositionen festzustellende Eigenart der modulatorischen Anordnung, »*eine Macht, die heimlicheren, tieferspinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinanderzulegen*« (R. Schumann, I, 251; vgl. dazu Schumanns Zitat aus dem gleichen Jahr über Mozarts und Beethovens Harmonik, I, S, 287).

Die Ausweitung des Kadenzrahmens der verwendeten Themen (durch leiterfremde Akkorde, Nebenseptakkorde, vor allem Mollsubdominantakkorde) wird teilweise noch durch agogische Vorschriften hervorgehoben, die mit gewisser Einschränkung auf die expressive Nachgestaltung der Themen im Konzert selbst schließen lassen (z. B. soll der Nebengedanke im ersten Solo des 1. Satzes von Beethovens op. 37 »*espressivo tranquillo*« mit Portato des auf drei Viertel gedehnten 3/8-Auftakts ausgeführt werden oder



das Thema des Soloeinsatzes im 1. Satz von Mozarts KV 466 »ad lib., rezi-tativo«).

Im Vorgriff auf das Ergebnis einer weiterführenden Auswertung wird erkennbar, daß bei Cl. und R. Schumann (unter der Voraussetzung des gemeinsamen Literatur- und Partiturstudiums) wenigstens zeitweise verschiedene Auffassungen (des 19. Jahrhunderts) und Betrachtungsebenen in bezug auf die »Wiener Klassik« zusammenwirken konnten: Von höchst persönlich-subjektiver Beziehung (z. T. fast als ein Sich-Identifizieren etwa mit dem »jugendlichen« Mozart oder dem »einsamen« Beethoven) und gefühlsbetontem Rezipieren (dem »Schwelgen«) bis zum Bewußtwerden und Einschätzen der historischen Distanz (damit auch der Rezeptionsbarrieren beim Publikum); von allgemeinästhetischen Betrachtungen bis zum Überzeugtsein von der Gegenwartsgültigkeit klassischer Werke und bis zu pädagogischen Folgerungen. (Daher wird in den meisten Äußerungen oft keine Trennung zwischen Person und Werk der beiden Komponisten erkennbar.)<sup>189</sup>

R. Schumanns immer wieder vergleichende und in Beziehung zur Gegenwart setzende Überlegungen und poetische Bilder spiegeln zwar den Einfluß der ästhetischen Literatur wider und lassen die seit E. Th. A. Hoffmann feststellbaren »Rezeptionskonstanten« bezüglich Beethovenscher Werke erkennen, ergeben aber insgesamt ein sich differenzierendes, keinesfalls einseitiges Bild. Dazu traten noch die Kriterien der künstlerischen Interpretation Claras, die ihrerseits wiederum zu einem ganz bestimmten ästhetischen Standpunkt (etwa als Gegensatz zur »Neuromantik«) führen konnten. Cl. Schumann, deren musikalische Laufbahn vom »virtuosen« Beginn bis zur Anerkennung als Autorität der Beethoveninterpretation führte, betonte wohl nach Mendelssohn erstmals in dieser Deutlichkeit, daß Mozarts Klavierwerke keineswegs nur »Vergangenheitsmusik« mit gewissem pädagogischen Nutzen seien, sondern (wie selbstverständlich auch Beethovens Werke) »geistige Auffassung« und höchste künstlerische Anstrengung erforderten. Ihre Stellung zu Mozart und Beethoven scheint also einerseits von spontanem künstlerischen Empfinden bestimmt gewesen zu sein, andererseits von einer als historisch bedingt erkannten Distanz, die durch vorauszusetzende »Objectivität« (und sogar »Strenge«, im Sinne völliger Be-

<sup>189</sup> Durch den ständigen Wechsel und die Verknüpfung dieser verschiedenen Aspekte wird eine vorläufige Systematisierung erschwert bzw. deren Gewinn in Frage gestellt.

herrschaft dieser emotionalen Spontaneität) und die sehr hoch eingeschätzten Anforderungen eines »*classischen Ideals*« ergänzt wurde.

Es ist die Frage, ob eine solche Synthese, die zugleich eine qualitative Differenz bei der Beurteilung Mozarts und Beethovens entbehrlich machte, nicht nur Grundzüge des Musikempfindens im 19. Jahrhundert erkennen läßt, sondern möglicherweise auch eher auf die Betrachtungsweise in unserem Jahrhundert eingewirkt haben könnte als eine rein literarisch-ästhetische oder eine mehr biographische Interpretation.

Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und Beethovenauffassung, in: Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag, hg. von Günther Weiß, Regensburg 1976, S. 61-77.

## Robert Schumann - Klassiker des Lyrischen Klavierstücks?

Wenn Jean Paul in seiner Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule beziehungsreich festhält: »Jede Dichtart hat unter den Körpern ihre Ebenbilder, die uns anregen. So ist zum Beispiel die Musik romantische Poesie durch das Ohr«<sup>190</sup>, dann scheint sich für einen jungen Künstler, der wie Robert Schumann zwischen Literatur und Musik hin und her schwankt (und Jean Paul besonders hochschätzt), kaum eine anregendere Grundidee für sein Schaffen anzubieten – ein Schaffen, welches etwa zehn Jahre lang fast ausschließlich »Dichtergebilde« für Klavier mit poetischen Überschriften umfaßte. Wenn sich dieser junge Künstler schließlich für die Musik entschied und als weitere Vorbilder Beethoven, den Klassiker der Klaviersonate, und Schubert, den Komponisten von Liedern und Tänzen, gewählt hat, dann könnte die Entscheidung für eine diesen Vorstellungen angemessene Gattung programmatische Bedeutung haben. Waren es aber für Schumann oft noch ästhetische Probleme, die sich mit dem »Lyrischen Klavierstück« ergaben, so sind es für uns heute, nachdem die Tradition kleiner Klavierwerke nicht abgerissen ist, eher solche der Gattungsgrenzen und -merkmale<sup>191</sup>.

Wie bei kaum einer anderen Gattung stellen sich Fragen bereits bei der Benennung: Begriffe wie »Lyrisches (Klavier-)Stück«, »Charakterstück«, »Genrestück«, »Miniatur« oder einfach nur »Kleinform« werden entweder synonym oder auch in unterschiedlicher Bedeutung und Rangfolge gebraucht. Der Vorschlag Willy Kahls, der die Frühgeschichte der Gattung im 19. Jahrhundert erforscht hat<sup>192</sup>, »Lyrisches Stück« und »Charakterstück« gleichzusetzen, wurde oft modifiziert aufgegriffen<sup>193</sup>. Dem entsprechen jedoch die Werke und die Auffassungen der Komponisten nicht immer. Be-

---

<sup>190</sup> *Über die romantische Dichtkunst*, in: Jean Paul – *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller Bd. 5, München <sup>4</sup>1980, S. 466.

<sup>191</sup> Der Verfasser macht sich die Gelegenheit zunutze, bei Schumann ästhetische Hintergründe und Probleme der Gattung aus eigenen Aussagen in Schriften und Briefen erschließen zu können.

<sup>192</sup> Willi Kahl, vgl. besonders *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1920), S. 54ff. ferner ders. *Das Charakterstück*, in: *Das Musikwerk* 8, Köln 1955.

<sup>193</sup> Im *Riemann-Lexikon* etwa wird »das lyrische Klavierstück der Romantik« als »das eigentliche Charakterstück« angesehen, nachdem »Charakterstück« als »Sammelbezeichnung für lyrische Stücke bzw. Genrestücke« definiert worden war (*Sachteil*, Mainz 1967, S. 156).

sonders die Einschätzung Bachscher Fugen durch Mendelssohn und Schumann als Charakterstücke par excellence lassen den Unterschied zu ausgeprägt liedhaften Stücken erkennen, der dann in Mendelssohns *Lieder ohne Worte* und den frühen, stark an Bach und Händel ausgerichteten *Charakterstücken* op. 7 deutlich wird. Mit einer Fixierung nur auf das »Lyrisch-Stimmungshafte« und »Zuständliche« (Kahl) wird zwar die einem Naturgedicht oder einem Lied (auch »ohne Worte«) angemessene Vorstellung und Gestaltungsweise berücksichtigt, weniger aber das von Schumann geforderte »bedeutend Charakteristische« (»bestimmtesten Ausdrucks«) oder gar die Darstellung aller »geheimen Seelenzustände« und die daran geknüpfte differenzierte Satztechnik und Motivarbeit. Fast erweisen sich die aus der Malerei entlehnten Begriffe »Genrestück« oder »Miniatur« als weniger einschränkend – Schumanns Titel *Waldszenen* ließe sich auch auf einen Bilderzyklus übertragen –, wenn damit nicht die Bindung an die kleine idyllische Naturszene vorgegeben wäre (»Stück« ist in diesem Fall gleichbedeutend mit »kleinem Gemälde«). Die Bezeichnung »Charakterstück« war dagegen bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts eingebürgert (spätestens mit dem Beginn der Rezeption von Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken und seit Gottlieb Christian Fügers *Charakteristischen Clavierstücken* von 1783/84).

Aus Schumanns Werk selbst werden schließlich Besetzungsgrenzen der Gattung ersichtlich: Der weitaus größte Anteil gehört dem damals bevorzugten und für die Charakterisierungskunst eines Interpreten am weitesten entwickelten Instrument, dem Klavier, an, doch zeigen sich im Spätwerk auch Möglichkeiten für kammermusikalische Besetzungen. Die Rückübertragung liedhafter Gestaltungsprinzipien vom reinen Klavierklang auf die ursprüngliche Verbindung »Melodie(instrument) mit Klavier(begleitung)« oder die Triobesetzung in »Phantasiestücken«, »Romanzen«, »Märchenbildern« u.a. scheint ein Schaffensziel der Jahre um 1850 gewesen zu sein<sup>194</sup>. Auch wenn größere Besetzungen ausscheiden, kann immerhin ein Symphoniesatz wie der vierte der *Rheinischen* oder ein Themakomplex als ausgeprägtes Charakterstück in Erscheinung treten<sup>195</sup>.

Mit der Begriffs- und Besetzungswahl rücken zugleich die Arten der Interpretation und der angesprochene Hörerkreis mehr ins Blickfeld – die

<sup>194</sup> Vgl. dazu Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 195.

<sup>195</sup> Vgl. dazu Peter Gülke, *Zu Robert Schumanns »Rheinischer Sinfonie«*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 16 (1974), S. 123-135.



Sphäre des kleinen intimen Zirkels (zuweilen auch des »Salons« oder der Hausmusik), nicht jedoch das Publikum großer Virtuosenkonzerte. Und Berichte über Schumanns Interpretation eigener Werke machen deutlich, daß es keinesfalls auf »den scharf ausgeprägten sinnlichen Ton der modernen Pianofortevirtuoson ... beim öffentlichen Vortrag« ankomme, sondern auf im kleinen Raum wirksame Feinheiten, vor allem »mehr Zartheit und etwas Verwischtes im Anschlag« (wie Franz Brendel es in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1845<sup>196</sup> umschrieben hat).

Entscheidender als Besetzungsfragen sind für Schumann jedoch jene ästhetischen Gattungsprobleme, die er während seiner Rezensententätigkeit immer wieder aufgegriffen hat, da sie den »Beethovener« fast beständig in die Nähe zum biedermeier- oder salonhaften »Juste-Milieu« bringen konnten.

Zum einen fehlte es den oft so genannten »musikalischen Kleinigkeiten« wegen des Umfangs, der Besetzung und der formalen Schlichtheit an »Größe«, was besonders als Einschränkung erscheinen mußte, nachdem die Erkenntnis durchgedrungen war, daß Bach nicht nur kleine, in sich vollendete Stücke (wie Präludien, Fugen oder Inventionen) geschaffen hatte, sondern eben auch das »große Werk« schlechthin – die *Matthäuspassion*. Anders gesagt: Konnte ein kleines Stück, zumal unter so bezeichnenden Benennungen wie Bagatelle, Moment musical, Skizze, Fragment oder auch Etüde, überhaupt die Würde einer echten Gattung, wie Symphonie, Streichquartett, Klaviersonate, für sich beanspruchen? Auch wenn Kürze »zum Wesen des Lyrischen gehört« (Emil Staiger<sup>197</sup>) und Schumann das Gedicht immer als ideales Vorbild betrachtet hat, beläßt er es nicht bei einer einmaligen Empfehlung an junge Komponisten: »Schreiben sie wenigstens nicht zu viele kleine Sachen und versuchen sie sich in größeren Formen«<sup>198</sup> und dem Vorwurf gegenüber Stephen Heller, »daß er seinen Reichtum in so kleinen Formen zersplittert«<sup>199</sup>; er kritisiert trotz allen Lobs gerade auch Chopins Schaffensbeschränkung:

<sup>196</sup> Franz Brendel, *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1845), S. 90.

<sup>197</sup> Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München <sup>3</sup>1975, S. 60.

<sup>198</sup> BNF, S. 217.

<sup>199</sup> GS II, S. 18.

»... so beschränkt sich seine Wirksamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Klaviermusik, und er hätte mit seinen Kräften doch nicht viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unserer Kunst im allgemeinen gewinnen müssen. Begnügen wir uns indes ... Ein Dichter zu heißen braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände«<sup>200</sup>.

Auch vor scharfer Selbstkritik scheut Schumann nicht zurück, wobei sich ein Bezug zwischen der Kürze, dem »Kunstwert« und der Aufnahmefähigkeit des Publikums andeutet. Denn wenn er zu seinem *Carnaval* 1837 an Ignaz Moscheles schrieb: »Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth, einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse«<sup>201</sup>, dann könnte diese Abwertung noch in einem gewissen Zusammenhang mit Heinrich Christoph Kochs Urteil stehen, daß »kleinere Tonstücke, die nur die Absicht haben eine einzige Empfindung zu erwecken« wegen der Kürze der ausgedrückten Empfindung zwangsläufig weniger auf den Hörer wirken können<sup>202</sup>. Eine ähnliche wahrnehmungspsychologische Argumentation erscheint bei Schumann dann gegenüber Liszts Konzertdarbietung des *Carnaval*: »Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will«<sup>203</sup>. (Sollte gerade das für Schumann Entscheidende, die Darstellung »vielfacher verschiedener Seelenzustände« in kleiner Form, wegen der affektbezogenen Unbeweglichkeit des Konzertpublikums keinen »Kunstwert« besitzen?) Erst nachdem ein gewisser Bekanntheitsgrad von Schumanns Werken erreicht war, gelangt Franz Brendel zu einer ästhetisch-historischen Rechtfertigung:

»Einzelne Stimmungen, welche früher nur Momente eines größeren Ganzen gewesen waren, werden jetzt selbständig ... ein ganz besonderer specieller Seelenzustand bildet den alleinigen Inhalt des Tonstücks; kleinere Compositionen verschiedenen Charakters werden aneinandergereiht, ein poetischer Gedanke bildet den Faden und der technische Zusammenhang tritt zurück ... die frühesten Compositionen desselben

<sup>200</sup> Ebd., S. 31.

<sup>201</sup> BNF, S. 102.

<sup>202</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. II, Leipzig 1787, S. 22.

<sup>203</sup> GS I, S. 484.



*[Schumann] sind ... Erzählungen, oder ein Zyklus von unter sich zusammenhängenden lyrischen Gedichten«<sup>204</sup>.*

Sieht man allerdings bei Schumann alle früheren Klavierkompositionen – wie Arnfried Edler formuliert – »als ein Umkreisen der Frage nach der Gestaltung der Sonate nach Beethoven«<sup>205</sup>, so würde die hier zur Diskussion stehende Gattung – selbst bei ihrem vermeintlichen Klassiker – nur ein Durchgangsstadium zur »eigentlichen« großen Form bezeichnet haben.

Was indessen bereits Koch als ein mögliches Mittel gegen die Auffassungsschwierigkeiten bei kurzen Stücken andeutet, nämlich »die Kenntniß ... von einem gewissen bestimmten Inhalte« des Tonstücks<sup>206</sup>, dies wird für Schumann von besonderer Bedeutung. Nichts weniger als die Rechtfertigung der kleinen Formen sah Liszt in der Ausdruckskonzentration solcher Inhalte bei Chopin:

*»Gerade dadurch, daß er dem Kampf mit ebenso heftigen als heftig unterdrückten Leidenschaften und Schmerzen hingegeben war, wurde es ihm fast unmöglich, sich die Frist zu Arbeiten von längerem Atem abzugewinnen. Der beste Teile seiner Werke war in eine kleine Dimension gefaßt und konnte es nicht anders sein, weil jedes einzelne dieser Werke nur die Frucht eines kurzen Moments der Reflexion war, der hinreichte, die Tränen und Träume eines Tages wiederzugeben«<sup>207</sup>.*

(Hier wird die Erinnerung an ein weiteres Plädoyer für die Konzentration des musikalischen Ausdrucks geweckt, welches Schönberg Weberns *Bagatellen* op. 9 beigegeben hat, worin es heißt:

*»Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört; sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt«<sup>208</sup>.)*

Auf der anderen Seite wird die große Bedeutung, die Schumann der Gattung in der Musik der Gegenwart zugestand, wiederum aus kritischen Anmer-

<sup>204</sup> Brendel, a.a.O., S. 82.

<sup>205</sup> Edler, a.a.O., S. 119.

<sup>206</sup> Koch, a.a.O., S. 24.

<sup>207</sup> Zit. nach Alfred Einstein, *Die Romantik in der Musik*, München 1950, S. 259.

<sup>208</sup> Philharmonia Partitur Nr. 420 (Wien-London), S. 2.

kungen ersichtlich. Denn jene Zeit um 1840, die als ein Gattungshöhepunkt gelten kann, brachte mit ihrer seit etwa 1810 massenhaft angestiegenen Produktion den oft unscharfen Übergang zur Trivialität vieler »*Pièces de Salon*« – ein Umstand, der Schumann einerseits zu dem höchst bemerkenswerten Eingeständnis veranlaßte: »*In unseren vier Wänden einmal trivial zu sein mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden*«<sup>209</sup>, andererseits aber auch zu doppeldeutigen Anspielungen auf künstlerische Wahrhaftigkeit; zum Beispiel, wenn er über ein »*passables Gelegenheitsstück*« äußert: »*Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man ... [es] den bessern Werken beizählen*«<sup>210</sup>. Denn die akzeptablen Salonstücke, etwa Stephen Hellers, bieten »*dem Dilettanten ... damit die Brücke zum Verständnis tieferer Kunst*«<sup>211</sup> zumal in der seit etwa 1840 zunehmend negativ beurteilten Sphäre des Salons, *wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde*«<sup>212</sup>.

So ist das Klavierstück durchaus nicht nur das wirkungsvolle Kampfmittel der »*Davidsbündler*« gegen die »*Philister*«, wie es das »*Marche*«-Finale des *Carnaval* verheißt; der Übergang scheint auch offen zu sein in »*eine Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt*«<sup>213</sup>. Und mit einem gewissen Zugeständnis an die vermittelnde Funktion im damals bereits deutliche Fronten schaffenden Musikleben wird eher deren Unausrottbarkeit, weniger eine partielle Berechtigung, notgedrungen eingestanden. Zu *Brillanten Walzern* von Sigismund Thalberg vermerkte Schumann 1843:

»*Sie wären zu rezensieren, ohne sie gesehen zu haben. Was könnte man hier erhalten als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Klavier-Tanzmusik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liszt haben für den Tanzsalon geschrieben; wie Thalberg sich im großen von diesen unterscheidet, wird man hier wieder im kleinen gewahr... Eine Empfehlung der Kritik ist unnötig, wo auch ein Abraten nichts fruchten würde*«<sup>214</sup>.

---

<sup>209</sup> GS II, S. 22.

<sup>210</sup> GS I, S. 234.

<sup>211</sup> GS II, S. 149.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd.

<sup>214</sup> Ebd., S. 150.



Bleibt angesichts solcher notwendiger Kompromisse nicht immer viel übrig von »Florestans« früherer radikaler Aufforderung an den »*Davidsbündler, der totschiagen soll die Philister, musikalische und sonstige!*«<sup>215</sup>, so kann das wahrhaft poetische Klavierstück dennoch die Bedeutsamkeit einer zeitbezogenen und sogar zeitkritischen künstlerischen Aussage beanspruchen.

*»Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß. Darum genügen mir auch so wenig neuere Kompositionen«*<sup>216</sup>,

schrrieb er 1838 an Clara. Denn daß er mit den vielen vom Tanz inspirierten Werken zwar mehr oder weniger die Züge geselliger bürgerlicher Volksbeustigung nachvollzog, keinesfalls aber nur ein realistisch »buntes Treiben« gemeint hat, sieht man nicht nur an den entscheidenden Gedanken Jean Pauls, die sich im Roman *Flegeljahre* in dem von Schumann so ausgiebig herangezogenen Kapitel *Larventanz* finden:

*»Ein Ball en Masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. Wie vor dem Dichter alle Stände und Zeiten gleich sind, und alles Äußere nur Kleid ist, alles innere aber Lust und Klang: so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach ... und der Kreis wird herrlich wie nach dem Sylbenmaß bewegt, nämlich in der Musik, diesem Lande der Seelen ... «*<sup>217</sup>.

Schumanns vier *Märsche* op. 76 von 1849 sollen, als ausgeprägte Charakterstücke, »keine alten Dessauer – sondern eher republikanisch« sein; denn sie wurden »im wahren Feuereifer geschrieben«<sup>218</sup>. In diesem Sinne beurteilte Liszt sie scharfsinnig: »Sie erinnern im Gegenteil eher daran, daß an Triumphtagen im alten Rom vor den Augen des Triumphators die Parodie

<sup>215</sup> Ebd., S. 261.

<sup>216</sup> JB, S. 282.

<sup>217</sup> »Flegeljahre, N<sup>o</sup> 63 Titan-Schörl / Larventanz«; in: *Jean Paul – Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 4, München und Wien 1975, S. 1074.

<sup>218</sup> BNF, S. 461.

seines Glanzes aufgeführt werden durfte«<sup>219</sup>. (Chopins Werke schließlich waren bekanntlich für Schumann »unter Blumen eingesenkte Kanonen«<sup>220</sup>.)

Seit Friedrich Schlegel »die Poesie auch eine geistige Musik« genannt hat, und »viele Kompositionen nur Übersetzungen des Gedichts in die Sprache der Musik«<sup>221</sup>, spätestens also seit der Frühromantik, war für die Klaviermusik eine Grundidee ausgesprochen, die eine enge Bindung an die Poesie geradezu als Voraussetzung erscheinen ließ. Doch erst einige Zeit später (nachdem auch E. Th. A. Hoffmann in »Kreisters musikalisch poetischem Klub« die Anregung zum dichterischen Einfall durch Musik umschrieben hatte) beruft sich ein Komponist, der Wiener Wenzel Tomášek, auf das Korrespondieren von kleinen Klavierstücken zu poetischen Formen und Inhalten:

*»Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt, und dadurch die ohnehin noch immer zu beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte ... bei verschiedenen Anlässen im Leben sich äußernde Empfindungen durch tonischen Ausdruck wiederzugeben, war also die schwere Aufgabe, die ich mir stellte ... die Eklogen verlangen einen einfachen, dabei sehr gemüthlichen Vortrag, wenn sie den Zuhörer in das idyllische Leben versetzen sollen ... vor allem aber sind die überall angezeigten Tempi und Vortrags-Nüancen mit größter Sorgfalt zu beachten; so mag es auch kommen, daß durch einen lässigen Vortrag das eigentümliche dieser Musikgattung oft ganz verloren geht«<sup>222</sup>.*

Wirkt Tomášeks Begründung zunächst eher pragmatisch, um nicht zu sagen »prosaisch«, so bezeugt das nähere Eingehen auf klavieristische Interpretationsdetails das Neue, Ungewohnte dieser – Schumann bekannten – Werke von 1811, deren Einfluß (über seinen Schüler Jan H. Vorišek) auf Schuberts Impromptus und Moments Musicaux unbestritten ist. Nicht erst seit Novallis' radikaler Forderung, daß ein Gedicht »bloß wohlklingend und voller schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang« sein sol-

<sup>219</sup> Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, hrsg von Lina Ramann, Bd. IV, Leipzig 1880-83, S. 183.

<sup>220</sup> GS I, S. 167.

<sup>221</sup> Fragmente Nr. 325, 392, in: Friedrich Schlegel, *Werke*, Bd. 1, Berlin und Weimar 1980, S. 233, 244 (1798).

<sup>222</sup> Selbstbiographie; zit. nach Kahl, a.a.O., S. 61.



le<sup>223</sup>, ist »Sangbarkeit« in weitem Sinne ein entscheidender Bezugspunkt für sprachliche und musikalische Gestaltung<sup>224</sup>. Schumann hat dies ausführlich und eindringlich umschrieben. Mendelssohns *Lieder ohne Worte* werden geradezu aus der Vorstellung des »Dichtens am Klavier« heraus eingeführt:

*»Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesungen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das Rechte, sondern sogar eine Art Betrug, – man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Komposition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdrucks«<sup>225</sup>.*

In Wilhelm Tauberts weniger bekannten *Minneliedern für das Pianoforte* op. 16 erscheinen Gesangs- und Begleitpart oft deutlich getrennt und das »Lied« durch ein Vorspiel eingeleitet; dennoch betont Schumann die Eigenständigkeit dieser Musik gegenüber den als Motto vorangestellten Gedichtzeilen: *»Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermut' ich bei den meisten das letzte«<sup>226</sup>.*

Wie unentbehrlich für Schumann Kriterien des Liedhaften sind, darauf verweist seine Bemerkung, daß man dem *»tieferen Geheimnis unserer Kunst ... durch recht freudiges Singen ... am baldesten auf die Spur«<sup>227</sup>*; *»das Instrument verführt nur zu oft zum Experimentieren, die Stim-*

<sup>223</sup> Zit. nach Hugo Friedrich, *Die Strukturen der modernen Lyrik*, Reinbek 1977, S. 29.

<sup>224</sup> Vgl. dazu Staiger, a.a.O., S. 15: *»Ein Rest des paradiesischen Daseins ... ist die Musik, die Sprache ohne Worte, die auch mit Worten angestimmt werden kann.«*

<sup>225</sup> GS I, S. 98.

<sup>226</sup> Ebd., S. 100.

<sup>227</sup> GS II, S. 22.

*me leitet wieder zur Natur zurück*«<sup>228</sup>. Bis in den Kern der Schumannschen Auffassung vom Poetischen in der Musik führt seine deutliche Unterscheidung des »Singens« vom damals noch üblichen Verständnis von (italienischer) »Melodie«. Einerseits vereinigen sich in seinen Klavierstücken Ideen Herders vom »Wesen des Liedes« mit denjenigen von Ludwig Tieck, daß erst die Instrumentalmusik, als »höchste poetische Sprache«, »für sich selbst dichtet, und sich selbst poetisch kommentiert«<sup>229</sup>, wenn er 1838, im Jahr der *Kinderszenen*, der *Kreisleriana* und *Noveletten*, gegenüber Clara bekennt:

*»Der Melodie schenke ich jetzt große Sorgfalt, wie du wohl findest; auch da kann man durch Fleiß und Beobachtung viel gewinnen. Aber freilich meine ich unter Melodie andere als italienische, die mir nun einmal wie Vogelsang, das heißt anmutig zu hören, aber inhalt- und gedankenlos vorkommt ... Meine Musik kommt mir jetzt selbst so wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen«*<sup>230</sup>.

Und Bezeichnungen im frühen Werk wie »*mezza voce*«, »*quasi a due*«, »*Basso cantando*« bezeugen dies wie auch die in der *Humoreske* verborgene »*Innere Stimme*« und die »*Stimme aus der Ferne*« in der 8. *Novelette*<sup>231</sup>. Andererseits genügten ihm jene Kompositionen nicht, die sich »*in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben*«<sup>232</sup>, insbesondere wegen einer allzu gängigen Vorstellung von melodischem Ausdruck: »*Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Dezimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindstüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig*«<sup>233</sup>. In Kauf genommen hat Schumann mit seinem Anspruch an musikalische Poesie, gegen den »*Beifall des gewöhnlichen Haufens*«<sup>234</sup> zu komponieren; er zielt – wie es schon Novalis für den Lyriker vorgab – auf »*das Verstehen weniger Eingeweihter*«<sup>235</sup>. (»*Der Phantasie des Musikers*

<sup>228</sup> Ebd., S. 66.

<sup>229</sup> Phantasien über die Kunst (1798) – IX. Symphonien, in: *Werke und Briefe von Heinrich Wackenroder*, Berlin o. J. (1938), S. 252.

<sup>230</sup> JB, S. 280.

<sup>231</sup> Vgl. dazu Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. 7.

<sup>232</sup> JB, S. 282.

<sup>233</sup> GS 1, S. 297.

<sup>234</sup> Ebd., S. 87.

<sup>235</sup> Zit. nach Friedrich, a.a.O., S. 29.



auf den Grund sehen zu wollen ist gefährlich ... Einem Dichter, der gut Musik verstände, möchte die Deutung am leichtesten gelingen«<sup>236</sup>.) So war es auch weniger eine verbreitete idyllische Naturlyrik als vielmehr die bis in den »Wahnsinn« getriebene Phantastik von E. Th. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, jenes Prototyps des romantischen Künstlers, die Schumanns Werk – auch begrifflich – begleitet hat: von den vielerlei *Phantasiestücken* über *Nachtstücke* und *Kreisleriana* bis zu den Phantasiebildern des *Faschingsschwank aus Wien* und anderem.

Lassen sich nun unter diesen Voraussetzungen sowie mit dem damaligen Urteil über Schumanns Klaviermusik und den sich bis in die heutige Zeit anschließenden Rezeptionsstadien unsere Vorstellungen von Klassizität – gerade im Sinn von »musterhaft« für eine Gattung – in Übereinstimmung bringen?

Trotz aller Selbstzweifel und Einschränkungen äußert Schumann am Höhepunkt der ersten Schaffensphase durchaus eine gewisse Zufriedenheit und Sicherheit. In Briefen des Jahres 1838 wird deutlich, daß hier, im Rückblick auf *Phantasiestücke*, *Dauidsbündlertänze*, *Kreisleriana* und weitere Werke, ein Ziel erreicht war:

» ... überhaupt sehe ich mit Freuden, wie sich meine Kompositionen hie und da Bahn brechen – ich schreibe jetzt bei weitem leichter, klarer und – glaube ich – anmuthiger. Überhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wäre ich im Besitze des Geheimnisses; das klingt sonderbar«<sup>237</sup>,

schrieb er an Clara. Bereits ein Jahr zuvor hatte Liszt dem in Schumanns Werken erkannten »Kompositionssystem« prophezeit, daß es »heutigentags doch allein die Keime des Fortlebens in sich trägt«<sup>238</sup>. Wenige Jahre danach gibt Franz Brendel schließlich den Hinweis auf die epochale Gültigkeit von Schumanns Gestaltungsweise:

»[Seine Werke] ... geben uns Andeutungen über das, was als Ideal der Gegenwart in der Instrumentalmusik betrachtet werden kann; Sch. ringt unter den jüngeren Komponisten am entschiedensten nach der Erfassung und Gestaltung desselben und zwar vorzugsweise in seiner ersten

<sup>236</sup> GS I, S. 431.

<sup>237</sup> JB, S. 274.

<sup>238</sup> Liszt, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. II, S. 107.

*Epoche ... Sch. ist damit nicht durchgedrungen, aber es wird die Zeit kommen, wo man diesen Werken allgemeinere Zustimmung schenkt; sie waren der notwendige Fortgang nach Beethoven*<sup>239</sup>.

Ein besonderes Gewicht gewinnt in jenen Jahren noch die Verankerung des Schaffens im Biographischen, dazu die Fixierung auf Clara als ideale Interpretin. Doch wenn auch die enorme psychische Gespanntheit der Zeit des Getrenntseins von Clara die Emphase vieler Stücke mitbestimmt haben mag, es wäre zu einfach, die Fülle der Ausdrucksspezifika auf den biographischen Hintergrund verengt zu sehen und damit ihre allgemeine Bedeutung in Frage zu stellen, entsprechend Schumanns übersteigertem Abhängigkeitsgefühl von Clara: »Vieles liegt noch in mir. Bleibst du mir treu, so kömmt alles an den Tag; wo nicht bleibt's begraben«<sup>240</sup>. Immerhin bekannte er nach Vollendung der Clara »mehr wie irgend etwas von mir gewidmeten« »Davidstänze«: »War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte«<sup>241</sup>; die damit eingeleiteten Klavierzyklen hat er – nach dem Bewältigen der ersten Sonatenzyklen – als nur für ihn selbst charakteristische und mit ihren »vielen neuen Formen« für sich bestehende Werke eingeschätzt<sup>242</sup>.

»Mehr Gestalten und redende Charaktere«<sup>243</sup> hatte der junge Komponist bereits 1831 für seine Stücke gegenüber denen seiner Vorgänger geltend gemacht. Denn erst durch die zwingenden poetischen Assoziationen als eigenständig Neues – ohne ins rein »Malerische«, ins nur »Pittoreske« abzugleiten – und die ihr angemessene formale Einbindung entging das Klavierstück bei Schumann (ähnlich bei Chopin und Liszt) dem philiströsen »Floskelwesen« und dem »so o h n e a l l e n G r u n d Brillanten«<sup>244</sup>. »Charakter, musikalischen, hat eine Komposition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist«<sup>245</sup>, definierte Schumann in einem Lexikonartikel eindeutig; und wenn es dort weiter heißt: »Im höheren Sinn ist er sogar der moralische Hintergrund des Kunstwerks«, so wird seine Unverzichtbarkeit für

<sup>239</sup> Brendel, a.a.O., S. 90, 150.

<sup>240</sup> JB, S. 274f.

<sup>241</sup> Ebd., S. 274.

<sup>242</sup> Vgl. dazu Kapp, a.a.O., S. 72ff.

<sup>243</sup> TB I, S. 361.

<sup>244</sup> GS I, S. 220.

<sup>245</sup> GS II, S. 207.



eine Musik postuliert, die nicht der Belanglosigkeit verfallen will. Die Prägnanz seiner Charaktermotive war aber das ungewohnt Neue, was einige Kritiker beunruhigte; und vielleicht deshalb machte ihm Gottfried Webers Urteil in der *Caecilia* 1834 »große Freude«:

»Nicht versagen darf ich aber dem (wie ich wiederholt voraussetze jungen) Komponisten das Zeugniß, daß aus seinem – nicht sowohl unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haschens nach Außenordentlichkeit gereiften Produktionen dennoch so viel Genialität hervorblickt, daß man gar nicht wissen kann, ob er nicht aus dem gegenwärtigen Gewirre abenteuerlicher Tongebilde, seiner Zeit den Weg zur Einfachheit und Natürlichkeit zurück und von da zur Höhe der Kunst finden wird ... ich wiederhole es: wer weiß, was aus einem, wenn auch allzu vorzeitig wilde Funken sprühenden jungen Künstler, wie Herr Sch., noch werden kann?«<sup>246</sup>

(Hierin wie auch in einem brieflich geäußerten Urteil Johann Nepomuk Hummels wird Schumanns Verstoß gegen damalige Vorstellungen von klassisch-vorbildlicher Gestaltungsweise besonders offenkundig.) Und jene phantastischen Gestalten in Form von motivischen Verwandlungen, die Schumann in zwanzig Stücken des *Carnaval* aus einer Viertonsubstanz gewonnen hatte, entfalteten selbst für Brendel zuviel an »Witz« und »Scharfsinn«. »Durchaus phantastisch und leidenschaftlich« oder »Sehr innig zu spielen«, aber auch »Wie aus der Ferne« und sogar »Etwas hahnebüchen« sowie »Wild und lustig« in den von »Florestan« unterzeichneten Stücken oder nur »Einfach« und »Innig« bei »Eusebius« waren Vortragsanweisungen eines Künstlers bei der Darstellung »seltener Seelenzustände«, der darin seine ganz besondere Eigenart und die Verwirklichung spezifischer Poesievorstellungen erkannte. »Nenne mich bei Leibe nicht mehr Jean Paul den Zweiten oder Beethoven den Zweiten; da könnte ich dich eine Minute lang wirklich lassen; ich will zehnmal weniger sein als Andere, aber nur für mich etwas«<sup>247</sup>, schrieb er 1839 an Clara. (Ausgerechnet von Liszt kam später die Bestätigung, daß Schumann »durch seine Charakter; Phantasiebilder und Szenen u. s. w. als Muster in diesem Genre gelten muß«<sup>248</sup>.)

<sup>246</sup> Von Schumann selbst zitiert: JB, S. 241.

<sup>247</sup> JB, S. 299.

<sup>248</sup> Liszt, a.a.O., Bd. IV, S. 25.

Nur zur Verdeutlichung der Charaktere, jedoch nicht ohne eine pädagogische Absicht – um nämlich »dadurch dem Vergreifen des Charakters am sichersten vor[zu]beugen«<sup>249</sup> –, hat Schumann der Musik seine unverwechselbaren Überschriften, Vortragshinweise oder Mottos in deutscher Sprache beigegeben. Verfolgt man die Entwicklung und Abstufung in seinen Wortprägungen – vom Sammelbegriff (*Album für die Jugend*) und allgemeineren Gattungsnamen (*Studie*, *Intermezzo*, *Impromptu*) über die assoziativen Zyklusüberschriften (*Dauidsbündlertänze*, *Papillons*, noch jeweils ohne Einzeltitel) und über den *Carnaval* mit seinen Einzelüberschriften bis hin zur zyklisch weniger gebundenen Charakteristik des Einzelstücks (*Phantasiestücke*) und zu neuen Gattungsbegriffen für ein Werk (*Humoreske*, *Novellette* – aus der Malerei *Arabeske* und *Blumenstück*) bis letztlich zum sonatenartigen Zyklus (*Faschingsschwank aus Wien*) und zur *Sonate* – so scheint diese Vielfalt nur Schumanns Werken eigen zu sein. (Für die traditionellen, allgemeiner benannten Gattungen wie Etüde, Prélude, Polonaise und schließlich Scherzo, Ballade und ähnliches käme er neben Chopin und Liszt kaum als »Klassiker« allein in Betracht.) Denn auch wenn für Schumann etwa die Etüde generell längst nur noch als »Charakterstück« existierte und zählte, zeigen sich anderswo doch Unterschiede: Was zum Beispiel bei Chopin, in der Tradition John Fields, einheitlich *Nocturne* heißt, wird bei Schumann entweder im einzelnen zu *Des Abends*, *In der Nacht*, *Traumes Wirren* und sogar *Kind im Einschlummern* oder als Zyklus (nach E. Th. A. Hoffmann) *Nachtstücke* überschrieben (wobei er zunächst – noch detaillierter – an die Bezeichnung *Leichenphantasie* und an Einzelüberschriften gedacht hatte, es dann aber beim Sammeltitle beließ). Gesteht Schumann dem Schaffenden durchaus »zufällige Eindrücke und Einflüsse von außen«<sup>250</sup> – wenn auch jenseits aller kleinlichen Tonmalerei, entsprechend dem, was Jean Paul als »poetischen Materialismus« verurteilte –, so hat für ihn eine Überschrift doch immer nachgeordnete Bedeutung: (zu den *Kinderszenen*) »... leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componieren; die Überschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung«<sup>251</sup>. Im Gegenteil kann ein modischer Titel sogar negativ wirken: »Die *Nottornos* von J. Schneider haben übrigens Überschriften ... – entbehren aber aller feine-

---

<sup>249</sup> GS I, S. 361.

<sup>250</sup> Ebd., S. 84.

<sup>251</sup> BNF, S. 170.



ren Charakteristik«<sup>252</sup>; »man merkt die Absicht usw.«, war der entscheidende Kritikpunkt an Tauberts *Frühlingsempfindung*<sup>253</sup>. Im Sinne kritischer Zurückhaltung hat Schumann in späteren Jahren auch Überschriften verschwiegen, Mottos gestrichen oder kleinere verbale Zusätze wieder weglassen (etwa in der revidierten Ausgabe der *Dauidsbündlertänze*). Andererseits war er wiederum bei den Ausgaben seiner Stücke sogar um die optische und farbliche Ausgestaltung besorgt; so erhielt er vom Verleger vor Veröffentlichung der *Bunten Blätter* op. 99 zwölf Einbandproben zur Auswahl für den »Wechsel der Farben« vorgelegt<sup>254</sup>.

Wenn seinerzeit Brendel schon aufgrund der Art von Schumanns Überschriften »eine Entwicklungsstufe der Tonkunst« neu erreicht sah, so läßt sich dies heute weit mehr mit dem formalen Spannungsreichtum begründen, der sich aus dem Kontrast einer schlichten, oft liedartig angelegten Melodik und der betont rhythmisch geschärften Physiognomie der Motive ergibt. Vor allem ist es die neue und eigenwillig kontrapunktische Verarbeitung dieser musikalischen Motivcharaktere, worin die Auseinandersetzung mit Beethovenschen Durchführungsverfahren und mit Bach indirekt nachwirkt, die Schumanns Stücke von üblichen monomotivischen Kleinformen abhebt. »Namentlich ist es sonderbar, wie ich fast Alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingernden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verdeckten Rhythmen etc.«<sup>255</sup>, schrieb er 1838 an Clara. Die dabei riskierten Dissonanzschärfungen und -häufungen gehören zum unverwechselbaren Stil, zum Beispiel im *Dauidsbündlertanz* op. 6 Nr. 4:

<sup>252</sup> GS I, S. 471.

<sup>253</sup> Ebd., S. 191.

<sup>254</sup> Nach Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann – Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, S. 329.

<sup>255</sup> JB, S. 280.



Daß Form immer »Gefäß des Geistes«, »innerer Flug des Ganzen« bedeutete<sup>256</sup>, bezeugt Schumanns Differenzierung allbekannter schlichter Liedprinzipien – etwa bei der Schubert vergleichbaren Zweiteiligkeit in *Des Abends* aus op. 12 oder der wohl nur poetisch bedeutungsvollen A-B-A-Disposition in *Vogel als Prophet* aus op. 82 oder der Rondovariante im *Aufschwung* – bis hin zu dem Einfall, ein Charakterstück in einen größeren Zusammenhang anstelle einer längeren Durchführung einzuschieben (*Im Legendenton* im ersten Satz der *Fantasie* op. 17). Nicht ohne Grund hat Alban Berg an einem Stück, das vielen als Muster von Einfachheit und melodischer Vertrautheit gilt, an der *Träumerei*, »hervorragende Prägnanz der einzelnen Motive, ihre reichlichen Beziehungen zueinander und Vielgestaltigkeit in der Anwendung des also gegebenen motivischen Materials« nachgewiesen<sup>257</sup>. »Du kennst Raros greifenden Sprachstil, ... wie er ordentlich fugenartig Satz an Satz reiht, auseinanderlegt, wieder verschränkt, noch enger führt, am Schlusse noch einmal alles zusammenfaßt und zu sagen scheint: das wollt ich«<sup>258</sup>. Die Bewunderung des 23jährigen Schumann für »Raro« gilt zugleich einem musikalischen Gestalten in ähnlichem Sinne, keinesfalls jedoch so, wie »ein Prediger ... sein Thema ... schematisiert«<sup>259</sup>. Und in dem Maß, in welchem – nach Carl Dahlhaus<sup>260</sup> – im Klavierstück generell

<sup>256</sup> GS I, S. 70, 152.

<sup>257</sup> Zit. nach Willi Reich, *Alban Berg*, Zürich 1963, S. 199.

<sup>258</sup> GS II, S. 261.

<sup>259</sup> Ebd., S. 130.

<sup>260</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 118ff.



das Motiv die thematische Anlage in den Hintergrund gedrängt hat und zum entscheidenden Impuls der Entwicklung geworden war, könnte Schumanns Art der Motivbehandlung – nicht vergleichbar mit der Aneinanderfügung von Figuren, etwa in raschen Stücken der *Kreisleriana* oder in Chopin-*Etüden* – zukunftsweisend erscheinen. Eine Synthese aus kantabler Melodik sowie der seit Carl Philipp Emanuel Bachs Werken bekannten »Expressivpolyphonie« und einer Motivarbeit fast ohne Abspaltungsprozesse, die schon Wilhelm Joseph von Wasielewski gegenüber der Beethovenschen Steigerungsentwicklung als »kreislaufartig wiederkehrend« charakterisiert hatte<sup>261</sup>, kann man z. B. im Phantasiestück *Waru*

Langsam und zart

[Hier folgten analytische Hinweise zu folgenden Punkten:

a) Charakteristika des Klaviersatzes:

- die eine »räumliche« Klangweite suggerierende Notation Takt 3/4
- kontrapunktische Melodieführung mit Dissonanzbildungen T. 8ff. (wie auch in op. 6 Nr. 4, op. 82 Nr. 7 u. a.)
- rhythmische Verschiebungen T. 20/21
- »Frage«-Symbolik T. 1-4 (in Anlehnung an Paul Mies' Untersuchung zu Bachkantaten<sup>262</sup>)

b) Verwandlungen und Verarbeitungen des Hauptmotivs:

<sup>261</sup> Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann – Eine Biographie*, Dresden 1858, S. 151.

<sup>262</sup> Paul Mies, *Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten*, in: *Bach Jahrbuch 17* (1920), S. 66ff. – siehe besonders die Feststellung, daß bei Schlußkadenzen die über aufsteigende Dominanten geführte Melodie am häufigsten zur Terz hinzielt (S. 68f.), vgl. bei Schumann T. 3.

– die jeweiligen Veränderungen in T. 5/6, 7/8 bzw. T. 9/10, 11/12 (mit der selbständig aufsteigenden Baßlinie T. 10/11 im Vergleich zu den melodischen Schwerpunkttönen T. 1-3) in einer quasi enggeführten Imitationsweise

– Motivverkürzung auf 2 Takte ab T. 17 mit intensivierenden Lagenwechsellern der neuen Motivversion T. 19/20 und mit Durchführungscharakter (T. 23 + 25 werden in T. 27 gleichsam zusammengeschoben)

– schließlich die nur grob gesehen »reprisesartige« Koda ab T. 31 mit der Vereinigung der ursprünglich getrennten Elemente von T. 3 und T. 5/6 in T. 33ff. und mit Betonung der Subdominante statt der Doppeldominante T. 35 usw.

– Probleme für einen vermuteten Bezug zur Sonatenhauptsatzform ergeben sich aus der Wiederholung des 2. und 3. Abschnitts.]

Manche schon seit op. 4 zu beobachtende Motiventwicklungs- und -verarbeitungsverfahren lassen dann in Klavierwerken von Johannes Brahms eine späte Nachwirkung erkennen. Wenn Brahms auch den Sprachcharakter der letzten *Intermezzi* selbstverständlich viel stärker differenzieren konnte als Schumann fünfzig bis sechzig Jahre davor, so kann doch in gewissem Sinn auch für Schumann gelten, was Elmar Budde aus der Analyse von Brahms' op. 117 Nr. 2 folgert: »Brahms hat die musikalische Sprache fähig gemacht, komplexe [bei Schumann wären es >charakteristische<] musikalische Gedanken jenseits subjektiver Willkür zu objektivieren und zu vermitteln«<sup>263</sup>. (Gerade 1892, im Jahr der Fertigstellung der meisten *Intermezzi* hat Brahms sich intensiv mit der Herausgabe Schumannscher Klavierstücke beschäftigt und war darin zeitweise genießend »untergetaucht«, wie er an Clara schrieb<sup>264</sup>.) Auf eine plastischere Motivgestalt bei Schumann spielte wohl Brahms' Freund Theodor Billroth an, wenn er meinte, die *Intermezzi* seien »nicht mannigfaltig genug, meist zu schwerfällig ... Chopin und Schumann verstanden das besser«<sup>265</sup>. Läßt man einmal die direkten Schumann-Nachfolger (wie Adolf Jensen, Adolf Henselt, Theodor Kirchner) außer acht, so kann man dennoch bedingt eine Linie verfolgen,

<sup>263</sup> Elmar Budde, *Johannes Brahms' Intermezzo op. 117, Nr. 2*, in: *Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Werner Breig u. a., Stuttgart 1984, S. 335.

<sup>264</sup> Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 496.

<sup>265</sup> Zit. nach Budde, a.a.O., S. 326.



die von Schumann über Brahms und Reger zum Klavierstück der Neuen Wiener Schule und zum 20. Jahrhundert überhaupt führt<sup>266</sup>.

Jeweils eigenständig hat Schumann die Probleme einer zyklischen Bindung gelöst, um über die »Enge« der Kleinform, über ihren Andeutungs- und Fragmentcharakter hinauszugelangen und »langes Ausruhen in bequemer Form« zu vermeiden<sup>267</sup>. Zum Ausdruck kommt dieses Streben – abgesehen von der Tonartenanlage – in mehr oder weniger direkten motivischen Bezügen (*Carnaval*, *Kreisleriana*, *Gesänge der Frühe*) oder in »Variationen, aber über kein Thema«, wie er das *Blumenstück* nannte. Im Spannungsfeld zwischen der Kürze eines Gedichts und dem Anspruch nach großer Form wird mit der Tendenz zum Epischen der Grenzbereich der Gattung erreicht; so etwa, wenn die *Novelletten* als »größere zusammenhängende, abenteuerliche Geschichten« oder »Scenen« bezeichnet worden sind<sup>268</sup>. Aufschlußreich ist auch die Werkgeschichte der *Symphonischen Etüden* op. 13: In Plänen von 1833 noch als »*Variations pathétiques*« verzeichnet, sollten sie dann erst noch »*Etüden im Orchestercharakter*« bzw. »*Davidsbündleretüden*« heißen; in der Revisionsausgabe von 1852 waren es dann wieder »*Etudes en forme de Variations*«. Erst die großangelegte Abschlußwirkung des letzten Stücks – keine eigentliche Variation und ausdrücklich »*Finale*« überschrieben – verleiht letztlich den »*Etudes symphoniques*« von 1837 den symphonischen Duktus<sup>269</sup>.

Mit der Abwendung vom »subjektiven Clavier«<sup>270</sup> und der Hinwendung zum polyphonen Charakterstück seit 1845 erhält die Gattung eine neue Dimension durch die noch unmittelbarere Auseinandersetzung mit

<sup>266</sup> Ähnlich wie man bei Schönberg, der sich öfter mit Schumann auseinandergesetzt hat, am Beginn von op. 11/1 ein wenig an Schumanns liedhaften »einfachen« Ton erinnert werden mag (wie auch in op. 19), so wirkt auch Béla Bartóks *Hommage à Robert Schumann* aus *Mikrokosmos* vom Vorbild inspiriert – ganz abgesehen von Hans Pfitzners besonderer Beziehung und Bergs eher entgegengesetztem Interesse sowie von zahlreichen Bezugnahmen in unterschiedlichsten Werken (z. B. Transkriptionen von Debussy, Ravel; Variationen von Alois Hába; »Musik mit Robert Schumann« von Jürg Baur, 1972; Zitate bei Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Dieter Schnebel, Wilhelm Killmayer und anderen). Sehr weit geht Norbert Nagler, wenn er Schumanns »monothematisches Denken« als »*Vorstufe des Reihendenkens*« interpretiert (Der konfliktuöse Kompromiß zwischen Gefühl und Vernunft im Frühwerk Schumanns, in: *Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I*, München 1981, S. 240).

<sup>267</sup> GS I, S. 390.

<sup>268</sup> BNF, S. 118.

<sup>269</sup> Vgl. dazu Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke, Teil II*, Wilhelmshaven 1984, S. 243ff.

<sup>270</sup> BNF, S. 388.

Bach, dessen meiste Fugen für Schumann ohnehin »Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde« waren<sup>271</sup>. Wenn er in seinen eigenen polyphonen Werken ebenfalls »Charakterstücke nur in strengerer Form«<sup>272</sup> gesehen hat, bleibt es doch offen, ob er der eigenen, gewiß überspitzten Forderung wenigstens nahegekommen ist, die er zu Mendelssohns op. 35 geäußert hat: »Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publikum – etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit anderen Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen«<sup>273</sup>.

In den noch später entstandenen Werken für Klavier konstatierte man oft die Probleme einer bewußten Zurücknahme – nicht nur der spieltechnischen, sondern auch der gestalterischen Anforderungen –, verbunden mit dem Zurückdrängen jener Ausdrucksextreme aus dem Jahrzehnt der »Florestan« und »Eusebius«, von denen ja gesagt worden war: »Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet«<sup>274</sup>.

Anfried Edler kommt für die späten Werke zu folgendem Ergebnis: »Die Antithese Davidsbündler–Philister ist reduziert auf die Altersdifferenz der Generationen, die sich in traulicher Runde um den häuslichen Kamin versammeln«<sup>275</sup>. Spricht schon aus Claras Urteil über op. 133 – »... ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigene Stimmung darin«<sup>276</sup> – eine gewisse Ratlosigkeit, so könnte der oft als »biedermeierlich« umschriebene Zug einiger kleinerer Stücke in einem Zusammenhang mit dem vielleicht härtesten Urteil über Schumann rezipiert worden sein – nämlich dem bereits in Liszts Anspielung auf das »Provinzielle« (das »Leipzigerische«) vorbereiteten Mißdeuten der von Schumann in Vortragsbezeichnungen oft beschworenen »Innerlichkeit« durch Friedrich Nietzsche als »k l e i n e r Geschmack ... (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldig-

---

<sup>271</sup> GS I, S. 354.

<sup>272</sup> BNF, S. 541.

<sup>273</sup> GS I, S. 253.

<sup>274</sup> Ebd., S. 60.

<sup>275</sup> Edler, a.a.O., S. 190.

<sup>276</sup> Zit. nach Berthold Litzmann, *Clara Schumann – Ein Künstlerleben, Bd. II*, Leipzig<sup>4</sup>1910, S. 283.



keit des Gefühls)«<sup>277</sup>. Hatte in jungen Jahren »Florestan« den »Davidsbündler« aufgefordert: » ... handle nun! Ordne jedoch keineswegs kleinstädtisch, sondern gib's recht kraus und verrückt!«<sup>278</sup>, so war Schumann später am Zustandekommen einer solchen Mißdeutung nicht ganz unbeteiligt, etwa wenn er an Tauberts *Impromptus caractéristiques* geradezu herausfordernd hervorhob: » ... kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch«<sup>279</sup> und bei einer anderen Gelegenheit meinte: »Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber durch eine ihm natürliche deutsche Gutmütig- und Gemütlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen«<sup>280</sup>. (Zu Tauberts Stücken resümierte er schließlich bezeichnenderweise:

»Der Komponist schließt mit einem >Traum<, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten kristallisieren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.«)

Abschließend bietet sich hier der Ausblick auf Vorurteile der bisherigen Rezeption.

1. Zielt Nietzsches Polemik darauf hin, Schumann als »nur noch deutsche s Ereignis in der Musik« hinzustellen, womit der deutschen Musik die »Gefahr ... droht, zu einer bloßen Vaterländerei herabzusinken«, so wäre die Folge, daß als die eigentlichen »übernationalen« Klassiker des Klavierstücks ausschließlich Chopin und Liszt zu gelten hätten. Dem steht jedoch die Bedeutung Schumanns für Komponisten vieler Nationen entgegen – unter anderem besonders aus Frankreich (Franck, Saint-Saëns, Debussy), Rußland (Tschaikowsky und andere) – und (abgesehen von Smetana) nicht zuletzt der Einfluß auf Edward Grieg mit seinem bezeichnenden Sammeltitle *Lyrische Stücke*; von ihm stammt auch die sachliche Bestandsaufnahme am Jahrhundertende: »Der Einfluß, den Schumanns Kunst auf die moderne Musik ausgeübt hat und noch ausübt, läßt sich gar nicht

<sup>277</sup> Jenseits von Gut und Böse, in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1980, S. 188.

<sup>278</sup> GS II, S. 261.

<sup>279</sup> GS I, S. 191.

<sup>280</sup> Ebd., S. 221.

überschätzen. *Gemeinsam mit Chopin und Liszt beherrscht er gegenwärtig die gesamte Klavierliteratur*<sup>281</sup>.

2. Ein weiteres Mißverständnis – daß die Spätwerke nicht nur generell »verengt«, sondern auch gänzlich von der Krankheit Schumanns überschattet seien, weshalb einige auch von der Familie zurückgehalten worden waren – haben gerade erst umfangreiche Untersuchungen auf der Basis von Werkinterpretationen auszuräumen versucht<sup>282</sup>. So resümiert Reinhard Kapp in seinen *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*:

»Schumann prägt die musikalischen Charaktere, solange er noch jung und beweglich ist; später stehen sie dann zur Disposition. Demgegenüber ist die Intention des Spätwerks, die Konstruktion als erlebte, erfüllte zu legitimieren, die Charaktere erst jetzt wahrhaft zu realisieren, sie zu retten durch Konstruktion«<sup>283</sup>.

Besonders im letzten Opus unserer Gattung, den aus einem Kernmotiv entwickelten *Gesängen der Frühe*, scheinen Prinzipien der ersten Werkgruppe mit denen der kontrapunktischen und mit archaisierenden Elementen ein-drucksvoll verschmolzen. (So zeigt das choralähnlich schlichte erste Stück<sup>284</sup> mit seinem immer wiederkehrenden Quintsprungmotiv und einem strengen Zeilengliederungsansatz sowie den darüber hinwegtragenden Harmonieschritten und Sequenzdissonanzen wie auch das letzte mit fast floskelartigen Figurenketten viele Eigenwilligkeiten, die m. E. mehr oder weniger deutlich an Figurierungen in Beethovens Spätwerk erinnern, etwa in den Schlußsätzen aus op. 109 und 111.)

Dennoch bleibt die Frage, inwieweit die Gattung hier für Schumann schon zu ihrem Ende gekommen oder doch einigen Zweifeln ausgesetzt schien, insofern das Klavierstück zum Teil wenigstens in die häusliche »Idylle« zurückgedrängt erscheint (entsprechend Ludwig Richters bekanntem Bild *Hausmusik*, welches von Schumanns *Winterszeit II* aus op. 68 angeregt worden sein soll<sup>285</sup>). Oder sollte die Gattung bei Schumann doch überwiegend von den Werken des ersten Schaffensjahrzehnts – also dem

<sup>281</sup> In *The Century Magazine* Januar 1894, zit. nach *Komponisten über Musik*, hrsg. von Sam Morgenstern New York 1956 deutsche Übersetzung München o. J., S. 242.

<sup>282</sup> Neben Kapp (s. Anm. 42) Michael Struck, *Die unstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 29), Hamburg 1984.

<sup>283</sup> Kapp, a.a.O., S. 4.

<sup>284</sup> Vgl. dazu ausführlich: Struck, a.a.O., S. 482ff.

<sup>285</sup> Vgl. dazu Edler, a.a.O., S. 189f.



Wirken und Empfinden von »Florestan«, »Eusebius« und »Kreisler« – getragen werden?

3. Die einschränkende Festlegung mancher späterer Werke Schumanns auf einen Klassizismus, der als »Inbegriff doktrinärer Enge« (Friedhelm Krummacher<sup>286</sup>) gesehen wurde, betrifft die Klavierstücke mehr am Rande. »Mendelssohn ist Repräsentant des Classischen in der Gegenwart, darum aber auch nicht Ausdruck der gesamten Zeit, am wenigsten des Zukunftsstrebens derselben. Schumann ist genöthigt, sein Ideal, das Ideal der jüngeren Generation zu suchen und mit dessen Gestaltung zu ringen; er ist noch keineswegs fertig, und seine Richtung liegt noch nicht klar und ausgearbeitet vor uns«<sup>287</sup>. Wenn Brendel 1845 Schumann so deutlich von Mendelssohn abhebt, so ist zu überlegen, ob in dem Maß, in dem Schumanns früheren Klavierwerken eine gewisse Klassizität zuerkannt wird, viele der späteren als »klassizistisch« verdächtigt werden mußten, oder anders gesagt: ob die Klaviermusik gerade insoweit als vorbildhaft für den zeitgemäßen Ausdruck des Poetischen, Charakteristischen und Phantastischen gelten konnte, als sie nicht den Gesetzen des Klassizismus (etwa der Ästhetik Ferdinand Hands von 1837) gehorchte.

Eine kleine Schlußbemerkung sei noch gestattet: Das letzte der *Phantasiestücke* op. 12 ist *Ende vom Lied* überschrieben; es beginnt »Mit gutem Humor« und kraftvoll gesungen, klingt jedoch in einer äußerst zurückgenommenen, dreifach ritardierenden Coda aus. (»Ich dachte dabei, nun, am Ende löst sich alles in eine lustige Hochzeit auf, aber am Schluß kam wieder der Schmerz um dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander«<sup>288</sup>.) Der letzte der *Dauidsbündlertänze* – »nicht schnell« und weitgehend im pianissimo gehalten – trägt die vielsagende bekannte Erläuterung: *Ganz zum Überflug meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen*«. Beide Stücke und damit die Zyklen schließen wie viele andere sehr langsam, sehr leise und in sehr tiefer Lage. Es bleibt zu hoffen, daß auch eine Musik, die sich weitgehend auf das Klavier und die poetisch-charakteristische Kleinform beschränkt und sich, bei aller Phantastik, so weit in imaginäre, oft esoterische Bereiche zurück-

<sup>286</sup> Friedhelm Krummacher, *Schwierigkeiten des ästhetischen Urteils über Musik. Anmerkungen zu Schumanns Klavierquartett op. 47*, in: *Festschrift Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Poos, Berlin 1971, S. 265.

<sup>287</sup> Brendel, a.a.O., S. 149.

<sup>288</sup> JB, S. 277.

zuziehen vermag bis in eine »Innerlichkeit« außerhalb der »Massen« – die im Sinne Achim von Arnims eben nur dem wahren Poeten anzugehören scheint –, daß auch diese Musik mit den vielfältigen Vorstellungen von Klassizität in Einklang zu bringen ist.

*Anmerkungen:*

Es werden die folgenden Siglen benutzt:

GS I, II Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. I und II*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 51914.

JB *Robert Schumann. Jugendbriefe*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig <sup>3</sup>1898.

BNF *Robert Schumann. Briefe – Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig <sup>2</sup>1904.

TB I *Robert Schumann. Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Bd. 1, Leipzig 1971.

Robert Schumann, *Klassiker des lyrischen Klavierstücks?*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker* (= Publikation der Hochschule für Musik und Theater 1), hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 251-270.

## Die Tondichtung "Macbeth" als Problemwerk in der Entwicklung des jungen "Erfolgskomponisten"

Zwei Vorstellungen scheinen schon mit dem jungen Richard Strauss beharrlich in Verbindung gebracht worden zu sein: die künstlerische Fragwürdigkeit des permanenten Erfolgs – der Komponist als "*Erfolgskünstler*" – und seine Einschätzung als perfekter "*Techniker*", dessen Komponieren man folgerichtig als "*Mache*" bezeichnet hat. Dazu galt er, der bekannteste Vertreter der noch immer avanciertesten Gattung "*Sinfonische Dichtung*", als "*Haupt der Fortschrittspartei*".<sup>289</sup> Einige Aspekte zum Zusammenhang zwischen diesen später klischeehaft beibehaltenen Vorstellungen sollen hier am Schaffensprozeß eines Schlüsselwerks verdeutlicht werden. – Denn in seiner ersten Tondichtung im eigentlichen Sinn, dem relativ mühevoll und konfliktreich entstandenen "*Macbeth*", op. 23, hat der junge Strauss nicht nur gegen eine gewisse Erfolgsträchtigkeit, also vor allem gegen Publikumerwartungen verstoßen, sondern auch vieles riskiert, was er, ehrgeizig und entgegen freundschaftlichen und väterlichen Ermahnungen zur Mäßigung, als seinen "*ganz neuen Weg*"<sup>290</sup> verstanden hat.

Dazu gehörte zunächst die Wahl des Sujets – es war seine erste und einzige umfangreichere Auseinandersetzung mit Shakespeare –, die schon früh seine Einstellung zu Opernlibretti erkennen läßt. Nach Anregungen durch intensive Theatererlebnisse in der Meininger Zeit stellte sich für ihn mit der komplexen psychologischen Situation des Shakespeare-Dramas eine besondere Herausforderung, die zu einer neuartigen, höchst differenzierten formalen Gestaltung und zu polyphoner Satzstruktur im Rahmen der großen Orchesterbesetzung führen mußte. Eben weil für ihn Shakespeare, wie er viel später bekannte, "*als höchstes Phänomen des rezitierten Dramas*" galt,<sup>291</sup> konnte sich ein Sujet wie "*Macbeth*" in seiner "*ausführlichen psychologischen Motivierung des Dichters*" nur für die Tondichtung eignen und nicht (wie seiner Meinung nach am Negativbeispiel von Verdis "*Mac-*

---

<sup>289</sup> R. Strauss (Hrsg. W. Schuh), *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich 21957, S. 15 - im weiteren zitiert als BuE

<sup>290</sup> Zitiert nach W. Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre*, Lebenschronik 1864-1898, Zürich 1976, S. 148

<sup>291</sup> Zitiert nach F. Trenner, *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens 'und Schaffens*, München (1954), S. 266

beth" erkennbar) für die Opernbühne.<sup>292</sup> Und was die mehrdeutige formale Anlage betrifft, so ist "Macbeth" durchaus mit Liszts Shakespeare-Vertonung "Hamlet" vergleichbar, selbst wenn Strauss sich satztechnisch davon abzusetzen glaubte. Jedenfalls hat er auch in späteren Jahren immer betont, daß hier die Musik "logisch aus sich selbst" sich entwickle, also keinesfalls "Literaturmusik" sei.<sup>293</sup> In einem bedeutungsvollen Brief vom August 1888 an Hans von Bülow, der an "Macbeth" gerade auch "Logik und Genialität"<sup>294</sup> bewunderte, hat Strauss an diesem Werk und an "Don Juan" seine ästhetischen Ideen und Neuerungen gegenüber der nachbeethovenschen Sinfonik verdeutlicht.<sup>295</sup> So könnte "Macbeth" als Musterbeispiel dafür gelten, wie offen und wenig fixierend ein Sujet als "...Formen bildender Anlaß zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner Empfindungen..." (wie er in einem vielzitierten Brief an Romain Rolland schrieb) fungiert.

Ein notwendigerweise sehr kurzer Blick auf die formale Konzeption der Tondichtung zeigt nicht nur den im erwähnten Brief an Bülow beklagten "...immer größeren Widerspruch zwischen dem musikalisch-poetischen Inhalt, den ich mitteilen wollte und der uns von den Klassikern überkommenen Form des dreiteiligen Sonatensatzes..."<sup>296</sup> Er bestätigt auch die gegenüber allen früheren Werken neugewonnene Unverwechselbarkeit der jeweiligen individuellen Formlösung.<sup>297</sup> Speziell in "Macbeth" dürfte dieses Formkonzept jedoch die Zeitgenossen überfordert haben. Zwar werden am Beginn, nach einer quasi "heraldischen" Eröffnungsfanfare, noch zwei übliche Themenkomplexe exponiert, als deren "formbildender Anlaß" im Sinne des klassischen Themendualismus in der Partitur namentlich "(Macbeth)" und "(Lady M.)" genannt werden. (Zu "Lady M." sind in der gedruckten Endfassung noch die sechs Schlußzeilen ihres Briefmonologs beigefügt worden.) Aus diesen thematischen Charakteren und einem dritten

---

<sup>292</sup> Vgl. dazu auch B. Schmid, *Richard Strauss' Macbeth*, in: Musik in Bayern, Jg. 1987, Heft 35, S. 26 f.

<sup>293</sup> BuE, s. Anm. 1, S. 211

<sup>294</sup> Zitiert nach W. Schuh, s. Anm. 2, S. 150

<sup>295</sup> Dieser Brief ist abgedruckt bei Schuh, s. Anm. 2, S. 151 ff.

<sup>296</sup> Ebenda, S. 152

<sup>297</sup> "Ich halte es nun doch für ein rein künstlerisches Verfahren, sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine dementsprechende Form zu schaffen, die schön abgeschlossen und vollkommen zu gestalten allerdings sehr schwer, aber dafür desto reizvoller ist . . . Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens und im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist nun 'Macbeth'." (Ebenda)



Thema entwickeln sich in fast noch Brahmscher Technik weitere Motive als Material für einen ersten Durchführungsteil, an den sich ein weiterer anschließt, der jedoch durch Änderungen in Tempo, Taktart und Charakter eher die Funktion eines marschartigen Mittelteils gewinnt. Zwei weitere aus einer verkürzten Reprise herauswachsende Durchführungskomplexe sind jedoch aus keiner Formtradition heraus mehr erklärbar. Diese bewirken im kontrapunktischen Gegeneinanderführen der thematischen Charaktere eine ungewöhnliche dramatische Zuspitzung. Die verhaltene Koda enthält nur noch Pianissimo-Anklänge an einen D-Dur-Triumphmarsch des *"Macduff"*, den Strauss auf Bülow's Rat hin schon in der revidierten Erstfassung ersetzt hatte.<sup>298</sup> Bemerkenswert ist dazu vielleicht, daß in den Skizzen zu *"Don Juan"* zunächst auch *"...großer schneidiger Coda stürmischer Schluß..."*<sup>299</sup> vorgesehen war, so daß Strauss offenbar in engerem zeitlichen Zusammenhang aus zwei Werken die jeweils triumphalen affirmativen Effektschlüsse eliminiert hatte.

Als inhaltliche und formale Voraussetzung für diese großen dramatisch gesteigerten Durchführungspartien erscheint die bis in allererste Skizzen von 1886 zu verfolgende kontrapunktische Kombination der Themen. Hierin scheinen sich, unterstützt durch Takt-, Tempo- und Tonartwechsel, Konflikte widerzuspiegeln, deren vermutlich handlungspsychologisch motivierte Formidee ganz aus der musikalischen Charakteristik der Themen, nicht jedoch aus konkreten Handlungszusammenhängen bei Shakespeare zu erschließen ist. Dies erklärt unter anderem die damaligen Rezeptionsprobleme, da hier nicht einmal jener *"...gewisse Anhalt ... für den Hörer..."* gegeben ist, den Strauss zur Rechtfertigung eines Programms gegenüber Romain Rolland ins Feld geführt hat. Obwohl in dieser Partitur bereits erstmals fast in einem Extrem verwirklicht erscheint, was der Komponist später *"subtile ‚Nervenkontrapunktik‘"* und in Bezug auf Klytemnästras Traum *"psychische Polyphonie"* genannt hat,<sup>300</sup> dürften mehr noch die daraus sich ergebenden Dissonanzspannungen und -häufungen für die Ablehnung von *"Macbeth"* entscheidend gewesen sein. Doch die zwingende Notwendigkeit, Dissonanzen als Ausdrucksmittel geballt einzusetzen, war für den Komponisten damals wohl ebenso ausgeprägt wie die höchstentwickelte

<sup>298</sup> Vgl. BuE, s. Anm. 1, S. 211

<sup>299</sup> In: F. Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing 1977, (Veröff. der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Band 1), S. 2

<sup>300</sup> BuE, s. Anm. 1, S. 230

Orchesterpolyphonie. War er sich Mitte des Jahres 1888 der Dissonanzwagnisse selbst noch nicht ganz sicher, wenn er an Bülow schrieb: "*Macbeth ruht einstweilen stillvergnügt in meinem Pulte begraben, die darin niedergelegten Dissonanzen suchen unterdessen sich gegenseitig aufzufressen ...*"<sup>301</sup>, so kritisierte er zwei Jahre später jene, die in "*Macbeth*" nur "*interessante neue Klänge*" gehört hätten, mit dem von drei Ausrufungszeichen gefolgten Satz: "*Wenn ich nur einmal den verfluchten Wohlklang ausrotten könnte!!!*"<sup>302</sup> Und er berief sich deutlich genug auf die "*Idee*", die "*hinter den greulichen Dissonanzen*" stecke – nicht etwa "*die absolute Freude am Mißklang*". Die psychodramatische Idee rechtfertigte also nicht nur die mehr oder weniger freien Dissonanzballungen, sie verbot geradezu auch den Wohlklang.

Andererseits gehörte zu dem Anspruch, den Strauss damals gegenüber Friedrich von Hausegger auf die einfache Gleichung "*...höchste Technik = das reichste am höchsten ausgebildete Sprachvermögen...*" gebracht und ausschließlich als "*Resultat eines außerordentlichen Ausdrucksbedürfnisses*" erklärt hatte, ebenso, und besonders in "*Macbeth*", die "*kolossal entwickelte Orchestertechnik*"<sup>303</sup>. Da sie für Strauss unmittelbar an die Substanz der thematischen Vorgänge geknüpft war (erkennbar an Instrumentationsangaben in den ersten Skizzen), war die Arbeit daran auch für die langwierige mehrstufige Genese von "*Macbeth*" verantwortlich. In einer ausgiebigen Erprobungsphase einer ersten Fassung mit verschiedenen Orchestern war dem Komponisten die schockierende Wirkung der "*grausigen Klänge*" voll bewußt geworden – ganz konträr zu jenem begeisternden Erlebnis einer erstmals erklingenden Partitur, das ihm während der damals gerade laufenden Proben zu "*Don Juan*" das Gefühl vermittelt hatte, sich "*...in der Berechnung der Effekte, Orchesterbehandlung nirgends getäuscht...*" zu haben.<sup>304</sup> Unmittelbar nach der späten Uraufführung dieser Erstfassung im Herbst 1890, also über vier Jahre nach der Skizzierung und sogar nach der Beendigung von "*Don Juan*" und "*Tod und Verklärung*", setzte nochmals ein Umarbeitungsprozeß ein, den der Komponist zwar nur

---

<sup>301</sup> Im erwähnten Brief, s. Anm. 7, S. 151

<sup>302</sup> Brief an A. Ritter vom 19. 10. 1890, zitiert nach E. H. Mueller von Asow, *Richard Strauss - Thematisches Verzeichnis*, Band 1, Wien 1959, S. 108

<sup>303</sup> "*Über mein Schaffen*", in: Österreichische Musikzeitschrift 1964, S. 221 ff. (unvollständige Wiedergabe von Strauss' skizzierter Antwort auf eine Umfrage zum Schaffensprozeß von F. v. Hausegger)

<sup>304</sup> R. Strauss (Hrsg. W. Schuh), *Briefe an die Eltern*, München 1969, S. 121



als *„Neuinstrumentierung“* bezeichnet, aber so ausgiebig dokumentiert hat wie kaum einen Kompositionsvorgang. (In Briefen an die Familie und Freunde wird jeder kleine Fortschritt erwähnt.<sup>305</sup>) Der Grund dafür, daß dem Publikum nach seiner eigenen Einschätzung *„...das grausig tolle Stück unmöglich gefallen konnte...“*<sup>306</sup> sah er nicht in Form und Inhalt, die er als gelungen *„völlig aufrecht erhalten“* wollte, sondern in mangelnder Klarheit der Themenverarbeitung. Das erforderte aber auch gewisse Korrekturen der motivischen Struktur, etwa durch Wegstreichen oder Hinzufügen sowie durch rhythmische Veränderungen bei Motivüberlagerungen. Dazu kamen selbstverständlich unterschiedliche Instrumentationsretuschen und erweiterte Dynamik- und Rubatovorschriften. – Das Ergebnis ist keineswegs eine Glättung oder Aufhellung, sondern eher eine Verdüsterung des Klangbilds, etwa im Zug der Verstärkung der Baßregion durch die neu hinzugenommene, oft motivtragende Baßtrompete. Nachdem das Ziel erreicht war, nämlich *„...die Klarheit der neuen Fassung – jetzt ist kein Thema mehr darin, das nicht ‚herauskommt‘...“*,<sup>307</sup> konnte *„Macbeth“* bei der Berliner Erstaufführung der Endfassung 1892, wie Strauss schrieb, *„...trotz alles Grausigen ... beim Publikum einen tiefen Eindruck...“* machen.<sup>308</sup> Und wenn Bülow während der Aufführung *„...enorme Elektrizität in der Luft...“* konstatierte,<sup>309</sup> dann hat er wohl die frühexpressionistische Wirkung dieses mühsam erarbeiteten Werks gemeint, dessen Ausdrucksintensität die Zeitgenossen schon bald psychoanalytisch zu deuten versuchten. So sah Arthur Seidl hinter dem Werk *„...den blanken ursprünglich-elementar sich äußernden Schaffensdrang...“*,<sup>310</sup> während Carl Muschler sogar ein *„Schaffen zur Selbstbefreiung“* vermutete,<sup>311</sup> und zu dem bemerkenswerten Ergebnis kam: *„Strauss' Polarität zum Negativen lebt sich hier einmal befreiend aus.“* Strauss selbst hat immer wieder die ganz persönliche Bedeutung des Werks hervorgehoben und eine ähnlich angespannte Schaffenssituation wie bei der Komposi-

<sup>305</sup> Z. B. aus autographen Briefen im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München (Nr. 200-202): *„Morgen fange ich mit der Neuinstrumentierung an...“*; *„...ich habe schon fast 30 Seiten ... neuinstrumentiert...“*; *„Bereits 41 Seiten neuinstrumentiert, der wird jetzt fle(c)ken...“*

<sup>306</sup> Ebenda, (Brief Nr. 199 vom 14. Okt. 1890 an die Mutter)

<sup>307</sup> Brief an A. Ritter, s. Anm. 14

<sup>308</sup> Brief an die Eltern, s. Anm. 16, S. 149

<sup>309</sup> Zitiert nach E. H. Mueller von Asow, s. Anm. 14, S. 109

<sup>310</sup> A. Seidl, *Richard Strauss - eine Charakterskizze* (1896), in: Straußiana, Regensburg 1913, S. 23

<sup>311</sup> C. Muschler, *Richard Strauss*, Hildesheim 1924, S. 282 f.

tion der "Elektra" durchblicken lassen. Daß es ihm mindestens so wichtig war wie die eigentlichen Erfolgswerke diese Zeit, wird unter anderem aus einem Brief an den Vater deutlich:

*"Macbeth gehört zu Don Juan in meiner Entwicklung, wer sich für die interessiert, für den wird es gedruckt, die anderen können mir einfach gestohlen werden. ‚Die Feinde‘ werden sich verflucht wenig um Macbeth kümmern, wofür auch vieles gut ist, da derlei komplizierte Partitur nicht alle Professoren der Hochschulen etc. lesen können ... ich gebe ihm [dem Verleger] Tod und Verklärung nicht her, bevor Macbeth erschienen ist."*<sup>312</sup>

Dieser ambitionierte Versuch, ein komplexes Drama mit seinen psychischen Spannungen gerade nicht dem Musiktheater, sondern – in Form seiner ersten vollgültigen Tondichtung – dem Orchester zu überantworten, erforderte eine seinerzeit kaum rezipierbare und daher als gewollt und "gemacht" empfundene Komplizierung von Form und Tonsatz. Strauss mußte sich während der langwierigen Arbeit an "Macbeth" um 1890 durchaus an "vorderster Front" fühlen, das heißt als mutiger und durchaus nicht nur erfolgreicher Künstler (ähnlich wie Schönberg ihn in seiner Harmonielehre charakterisiert hat<sup>313</sup>), der bereits dem 20. Jahrhundert angehört. Gegenüber von Hausegger hat er damals bekannt:

*"Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein durch meine reiche Kenntnis der gesamten Literatur und große Erfahrung in Allem, was das Orchester betrifft, außerordentlich geläutertes ‚Geschmack‘, der mir leicht als trivial gewöhnlich, schon oft dagewesen und daher überflüssig, noch mal wiedergekaut zu werden, erscheinen läßt, was Anderen, nicht bloß Laien noch als ‚höchst Modern‘ (verfluchtes Wort) u. dem 20. Jahrhundert artgemäß vorkommt. Daß man sich ab und zu ein ‚Späßchen? macht, um den Philister, der's zufällig vielleicht in die Hand nimmt oder anhören muß, ein bißchen zu ärgern, ist die Ausnah-*

---

<sup>312</sup> Zitiert nach W. Schuh, s. Anm. 2, S. 148

<sup>313</sup> "Der Künstler, der Mut hat, überläßt sich ganz seinen Neigungen. Und nur der sich seinen Neigungen überläßt, hat Mut, und nur, wer den Mut hat, ist Künstler." (1922, S. 480)



*me. Gewöhnlich ist es mit den Quinten, die man sich erlaubt u. den Dissonanzen, die man aufeinanderknallt, verdammter Ernst.*"<sup>314</sup>

Das damit indirekt verknüpfte Erfolgsproblem wurde schon früh in Strauss' Umgebung erkannt, wie aus Briefen des Vaters und der Freunde hervorgeht, und zwar im Sinne einer erfolversprechenden Veröffentlichungstaktik.<sup>315</sup> (Denn für "Macbeth" galt gerade nicht, was Thomas Mann im "Doktor Faustus" seinen Adrian Leverkühn über Strauss sagen läßt: "Da waren Avantgardismus und Erfolgssicherheit vertraut beisammen."<sup>316</sup>) Und wenn in diesem Sinne Theodor W. Adorno, dem "Macbeth" wohl kaum näher bekannt gewesen sein dürfte, in seiner weit ausgreifenden Auseinandersetzung mit Strauss von 1964 zwar "Markt, Karriere und Erfolg" als wesentlich für die technische Prägung der Werke angesehen hat,<sup>317</sup> was analytisch offen bleibt, so hat er ebenso jedoch die historisch bedingten kompositorischen Vorgaben für sein Schaffen klargestellt und den Vorwurf von Einfallsarmut und "Mache" zurückgenommen:

*"Der Kulturkonservatismus hat die Straussische Herausforderung von Innerlichkeit beantwortet mit dem Vorwurf der Mache. Dahinter steht die banausische Vorstellung von Kunst als einem Organischem, unwillkürlich Wachsenden. Längst gewährt die musikalische Sprache den Komponisten nicht einmal auch nur den Schein pflanzenhaft natürlichen Zusammenhangs ... In Strauss wagt der Aspekt des Gemachten ungescheut, pionierhaft sich vor, wie Fabrikschornsteine in frisch erobelter Landschaft. Weniger wäre er gegen den Vorwurf der Mache zu verteidigen als deren eigener Begriff ... Man hat ihn, wie Wagner zuvor, immer wieder des Mangels an musikalischem Einfall geziehen, und generös hat er gelegentlich zugestanden, ihm fielen meist nur kurze Motive ein. Einfall ist die unbewußte Gegenwärtigkeit des Idioms im Komponisten, sobald sie jäh hervortritt. Das dem Komponisten musikalisch vorgegebene aber schrumpft, je mehr seine Herrschaft sich*

<sup>314</sup> "Über mein Schaffen", s. Anm. 15, S. 222 f.

<sup>315</sup> Z. B. schrieb ihm Ludwig Thuille Ende 1889 hochofret: "Es ist also nun doch so gekommen, wie ich gehofft habe: Don Juan erscheint zuerst und wird durch seine Siege die erstaunten und erhobenen so wie auch die ‚empörten‘ Menschen auf ‚Macbeth‘ und ‚Tod und Verklärung‘ vorbereiten." (Richard Strauss-Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel [Hrsg. F. Trenner], Tutzing 1980, S. 106)

<sup>316</sup> Zitiert nach W. Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München/Wien 1964, S. 276

<sup>317</sup> T. W. Adorno, *Richard Strauss*, in: *Die Neue Rundschau* 1964, S. 558

*ausbreitet, und damit auch der Einfall. Das nötigt zu dem billig als Mache Monierten.*"<sup>318</sup>

(Diese Gedanken korrespondieren übrigens erstaunlich mit Strauss' Darstellung des Melodiebaus als "eines der schwersten technischen Probleme", wozu er lapidar festgestellt hat: "Wir sind nicht mehr frische Gehirne ... und müssen daher sehr sorgfältig in der Arbeit sein."<sup>319</sup>) Wenn Adorno aber als Konsequenz dieses "musiksprachlich Vorgegebenen" konstatiert:

*"Alles irgend Psychologische wird, gleichwie im Drama, präsentiert. Das kompositorische Subjekt befiehlt den Zusammenhang zwischen den Details und dem totalen Verlauf. Nicht aber sind die Details, als Ausdrucksregungen, die des kompositorischen Subjekts, sondern solche latenter dramatis personae..."*<sup>320</sup>,

so trifft dies nicht nur für die Bewältigung des Shakespearedramas in Form einer fast "totalen" psychologisierenden Durchführung zu, sondern es weist auch auf den späteren Bühnenmusiker hin.

Für "Macbeth" würde sich demnach das klischeehaft einfache Herstellen eines Bezugs zwischen Einfallsproblemen, höchstentwickelter Technik und auf Erfolg zielender "Mache" als Fehlschluß erweisen. Auch die simplifizierende Vorstellung eines Zusammenhangs zwischen perfekt funktionierender Umsetzung eines wie auch immer gearteten Programms in Musik und dem fast zwangsläufig damit sich einstellenden Verständnis (beziehungsweise Hörerfolg) wäre in diesem ohne ein eigentliches Programm auskommenden Werk irrelevant. Vielleicht wurde auch deshalb "Macbeth" (wie nur wenige andere Orchesterwerke) nicht eigentlich bekannt und schon gar nicht so mit seinem Komponisten identifizierbar, daß es zu einer kritischen Darstellung und Würdigung hätte kommen können – und damit zu einer gewissen Relativierung des Bildes vom stets zielstrebigem Erfolgskomponisten.

---

<sup>318</sup> Ebenda, S. 560 f.

<sup>319</sup> M. Marschalk, *Gespräche mit Richard Strauss*, in: Vossische Zeitung vom 15. Okt. 1918 (Abendausgabe), S. 2 f.

<sup>320</sup> T. W. Adorno, s. Anm. 29, S. 560



Die Tondichtung "Macbeth" als Problemwerk in der Entwicklung des jungen "Erfolgskomponisten", in: Bericht über das VI. Internationale Gewandhaus-Symposium Richard Strauss – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1989 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 8), Frankfurt/M, Leipzig 1991, S. 41-44.

## Clavecin-Musik des 18. Jahrhunderts im Spiegel der zwanziger Jahre

### Zur Couperin-Tanzsuite von 1923

Dass Werke in relativ kleiner Besetzung, die sich in irgendeiner Form mit Musik des 18. Jahrhunderts auseinandersetzen, zu den charakteristischen Erscheinungen in der Musik der 1920er Jahre zählen, scheint kaum umstritten zu sein. Doch die Thesen und Diskussionen über kulturgeschichtliche oder biographische Voraussetzungen, über die Vergleichbarkeit, die gegenseitige Beeinflussung oder gar die ästhetische Beurteilung solcher Werke führen rasch an Grenzen, die sich nur nach einer detaillierten Betrachtung der Werkfaktur überschreiten lassen. (Dies gilt zumindest für drei Werke, die innerhalb eines halben Jahrzehnts entstanden und auf Musik des frühen 18. Jahrhunderts bezogen worden sind: Igor Strawinskys *Pulcinella* (1920/22), Richard Strauss' *Couperin-Tanzsuite* (1923) und Alfredo Casellas *Scarlattiana* (1925/26).) Ungeachtet der Individualität dieser Werke – ganz besonders von *Pulcinella* –, als deren Folge Eric Walter White einen "wahren Ausbruch sogenannter ‚neoklassizistischer‘ Stücke" konstatiert hat<sup>321</sup>, lassen sich gemeinsame Voraussetzungen feststellen. Generell wäre der Rückgriff auf vorklassische Gattungen und Formen am Beginn des 20. Jahrhunderts zu nennen: etwa bei Reger und Busoni ganz allgemein auf alten Stil", im besonderen auf Bach, bei Debussy und Ravel auf die französische Tradition des 18. Jahrhunderts, bei Prokofjew auf Haydns Sinfonik und nicht zuletzt bei Strauss – vermittelt durch Romain Rolland und Hugo von Hofmannsthal – auf Molibre/Lully sowie das "Rococo francais"<sup>322</sup>. Und nach Ende des Ersten Weltkriegs war es vor allem Strawinsky, der mit seinem Zugriff auf Pergolesi in *Pulcinella* und mit dem Oktett jenen französischen "Néoclassicisme" anführte, zu dem es in Deutschland zunächst keine Alternative gab.

Parallel dazu trat immer deutlicher die Abwendung vom großen sinfonischen Stil mit seinen Monumentalformen zutage und in diesem Zusam-

---

<sup>321</sup> Eric Walter White: *Strawinsky*, übertragen von Gottfried von Einem, Hamburg 1949, S. 111.

<sup>322</sup> Vgl. Walter Werbeck: *Einführung*, in: Richard Strauss Edition Bd. 25: Sonstige Orchesterwerke II, Wien 1999, S. VII.



menhang auch die Reduktion des Klangapparats (nach Riesenbesetzungen wie in *Le Sacre du Printemps* und *Josephs Legende*). – Gemeinsames Moment bei Strauss und Strawinsky ist darüberhinaus, dass ihre mehr oder weniger freizügigen Bearbeitungen zunächst als Arbeiten für das Ballett in seiner neuen Ära in Erscheinung traten, was eine suitenartige Reihung der Stücke nahelegte<sup>323</sup>. Die Zusammenstellung von Ballettnummern zu Konzertsuiten war ohnehin erfolgreicher, was im Fall Strawinskys später von Clemens Krauss kritisch vermerkt worden war, wohl ohne Berücksichtigung von dessen gewichtigem Argument, eine vollendete Wiedergabe von Bühnenwerken sei nur in der Orchesterfassung auf dem Konzertpodium zu leisten<sup>324</sup>.

Gemeinsam ist den Werken schließlich auch das Kombinieren mehrerer aus dem originalen Zusammenhang gelöster Stücke für die Formung ganzer Sätze – quasi als "Material", also ohne konservatorische Rücksichten. (Zu erwähnen bleibt noch, dass Strawinsky beschrieben hat, wie er Werke von Couperin aus der Chrysander/Brahms-Ausgaben mit unerschöpflichem Vergnügen" spielte<sup>325</sup>, dass Strauss in seinen *Ariadne*-Skizzen sich Pergolesi-Motive notiert<sup>326</sup> und Anfang 1924 geplant hatte, *Pulcinella* in Wien zu bringen<sup>327</sup>.)

Gravierender sind allerdings grundsätzliche Unterschiede zwischen *Pulcinella* und *Tanzsuite*, die nicht nur im Generationsunterschied und der ästhetischen Einstellung beider Komponisten begründet sind: Zunächst gehören dazu Veranlassung und Voraussetzungen für die Entstehung. Bei Strawinsky war es neben dem Auftrag Diaghilews für eine Ballettmusik und dessen "Verführung" (wie er es nannte) zur Bearbeitung vermeintlicher Pergolesifragmente vor allem die seit längerem erhoffte Zusammenarbeit

<sup>323</sup> Casellas durch *Pulcinella* angeregtes Werk dagegen war als freie Fantasie mit Soloklavier in kleingliedriger Abschnittreihung angelegt; stilistisch zeigt es Ähnlichkeiten sowohl zu Strauss als zu Strawinsky, aber auch zu Prokofjew.

<sup>324</sup> "Als Komponist verschiedener Bühnenwerke habe ich zu meinem Bedauern feststellen müssen, daß eine vollendete Wiedergabe nur auf dem Konzertpodium geleistet werden kann." Zit. nach White: *Strawinsky*, S. 110. Vgl. den Brief von Clemens Krauss an Strauss vom 18. August 1946, in: Richard Strauss/Clemens Krauss: Briefwechsel, hrsg. von Günter Brosche. Tutzing 1997, S. 552f.

<sup>325</sup> Igor Strawinsky: *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, S. 233.

<sup>326</sup> Vgl. Stephan Kohler in: *Kongreßbericht zum VI. Internationalen GewandhausSymposium. Richard Strauss. Leben - Werk - Interpretation - Rezeption*, Frankfurt u. Leipzig 1991 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 8), S. 35.

<sup>327</sup> Brief an Franz Schalk vom 4. Februar 1924, in: Franz Grasberger (Hrsg.): *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing 1967, S. 278.

mit Picasso, die ihn nach Anregungen durch Saties *Parade* und ein gemeinsames Neapelerlebnis vorrangig motivierte und die zu einem jener seltenen Ergebnisse unter seinen Hauptwerken führte, das er „*une véritable réussite*“ nennen konnte<sup>328</sup>. – Für Strauss hatte die *Tanzsuite* eher die Bedeutung einer der (von ihm so genannten) „*Zwischenarbeiten*“; dennoch stellte sich für ihn die Bearbeitung als anspruchsvollere Aufgabe dar, wohl kaum nur als eine der kompositorischen „*Handgelenksübungen*“. Bereits 1912 hatte er zu den Anforderungen bei vergleichbaren Werken wie dem Bürger als Edelmann geäußert: „*Beim Stil der Kammermusik müssen sich offenkundig die schwarzen von den weißen Schafen trennen.*“<sup>329</sup> Strauss hatte – nach dem Ballettfragment *Kythere* von 1900 im Geist des französischen Rokoko und nach seinen davon zehrenden Erfahrungen mit dem *Bürger als Edelmann* – zunächst beabsichtigt, eine Konzertsuite nach Couperins Klavierstücken zu schreiben<sup>330</sup>; in seinem Schaffen wäre dies erstmals eine komplette, von Bühnenfunktion freie Adaption von Musik des 18. Jahrhunderts gewesen. Schließlich ergab sich für den Wiener Hofoperndirektor aber die Gelegenheit, zu einer Ballettsoirée im Wiener Fasching 1923 mit vorwiegend französischen Werken ein „historisches“ Eröffnungstück (anfangs war Rameau vorgesehen) zu geben, wozu er dann sein neues Werk als Ballett beisteuerte. So bildeten – am 17. Februar im Redoutensaal der Hofburg – *François Couperin: Gesellschaft'- und Theatertänze im Stile Ludwigs des XV., bearbeitet von Richard Strauss* den Auftakt zu Ravels *Ma Mère L'Oye* sowie Rameau- und Johann-Strauß-Zusammenstellungen und zugleich die Vorlage für die im Dezember desselben Jahres konzertant aufgeführte *Tanzsuite / aus Klavierstücken von / François Couperin / zusammengestellt und bearbeitet von / Richard Strauss*<sup>331</sup>.

Leitet sich Strauss' Partitur aus einer problematischen Lebens- und Schaffensphase wohl mehr von einem allgemeinen Interesse gegenüber „alten Meistern“ des französischen Rokoko her – vergleichbar historistischen

<sup>328</sup> Zit. nach Christian Geelhaar: *Strawinsky und Picasso - zwei ebenbürtige Genies*, in: Kunstmuseum Basel. Igor Strawinsky - Sein Nachlaß. Sein Bild (Ausstellungskatalog), hrsg. von Markus Hodel, Basel 1984, S. 299.

<sup>329</sup> Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 20. Juni 1912, in: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 31964, S. 184.

<sup>330</sup> Vgl. Normant del Mar: *Richard Strauss. A critical commentary on his life and Works*, Vol. 2, London 1978, S. 274.

<sup>331</sup> In der autographen Partitur (die Einsichtnahme in eine Mikrofilm-Kopie wurde dankenswerterweise vom Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen ermöglicht) lautet die Überschrift lediglich „Tanzsuite von François Couperin“.



Tendenzen Regers und anderer –, so war es bei Strawinsky nach eigener Aussage *„eine geistige, ich möchte fast sagen sensorische Verwandtschaft“*<sup>332</sup>, die ihn mit Pergolesi verband. Auf seine vielzitierte Frage: *„Sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen?“*<sup>333</sup> kam für ihn nur ein subjektiver Zugriff in Frage, um sich einem derart verinnerlichten Kollegen aus ferner Zeit zu nähern, seine Werke *„den Konservatoren und Archivaren der Musik“* zu entreißen und dann damit entsprechend unbekümmert und freizügig umzugehen: *„[...] ich bin der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann.“*<sup>334</sup>

Er nannte sich 1920 nicht nur *„Fiancé de la musique italienne“*<sup>335</sup>, sondern glaubte sich auch berechtigt, von seinen kaum authentisch ausgewählten Vorlagen vorwiegend melodisches Material harmonisch wie instrumentatorisch eigenwillig zu ergänzen und (wie Robert Craft anmerkt) Pergolesi zu einem *„Merkmal“* seiner selbst zu machen<sup>336</sup>. Dies könnte auch mit Picassos Idee korrespondiert haben, zu *Pulcinella* eine *„Bühne auf der Bühne“* zu gestalten<sup>337</sup>, um seinerseits *„Musik über Musik“* (nach Rudolf Kolischs Bonmot) zu komponieren. Jedenfalls sind es jene Mittel der Verfremdung und Deformation, die für Strawinskys russisch beeinflussten Neoklassizismus als charakteristisch gelten – oder wie er selbst anmerkte: *„Who could have treated that material in 1919 without satire?“*<sup>338</sup> – Strauss dagegen benutzte zwar Couperins Stücke ebenfalls weitgehend losgelöst von ihren historischen Bedingtheiten (wie Funktion, Titelgebung, Klangvorstellung), jedoch offensichtlich weit gewissenhafter, mit mehr von jenem *„Respekt“*, der für Strawinsky als schöpferisches Element *„allein immer steril“* bleiben sollte<sup>339</sup>; denn Strauss behielt die meist kurzen Originalstücke in Umfang und Tonsatz weitgehend komplett bei, wenn auch *„bearbeitet“* in seinem

<sup>332</sup> Igor Strawinsky: *Mein Leben*, München 1958, S. 78.

<sup>333</sup> Ebd., S. 76.

<sup>334</sup> Ebd., S. 77.

<sup>335</sup> Vgl. Heinrich Lindlar: *Igor Strawinsky. Lebenswege/Bühnenwerke*, Zürich u. St. Gallen 1994, S. 233.

<sup>336</sup> Robert Craft: *Igor Strawinsky*, München o. J. [1958], S.120.

<sup>337</sup> Vgl. Geelhaar: *Strawinsky und Picasso*, S. 296. Vgl. dazu auch Helmut Hucke: *Die musikalischen Vorlagen zu Igor Strawinskys ‚Pulcinella‘*, in: Ursula Aarburg, Peter Cahn (Hrsg.): *Helmuth Osthoff zu seinem 70. Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 241-250.

<sup>338</sup> Zit. nach Geelhaar: *Strawinsky und Picasso*, S. 296.

<sup>339</sup> Strawinsky: *Mein Leben*, S. 76.

Verständnis. So näherte er sich dem weit zurückliegenden Zeit- und Personalstil Couperins mit der für ihn selbstverständlichen symphonisch orchestralen Einkleidung, jedoch selten mit subjektiven Ergänzungen, also auch kaum satirisch zeichnend, wie etwa in *Schlagobers*, dem davor abgeschlossenen Ballett. In einem Punkt, der Verwendung alter Formen, scheinen sich die Verhältnisse umzukehren: Kann man aus Strauss' unschematischer Zusammenstellung der Originalstücke zu größeren Sätzen wohl auch *"seinen Spott über die Neigung der Neuen Musik zu historischen Formen erkennen"* (wie Walter Werbeck zu *Schlagobers* angemerkt hat)<sup>340</sup>, so legt Strawinsky sogar Wert auf die – wie er sagte – *"akademische"* Verwendung solcher alter Formen. Und dies war für ihn geradezu ein Zeichen von Modernität, da er (nach eigenen Worten) bei der Verwendung alter Formen nie das dabei empfundene Vergnügen und damit seine ironische Distanz verhehlt habe:

*"Da ich nicht das dem Akademismus eigene Temperament habe, so bediene ich mich stets wissentlich und freiwillig seiner Formen. Ich bin nicht mehr akademisch als modern, nicht mehr modern als konservativ. ‚Pulcinella‘ würde als Beweis genügen."*<sup>341</sup>

Inwiefern nun Strauss, der sich sicher weniger *"akademisch"* eingeschätzt haben dürfte und nach Adornos Urteil von 1924 *"gefeilt gegen die Versuchung der Leerformen, die Objektivität vorspiegeln"* gewesen war<sup>342</sup>, eher historisierend verfahren konnte, bleibt mit Hilfe einiger weniger Detailbeobachtungen zu beleuchten, was hier nur andeutungsweise möglich ist.

Unter Strauss' Werkbezeichnung *"Tanzsuite"* (namensgleich mit Bartóks im August 1923 vollendetem Werk) findet man nur zur Hälfte Tänze aus Couperins Epoche; daneben etwa *"Pavane"* aus weiter zurückliegender Zeit oder *"Wirbeltanz"*, *"Carillon"* und *"Marsch"* als frei gewählte Titel. Sein Zusatz *"aus Klavierstücken von François Couperin zusammengestellt und bearbeitet"*<sup>343</sup> ist durchaus wörtlich zu nehmen; denn die Zusammenstel-

<sup>340</sup> Walter Werbeck: *„Schlagobers“: Musik zwischen Kaffeehaus und Revolution*, in: Richard Strauss-Blätter, Neue Folge 42 (Dez. 1999), S. 106-120, hier S. 114.

<sup>341</sup> Igor Strawinsky: *Musikalische Poetik*, Mainz 1949 (1960), S. 57.

<sup>342</sup> Theodor W. Adorno: *Richard Strauss zum 60. Geburtstag*, in: Gesammelte Schriften Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1984, S. 256.

<sup>343</sup> In einem (bisher wohl unveröffentlichten Brief) an Max Butting vom 6. Februar 1933, in dem es um Fragen des Urheberrechts geht, schrieb Strauss: *"Die Couperinsuite dürfte weder als eine Neuschöpfung, noch als eine Bearbeitung gewertet werden. Das Thematische ist von Couperin, das Orchestergewand mit vielfach dazugefügtem Contrapunkt ist von mir u. die weiteren Ausführungen mancher Stücke z.B. der Wirbeltanz, die Codas des*



lung von 21 Stücken Couperins zu acht Sätzen, einschließlich der Transposition einiger Stücke in andere Tonarten, ist eher frei: Besteht der abschließende Marsch tatsächlich nur aus einem einzigen Stück mit erweiternder Koda, so wird die klassische Dreiteiligkeit des eröffnenden *Reigen und feierlicher Einzug (Pavane)*<sup>344</sup> aus zwei Stücken und die Reihungsform des zweiten Satzes aus zwei Courantes und zwei angehängten Charakterstücken gebildet, während die *Gavotte* aus zwei Gavottes und drei weiteren "Pièces", also aus fünf verschiedenartigen Stücken, im wörtlichen Sinn zusammengestellt erscheint, dabei meist ohne originale Wiederholungen und vereinzelt mit Einschüben, kleineren Kürzungen oder Verlängerungen. (Dennoch bleibt nochmals festzuhalten, daß Strauss – im Gegensatz zu Strawinsky und Casella – jeweils größere einheitliche Passagen oder komplette Stücke beibehalten hat). Für Strauss als Bearbeiter verstand es sich wohl von selbst, dass bei der Transformation eines meist geringstimmigen Clavecinsatzes in eine Kammerorchesterpartitur das Klangbild sich ganz entscheidend verwandeln musste (auch wenn es ihm nicht um eine ahistorisch geschärfte, quasi analytische Instrumentation wie in *Pulcinella* ging) – sogar an Stellen, wo eine gewisse Originalklangillusion beabsichtigt gewesen sein könnte, etwa wenn am Beginn der *Gavotte* Couperins zweistimmiger Originalsatz im Cembalo erklingt und zunächst nur von einer zusätzlichen Mittelstimme in der Solovioline ergänzt, nach und nach dann von Flöten, Fagott, Cello-Pizzikato und weiteren Violinen aufgefüllt wird; oder wenn als 1. Trio der Originalsatz in Anlehnung an das französische Trio in

---

*Carillon, der Gavotte sind reine Neuschöpfungen, so daß das Ganze, ebenso wie so viele Variationenwerke als künstlerische Neuschöpfung zu behandeln ist.*"

(Der Verfasser dankt Frau Katharina Hottmann für die freundliche Übermittlung).

Strauss' Einschätzung des "Wirbeltanzes" ist insofern missverständlich, da hier ebenfalls nur die Coda als "reine Neuschöpfung" erscheint (vgl. dazu A. Ott, S. 101 f.)

Dass Strauss im Partitur-Autograph jeweils bei Nr. I, IV, V, VI und VII am rechten oberen Rand der Partitur nochmals eigens "François Couperin" vermerkt hat, bedeutet nicht, dass in diese Stücke weniger eingegriffen worden wäre als in andere. Aus Korrekturen der Satzzählung geht hervor, dass Strauss in seiner Folge zunächst an dritter Stelle nicht den *Carillon*, sondern die *Sarabande* vorgesehen hatte (sofern nicht einfach ein Zählfehler vorlag). Die *Allemande* Nr. VII wurde jedenfalls erst im Anschluss an den *Marsch* Nr. VIII (mit dem Abschlussdatum "6. Januar 1923") noch nachgetragen (mit dem neuen Schlussvermerk Bearbeitet von Richard Strauss / Wien 11. Februar 1923"). Zur Zusammenstellung der Sätze aus den Originalstücken vgl. Alfons Ott: *Couperin als Quelle für Richard Strauss*, in: *Fontes Artis Musicae*, Vol. XIII, Kassel u. a. 1966, S. 101 ff. sowie Del Mar: *Richard Strauss*, S. 277.

<sup>344</sup> Der Zusatz "(Pavane)" ist im Autograph nicht mehr leserlich (entweder getilgt oder äußerst dünn mit Bleistift eingetragen), in der Druckfassung jedoch vorhanden.

Oboe, Englisch Horn und Klarinette erklingt oder eine vermutete "Silbertönigkeit" des Originalklangs durch die Wiedergabe von Couperins Stück *Carillon de Cythère* auf der Celesta quasi überpöntiert erscheint. (Jedoch orientiert sich hier die Klangmischung nicht so deutlich an historischen Vorstellungen wie in den Lully-Sätzen des *Bürger als Edelmann*, wo etwa in Nr. VII das fünfstimmige Gambenkonsort in sordinierten Bratschen und Celli nachgebildet erscheint.) Weitere ungewöhnliche Klangakzente von Harfe, Glockenspiel und Tamburin machen deutlich, dass der Komponist seine Erfahrungen als differenzierender Orchestrator auch im Kammerorchester beim Hervorheben von Stimmführungen kaum zurückgestellt hat.

Als gravierendere Eingriffe sind allerdings die Erweiterungen des Originalsatzes durch zusätzliche, meist kontrapunktierende Stimmen anzusehen. Gleich im 1. Satz wird der im Cembalo weitestgehend beibehaltene Originalsatz nicht nur vom Tutti (außer Flöten, Klarinetten, Trompete und Posaune) im Sinne der "Maestoso"-Wirkung verdoppelt, sondern noch durch eine teils imitierende neue Linie von drei auf vier (stellenweise sogar fünf) Stimmen erweitert. Zugleich entsteht eine motivische Verdichtung dadurch, dass ein markantes Quartsprungmotiv aus Takt 1 in der Zusatzstimme imitiert und ab T. 10 immer deutlicher integriert erscheint; zum zweistimmigen Satz des Mittelteils, in dem das Cembalo nur noch stimmverstärkend oder generalbassartig eingesetzt ist, kommen partiell noch zwei Zusatzstimmen hinzu, während eine zweitaktige Sequenz durch Zusammenziehung mehrerer Takte auf drei erweitert wird (nach Ziffer 3). Auf diese Weise wird der Cembalosatz einerseits klanglich, kontrapunktisch sowie rhythmisch (durch Synkopenakzente, Triller, erweiterte Arpeggiogirlanden) ergänzt, andererseits auch durch motivische Arbeit in der Struktur verdichtet. – Im 2. Satz gewinnt eine der Zusatzstimmen zunehmend melodisches Übergewicht; im weiteren Verlauf (ab Z. 2) tritt eine Trompetenstimme mit Dreiklangsmotiven eigenständig hervor – zugleich mit einer durchlaufenden Achtelbewegung in der Viola, was zusammen mit akzentuierenden Harfenakkorden eine Ausdruckssteigerung bewirkt. Im Schlussteil dieses Satzes (ab Z. 7) ergibt eine dissonierende Gegenstimme (mit Quart- und Quintparallelen zur Oberstimme und Septimen zum Bass) quasi fauxbourdonartige Akkordschärfungen – eine Pointierung des Originalklangs, die den vielzitierten "falschen Tönen" in *Pulcinella* entfernt vergleichbar erscheint. Manche Gegenstimmen schaffen neuartige Klangkontraste, wie im 2. Teil des 6. Satzes, wo sich gegenüber der originalen zweistimmigen



Staccato-Passage (in Violine, Cello und Harfe) eine kantable Legato-Melodie (in der Soloviola) profiliert. In raschen Sätzen haben Zusatzstimmen auch die Funktion, einen Bewegungsimpuls strikt durchzuhalten oder neu zu schaffen (etwa als durchlaufende Triolenkette zu punktierten Achtel/Sechzehntel-Figuren im zweiten Teil der *Sarabande* oder als Beschleunigungs- und Steigerungsmoment in Form rascher Skalen am Ende von *Gavotte* und *Marsch*).

Abgesehen von solchen zusätzlichen Stimmen erweitern instrumentarische, metrisch-rhythmische und harmonische Akzente den Satz. Neben den ausgeschriebenen melodischen Verzierungen aus dem Original gehören dazu motivische Hervorhebungen durch Blechbläser, Streicherpizzikati oder Glockenspiel- und Tamburineinwürfe, aber auch Trillerketten und generalbassartige Akkorde sowie Dreiklangsarpeggi in Cembalo und Harfe. Hinzu kommt eine reich abgestufte, jedoch nie extrem wechselnde Dynamik vom *ff* bis zum *ppp*. Dienen diese Ergänzungen des Bearbeiters weitgehend einer kontinuierlichen Entwicklung, Abstufung oder Steigerung – anders als Strawinskys blockartige, oft abrupte Aneinanderfügungen, harmonische Rückungen, periodische Asymmetrien oder Schichtklangtechniken –, so überraschen einige Kodapassagen durch eigenwillige Ausbrüche aus dem Originalsatz.

Die mit 62 Takten ungewöhnlich ausgedehnte Koda der *Gavotte* zitiert zunächst nochmals unvermittelt zwei neue Stücke (einschließlich einer Bewegungssteigerung) und steuert schließlich auf eine *ff*-Schlussapothese zu (Notenbeispiel 1, Ziffer 10), deren Höhepunkt in der freien Kombination von Thema 1, 3 und 5 besteht (seit der *Meistersinger*-Ouvertüre ein Beweis kunstvoller Kombinatorik<sup>345</sup>), was zugleich als verdichtete Reprise aufgefasst werden kann.

---

<sup>345</sup> Bereits in seinen *Erinnerungen an Hans von Bülow* 1909 berichtete Strauss von entscheidenden Erkenntnissen zu derartigen kontrapunktischen Techniken nach einer Begegnung mit Johannes Brahms: "Damals habe ich eingesehen, daß Kontrapunkt nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch aufs stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt." In: Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, München u. Mainz 1989, S. 190.

10

The image displays a page of a musical score, likely a manuscript or a printed edition, featuring two systems of staves. The top system consists of ten staves, and the bottom system consists of four staves. The staves are labeled with instrument names in German: Flöte, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Bass, Trompete, Trombone, Pauken, and Streicher. The score is densely written with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The number '10' is printed at the top center of the page, indicating the page number. The notation is characteristic of the 18th century, with a focus on melodic lines and harmonic support.

10



1. Fl.  
 1. Hob.  
 engl. Horn  
 2. A. Clar.  
 2. Fag.  
 2. Hörner (C)  
 Trompete (C)  
 Cello  
 Harfe  
 Cembalo  
 1. Viol. (V)  
 II. Viol. (V)  
 2. Br.  
 2. Celli  
 2. C. Bass

Notenbeispiel 1: Ausschnitt aus der Koda von Nr. V (Gavotte)

Nachdem in der Konfrontation des leichtfließenden "Spinnerin"-Themas vom Beginn (*La Fileuse*), das hier in Basslage verzerrend plump erscheint, mit dem betont robusten Satyrmotiv aus dem 2. Trio (*Les Satires Chèvre*

*pieds*) dieses polyphon frei gestaltete "bunte Treiben" möglicherweise programmatisch inspiriert war, endet der Satz eher unerwartet mit einem motivischen *pp*-Ausklang, in dem das Spinnerinmotiv das Satyrmotiv ergänzt.

Anders als in dieser symphonisch ausgeweiteten Koda nimmt der Schluss von *Carillon* eine unvorhersehbare Wendung: nach der dreiteiligen Satzanlage mit kompletter Reprise des A-Teils (des tonmalerisch auf Celesta, Cembalo, Harfe und Glockenspiel übertragenen *Carillon de Cythère*) führt eine zusätzliche Wiederholung der ersten acht Takte – erweitert durch Oboen, Streicher und eine durchlaufende Sechzehntelbewegung im Cembalo (Notenbeispiel 2) – zu einer chromatisch verfremdenden Sequenzierung des Kopfmotivs über einem Tonika-Orgelpunkt (ab Z. 5), weiter zu einer Variante von T. 4-6, einer Motivabspaltung aus T. 2, die – zusätzlich zur Chromatik – durch Terztriller in den Flöten, Synkopen im 1. Horn, gebrochene verminderte Akkorde in der Celesta sowie Nonparallelen und ein rasches Crescendo zum Forte für neun Takte aus dem Originalstück ausbricht.

The image shows a page of a musical score for the Koda section of the third movement of a Carillon. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (1 Fl.), Oboe (1 Hob.), Horns (3 Hörner (D)), Glockenspiel, Celesta, Harp (Harfe), Cembalo, Violins (I. Viol., II. Viol.), Trumpet (Tr.), Cello (Cello), and Bass (C. Bass). The music is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture. The score includes a variety of musical notations, including chromatic sequences, a crescendo leading to a forte ending, and specific performance instructions such as 'Solo', 'p', 'ff', and 'ritto'. The score is divided into measures, with a large number '5' indicating the start of a new section or measure group.

Notenbeispiel 2: Ausschnitt aus Koda von Nr. III (Carillon)



Umso eindeutiger festigt sich in den acht diminuierenden Schlusstakten die Tonika durch Sequenzen des 2. Kopfmotivs, um nach einer kurzen Generalpause mit dem 1. Kopfmotiv den endgültigen Schluss zu markieren. (Ein programmatischer Hintergrund dieser motivisch gearbeiteten Abweichung vom Original lässt sich allenfalls vermuten; in Frage kommt für diese exzentrische Steigerung des monotonen Carillon-Klangs eine Anregung durch eine Fassung von *L'embarquement pour l'isle de Cythère* des Coupeurin-Zeitgenossen Jean-Antoine Watteau.)

Auf noch differenziertere Weise ist das Spielen mit und das Abweichen von originalem Material in der Koda des *Wirbeltanzes* gestaltet (Notenbeispiel 3). Unter diesem frei gewählten Titel sind zunächst drei unterschiedliche Charakterstücke mit stetig gesteigerter Bewegungsdichte und mehreren Crescendi bis zum *ff* aneinandergereiht worden: *Le Turbulent* (Presto-Allegretto), *Les petits Moulins* (Presto), *Les Tricoteuses* (Prestissimo). Dabei erscheint bereits der original zweistimmige erste Schluss des letzten Stücks (ab Z. 7) von Sextenkettten der Holzbläser, Trillern der Fagotte und Kontrabässe sowie Synkopenakzenten der Blechbläser überlagert, danach schließlich die kleine sechstaktige Koda des Originals auf 30 Takte erweitert, wobei die Turbulenz dynamisch, harmonisch und instrumentatorisch immer rasanter ansteigt: In zwei Crescendo-Wellen werden die verminderten Akkorde des Originals von einem auf drei Takte gedehnt und mit gegenläufigen Terz- und Sextparallelen, liegenden Blechbläserklängen sowie Tamburinwirbeln unterlegt. Dieser Dissonanzdehnung folgt (ab Z. 8) eine achttaktige chromatische Terzbewegung aufwärts, die erst mit Erreichen des Spitzentons wieder in den Originalsatz, jedoch mit zusätzlichen Motivwiederholungen, zurückführt.

The image shows a page of a musical score, likely a Baroque or Classical era work, featuring multiple staves for various instruments. The staves are arranged vertically and include the following parts from top to bottom: Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola, Violoncello (Vcllo), Clavichord (Clav.), and a keyboard part (likely Clavichord or Cembalo). The score is dense with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is in black ink on a white background, with some red markings for emphasis. The page is numbered 189 in the top right corner.



2 Fl.  
Hob.  
Engl. Horn  
2 A. Clar.  
2 Bas.  
1. Horn (F)  
Trompeta (D)  
Tamburin  
Cembalo  
7 Viol.  
2 Tr.  
2 Celi

2 Fl.  
Hob.  
Engl. Horn  
2 A. Clar.  
1. Horn (F)  
Trompeta (D)  
Tamburin  
Cembalo  
7 Viol.  
2 Tr.  
2 Celi

The image shows a page of a musical score, numbered '9' at the top right. It consists of two systems of staves, each with 12 parts. The instruments listed on the left are: 2 Fl., Hob., engl. Horn, 2 A. Clar., 1 Fla., 1. Horn (F), Trompete (D), Tamburin, Cymbale, 1. Viol. (A), 2. Viol. (D), 2 Br., 2 Celli, and 1 C. Bass. The score is written in a historical style with various musical notations, including slurs, dynamics, and articulation marks. The first system covers measures 9-18, and the second system covers measures 19-28. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Notenbeispiel 3: Ausschnitt aus der Koda von Nr. VI (Wirbeltanz)

Das Gegengewicht zu diesen chromatischen "Wirbeln" bildet eine diatonische Terzenkette aufwärts (Z. 9), die über das Kopfmotiv im diminuendo in



die höchste Lage und danach in eine ebenfalls motivische Forte-Schlusswendung mündet. Diese in ihren Bezügen kaum genügend beschreibbare Koda erinnert im tonalen Ausbruch und der Rückführung in die Tonika an die knappere *Carillon*-Koda und weist schon auf den Ausklang der ganzen Suite hin, wo ein burlesker "Matrosen"-Marsch ebenfalls motivisch übersteigert und dann im ppp leicht parodistisch ausgeblendet zu werden scheint. Darüber hinaus assoziiert der Wirbeltanz-Schluss auch einen originalen programmatischen Hintergrund, nämlich die Andeutung eines gemäßigt chaotischen Missgeschicks der immer schneller arbeitenden "Strickerinnen" bei dem schon von Couperin in seiner Koda hinzugefügten Hinweis "*Mailles-lachées*", dem Fallenlassen der Maschen – wodurch Strauss mit diesem kleinen Chromatikwirbel Couperins kuriose Idee zugespitzt und in die Spätphase der Tonalität übertragen hätte. (Immerhin schien ihm dieser Satz auch für eine Übernahme in den *Rosenkavalier*-Film prädestiniert zu sein.<sup>346</sup>)

Erscheint in solchen Passagen Couperin fast schon als "Merkmal" von Strauss<sup>347</sup>, so hat dieser seine Vorlage insgesamt gesehen eher zu einem Merkmal des Komponierens um 1900 und wohl auch noch der 20er Jahre gemacht: durch eine gewisse historisierende Bewahrung einerseits, andererseits durch eine symphonische Erweiterung und Verdichtung der polyphonen Struktur, was wenige Jahre nach Erscheinen von Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) wohl nicht nur satztechnischen Anspruch erwiesen haben dürfte (ungeachtet der Frage, ob dies eine "Bereicherung" des Originals bedeutet), sowie durch weiter entwickelnde motivische Arbeit neben der instrumentatorischen Klang- und Linienprofilierung. Dass ihn solche Arbeiten als Komponisten des 20. Jahrhunderts dennoch nicht auf Dauer befriedigen konnten, geht aus einer brieflichen Äußerung zur fast zwei Jahrzehnte späteren Bearbeitung Couperinscher Stücke im *Divertimento* 1941 hervor<sup>348</sup>. In manchen Sätzen jedenfalls hat Strauss eigentlich sogar

<sup>346</sup> Vgl. Del Mar: *Richard Strauss*, S. 279. Bemerkenswert ist Strauss' Zusammenfassung gerade dieser drei Nummern mit erweitertem Schluss (Nr. III, V; VI) in der Ankündigung der Wiener Ballett-Soiree als "Theatertänze", im Unterschied zu den übrigen – eher historisierenden – "Gesellschaftstänzen".

<sup>347</sup> "Wäre nicht Couperin die Hauptperson, so könnte man fast sagen, daß erst hier die Musik ganz zu sich selbst komme", äußert Walter Werbeck zu solchen Passagen. In: *Einführung*, in: Richard Strauss Edition Bd. 25, S. VIII.

<sup>348</sup> "Nach dem Couperin ist mir wirkliches Komponieren eine wahre Erholung." – Brief von Strauss an Clemens Krauss vom 6. Januar 1941, in: *Briefwechsel*, S. 186.

Diaghilews Erwartungen an Pulcinella, nämlich ”a *stylish orchestration*”<sup>349</sup>, erfüllt, die Strawinsky so ganz und gar nicht berücksichtigen wollte. So nimmt die Tanzsuite eine artifizielle Mittelstellung ein zwischen Traditionsbinding aus historischem Interesse und neuen Möglichkeiten des Rückgriffs auf das 18. Jahrhundert, verbleibt trotz der Begeisterung des Komponisten für französisches Rokoko dennoch im Umkreis einer deutschen kompositorischen Entwicklung<sup>350</sup> – im Unterschied zu Strawinskys Pulcinella –, keinesfalls aber nur in dem engen Rahmen eines ”*modernen musikalischen Barock*” (wie Walter Niemann 1913 historische Tendenzen im Umkreis Regers abschätzig genannt hatte<sup>351</sup>).

Clavecin-Musik des 18. Jahrhunderts im Spiegel der zwanziger Jahre. Zur Couperin-Tanzsuite von 1923, in: Richard Strauss-Blätter NF 45 (Juni 2001), S. 7-23.

---

<sup>349</sup> Zit. nach Geelhaar: *Strawinsky und Picasso*, S. 295.

<sup>350</sup> Schon 1911 sah Heinz Tiessen Strauss nach dem Rosenkavalier, worin ”*die Stilechtheit des Rokoko verbürgt*” sei, als ”*Hoffnungsträger, der die letzte Erfüllung in Aussicht stelle, die uns [...] den reinen Typ moderner Klassizität gibt*”. In: Heinz Tiessen: *Wo steht Strauss mit seinem Rosenkavalier?*, in: AMZ Berlin 1911, S. 392.

<sup>351</sup> Walter Niemann: *Die Musik der Gegenwart*, Berlin 1913, S. 154 ff., hier S. 168.

# Vom Einfall zur harten Arbeit

## Zum Schaffen von Richard Strauss

### Vorbemerkung

Es mag überraschen, aber das Thema dieser Vortragsreihe über den Kompositionsprozeß in der Musik spiegelt keineswegs nur ein wissenschaftliches Interesse unserer Zeit; es war vielmehr schon vor 1900, in den Jahrzehnten der ersten großen Erfolge und künstlerischen Wagnisse von Richard Strauss, von erstaunlicher Aktualität. In dieser auch für die Entwicklung der neueren Psychologie bedeutsamen Zeit war es vor allem der für Strauss' Musik aufgeschlossene Friedrich von Hausegger, der im Anschluß an seine rasch bekannt gewordene Schrift *Die Musik als Ausdruck* (1885) aus der Befragung angesehener Künstler neue Thesen zum Kunstschaffen gewann<sup>352</sup>. Nachdem er zur Erkenntnis gelangt war, »daß der psychische Vorgang im Kunstempfangenden beim Genusse des Kunstwerkes in irgendeinem Zusammenhange mit der Natur der aufgewendeten Schaffenthätigkeit des Künstlers stehe«, konnte diese Schaffenthätigkeit nicht nur für die Wissenschaft von Interesse sein. Vielmehr kommt er zur Überzeugung, »daß das Kunstwerk nicht eher seiner wesentlichen Natur nach wirksam wird, bevor der Kunstgenießende nicht in seiner Einbildungskraft den Zusammenhang mit der lebendigen Bethätigung des Künstlers, dem es entstammt, hergestellt hat.« Insofern gleiche von Hauseggers Schlußfolgerung, »daß der Schaffenszustand des Künstlers ein der Beobachtung würdiges Objekt sei, ja, daß erst seine Beobachtung uns in die Tiefen der Kunst zu führen vermöge«, einer auch von der damals modernen Hermeneutik getragenen Bestätigung der Intentionen dieser Vortragsreihe. (Bemerkenswert ist dabei auch, daß im Kontext solcher Vorstellungen so großangelegte, bedingt biographisch deutbare Werke wie die gleichzeitig skizzierten *Don Quixote* und *Ein Heldenleben* entstanden.)

---

<sup>352</sup> Friedrich von Hausegger, *Aus dem Jenseits des Künstlers – Betrachtungen und Mitteilungen über den künstlerischen Schaffenszustand*, in: Ders., *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Siegmund v. Hausegger, München 1903; die folgenden Zitate: S. 364f., 370.

Zumindest für diese auf »Einführung« gerichtete Interpretation um 1900 wäre der auskunftswillige Strauss eine Art Kronzeuge gewesen, wenn überhaupt festgestanden hätte, daß er Komponist im eigentlichen Sinne war. Bezeichnenderweise stand gerade dies für Eduard Hanslick in Zweifel<sup>353</sup>, da Strauss zu jenen »jüngeren Komponisten« zählte, die »in einer fremden Sprache denken (Philosophie, Poesie, Malerei) und das Gedachte erst in die Muttersprache (Musik) übersetzen.« Das bedeutete für Hanslick aber: »Das Charakteristische des Symphonikers Strauss besteht darin, daß er mit poetischen, anstatt mit musikalischen Elementen komponiert und durch seine Emanzipation von der musikalischen Logik eine Stellung mehr neben, als in der Musik einnimmt.« Sollten für Strauss also eher Kriterien des dichterischen Schaffens gelten?

## I

Eigentlich im Gegensatz zu jener bekannten ästhetischen Kontroverse am Jahrhundertende stehen die großzügig und freimütig geäußerten klarsichtigen Gedanken des Komponisten Richard Strauss zu seinem Schaffen<sup>354</sup>. Fast ergeben nämlich die zahlreichen Äußerungen seit seiner Jugend die Umrisse einer Theorie vom künstlerischen Schaffen, weshalb sie hier auch ausgiebig zitiert werden.

Hinter seinen Bemühungen um Klarheit über Einfall und Ausarbeitung stand neben einem ganz persönlichen Interesse wohl auch ein Bedürfnis seiner Zeit – ablesbar an der Vielzahl von Umfragen unter Künstlern – nach Erhellung und Erklärung jener oft nur als Genialitätsausfluß angenommenen Schaffungsvorgänge. Dabei entstanden für Strauss nicht selten Widersprüche zwischen einem genauen Wissenwollen oder Erklärenkönnen und der Einsicht in die Unerklärbarkeit etwa eines Mozartschen Melodieeinfalls als »Geschenk der Gottheit«. Was seine Überlegungen zum Schaffensprozeß und zum eigenen Komponieren immerhin kennzeichnet, ist die außerordentliche Offenheit und Bewußtheit eines Künstlers, der dem Urteil Stefan Zweigs zufolge »seine Aufgabe bis zum letzten Grund erkannt hatte« und

<sup>353</sup> Eduard Hanslick, *Orchesterkonzerte*, in: Fünf Jahre Musik (Der) Modernen Oper< VII Teil). Kritiken von Eduard Hanslick, Berlin 1896, S. 181, 221.

<sup>354</sup> Diese finden sich hauptsächlich in: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich 21957, ganz besonders in dem Aufsatz *Vom melodischen Einfall*; ferner in Antworten auf Umfragen unter Komponisten, aber auch in überlieferten Gesprächen mit Freunden und nicht immer ganz zuverlässigen Gesprächspartnern, seltener in Briefen.



»die Grenzen seines eigenen Könnens [...] mit einer fast unheimlichen Klarheit übersah«<sup>355</sup>. Im Blick auf so unübertreffliche Vorbilder wie *Figaros Hochzeit* und *Die Meistersinger von Nürnberg* hinderte ihn dies jedoch nicht, anlässlich einer Umfrage nach den Grenzen des Komponierbaren (1910) »alles [für] komponierbar« zu halten, »wenn der Musiker dazu das nötige Talent besitzt«<sup>356</sup>.

»Einfall« und »Erfindung« (beide Begriffe zitiert der junge Strauss in Anführungszeichen) werden von ihm einer mehr oder weniger scharfen Selbstbeobachtung unterzogen – im Gegensatz jedenfalls zu »diesem Dilettantengeschwätz über Einfall und Arbeit«<sup>357</sup>. Nicht zu leugnen ist für ihn das immer wieder Unvorhersehbare von Einfällen, die – »man weiß nicht woher«, – ihm plötzlich auftauchten, wobei Zeit und Ort eigentlich keine Rolle spielen<sup>358</sup>. Viel wichtiger erscheint ihm dabei jedoch, was er »ein inneres« Arbeiten der Phantasie« genannt hat, so daß für ihn sogar der erste »unvermutet« kommende Einfall unzweifelhaft »auch nur eine Fortsetzung« ist. Ein Beweis für dieses »Endresultat eines langen inneren Prozesses« ist die Tatsache, daß der Komponist ein solches Motiv »sofort [...] irgendeinem Ausdrucksbedürfnis entsprechenden Inhalts« zuzuordnen versucht und »bewußt« weiterführt. In der ersten Phase dieser weiterführenden Ausarbeitung zeigt sich nun die wache Auseinandersetzung zwischen Phantasie und Intellekt; dabei meint Strauss, daß eine Steigerung der Einfallsdichte »mit der zunehmenden intellektuellen Bildung« einhergehe:

»[...] mir fallen 4 Takte einer schönen Melodie ein, sagen wir religiös schwärmerischen Inhaltes – diese 4 Takte sind absoluter sogenannter Einfall, ich weiß nicht, woher so plötzlich u. wieso, ich setze mich ans Klavier u. versuche, diese 4 Takte auf Grund ihres thematischen Inhaltes und ihres sonstigen Entwicklungsbedürfnisses fortzuspinnen – diese 4 Takte entwickeln sich in Kürze zu einer 18taktigen, meinem Ausdrucksbedürfnis gut u. glücklich erfunden scheinenden Melodie, die ich auf vier 32taktige Perioden schätze, um vollständig entwickelt u. abgeschlossen zu sein. Haben sich die ersten 18 Takte nach kurzen Stockun-

<sup>355</sup> Zit. nach Ernst Krause, *Richard Strauss – Gestalt und Werk*, Leipzig 61980, S. 117.

<sup>356</sup> In: *Der Merker* 2, H. 3, Wien 1910, S. 106.

<sup>357</sup> Zit. nach Krause, S. 112.

<sup>358</sup> Richard Strauss, *Über mein Schaffen*, in: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 1964, S. 221ff. (= Unvollständige Wiedergabe von Strauss' skizzierter Antwort auf die erwähnte Umfrage von Friedrich von Hausegger); daraus auch die folgenden Zitate.

gen u. mit kleinen Veränderungen verhältnismäßig rasch gefunden, so geht's plötzlich mit dem 18. Takt nicht mehr so weiter, wie es mir gefällt, ich versuche 3, 4, 5 Arten der Durchführung – es ist Nichts – ich fühle, die natürliche Production, wenn ich's so nennen darf, ist aus. Sobald ich das erkannt, hüte ich mich fortzufahren; schreibe das bis jetzt vollendete auf u. merke es mir genau u. schließe es sodann in meinen Hirnkasten ein. Wenn nun plötzlich nach 2 oder 3, oder mehr Tagen, so ganz plötzlich wie vorher der erste Einfall, die mir richtig erscheinende Fortsetzung desselben sich findet, so muß doch entschieden ein inneres Arbeiten der Phantasie stattgefunden haben, nur daß die Phantasie ihr Arbeitsthema vielleicht von meinem Intellect mehr vorge-schrieben erhielt, also gleichsam trainiert war.

Daß aber der erste Einfall, der mir ganz unvermutet kam auch nur eine Fortsetzung ist, ist unzweifelhaft.<sup>359</sup>

Im Gegensatz zum jugendlichen Glauben an ein selbstverständliches »Keimen der Idee« erscheint Strauss im fortgeschrittenen Alter gerade die »Entwicklung zur vollkommenen melodischen Gestalt« immer schwieriger und mühsamer. Den Grund dafür, daß man am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr »im ungehindertsten Erfinderleichtsinn« – wie er es bei Schubert hundert Jahre zuvor vermutete<sup>360</sup> – schaffen kann, bringt er nur zu deutlich in folgendem Eingeständnis zum Ausdruck:

»Die melodische Gestalt zu bauen ist natürlich Talentsache; aber es handelt sich hier auch um eines der schwersten technischen Probleme. Wir sind nicht mehr frische Gehirne; wir haben schon eine zu große Entwicklung hinter uns und müssen daher sehr sorgfältig in der Arbeit sein. Zwei Takte einer Melodie fallen mir spontan ein; und nun spinne ich weiter und schreibe wieder ein paar Takte hin, aber schon spüre ich Unvollkommenheiten, und ich setze Baustein an Baustein, bis die endgültige Fassung gelungen ist. Das dauert manchmal lange Zeit, sehr lange Zeit. Eine Melodie, die aus dem Augenblick geboren zu sein

<sup>359</sup> Zit. nach ÖMZ 1964, S. 221. – Mehrmals übrigens hebt der im »Neudeutschen Fahrwasser« bereits höchst Erfolgreiche hervor, welche entscheidenden Anregungen zur Melodieerfindung er durch Brahms erhalten habe – vgl. Betrachtungen, S. 190.

<sup>360</sup> Über Schubert – ein Entwurf, in: Betrachtungen, S. 112.



*scheint, ist fast immer das Ergebnis mühevoller Arbeit. Nebenbei gesagt: auch Arbeit ist Talentsache*<sup>361</sup>.

Wie bei solcher Offenheit und Deutlichkeit das Klischee vom einfallarmen, nur technisch perfekten Schaffen entstehen konnte, mag fast schon auf der Hand liegen. Vielleicht bedeutete für Strauss im hohen Alter der Einfall gerade deshalb *»das höchste Geschenk der Gottheit, und mit nichts anderem zu vergleichen«*<sup>362</sup>. Einige Melodien und Themen von Mozart, Beethoven und anderen stellen für ihn *»Symbole«* dar, *»die nicht »erfunden«, sondern den damit Begnadeten »im Traum verliehen« sind.* Doch selbst wenn Strauss beim *»wirklichen »Einfall«* « sogar *»jede fördernde Verstandesarbeit«* ausschließt, bedeutet dies im Grunde keine Annäherung an Hans Pfitzners mystifizierende Gedanken. Denn gerade im Anschluß an solche Äußerungen setzt um so stärker das Bedürfnis nach klärender Selbstbeobachtung und naturwissenschaftlicher Begründbarkeit ein. Besonders auf die Frage nach der Wechselwirkung und *»der Grenze zwischen der Tätigkeit des Verstandes und der Phantasie«* erhofft er sich eine physiologische Erklärungsmöglichkeit:

*»Wo ist der Sitz der Phantasie? Ist diese eine Steigerung des Verstandes? die höchste Blüte der menschlichen Seele? Sitzt die Phantasie im Gehirn und arbeitet sie nur bei einer besonderen Befruchtung durch das Blut? Nach meiner eigenen Erfahrung, daß bei großen Erregungen, Ärger, eine besonders lebhaftige Tätigkeit der künstlerischen Phantasie einsetzt – bei mir nicht, wie oft geglaubt wird, nach sinnlichen Eindrücken, Anschauung von großen Naturschönheiten, feierlichen Stimmungen in poetischer Landschaft (die Übersetzung derartiger Wirkungen in Tonbilder geht eher durch Verstandesarbeit, also übertragen, nicht direkt) –, möchte ich fast glauben, daß im menschlichen Blut chemische Elemente liegen, die, wenn sie gewisse Nerven durchströmen oder mit gewissen Teilen des Gehirns zusammenströmen, diese Höchststeigerung*

<sup>361</sup> Max Marschalk, *Gespräche mit Richard Strauss*, in: Vossische Zeitung 15. Okt. 1918 Abendausgabe, S. 2f.

<sup>362</sup> Dieses und folgende Zitate aus *Vom melodischen Einfall*, in: *Betrachtungen*, S. 161ff

*seelischer Geistestätigkeit hervorbringen, der die größten Kunstleistungen entspringen*«<sup>363</sup>.

Fast alle diese Überlegungen führen Strauss jedoch zum Kernproblem des Schaffens, der Weiterführung und Ausarbeitung des ersten Einfalls. Und hier beruft er sich vorbehaltlos und wohl im Gegensatz zu damals üblichen Vorstellungen vom genial inspirierten Komponieren schon in jungen Jahren auf die »harte Arbeit«.

Da zu seinem Melodieverständnis selbstverständlich auch die Harmonie gehörte, erforderte für ihn »die Disposition der Harmonien etwa über einen Satz oder einen Akt hin« sowie die Wahl der Tonarten die allergrößte Sorgfalt; so daß ihn der Tonartenplan auf lange Strecken »oft genug sehr viel Arbeit kostet«<sup>364</sup>. Konnte man aus seiner exakten Beschreibung der Melodieausarbeitung entnehmen, wie bewußt hier nach dem Einfall von etwa vier Takten gearbeitet wurde, und zwar – ohne die Eingeständnisprobleme Regers – »am Klavier«<sup>365</sup>, so läßt sich die dazu notwendige »Technik« schon gar nicht von »Inspiration«, »Sprachvermögen« und »Ausdrucksbedürfnis« trennen:

*»Man nennt Technik bei künstlerischer Production doch wohl ›die Fähigkeit, Alles, was man an Empfindung u. künstlerischer Fantasie in sich birgt, auch so ans Tageslicht zu bringen« – also höchste Technik = das reichste, am höchsten ausgebildete Sprachvermögen. Ein solch ›höchst ausgebildetes Sprachvermögen‹ ist aber doch auch nur das Resultat eines außerordentlichen Ausdrucksbedürfnisses (eine gute 5stimmige Fuge zu schreiben, ist doch kein Zeichen großer ›Technik‹, das, gehört erst unter die Rubrik der Handwerker geschicklichkeit). (Wenn die Fuge nicht etwas ›ausdrückt‹, was über die ›gute Führung der 5 Stimmen an sich‹ hinaus ist.) [...] Z.B. a) das Kyrie der Hmollmesse von Bach (5stimmig) rechnet man gewöhnlich unter die: ›Kunst-Technik‹ b) eine 8taktige Walzermelodie von Schubert unter die ›reine Erfindung‹, Inspiration, Einfall.*

<sup>363</sup> *Betrachtungen*, S. 162. (Inwieweit diese Überlegungen auf den Einfluß der damals vielbeachteten Schriften von Gustav Gechner und Wilhelm Wundt zurückgehen, läßt sich schwer nachprüfen.)

<sup>364</sup> Marschalk, *Gespräche*

<sup>365</sup> Zit. nach ÖMZ, S. 221.



*Was das Volk leichter versteht, belohnt es mit dem Titel: »genial erfunden«. Was es nicht capiert, ist: »kunstvolle Arbeit«<sup>366</sup>.*

Noch vier Jahrzehnte später hat Strauss das Hauptgewicht in der Beantwortung einer Umfrage des Psychologen (und Pfitzner-Kontrahenten) Julius Bahle auf *»sehr zielbewußte Arbeit«* gelegt<sup>367</sup>. Damit war er nicht nur ein wichtiger Zeuge für Bahles Erkenntnisse geworden, wonach Inspiration und Einfall eben nur *»Teilerscheinungen«*, allenfalls *»Höhepunkte eines stetigen Arbeitsprozesses darstellen«*. *»Die Trennung von Einfall und Arbeit ist beim Schaffen unmöglich. Die Arbeit erzeugt sehr viele Einfälle, durch sie und bei ihr entstehen sie oft erst. (Im allgemeinen entstanden meine Werke langsam, mit Aufwand von sehr viel Arbeit.)«* Mit dieser Klarstellung befindet sich Strauss auch in bemerkenswerter Übereinstimmung mit gleichzeitigen Aussagen von Honegger, Krenek und anderen. Als Musterbeispiel dafür galt ihm die eben erst einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gewordene Skizzenarbeit Beethovens. Doch sieht er hierin auch den Unterschied zu Mozart, an dessen Melodien *»alles [...] als unmittelbare Eingebung erscheint!«<sup>368</sup>*

In wenigen Momenten allerdings fühlt sich auch Strauss bei seinem von *»Selbstkritik und Selbsterziehung«* getragenen Schaffen in einer gewissen Annäherung an die *»unbeschreiblichen Melodien unserer Klassiker«* – etwa beim Komponieren kleinerer Lieder wie *Traum durch die Dämmerung*:

*»Ich wollte abends mit meiner Frau spazierengehen und hatte schon den Hut in der Hand. Als meine Frau nicht gleich kam, ging ich nochmals kurz in mein Zimmer zurück, auf dem Schreibtisch lag zufällig das Gedicht von Bierbaum aufgeschlagen; ich las es durch und hörte zu dieser gehenden Bewegung auch gleich die Melodie der Singstimme, die sich aus den Worten ergab. Ich notierte das Lied, fragte dann meine Frau, ob sie fertig sei und als sie dies bejahte, gab ich ihr zur Antwort »ich auch, wir können gehen«. [...]*

*Treffe ich da, wenn sozusagen das Gefäß bis oben voll ist, auf ein nur ungefähr im Inhalt correspondierendes Gedicht, so ist das Opus im*

<sup>366</sup> Ebd., S. 222.

<sup>367</sup> Zit. im folgenden nach Julius Bahle, *Der geniale Mensch und Hans Pfitzner*, Hemmen-dorf/Bodensee<sup>2</sup>1974, S. 91f. (Anhang).

<sup>368</sup> *Betrachtungen*, S. 164f.

*Handumdrehen da. Findet sich – leider sehr oft – das Gedicht nicht, so wird dem Drang zur Production erst auch Genüge gethan, und ein mir überhaupt componierbar erscheinendes Gedicht in Töne umgesetzt – aber es geht langsam, es wird gekünstelt, die Melodie fließt zäh, die ganze Technik muß herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik bestehen Könnendes zu Stande zu bringen»<sup>369</sup>.*

Von Strauss' künstlerischen Mitarbeitern wurde immer wieder die gleichmäßige, ruhige und vor allem höchst ökonomische Arbeit an seinen umfangreichen Partituren bewundert. Dem entsprach eine ganz bestimmte Arbeitseinstellung, die mit Gelassenheit nur unzureichend zu umschreiben ist, aber auch das durch lange Erfahrung erworbene Vermögen, »mit der leichten Hand« zu schreiben<sup>370</sup>. Ganz im Gegensatz zu der einmal deutlich kritisierten »gefährlichen Begeisterung« im Schaffen<sup>371</sup> steht seine Feststellung:

*»Ich bin niemals fieberhaft erregt [...] Man muß schon Herr über sich selbst sein, wenn man das wechselnde, in ewiger Bewegung befindliche, flugartige Schachbrett, so da Orchestration heißt, in Ordnung halten will. Der Kopf, der ›Tristan‹ komponiert hat, mußte kalt wie Marmor sein«<sup>372</sup>.*

Unter solchen Voraussetzungen waren ein Arbeitspensum und eine Ökonomie des Schaffens möglich, die über den Beruf eines Komponisten weit hinausgingen. (Theodor W. Adorno sprach einmal von der »Haltung des kompositorischen captain of industry«<sup>373</sup>.) Denn Strauss' – mit Mahlers Intentionen bedingt vergleichbare – Berufsvorstellung war: »künstlerische Arbeit quasi als ›Nebensache‹ neben dem eigentlichen Beruf des Dirigenten«<sup>374</sup>.

<sup>369</sup> Zit. nach Willi Schuh, *Richard Strauss – Jugend und frühe Meisterjahre*, Lebenschronik 1864-1898, Zürich 1976, S. 469f.

<sup>370</sup> Nach Mitteilung des Enkels von Friedrich von Hausegger kam Strauss unter Musikern häufig auf diese Idealvorstellung zu sprechen.

<sup>371</sup> Zit. nach Krause, S. 110.

<sup>372</sup> Zit. nach Franz Trenner, *Richard Strauss – Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München 1954, S. 128.

<sup>373</sup> Theodor W. Adorno, Richard Strauss, in: *Die Neue Rundschau* 75 (1964), S. 557-587, hier S. 569.

<sup>374</sup> Zit. nach Krause, S. 104. Ernst Krause übermittelt dazu mehrere Beispiele, auch für Strauss' bis auf ein Jahr voraus termingerechte Planungsgenauigkeit; etwa die Beendigung der Intermezzo-Partitur während einer besonders anstrengenden Südamerikatournee, wobei er z. B. an einem Tag nachmittags Salome, abends Elektra zu dirigieren hatte. Vgl. ebd., S. 105f.



Der genaue Schaffensvorgang wurde von Strauss selbst nur in Andeutungen erwähnt und läßt sich – schon wegen der Menge des Aufgeschriebenen – nur in Ansätzen verfolgen. (Der Biograph Franz Trenner hat versucht, ihn aus der umfangreichen Skizzenarbeit der vielen Skizzenbücher – insgesamt dürften es an die dreihundert gewesen sein – zu erschließen<sup>375</sup>.) Im übrigen hat Strauss auf ein Bewahren und Sammeln seines Arbeitsmaterials nie Wert gelegt; viele Skizzen und Entwürfe gab er großzügig an Freunde und Bekannte ab. Bei größeren Werken hat Trenner vier bis fünf Teilstadien der Arbeit rekonstruiert<sup>376</sup>:

1. Erste spontane Einfälle (z.B. Motive, Tonart, Harmonie, Instrumentation – in Skizzenbüchlein oder am Rande eines Librettos<sup>377</sup>);
2. Das Sammeln und Festhalten auf großen Notenblättern zuhause oder in Skizzenbüchern unterwegs – zum Teil ausführlicher;
3. Entweder eine Rohskizze oder eine ausgearbeitete Skizze, teilweise auf 3 Systemen, als Vorstufe zu einer Reinschriftskizze – dazu dann Korrekturen und Verbesserungen (evtl. eine weitere Reinschriftskizze);
4. Die Klavierskizze oder »Klavierpartitur« (Particell), mit Tinte;
5. Daraus und eventuell aus gesonderten Instrumentationsplänen entsteht dann am Schreibtisch die in bis zu zwölf Stunden täglicher Arbeit erstellte druckfertige Partitur (nahezu ohne Korrekturen)<sup>378</sup>.

Resümiert man die vielfältigen Äußerungen aus fünf Jahrzehnten und den faktischen eigenen Schaffensprozeß von Richard Strauss, so bleibt für ihn, mit seinem wachen Interesse an rationaler Klärung dieses Prozesses, nach der unerklärbaren Spontaneität des ersten Einfalls im Mittelpunkt die harte alltägliche Arbeit als »anhaltender und nie ermüdender Genuß«<sup>379</sup>. Und damit stellt sich die Frage, ob der Mitte des 19. Jahrhunderts geborene Komponist nicht nur mit dieser Einstellung ein Künstler des 20. Jahrhun-

<sup>375</sup> Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss* (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 1), Tutzing 1977.

<sup>376</sup> Ebd., S. Vlf. – Nicht ganz in Übereinstimmung damit auch Krause, S. 99f.

<sup>377</sup> Zu allerersten Skizzen im Operschaffen gehen die Aussagen auseinander: während Freunde und Mitarbeiter wie Hugo von Hofmannsthal und Karl Böhm mehrfach von der unglaublichen Geschwindigkeit beim Entwerfen erster Skizzen berichten, betont der Komponist in einem Gespräch mit dem Journalisten Evans, daß er vor der kleinsten Skizze den Text mindestens für sechs Monate seine Gedanken durchdringen lasse, dann erst lasse er musikalische Gedanken in seinen Kopf eindringen. – Vgl. Krause, S. 112.

<sup>378</sup> Bemerkenswert ist dazu die Mitteilung seines Librettisten Joseph Gregor, daß Strauss in späteren Werken kein Klavier mehr benutzt, noch »nicht einmal vor sich hin gesummt« habe. – Zit. n. Krause, S. 100.

<sup>379</sup> Ebd.

derts war, sondern vor 1900 allein schon durch seine Offenheit ein negatives Vorurteil herausgefordert hat – das des nicht-genialen, nur perfekten »Machers«, des einfallsarmen intellektuellen »Technikers«. (Erst viel später hat Theodor W. Adorno die Bedingungen des als »Mache« damals Verurteilten aufgezeigt<sup>380</sup>.)

## II

Aufschlußreich für das angeblich mühelose Schaffen von Strauss ist der mühevollere Weg seiner ersten Tondichtung im eigentlichen Sinn von ersten Skizzen bis zur gedruckten Endfassung. Als der junge »Tondichter« 1886, bald nach dem Entdeckungserlebnis der Symphonischen Dichtungen Liszts, an dem für ihn so wichtigen *Macbeth* zu arbeiten begann, war er sich seiner Ausdrucksmöglichkeiten und Fähigkeiten schon recht sicher, abgesehen vielleicht von einer gewissen Beeinflußbarkeit durch seinen Förderer, den »analytischen« Dirigenten Hans von Bülow (weniger durch die häufigen väterlichen Ermahnungen zu klassizistischer Mäßigung). Denn schon in der Anfangsphase der langwierigen Arbeit galt ihm *Macbeth* als »genauer Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens und im Stil das selbstständigste und zielbewußteste Werk«<sup>381</sup>. Trotz einer damals gerade aktuellen Herausforderung, »das Ausdrucksvermögen für äußere Vorgänge als den höchsten Triumph der musikalischen Technik an [zusehen]«<sup>382</sup> (aktuell auch insofern, als bereits vor der Jahrhundertwende in Amerika Experimente zum empirischen Nachweis der denotativen Qualität von Musik durchgeführt worden waren), war für Strauss »in der Programmmusik die erste und wichtigste Frage immer die nach der Werthaftigkeit und Stärke des musikalischen Einfalls«<sup>383</sup>.

Auch seine Skizzenarbeit scheint eher jenes vielzitierte Wort zu bestätigen: »Für mich ist das Programm auch nichts weiter als der Formen bildende Anlaß zum Ausdruck und zur rein musikalischen Entwicklung meiner

---

<sup>380</sup> »Man hat ihn [Strauss], wie Wagner zuvor, immer wieder des Mangels an musikalischem Einfall geziehen, und generös hat er gelegentlich zugestanden, ihm fielen meist nur kurze Motive ein. Einfall ist die unbewußte Gegenwärtigkeit des Idioms im Komponisten, sobald sie jäh hervortritt. Das dem Komponisten musiksprachlich vorgegebene aber schrumpft, je mehr seine Herrschaft sich ausbreitet, und damit auch der Einfall. Das nötigt zu dem billig als Mache Monierten.« Adorno, S. 560f.

<sup>381</sup> Aus einem Brief vom August 1888 an Hans von Bülow; zit. nach Schuh, S. 153.

<sup>382</sup> Strauss gegenüber Albert Gutmann, zit. nach Krause, S. 204.

<sup>383</sup> *Betrachtungen*, S. 48.



*Empfindungen*<sup>384</sup>. Beispiel für einen »*Formen bildenden Anlaß*« ist in Macbeth etwa die Fixierung der Charaktere der Titelgestalt und der Lady Macbeth auf den 1. und 2. Themakomplex. Bereits zur ersten Skizze des 2. Themas hat Strauss vermerkt: »*Lady M.*« und als Vortragshinweis »*mit verhaltener Leidenschaft*«; in der ersten Fassung des Werks steht nur noch »(*Lady M.*)«; erst in der letzten (gedruckten) Fassung fügt Strauss einen ganzen Abschnitt aus dem Briefmonolog der Lady (1. Akt, 5. Szene) in den Notentext ein<sup>385</sup>.

Besonders aufschlußreiche programmatische Verlaufsskizzen finden sich im selben Skizzenbuch zu *Don Juan* und *Tod und Verklärung*“ die Strauss beide zwischen erster und zweiter Fassung von *Macbeth* fertiggestellt hat.

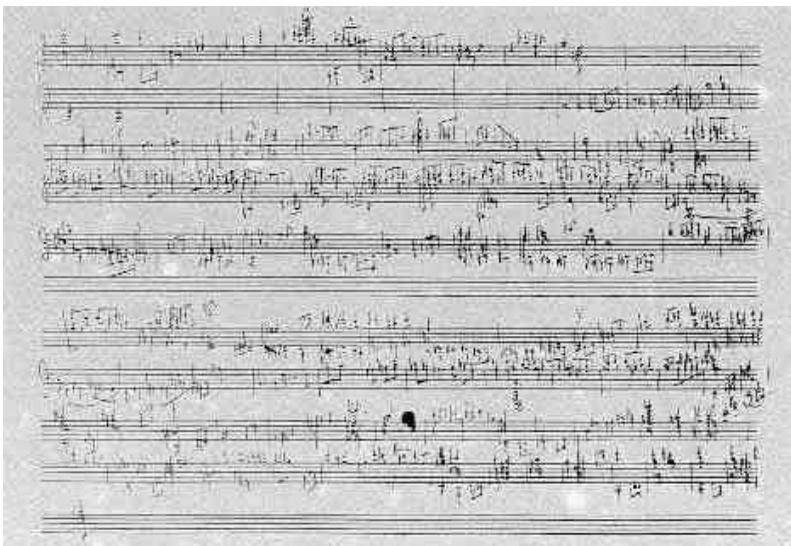
»*Don Juan [nach der Notiz des Hauptthemakomplexes - beginnend mit T. 3 - heißt es:] dann anschließen Cismoll / NB! wieder das Wonnethema auf Cisdurcantilene, die mit dem Eintritt der Erschöpfung von dem / 1. Don Juanthema unterbrochen wird in den Bratschen, anfangs diese durchklingt, mit einem Ruck / fährt er auf mit einem kühnen Sprung des 1. Themas auf die Cdominante von da in einem / leichtfertigen Thema weiter, von dem es in immer tollerem Treiben geht, lustig, Gejauchze unterbrochen / von Schmerzen u. Wonneseufzern Durchführung nach immer ffo höchster Steigerung / plötzliche Ernüchterung, englisch Horn öde, die Liebes u. Freudenthemen klingen planlos durcheinander, / unterbrochen von neuen Sehnsuchts u. Wonnenschauern endlich schließt sich ein / neues Liebesmotiv sehr schwärmerisch u. zart an, dann plötzlich neues Auffahren / 1. Thema großer schneidiger Coda stürmischer Schluß*«<sup>386</sup>.

(Hier sprechen allein die Kombination von Kürzeln und das abrupt wechselnde Subjekt der Satzfragmente für sich.) Eine mögliche Wechselwirkung in der Gestaltung dieser drei Werke während der Skizzierung könnte man vermuten. In der ursprünglichen Erstfassung des *Macbeth* vom »9. Jan. 88« bildete ein D-Dur-Triumphmarsch des Macduff den effektvollen Schluß, der jedoch in der genau einen Monat später datierten vollständig erhaltenen Erstfassung bereits durch einen anderen verhaltenen Schluß ersetzt wurde.

<sup>384</sup> Zit. nach Schuh, S. 155.

<sup>385</sup> Aus: Taschenpartitur von J. Aibl, München 1904, S. 11.

<sup>386</sup> Trenner, *Skizzenbücher*, S. 2.



Auf dieser Seite des Skizzenbuches 1, die über 100 Takte der Endfassung vorfixiert, läßt sich an einigen Stellen die Kombination von Themen deutlich erkennen. Gegen Ende einer anderen Durchführungspartie hat Strauss eine Entwicklung von fast 100 Takten verbal umschrieben: »aus gedehnter Schmerzensmelodie mit Steigerung auf den Schluß des 1. Macbeththemas, fällt ab lang auf den Orgelpunkt A, dann / Beckenschläge.«

Jahrzehnte später hat Strauss in seinen Erinnerungen festgehalten, daß dies auf Veranlassung von Bülow geschehen war, der es als »Unsinn« bezeichnet hatte, daß eine Tondichtung »Macbeth« mit dem Triumph des Macduff schließe. Was für Bülow offenbar programmatisch unlogisch erschien, muß für Strauss eher musikalisch formal zu affirmativ und nicht schlüssig gewesen sein, denn er kommentiert diesen Vorgang sehr bezeichnend:

»Macbeth« mußte auf Bülows Rat erst umgearbeitet werden, um richtigen Stilprinzipien des echten Programmusikers zu entsprechen. Es gibt nämlich gar keine sog. Programmusik. Dies ist ein Schimpfwort im Munde aller derer, denen nichts eigenes einfällt. [...] Ein poetisches Programm kann wohl zu neuen Formbildungen anregen, wo aber die Musik nicht logisch aus sich selbst sich entwickelt, wird sie »Literaturmusik«<sup>387</sup>.

<sup>387</sup> Betrachtungen, S. 211.



Möglicherweise hat Strauss unter dem Eindruck dieser Erfahrung dann auch den geplanten »*stürmischen Schluß*« des *Don Juan* revidiert. Ausführliche Anmerkungen zum »*Erleben des Künstlers*« als Voraussetzung des Schaffens hat Strauss zu *Tod und Verklärung* gegeben<sup>388</sup>. Auch wenn sich der Komponist hier einer dem »*normalen Menschen*« weit überlegenen Vorstellungskraft rühmt, so versucht er sofort wieder eine Erklärung aufgrund von Vererbung, »*vererbter langjähriger Bildung*« und »*Innenerlebnissen*«, deren Nachweisbarkeit er sich von der zukünftigen »*physiologischen und psychologischen Forschung*« erhofft.

Der Verlauf der Arbeit an *Macbeth* selbst ist diskontinuierlich und konfliktreich. Vermutlich angeregt von häufigen Meininger Theaterbesuchen dürfte im Frühjahr 1886 die erste Auseinandersetzung mit dem Sujet stattgefunden haben. Im 36 Blätter umfassenden Skizzenbuch 1 (mit dem Anfangsvermerk »*Florenz im Mai 1886*«) beginnen die *Macbeth*-Skizzierungen mit dem erwähnten »*Lady-M.*«-Thema, hier jedoch noch mit Triolenrhythmus im ersten Takt (statt Achtel + Sechzehntel), in unmittelbarer Nachbarschaft zu Skizzen von Liedern, ohne daß ein Zusammenhang erkennbar wäre. Weiterhin enthält das Skizzenbuch bereits entscheidende Details sowie umfangreichere Passagen des komplexen Werks. Darin war die formal folgenreiche Kombination der beiden Hauptthemen schon eindeutig festgehalten, wie auch kontrapunktische Themenkombinationen und ihre durchführungsartigen Entwicklungsmöglichkeiten erprobt, teils wieder gestrichen oder für die Erstfassung wiederum gekürzt wurden. Das bedeutet, daß diese zur Substanz der ersten Skizzierungen gehören (selbst bei weitgehend noch einzeliliger Notierungsweise). Ebenso wurden besondere Rhythmuskombinationen fixiert und zu einigen wichtigen Motiven sogar genaue Instrumentationsangaben vermerkt.

<sup>388</sup> Ausgangsidee war die Darstellung der »*Todesstunde eines Menschen, der nach den höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers.*« Da ihm der genaue »*Inhalt*« während des Komponierens bekannt gewesen sei, stellt er sich die Frage: »*Wie bin ich dazu gekommen?*« [...] *Ein wirkliches Erlebnis sei nicht vorgelegen [...]; wo habe seine Phantasie den Stoff zu dem allenthalben, insbesondere auch seiner realistischen Ausdrucksweise und Deutlichkeit der Darstellung wegen gerühmten Stück hergenommen? [...] Was von dem gewöhnlichen Menschen wirklich erlebt sein muß, um in seinem Gedächtnisse haften zu bleiben, dafür genüge dem künstlerischen Gehirne eine ganz unbedeutende Anregung [...]*«. (Zit. nach der Zusammenfassung Hauseggers, S. 399f.)



Ab K ist die Vereinheitlichung des Synkopenmotivs in Hörnern und Klarinetten ebenso deutlich erkennbar wie die Vereinfachung der »Lady-M.«-Motivstruktur: nach Verstärkung der auf K hinzielenden Steigerung durch die Hörner wird das Motiv selbst verdoppelt – in Trompeten sowie 1. und 2. Violine –, die Imitation in den Fagotten fällt ganz weg. Noch eingreifender sind die Veränderungen um V, wo neben kleineren Instrumentationsretuschen nicht nur imitierende Einsätze das »Lady-M.«- und des Fanfarenmotivs eliminiert, sondern auch Tonartenverlauf und Synkopenmotiv grundlegend verändert wurden.



Worin allerdings Strauss' Äußerung über den mit *Macbeth* betretenen »ganz neuen Weg« begründet liegt<sup>389</sup>, geht erst aus einem Brief an Bülow vom August 1888 hervor, also im Endstadium der Arbeit an *Don Juan*, worin er, mehr als ein halbes Jahr nach Abschluß der Erstfassung, schreibt:

<sup>389</sup> Zit. nach Schuh, S. 148.

»Macbeth ruht einstweilen stillvergnügt in meinem Pulte begraben, die darin niedergelegten Dissonanzen suchen unterdessen sich gegenseitig aufzufressen. [...] Das zweifache Holz verspreche ich Ihnen für meine weiteren Arbeiten ganz sicher! Auch mit Beschränkung der großen technischen Schwierigkeiten werde ich mir die denkbar größte Mühe geben. Ob ich aber vorläufig auf dem Wege, auf dem ich in konsequenter Entwicklung von der Fmollsinfonie her gelangt bin, umkehren kann, darüber kann ich jetzt noch nichts Bestimmtes äußern. [...] ich sehe nicht ein, warum wir uns, bevor wir unsere Kraft erprobt haben, ob es uns möglich ist, selbständig zu schaffen und die Kunst vielleicht einen kleinen Schritt vorwärts zu bringen, sofort in das Epigonentum hineinreden wollen und uns, im voraus auf diesen Epigonenstandpunkt stellen wollen; wenn's nichts geworden ist – na: dann halte ich es immer noch für besser, nach seiner wahren künstlerischen Überzeugung vielleicht auf einem Irrweg etwas Falsches, als auf der alten ausgetretenen Landstraße etwas Überflüssiges gesagt zu haben«<sup>390</sup>.

Obwohl Strauss künftig Bescheidenheit im orchestralen Aufwand gelobt, sind für ihn die neuen harmonischen und formalen Errungenschaften nicht mehr revidierbar. Welche Folgen dann eine erste klangliche Erprobung der Partitur mit dem Mannheimer Orchester Mitte Januar 1889 hatte, läßt sich nur vermuten. Außer der Erkenntnis, daß das Werk technisch besonders schwer sei, »aber lang nicht so schrecklich wie auf dem Klavier« klinge<sup>391</sup>, fehlt in den brieflichen Berichten darüber jenes begeistert beschriebene Erlebnis des ersten Hörens, welches ihm zuvor während der *Don-Juan*-Proben das Gefühl vermittelt hatte, sich »in der Berechnung der Effekte, Orchesterbehandlung nirgends getäuscht« zu haben<sup>392</sup>. Wenig später konnte er sich *Macbeth* in Meiningen sogar viermal vorspielen lassen, um zu erkennen, daß es zwar »grausig« klinge, aber auf »tiefere Gemüter schon Eindruck« machen werde<sup>393</sup>.

Unmittelbar nach der späten Uraufführung der Erstfassung (13. Oktober 1890) beginnt nun ein Umarbeitungsprozeß in der Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Vorstellungen, und in einer Verfassung, die der Komponist mit »wütend auf alles, was nach Vergangenheit riecht« beschrieben

<sup>390</sup> Brief an Bülow, S. 151f.

<sup>391</sup> Richard Strauss – *Briefe an die Eltern*, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich 1954, S. 104.

<sup>392</sup> Ebd., S. 121.

<sup>393</sup> Brief an Dora Wihan; abgedruckt in Krause, S. 511.



hat<sup>394</sup>. Auffallend ausführlich dokumentiert er in Briefen das Vorankommen<sup>395</sup>. Ausgangspunkt dafür war der problematische Eindruck der Uraufführung, die ihm selbst angeblich »einen Höllenspaß gemacht, wie selten etwas«, obgleich oder gerade weil dem Publikum »das grausig tolle Stück unmöglich gefallen« konnte<sup>396</sup>. Mehr als der durchaus riskierte erste Schock für Hörer und Spieler hatte ihn jedoch ein gewisser Mangel an Klarheit und Plastizität beunruhigt. Dabei richtete sich die Selbstkritik nicht gegen Inhalt und Form, die er für »gelungen« hielt, sondern gegen die nicht ausreichende Klarheit der thematischen Arbeit. (»Durch zu viele Mittelstimmen kommen an vielen Stellen die Hauptthemen nicht so plastisch heraus, als ich es wünschte«<sup>397</sup>). Im Mittelpunkt der Arbeit steht nicht eine verselbständigte inhaltlich-formale Substanz, die nur anders zu instrumentieren wäre, sondern deren allein sinnvolle orchestrale Darstellung. Und dies erforderte im Rahmen der »Neuinstrumentierung« durchaus noch Korrekturen an der motivisch formalen Struktur durch Streichungen und Hinzufügungen. Auf keinen Fall erstrebte Strauss eine Milderung der dissonanten Härten oder ein Hervortreten von nur »interessanten« Klängen, was er gegenüber Alexander Ritter, dem Anreger, Freund und Widmungsträger des Werks, hervorhebt:

»Einige Menschen waren doch da, die gemerkt haben, daß hinter den greulichen Dissonanzen noch etwas anderes als die absolute Freude am Mißklang, nämlich eine Idee steckt.« [Zwei Kollegen allerdings hätten] »nur interessante neue K I ä n g e [...] gehört. – Wenn ich nur einmal den verfluchten Wohlklang ausrotten könnte!!!«<sup>398</sup>

(Immerhin datiert diese Äußerung unmittelbar nach dem enormen Erfolg des *Don Juan*.) Das eigentliche Ziel der Umarbeitung, die Verdeutlichung der kontrapunktischen Gegeneinanderführung von thematischen »Hand-

<sup>394</sup> Richard Strauss und Ludwig Thuille – Briefe der Freundschaft, hrsg. v. Alfons Ott, München 1969, S. 199.

<sup>395</sup> Aus autographen Briefen (Nr. 200-202) im Besitz der Bayr. Staatsbibliothek München: »Morgen fange ich mit der Neuinstrumentierung an«; »ich habe schon fast 30 Seiten [...] neuinstrumentiert«; »bereits 41 Seiten neuinstrumentiert, der wird jetzt flecken.«

<sup>396</sup> Ebd. (Brief Nr. 199 vom 14. Okt. 1890 an die Mutter.)

<sup>397</sup> Brief an Alexander Ritter vom 19. 10. 1890, zit. nach Erich Hermann Müller von Asow, Richard Strauss – Thematisches Verzeichnis, Wien 1955, Bd. 1, S. 108.

<sup>398</sup> Ebd.

lungsträgern«, hatte er jedenfalls erreicht: »*Jetzt ist kein Thema mehr darin, das nicht ›herauskommt‹*«<sup>399</sup>.

Viele zunächst unscheinbare Änderungen ergeben in der Summierung jedenfalls ein erweitertes Klangbild, zum Beispiel:

durch Einfügen von Pausen statt der Punktierung bei langen Notenwerten,

durch abgeschwächte Dynamik und verstärkte Rubatovorschriften,

durch instrumentale Verdopplung von Themen und neue Mischklänge,

durch Austerzen von Laufpassagen zur Wirkungssteigerung usw.

Das Ergebnis ist keine Aufhellung, sondern eher die inhaltlich motivierte Verdüsterung des Klangeindrucks, was wiederum eine Verschärfung mancher Dissonanzen bewirkt. Dazu gehört die Verstärkung der Baßregion allgemein und die von Strauss als ganz wesentliche Ergänzung gewertete Hinzunahme der Baßtrompete mit ihrer oft motivtragenden Funktion<sup>400</sup>. Die damit verbundenen Änderungen an der motivischen Substanz enthalten zum Beispiel:

rhythmische Veränderungen bei Motivkombinationen,

zusätzliches Einfügen eines fanfarenartigen Motivs in komplexe Durchführungspartien,

motivisch-synkopische Erweiterung des rhythmischen Verlaufs (bis zu asymmetrischer Verschiebung der Tuttischläge am Höhepunkt vor der Koda).

In dieser mühevoll erarbeiteten Partitur ging es dem Komponisten um nichts weniger als die Verwirklichung des »*am höchsten ausgebildeten Sprachvermögens*« durch eine »*nicht bloß glänzende, sondern wirklich gute Instrumentation*«<sup>401</sup>. Eine Verbindung von stellenweise fast noch Brahmschen Entwicklungsverfahren und neuartiger extremer Themenkontrapunktik führte bei einem düsteren Stoff wie *Macbeth* zu Komplizierungen, die nur

<sup>399</sup> Ebd. Noch während der Umarbeitung hatte der Vater ihn brieflich ermahnt: »[...] *überarbeite den ›Macbeth‹ noch einmal sorgfältig, und schmeiße den übermäßigen Wulst von Instrumentenfett hinaus, und gebe den Hörern mehr Gelegenheit, das herauszuhören zu können, was Du eigentlich sagen willst.*« (Briefe an die Eltern, S. 134.)

<sup>400</sup> Vgl. dazu auch die ausführlichen Untersuchungen zur Instrumentation bei Wilfried Gruhn, *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*, Phil. Diss. Augsburg 1968, bes. S. 127ff., 134ff. – Eine nach Abschluß des Vortragsmanuskripts erschienene Studie von Bernhold Schmid (*Richard Strauss' Macbeth*, in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayr. Musikgeschichte 35 [1987], Tutzing 1988) bestätigt im Anschluß an eine Analyse ebenfalls die substanzielle Bedeutung der Umarbeitung.

<sup>401</sup> *Briefe an die Eltern*, S. 125.



ein Orchester mit »*seelisch beteiligten*« Instrumenten bewältigte<sup>402</sup>. Für die Realisierung dessen, was Strauss »*subtile ›Nervenkontrapunktik‹*« nannte<sup>403</sup>, gab erst »*das moderne Orchester den Inhalt selbst, [...] die innerste Wahrheit*«<sup>404</sup>. – So konnte die Endfassung von *Macbeth* in der Berliner Erstaufführung 1892 »*trotz alles Grausigen [...] beim Publikum einen tiefen Eindruck*« hinterlassen<sup>405</sup>. Dennoch galt das Werk (und nicht nur dieses allein) generell als zu kompliziert, »*unsinnlich*« oder gar »*häßlich*«; so daß sich Strauss um 1890 im wahren Sinn des Wortes »*an vorderster Front*« sehen und durchaus als Komponist des 20. Jahrhunderts fühlen konnte:

*»Wenn man daher mir immer vorwirft, ich schreibe zu schwer, zu kompliziert – zum Teufel: noch einfacher kann ich's nicht ausdrücken u. ich strebe nach möglicher Einfachheit, ein Streben nach Originalität gibt es bei einem wirklichen Künstler nicht. Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein durch meine reiche Kenntniß der gesamten Literatur u. große Erfahrung in Allem, was das Orchester betrifft, außerordentlich geläuterter ›Geschmack‹ der mir leicht als trivial, gewöhnlich, schon oft dagewesen u. daher überflüssig, noch mal wiedergekaut zu werden, erscheinen läßt, was Anderen, nicht bloß Laien noch als ›höchst Modern‹ (verfluchtes Wort) u. dem 20. Jahrhundert angehörig vorkommt. Daß man sich ab und zu ein ›Späßchen‹ macht, um den Philister, der's zufällig vielleicht in die Hand nimmt oder anhören muß, ein bischen zu ärgern, ist die Ausnahme. Gewöhnlich ist es einem mit den Quinten, die man sich erlaubt, u. den Dissonanzen, die man aufeinanderknallt, verdammter Ernst«<sup>406</sup>.*

In diesem Zusammenhang ist eine mit Strauss' Komponieren oft verbundene Vorstellung von Bedeutung: das Aufeinanderbezogensein von Schaffen und »Erfolg«. Dieses schwer bestimmbare Indiz ließe sich einerseits auf einen mehr immanenten (vielleicht sogar semiotisch analy-

<sup>402</sup> Vgl. dazu das Vorwort von Strauss zu seiner Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre (1904), S. III.

<sup>403</sup> Ausführlich im Brief an Joseph Gregor, in: *Richard Strauss und Joseph Gregor*, hrsg. v. Roland Tenschert, Salzburg 1955, S. 17.

<sup>404</sup> *Betrachtungen*, S. 91.

<sup>405</sup> *Briefe an die Eltern*, S. 149.

<sup>406</sup> Zit. nach ÖMZ, S. 222f.

sierbaren) »Erfolg« beziehen, wenn der »Tondichter« mit Hilfe seiner orchestralen »Sprache« so anschaulich und deutlich zu sprechen scheint, daß er damit beim Hörer unmittelbares »Verstehen«, ein mehr oder weniger konkretes Ergriffensein von der poetischen Idee, anzuregen vermag. (Wohl von Liszt übernahm Strauss die Vorstellung, daß »plastisches Einwirken« eines Werks auf den Hörer zu einem viel allgemeineren musikalischen Verstehen breiter Massen führen könne.) Schon früh haben Strauss' Zeitgenossen, z.B. Reinhold Conrad Muschler, bei Macbeth sogar ein »Schaffen zur Selbstbefreiung« konstatiert, worin sich »seine Polarität zum Negativen [...] einmal befreiend auslebt«<sup>407</sup>, während Arthur Seidl hinter dem Werk den blanken, »ursprünglich-elementar sich äussernden Schaffensdrang« sah<sup>408</sup>. Strauss selbst, der in Bemerkungen zu *Macbeth* und *Elektra* eine extrem angespannte Schaffenssituation durchblicken ließ, hat stets auf der ganz persönlichen Bedeutung von *Macbeth* beharrt und dessen »Zugehörigkeit« zum Erfolgswerk *Don Juan* betont<sup>409</sup>. Tatsächlich blieb *Macbeth* jedoch, verglichen mit *Don Juan*, nahezu erfolglos, und *Elektra* wurde nie so populär wie *Der Rosenkavalier*. – Das Erfolgsproblem wurde schon früh in Strauss' Umgebung erkannt; so schrieb ihm sein Freund Ludwig Thuille Ende 1889 hochofret: »Es ist also nun doch so gekommen, wie ich gehofft habe: ›Don Juan‹ erscheint zuerst und wird durch seine Siege die erstaunten und erhobenen so wie auch die ›empörten‹ Menschen auf ›Macbeth‹ und ›Tod und Verklärung‹ vorbereiten«<sup>410</sup>.

Dazu kommt noch die widersprüchliche Situation, daß Strauss um 1900 zwar als »Haupt der Fortschrittspartei« galt, aber dennoch dem Publikum nicht ausweichen wollte; denn er meinte ohnehin, es sei »die große Masse des unbefangenen genießenden Publikums, das sich in seiner naiven Empfänglichkeit für jede neue und bedeutende Kunstleistung in der Regel als der zu-

<sup>407</sup> Reinhold Conrad Muschler, *Richard Strauss*, Hildesheim 1924, S. 282ff.

<sup>408</sup> Arthur Seidl, *Richard Strauss – eine Charakterskizze* (1896), in: Ders., *Straußiana. Aufsätze zur Richard-Strauss-Frage aus 3 Jahrzehnten*, Regensburg 1913, S. 23.

<sup>409</sup> So schrieb er Ende 1889 an den Vater: »Macbeth gehört zu Don Juan in meiner Entwicklung, wer sich für die interessiert, für den wird es gedruckt, die anderen können mir einfach gestohlen werden. ›Die Feinde‹ werden sich verflucht wenig um Macbeth kümmern, wofür auch Vieles gut ist, da derlei komplizierte Partitur nicht alle Professoren der Hochschulen etc. lesen können [...] ich gebe ihm [dem Verleger] Tod und Verklärung nicht her, bevor Macbeth erschienen ist.« (Zit. nach Schuh, S. 148.)

<sup>410</sup> *Richard Strauss – Ludwig Thuille*. Ein Briefwechsel, hrsg. v. Franz Trenner, Tutzing 1980, S. 106.



verlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens bewährt hat«<sup>411</sup>. Dem widersprechen die Erfahrungen mit Macbeth und einigen anderen Werken. Sie stehen aber auch Th. W. Adornos Urteil entgegen – »Markt, Karriere, Erfolg sind Strauss nicht äußerlich; vielmehr Momente des objektiven Geistes, erkennbar im oeuvre und seiner technischen Prägung« –, im Gegensatz zu einer tiefergreifenden Deutung, die sich auf die von Strauss gebilligten Streichungen einiger exponierter Stellen in *Elektra* bezieht; dies wecke nach Adorno »den Verdacht, ihn habe im Alter Angst vor einer ichfremden Gewalt ergriffen, die ihn weit über das hinaustrieb, was er von sich aus wollte [...] Wahrscheinlich fühlte er durch die ihm entlaufende Musik seine Ichkontrollen in Gefahr, weggeschwemmt zu werden«<sup>412</sup>.

### III

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Musiksprache von Richard Strauss zu dem Ziel gelangt war, welches Paul Bekker pointiert »große Tondichtung für Orchester und Bühne«<sup>413</sup>, war es jener von Hugo von Hofmannsthal so genannte »geheime Konnex«, der die Zusammenarbeit des Dichters mit Strauss – oft war es sogar wechselseitige Inspiration durch eine »zündende« Idee – auszeichnete und selbst schärfste künstlerische Gegensätze überwand. Generell schien es Strauss mit seinem enormen »Texthunger«<sup>414</sup> gewesen zu sein, der den Dichter oft mit mehreren Textvorschlägen gleichzeitig bedrängt hat, bis hin zu selbst eingestandener »brutaler Offenheit«: »Sie schreiben überhaupt zu wenig: Spannen Sie doch Ihren Pegasus malfeste an. Das Luder wird dann schon laufen«<sup>415</sup>. Hofmannsthal, der auf viele spontane Vorschläge gar nicht eingehen wollte, wandte gegenüber ei-

<sup>411</sup> *Betrachtungen*, S. 15f.

<sup>412</sup> Adorno, *Richard Strauss*, S. 558 und S. 579. – Ob sich derartige Fragen mit Hilfe der Zusammenhänge zwischen »Lebensthematik – Lebenstechnik« klären lassen, wie der Psychologe Hans-Dieter Schmidt vorschlägt, um die Verklammerung der »eigentlichen Produktionssphäre mit anderen Sphären des Lebens« zu erfassen, bleibt offen. (Hans-Dieter Schmidt, Biographik und musikalisches Kunstwerk. Möglichkeiten und Grenzen psychologischer Annäherung, in: *Komponisten auf Werk und Leben* befragt, hrsg. v. Georg Knepler, Leipzig 1985, S. 38-51.)

<sup>413</sup> Vgl. dazu Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber 1984, S. 14f.

<sup>414</sup> Anna Amalie Abert, *Richard Strauss' Anteil an seinen Operntexten*, in: *Musical scientiae collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Heinrich Hüsch, Köln 1973, S. 1.

<sup>415</sup> *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal*. Briefwechsel, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich<sup>3</sup> 1964, S. 344.

ner derart auftrumpfenden Schaffensenergie ein, daß »die Gnade des Einfalls [...] dadurch eher verscheucht werden« könnte<sup>416</sup>. Er sah sich schließlich als derjenige, der nicht nur diese »Art Stoffe« aufspürt, wie sie der Musikdramatiker braucht, sondern der überhaupt »aus Strauss den theatralischen Musiker, der ein Ganzes aus Contrasten und Steigerungen aufzubauen weiß, hervorgehoben« habe<sup>417</sup>. Und trotz klar abgesteckter Kompetenzen – wenn Hofmannsthal Strauss »zwar [als] Künstler, aber ausgesprochen Nicht-Dichter« sieht und sich selbst als »Nicht-Musiker, fern von musikalischem Geschmack und musikalischer Bildung«<sup>418</sup> – konnten und wollten beide nicht auf »Einmischung« in des anderen Metier verzichten. Dabei entsprach Strauss oft impulsiv jenem Bild E. T. A. Hoffmanns vom »Komponisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen«<sup>419</sup>. Die oft langwierige und fast nie problemlose Ausarbeitung eines einmal akzeptierten Stoffes förderte dann ein feinfühliges Aufeinanderreagieren. Dies gilt nicht nur für das ohnehin kritische Jahr 1916, als Strauss meinte, daß seine »tragische Seite ziemlich ausgepumpt« sei und ihm »nach diesem Kriege Tragik auf dem Theater vorläufig ziemlich blöde und kindlich« vorkomme<sup>420</sup>. Zuweilen hilft Hofmannsthal, wie in der ebenfalls schwierigen Arbeitsphase an der *Frau ohne Schatten* (1916), sogar mit dem Angebot einer Textänderung nach den Erfordernissen der Musik. Geht für den Musiker kein entsprechend dramatischer Anreiz vom Libretto aus, so hofft er, durch Wortklang das zu erzwingen, was er als »Formenspiel« braucht. Deutlich und sachlich macht der vom Szenischen inspirierte Musikdramatiker dem Dichter klar, wie ihn der »Versklang« stimulieren kann und notfalls »aufreizen« muß. So weist Strauss während der Arbeit an *Ariadne* (1911) auf seine »Vorliebe für Schillersche Hymnen und Rückertsche Schnörkel« hin:

»Sowas regt mich zu formalen Orgien an, und die müssen hier herhalten, wo das Innere der Handlung einen kalt läßt. Eine schwungvolle Rhetorik kann mich genügend betäuben, um mich über nicht Interessan-

---

<sup>416</sup> Ebd., S. 576.

<sup>417</sup> Zit. nach Willi Schuh, *Richard Strauss und seine Libretti*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, Kassel o.J. [1973], S. 170.

<sup>418</sup> Briefwechsel, S. 649.

<sup>419</sup> *Der Dichter und der Komponist* (1813), in: E. T. A. Hoffmanns Musikalische Schriften, hrsg. v. Edgar Istel, Stuttgart 1906, S. 52.

<sup>420</sup> Briefwechsel, S. 344.



*tes glücklich hinwegkomponieren zu lassen. Das Formenspiel: der Architektur-Garten muß hier in seine Rechte treten. Sonst sind wir also d'accord!»<sup>421</sup>*

Darauf reagiert der Dichter nur mit dem Hinweis auf das »*seelische Gewebe*« zwischen den Figuren als das »*Eigentliche*«. In einem ähnlichen Fall zieht er die »*Lehre [...], daß den Komponisten weniger die Situation als das eigentliche Wortelement des Textes zwingend anzuregen vermag*«<sup>422</sup>.

Selten allerdings hat der Dichter den offenbar noch nicht recht auf das erwähnte Sujet zentrierten Komponisten ebenso »*betroffen*« wie unmißverständlich von etwas oberflächlichen Vorstellungen weg in die angemessene Richtung gewiesen und dabei zugleich seine Vorstellung von der Göttlichkeit der Inspiration und der Fähigkeit der Musik, den Aufschwung zur Inspiration wiederzugeben, umrissen, wie bei der Arbeit am Ballett *Josephslegende*:

*»Wie ich die Figur sehe, so müßten Sie aber die Musik dafür [...] in der reinsten Region Ihres Gehirns zu suchen haben, dort, wo Aufschwung, reine, klare Gletscherluft, Höhe, unbedingte scharfe geistige Freiheit zu finden ist – einer Region, zu der Sie, meine ich, gern und gut auffliegen. Dieser Hirtenknabe, geniales Kind eines Bergvolkes, der sich unten in üppiges Fluß- und Deltavolk verirrt hat, sieht für mich einem edlen, ungebändigten Füllen viel eher ähnlich, als einem frommen Seminaristen. Sein Gottsuchen, in wilden Schwüngen nach aufwärts, ist nichts anderes als ein wildes Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration. Auf Bergeshöhen, in klarer funkelnder Einsamkeit ist er gewohnt, sich durch ein Noch-höher! Noch-höher! in einer einsamen reinen Orgie emporzuwerfen und aus einer unerreichbaren Klarheit ober ihm (welche Kunst, wenn nicht die Musik, kann dies ausdrücken?) einen Fetzen des Himmels herabzureißen, in sich hineinzureißen, – diesen flüchtigen, höchsten Zustand, diese Trance nennt er Gott [...]«<sup>423</sup>.*

<sup>421</sup> Ebd., S. 124f.

<sup>422</sup> Ebd., S. 356.

<sup>423</sup> Ebd., S. 199.

(Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, daß Strauss schon Jahrzehnte zuvor in ganz ähnlicher Weise auf die Verbindung der Inspiration zum Göttlichen zu sprechen gekommen war<sup>424</sup>.)

Ein Beispiel für das gegenseitige Verständnis in der Zusammenarbeit bietet die Umgestaltung der *Elektra*, auch wenn hier schon Hofmannsthals abgeschlossene erfolgreiche Tragödie vorlag. Ähnlich wie bei *Salome* war Strauss durch eine Berliner Max-Reinhardt-Aufführung so unmittelbar inspiriert worden, daß er sofort »die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluß« erkennen und planen konnte. Dennoch überkamen ihn nach *Salome* Zweifel, ob er »ein zweites Mal die Steigerungskraft hätte, auch diesen Stoff erschöpfend darzustellen«<sup>425</sup>. Doch an Hofmannsthals »dämonischem, ekstatischem Griechentum« mit den damals als »hysterisierte Griechen« kritisierten Gestalten<sup>426</sup> (sie lassen indirekt den von Hermann Bahr und Arthur Schnitzler vermittelten Einfluß Freudscher Schriften auf Hofmannsthal erkennen) kristallisierte sich Strauss' ausdrucksbedingtes Bedürfnis, »bis an die äußersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytemnästras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren« zu gehen<sup>427</sup>. Dabei hat sich der theatererfahrene Strauss, der sich »in malerischer Hinsicht nicht so sensibel« einschätzte wie Hofmannsthal<sup>428</sup>, gern von dessen stark visuell-farblichen Assoziationen zu spannungsreichen Klangbildungen anregen lassen<sup>429</sup>. Für Strauss dürfte Hofmannsthals Erkenntnis der Farb- und Lichtsymbolik mehr bedeutet haben als dessen Priorität der Farben als Ausdrucksmittel:

»Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. Mir ist Musik ne-

<sup>424</sup> Vgl. Arthur M. Abell, *Gespräche mit berühmten Komponisten*, New York 1955 (deutsch 1962), S. 23f.

<sup>425</sup> Betrachtungen, S. 229f.

<sup>426</sup> Vgl. dazu: Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen 1955, S. 152ff.

<sup>427</sup> Betrachtungen, S. 230.

<sup>428</sup> Briefwechsel, S. 155.

<sup>429</sup> Hofmannsthal hatte zuvor suggestive Gedanken zu »Bühne, Beleuchtung, Kostümen« geäußert, wobei er nuancierte Abstufungen zwischen Hell und Dunkel, Schwarz und Rot beschreibt (*Szenische Vorschriften zu "Elektra"*, in: Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*. Prosa 11, Frankfurt/Main 1951, S. 81 ff.) – Beziehungen zu Strauss' Harmonik stellt Reinhard Gerlach her: *Farbklang – Klangfarbe*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 10-13.



*ben diesem wie das matte Leben des Mondes neben dem furchtbaren Leben der Sonne»<sup>430</sup>.*

Nach ersten Textbearbeitungen »zum Hausgebrauch« im März 1906 berichtet Strauss dann regelmäßig über die Arbeit<sup>431</sup>. Textliche Abänderungen des Komponisten findet Hofmannsthal »einfach ausgezeichnet«; er macht selbst auch einige Vorschläge, womit, wie er meint, »die Musik etwas anfangen [könnte]«. Seit Ende des Jahres 1907 greift der Komponist mit einem gewissen Führungsbewußtsein deutlich in die dramatische Anlage ein, etwa wenn er an der Ermordungsszene Kritik übt (»Das sind zu stark gebrochene Linien!«)<sup>432</sup>, auf die Hofmannsthal sofort eingeht. Mitte des Jahres 1908 ist der Höhepunkt intensiver Auseinandersetzung erreicht. Wie ausgeprägt sich der Musikdramatiker der Brennpunkte der Handlung bemächtigt, zeigt sich, als es ihm um die Notwendigkeit eines symphonischen Zwischenspiels in der Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest geht:

*»Ich brauche ›Elektra‹ Seite 77 einen großen Ruhepunkt nach dem ersten Aufschrei der Elektra: ›Orest!‹*

*Ich werde ein zärtlich bebendes Orchesterzwischenpiel einfügen, während Elektra den ihr wiedergeschenkten Orest betrachtet; ich kann sie öfters stammelnd die Worte: ›Orest, Orest, Orest!‹ dazu wiederholen lassen, und von dem weiteren passen nur die Worte: ›Es rührt sich niemand! O laß Deine Augen mich sehen!‹ in diese Stimmung. Könnten Sie mir da nicht ein paar schöne Verse einfügen, bis ich dann (als Orest sie zärtlich umarmen will) in die düstere Stimmung übergehe [...].*

*Ihre erste Verssendung dankend erhalten; sehr schön, aber etwas wenig. Bitte drücken Sie noch ein bißchen, es kommen sicher noch etwa 8 Verse für jede heraus, ich muß hier Material haben, um beliebig steigern zu können. 8, 16, 20 Verse, soviel Sie können, und alles in derselben ekstatischen Stimmung, immer sich steigend»<sup>433</sup>.*

Auf diese Materialforderung für eine symphonische Ausweitung der Szene reagiert der Dichter postwendend mit der Lieferung des Gewünschten und

<sup>430</sup> *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in: Prosa II, S. 355f.

<sup>431</sup> *Briefwechsel*, S. 17ff., 25ff.

<sup>432</sup> *Ebd.*, S. 33.

<sup>433</sup> *Ebd.*, S. 36ff.

der bescheidenen Anmerkung: »*Hoffentlich paßt dies*«, worauf Strauss nur volle Übereinstimmung bestätigen kann: »*Ihre Verse bei der Erkennung des Orest durch Elektra sind wunderschön und bereits komponiert*«<sup>434</sup>. Der zweite im Brief geäußerte Änderungswunsch wird nach Rücksendung der ersten Textergänzung ebenfalls umgehend erfüllt, indem Hofmannsthal die verlangten Erweiterungen »*immer desselben Inhalts*« auf einem Blatt, zur Einfügung »*ad libitum des Komponisten*«, schickt<sup>435</sup>. In welchem Ausmaß der Bühnenkomponist auf die Genauigkeit der szenisch-räumlichen Vorstellung angewiesen ist, belegt folgende Anfrage:.

*»Nun noch eines; ich verstehe am Schluß immer noch nicht den szenischen Vorgang.*

*Orest ist doch i m Haus,– die Haustür in der Mitte ist doch geschlossen. Chrysothemis und die Dienerinnen sind Seite 88 i n s H a u s l i n k s abgelaufen. Seite 91 kommen sie »wild herausgelaufen«. Woraus? L i n k s oder durch die Mitte?*

*Seite 93: Chrysothemis läuft h i n a u s . W o h i n a u s ? Durch die Hoftüre r e c h t s ? W a r u m ? Orest ist doch in der Mitte des Hauses! Warum läuft Chrysothemis Seite 94 wieder herein? Warum schlägt sie am Schluß an die Tür des Hauses? Doch wohl, weil sie verschlossen ist?*

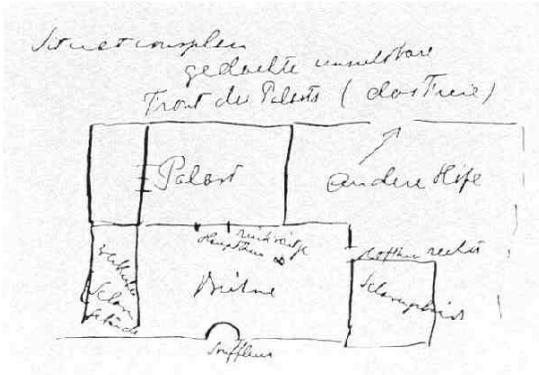
*Bitte beantworten Sie mir recht genau diese Fragen. Das Szenarium war mir nach der Lektüre niemals ganz klar*«<sup>436</sup>.

---

<sup>434</sup> Ebd., S. 41.

<sup>435</sup> Ebd., S. 42f.

<sup>436</sup> Ebd., S. 37.



Hofmannsthal antwortet mit einer etwas flüchtigen Handskizze (oben) und ausführlicher Erläuterung. Wie deutlich in dieser spannungsvollen Endphase der Arbeit dem Dichter bewußt geworden sein mag, in welcher Weise sich sein schon fünf Jahre zuvor abgeschlossenes Stück noch erweitern und verändern mußte, läßt sich nur aus Andeutungen vermuten<sup>437</sup>. Trotz Strauss' Arbeitsintensität verlief nach Skizzierungen in drei verschiedenen Skizzenbüchern das Komponieren nicht immer gleich zufriedenstellend, im Gegensatz zu parallel skizzierten Szenen des *Rosenkavalier*, die sich »wie Öl und Butter komponieren« ließen<sup>438</sup>. Allein der Elektra-Monolog erforderte drei Gestaltungsanläufe. Zur Klytemnästra-Szene sind die Notizen längeren Textauszüge auf dem Vorsatzblatt des 18. Skizzenbuchs bemerkenswert, wohl um diese Worte ständig vor sich zu haben; dazu finden sich auf vielen Seiten des Buchs neben der dreizeiligen Notation noch zahlreiche assoziative Anmerkungen (z.B. »Klytemnästra Schlagzeug. Juwelenhängt«, »E-Dur triumphierend pp«)<sup>439</sup>. Auch diese Szene bedurfte dreier Umarbeitungen, wozu Strauss in einem Gespräch eine stark spontane Schaffensweise erkennen ließ: »Bei der Klytemnästraszene habe ich solange ge-

<sup>437</sup> Aus einem Brief vom 16. VIII. 1908: »Ich freue mich von Herzen, daß Sie in der Arbeit glücklich weiterkommen und zufrieden sind. Nun wünsche ich Ihnen Kraft und Freude für den Schluß, der ja in Ihrem Werk viel bedeutungsvoller und wichtiger sein wird als in der Dichtung.« Ebd., S. 46.

<sup>438</sup> Ebd., S. 58.

<sup>439</sup> Trenner, *Skizzenbücher*, S. 30f.

*zögert und unterbrochen, bis ich den rechten Ton fand. Geht es gleich, so fließt es weiter. Geht es nicht, so höre ich lieber sofort auf*<sup>440</sup>.

Es mag der Eindruck entstehen, Strauss habe nach den erregenden Erfahrungen bei der Arbeit an *Elektra* und dann nochmals der *Frau ohne Schatten* stoffliche Problemsituationen und einen damit verbundenen problematischen Schaffensverlauf möglichst umgehen wollen. Nicht nur seine später geäußerte Neigung zur Operette Offenbachschen Stils würde dies nahelegen. Doch hätte man wohl den Ernst und die künstlerische Strenge seines Komponierens verkannt, wollte man ihn nur nach einer von ihm gern zitierten Idealvorstellung – dem Komponieren »mit der leichten Hand« – oder nach einigen bewußt banalisierenden oder ironischen Randbemerkungen zum Schaffen beurteilen. Schon ein kurzer Blick auf die Entstehung auch noch ganz später Werke wie der *Metamorphosen* für 23 Solostreicher würde dem Klischee des nur rasch und glatt schaffenden Erfolgskomponisten entgegenstehen<sup>441</sup>. Noch mit über 80 Jahren hat Richard Strauss nicht ohne tiefen Sinn für Situationen seiner Zeit und nicht ohne jene höchste künstlerische Anstrengung komponieren können, deren Kenntnis seine Musik eigentlich vom Image des nur perfekt »Gemachten« oder des völlig »Unzeitgemäßen« entlasten könnte.

Vom Einfall zur harten Arbeit: Zum Schaffen von Richard Strauss; in: Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts (= Publikation der Hochschule für Musik und Theater 4), hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 65-84.

---

<sup>440</sup> Aus einem Gespräch mit Oscar Bie, zit. nach Krause, S. 115.

<sup>441</sup> Zur Skizzenarbeit vgl. Stephan Kohler, *Von der Fähigkeit zu trauern - Zu Richard Strauss' Metamorphosen* o. op. AV 142, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts* in der Paul Sacher Stiftung, Basel 1986, S. 57-61.

## **Sofia Gubaidulina: Pro et Contra**

Dieses symphonische Werk für groß besetztes Orchester, das von ursprünglich zwei auf drei Sätze erweitert wurde, ist in Hannover erstmals in der (nach der Uraufführung am 3. November 1989 in Louisville, USA) überarbeiteten endgültigen Fassung zu hören.

So eindeutig der Titel sein mag, das Stück besteht keinesfalls nur aus scharfen extrovertierten Kontrasten; es bewahrt weitgehend – mit Ausnahme des 3. Satzes – einen ruhigen Duktus bis hin zu völliger Beruhigung, was sich schon aus den anfänglichen Metronomangaben im Moderato-Bereich ergibt. Umso mehr belebt sich sein Verlauf durch rasch wechselnde Episoden verschiedenen Charakters und vielfältiger Klanglichkeit.

Dabei bilden sich gegensätzliche Instrumentenkombinationen nicht nur aus unterschiedlichen Orchestergruppen, sondern auch innerhalb dieser Gruppen (etwa im großen Percussionsensemble mit dem Wechsel von Geräuschen großer Trommeln und Tamtams zu Klängen aus Glocken, Celesta, Cembalo und Harfen). Vom gewohnten Orchesterklang heben sich ausge dehnte Glissando- und Trillerketten ebenso ab wie die Ausnutzung von Grenzbereichen des Spielbaren in der tiefsten Baßregion. Die verschiedenen Ebenen dieses Klanggeschehens, die sich oft auch überlagern, erscheinen im Sinne einer rein klanglichen Dramaturgie, zunächst jedenfalls ohne erkennbare programmatische Absicht.

Übergreifende Bedeutung scheint sich eher aus dem melodischen Material, seiner Verarbeitung und Kontrastierung abzuleiten. Fast alle melodischen Figuren und Linien haben ihren Ursprung und ihr Ziel – einer Andeutung der Komponistin zufolge – in der Intonation des altrussischen "Alleluja". Das damit zusammenhängende Thema erklingt, im reinen Streichersatz besonders klar und deutlich wahrnehmbar, genau in der Mitte des Werks in der zweiten Hälfte des zweiten Satzes. Zu ihm hin und von ihm weg führen die meisten melodischen und klanglichen Ereignisse.

Zu den umfangreichen Sätzen ist hier nur eine andeutende Beschreibung möglich: Der 1. Satz eröffnet den Klangraum von einem Ton (Es) in hoher Lage aus, indem in heterophonen Umspielungen zunächst die Unterquart, dann allmählich auch die Oberquart ausgeschritten wird. Diese behutsame Entwicklung bleibt den hohen Holzbläsern, Streichern und Harfen überlassen, überlagert von bedeutungsvollen Glockentönen. Nachdem – fast

wie in einer Sonatenexposition – die Quinte (B) unisono erreicht worden ist, bringt eine bewegtere Tonumspielung (*piu mosso*) Unruhe und Kontraste mit großen Intervallsprüngen und kurzen Ausbrüchen ins Geschehen. Daraus entsteht eine vibrierende Klangbewegung zwischen hohen und tiefen Lagen, erzeugt durch Trillerketten,

Cluster und Glissandi der Streicher, aus der sich sowohl unruhige Figuren (Harfen, Celesta, Stabinstrumente) wie auch markante Intervalle (etwa ein Quintsprung im Horn) motivartig herausheben. Nach zunehmender Beruhigung und mit dem Erreichen eines neuerlichen Einzeltons (Cis) setzt eine reprisenartige Entwicklung ein, deren Schluß den Klangraum fast ins Unendliche zu öffnen scheint: nach dem Aufstieg der Soloviolen in die höchste Höhe klingen in Tuba und Kontrabässen jene Töne in tiefster Lage an, aus denen schon der Beginn gestaltet war und die man nun als eine melodische Substanz des ganzen Werks wahrnimmt.

Der 2. Satz könnte zunächst als eine Art Variation des ersten aufgefasst werden: mit seiner ruhig intonierenden heterophonen Entfaltung des melodischen Raums, wiederum kontrastiert von einem *piu mosso* mit schwirrenden Trillern, Glissandi, Tremoli, Flatterzunge usw., aus dem sich motivische Intervallsprünge herauslösen.



**39** Più mosso J=80

B.Cl.  
2Fag.  
C. Org.  
Cel.  
Arpa  
Viol. I  
Viol. II  
Vcllo  
Cello  
C-b.  
Tuba  
3 Cb.  
Soli

Doch hebt sich von diesem wechselnden Hintergrund schon bald eine melodisch, rhythmisch und harmonisch markante Phrase ab (siehe Beispiel 1), die auf das Tubasolo vom Ende des 1. Satzes zurückgreift und sich als wichtigste motivische Gestalt erweist. Nach einem längeren Verarbeitungsprozess der gegensätzlichen Charaktere, während dessen die beunruhigenden Momente ihren Höhepunkt in einem Tuttiausbruch erreicht haben,

setzt sich dieses »Thema« (und damit verwandte Gebilde) immer deutlicher gegen die >bedrohlich< wirkenden Sforzati in tiefen Streichern und Schlaginstrumenten durch, bis es im modalen reinen Streichersatz erklingt; nun wird auch erkennbar, in welcher liturgisch -folkloristischen Tradition es verwurzelt ist. Von da an beruhigt sich der Verlauf immer mehr bis fast zur Erstarrung und führt wie im 1. Satz in klanglich extrem tiefe Regionen, am Ende wiederum zugleich in die Höhe.

Der 3. Satz bringt die dramatische Verdichtung des bisherigen Materials. Ganz im Gegensatz zu den ersten beiden Sätzen erscheint die melodische Linie zuerst einmal rhythmisch scharf pointiert, durch Pausen unterbrochen und von anderen Instrumenten kontrapunktiert, dann allmählich mit vertrauten Elementen konfrontiert und schließlich im Blechbläsersatz intensiviert. Erst nach einer Kulmination mit vollem Orchester führen die schon bekannten Intervallmotive zu einer Steigerung hin, aus deren Klangballung sich in den Blechbläsern das hymnische Thema heraushebt; dieses treibt zu einer rein percussiven Entladung, bis der Schluß des Werks zu den Tonumspielungen des allerersten Anfangs zurückkehrt und ebenfalls im Unisono (nun allerdings auf E) ausklingt.

## Eine "Winterreise" am Ende des 20. Jahrhunderts

### Zu Reinhard Febels Liederzyklus nach Gedichten von Robert Walser für Altstimme (1992)

*"Es ist sicher eine große Versuchung bei einer Analyse, die Ideenwelt eines Komponisten konsistenter darzustellen, als sie in Wirklichkeit ist. Das Suchen nach Zusammenhängen kann auf falsche Fährten führen."* (R Febel)<sup>442</sup>

Schon ein flüchtiger Blick auf verschiedene Sujets, die in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zur musikalischen Gestaltung herausgefordert haben, läßt erkennen, daß seit Schuberts "Zyklus schauerlicher Lieder" von 1827 "Winterreise" ein nicht nur kompositionsgeschichtlich bedeutsamer Kristallisationspunkt geworden ist. (Erwähnt seien hier nur aus neuerer Zeit "...wenn aber..." von Friedhelm Döhl 1969 mit *Bruchstück zur Winterreise* und *Winterreise für Streichquintett*, *Die Winterreise* von Reiner Bredemeyer 1984, und schließlich 1994 Hans Zenders "komponierte Interpretation" von Schuberts *Winterreise* (Grünauer); auch Reinhard Febel hatte bereits 1987 Skizzen zu einer *Winterreise* für 2 Männerstimmen, Klavier und Orchester entworfen, diese jedoch nicht weiter ausgeführt.) Für einen Komponisten am Ende dieses Jahrhunderts mag es aus mancherlei Gründen zwingend erscheinen, sich auf den darin verborgenen Bedeutungs- und Symbolgehalt einzulassen und ihn seinen Zeitgenossen auf eigene Weise in Erinnerung zu bringen.

Reinhard Febels Komposition erreicht dies zunächst einmal vom Ausgangspunkt einer mehr oder weniger konkreten Situation aus, der Beobachtung des Dichters als eines "Wanderers" auf seiner "(Lebens)wanderung durch den Schnee" (Vorbemerkung zur Partitur). Doch gewinnt seine *Winterreise* über diesen biographischen Aspekt hinaus Bedeutung: einmal durch ihre unmittelbare Gegenwärtigkeit, zum anderen durch die spezifische

---

<sup>442</sup> Zu "Ein Kinderspiel" und "Les Consolations" von Helmut Lachenmann, in: *Melos* 2/1984, S. 85

Auswahl der Texte, und schließlich durch ihre neuartige Gattungsindividualität eines Liederzyklus' als unbegleitete "dramatische Szene".

Wenn Reinhard Febel in Zusammenhang mit seiner Arbeit an dem Werk auf die Schubertinterpretation Hanspeter Padrutts in dessen Buch *Der epochale Winter*<sup>443</sup> verweist, worin der *Winterreise* symbolhafte Bedeutung für unsere Zeit zugeschrieben und zugleich dem heutigen Betrachter ein Nachdenken über Schuberts Zyklus und dessen vorausahnende Bedeutung nahegelegt wird, dann dürfte sich dem Leser dieses Buches auch etwas von der "Gegenwärtigkeit" dieser 1992 entstandenen *Winterreise* eröffnen. Mit seiner Deutung von Schuberts Zyklus als "*Lied vom epochalen Winter*" weist Padrutt jedoch nicht nur auf dessen bedrückende "Aktualität" in der heutigen Zeit hin, sondern darüberhinaus auf eine "*hintergründige epochale Bedeutung der Kunst*"<sup>444</sup>.

Und mit Febels ganz spezifischer Auswahl von Gedichten Robert Walzers (1878 - 1956) wird dann nicht nur des Dichters "*unermessliche Sehnsucht*" nach einem "*ferneren Land*" und zugleich "*nach dem Heim*" – "*noch nie von mir erreicht*"<sup>445</sup> – nachvollzogen, sondern an Bedrängnis und Sehnsucht des Menschen im 20. Jahrhundert erinnert, wie sie von Künstlern immer wieder dargestellt wurden. "*Nur wird es auch dabei eben keine handgreifliche Erklärung für das Phänomen Winterreise geben*", wie Dietrich Fischer-Dieskau schon zu Schuberts Zyklus angemerkt hat<sup>446</sup>. Ohne auf Walser selbst einzugehen, sieht Padrutt dessen fast permanent gegenwärtigen Zwang zum Wandern und die neuzeitliche Heimatlosigkeit bereits bei Schubert angedeutet; und einen dem Walserschen Wanderer ähnlichen Menschen beschreibt er in einer vom "*überhandnehmenden Maschinenwesen*" (Goethe) zerstörten (Um)Welt:

*"Ausgestoßen aus der Stätte des Wohnens, heimatlos, gottfern und frierend irrt das neuzeitliche Subjekt auf seiner epochalen Winterreise umher, isoliert und nur begleitet von seinem eigenen Schatten, der auf alle Dinge fällt, mit denen es zu tun hat."*<sup>447</sup>

<sup>443</sup> Hanspeter Padrutt, *Der epochale Winter. Zeitgemäße Betrachtungen*; Zürich 1984

<sup>444</sup> ebd., S. 213

<sup>445</sup> aus *Seht ihr mich über Wiesen ziehn* <5>

<sup>446</sup> zit. nach Padrutt, S. 224

<sup>447</sup> ebd., S. 257



Dabei kennzeichnet den Wanderer Depression als Reaktion auf etwas, was "von anderswoher kommt". Vergleichbare Gedanken hatte Friedhelm Döhl 1969 bei Hölderlin gefunden; als "eine andere Winterreise" hat er in "'..wenn aber...' – neun Fragmente nach Hölderlin" Texte

*"zyklisch zu einer Irrfahrt durch das Labyrinth der Zeiten und Räume, in verschiedenen psychischen Stationen, über Traum, Lust, Ekel, Trotz, Melancholie, Verzweiflung, Vereinzelung, Sehn-Sucht, bis hin zur Resignation schon jenseits der Verzweiflung [gruppiert]"<sup>448</sup>.*

Reinhard Febel hatte 1982 ebenfalls bereits Hölderlinfragmente in *Kolomb* für Solostimme und Violoncello vertont; auch diese waren Texte nach der "Ver-rückung seines Bewußtseins". Wenn jedoch Padrutt am Ende von Schuberts Zyklus einen "neuen Ton" herauszuhören meint, der eine "Revolution vom Wollen zum Lassen" – "jenseits von Aktivität und Passivität" – ankündigt<sup>449</sup>, so könnte man ein Pendant dazu höchstens in der Zeile "Ich will nicht viel mehr machen [...]" am Schluß des Liederzyklus' sehen, obgleich das darauf folgende "Wiegen [...] in den Traum hinein" thematisch eher ein [Todes]Idyll wie in *Des Baches Wiegenlied* am Ende von Schuberts *Die schöne Müllerin* anklängen läßt.

Den erwähnten Hintergrund dieser *Winterreise* in Walsers Biographie deutet der Komponist in seinen Vorbemerkungen zur Partitur an:

*"Walser verbrachte einen großen Teil seines Lebens in einer psychiatrischen Heilanstalt. Auch mehr und mehr wachsender Ruhm konnte ihn nicht mehr dazu bewegen, diesen Ort wieder zu verlassen und in das normale Leben zurückzukehren. Er war ein leidenschaftlicher Wanderer. Man fand ihn eines Winters, nachdem er wieder zu einer Wanderung aufgebrochen war, erfroren im Schnee!"*

Und mit der bei Walser selbst nicht erscheinenden Zyklusüberschrift könnte nicht so sehr Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Werk in Erinnerung gerufen, als vielmehr das "leidenschaftliche Wandern" des Dichters als "(Lebens)wanderung" erfaßt worden sein – entfernt vergleichbar dem Schicksal Hölderlins.

<sup>448</sup> Friedhelm Döhl, *Über den Zyklus "...wenn aber..."* auf Plattencover THOROFON Capella ATHK 311/2

<sup>449</sup> Padrutt, S. 284

Die überwiegend kurzen, teilweise fragmentartig wirkenden Gedichte aus früher Zeit (um 1900) bieten jedenfalls eine Kontrastschärfe und Ungeglättetheit, die zum kompositorischen Nachvollzug von "innerer Psychodramatik" anregen.<sup>450</sup> Zunächst fällt eine sprachliche Einfachheit auf, deren naiven Ton man als Nachklang der Volksliedbegeisterung des 19. Jahrhunderts ansehen könnte.<sup>451</sup> Auch der Komponist ist sich darüber im klaren, daß "die Verwendung von Volksliedhaftem in der Tradition der deutschen Musik seit langer Zeit [steht]."<sup>452</sup> Dies wird besonders in häufigen "Wanderlied"-Passagen deutlich, die zu Anfang eher noch romantisch stimmunghaft wirken, später dann umso mehr von einem unkontrollierbaren "Drang" überlagert zu werden scheinen.<sup>453</sup> (Vgl. *Ich wanderte, Seht ihr mich über Wiesen ziehn, Auf und ab, Und ging, Weiter*)



Notenbeispiel 1 (Anfang von <3>)

Anstelle eines parodistisch gegen die Volkstonlyrik gerichteten Tons bei Wilhelm Müller dominiert jedoch bei Walser eher realistische Direktheit, die eine emotionale Zerrissenheit umso mehr deutlich werden läßt. Dabei wirkt die Sprache dann oft zwanghaft starr, von monotonen kindlichen Wiederholungen geprägt und zugleich unruhig "weitergetrieben".

Schon von der Mitte an gewinnt die Gedichtfolge schließlich eine unaufhaltsame Energie, verkörpert in der Fortbewegung des Wanderers, die

<sup>450</sup> Der Dichter Franz Blei, ein Förderer des jungen Robert Walser, hatte darüber geschrieben: "Keines der Gedichte war über eine Melodie moduliert, der das Ohr nachgibt. Es wurde nicht Poesie der Musik, Sprache dem Rhythmus, Wort dem Melos geopfert." – zit. nach Robert Walser, *Die Gedichte* (hrsg. von J. Greven); Zürich und Frankfurt/Main 1986 (= Suhrkamp Taschenbuch 1113), Nachwort S. 269.

Auch Heinz Holliger hat Gedichte Walsers aus dieser frühen Zeit vertont, darunter einige aus Febels Zyklus.

<sup>451</sup> Zumindest von der äußeren Erscheinung her wäre hierfür noch Heinrich Heines Anmerkung zu Wilhelm Müllers Gedichten, sie seien "klar", "rein" und "sämtlich Volkslieder", zutreffend.

<sup>452</sup> in: Zu "Ein Kinderspiel" und "Les Consolations" von Helmut Lachenmann, S. 99

<sup>453</sup> Der Kontrast der "Sehnsucht nach dem Heim" zum Wandertrieb wird von Walser auch in dem (autobiographischen) Text *Leben eines Dichters* (zu Bildern seines Bruders Karl) hervorgehoben: "Mitten in seinem wüsten Wandertreiben verlangt es ihn sehnsuchtsvoll nach Hause, und er irrt, seine Gitarre am Rücken, nur noch gezwungen umher." – in: *Die Brüder Karl und Robert Walser* (hrsg. von B. Echte und A. Meier); Stäfa 1990, S. 37



eine Wendung von scheinhaft volksliednaher Geborgenheit ins psychodramatische Geschehen unausweichlich macht und damit über die von Liebes-schmerz ausgehende Unruhe bei Wilhelm Müller hinausführt. So bildet die zyklische Folge aus Bewegung und Ruhe, Einsamkeit und Angst schließlich eine Dramaturgie heraus, die nach der Vorstellung von Winter und Natur über das einsame Wandern in eine Bewegung übergeht (*Ich will wohl lieber weitergehn*), deren zwischen "angstvoll" und "müde" pendelnde Unrast zunächst zu einer Spaltung (in *Auf und ab*) führt. Danach erscheint in *Abend* die aufgewühlte Natur als Spiegel des Inneren, im Farbausdruck Gemälde Vincent van Goghs assoziierend<sup>454</sup>, in bildhaften Figuren ("Äste wie Kinderhände") an Caspar David Friedrichs *Abtei im Eichwald* (zugleich das Titelbild von Padrutts Buch) erinnernd, in Wortbildungen äußerst suggestiv – etwa bei "angststarr", einem Lautgebilde aus acht Konsonanten gegenüber zwei Vokalen. Dieser Extremzustand eines fast besinnungslosen "Weitergetrieben"-Werdens führt in *Angst* schließlich zum Höhepunkt: "*Ich sehne mich nach Angst, nach Schmerz*".

Allein diese Zusammenstellung der Gedichte legt vielleicht schon nahe, die Komposition über Gestaltungsprinzipien eines romantischen Klavierliedzyklus hinaus zu erweitern bis in die Nähe einer unbegleiteten dramatischen Szene, zumal der Komponist "*in der menschlichen Stimme ... mehr Natur als in einem durch Werkzeuge erzeugten Instrument*" erkennt<sup>455</sup> und sich zugleich vom "*optischen Ereignis des Bühnenraums*" in besonderer Weise angeregt sieht.

Die Gestaltung eines "inneren Psychodramas" hat für den Komponisten eine Bedeutung, die sich keinesfalls im Rahmen gewohnter szenischer Wirkungen erschöpft. Für ihn ist zudem Musik heute wieder "*eine neue Art von Sprache, die sich die Menschen über Jahrhunderte oder Jahrtausende geschaffen haben*" und in der mit Hilfe eines "*Systems von Figuren [...] gewisse Bereiche der Empfindung, gewisse Sehnsüchte und Gefühlszustände*

<sup>454</sup> Einen Vergleich mit diesem Maler legt schon Walsers kritisch-ironisches Gedicht *Van Gogh* nahe, worin es heißt: "*Schrecklich wie diese Äcker, Felder, Bäume / einem des Nachts wie klob'ge Träume / den Schlummer auseinanderreißen.*" – in: S. 143. Das Symbol der kahlen Äste findet sich auch in einem Text zu dem Bild *Der Traum* des Bruders Karl: "*Kahle Äste stachen hoch oben in die Luft.*" – in: *Die Brüder Karl und Robert Walser*, S. 50

<sup>455</sup> *Plädoyer für das Musiktheater*, in: *Über Musiktheater*. Eine Festschrift (hrsg. von S.G. Harpner unter Mitarbeit von B. Gotzes); München 1992, S. 85

*adäquat beschrieben werden können*"<sup>456</sup>. In einer Zeit, in der auch "bekannte Dinge in neuen Zusammenhängen auftauchen" und Historisches "ständig präsent" ist, könnte jedoch ein allzu komplexes Material die "Menschlichkeit der Aussage" durchkreuzen. Dies bedeutet aber, daß die Spontaneität musikalischer Einfälle das Material zu bestimmen hätte:

*"Wie auch immer das Material beschaffen ist, das einer Komposition zugrundegelegt wird: es gibt immer eine hierarchisch darüber liegende Ebene, durch welche gesehen es einen neuen Aspekt erhält. Wird dieser Aspekt in die Komposition miteinbezogen, so kann etwas Neues entstehen."*<sup>457</sup>

In der *Winterreise* könnte nachvollziehbar werden, wie aus verschiedenartigen Materialebenen (einschließlich der tonalen) etwas Neues entstanden ist, eine "Musik als Sprache", die für den Komponisten erst auf dem Weg ist zu ihrer eigentlichen Bestimmung als "Dichtung, anschauliche Komplexität."<sup>458</sup>

In Einklang mit der Sprache Walsers, die zwar Motive oder szenische Einstellungen aus der Romantik und dem "Volkslied" übernimmt, jedoch in einen neuen, psychisch gespannten und oft gar nicht mehr stimmungshaften Kontext einbezieht, konnte für den Komponisten die tradierte Gattungsform des Klavierliedzyklus kaum mehr in Frage kommen, da dann der Text nur "zertont" worden wäre, "als Nachklang der im 19. Jahrhundert abgeschlossenen und nicht wiederholbaren Geschichte des Klavierlieds."<sup>459</sup> Ebensovienig schien auch eine retrospektive, Sprachlaute oder Silben neu "komponierende" Soloszene in Betracht zu kommen, die dann ebenfalls nur "Nachklang" von Luciano Berios *Sequenza III* (1966) oder vergleichbaren Werken gewesen wäre. Insofern erscheint die Vertonung hier immer noch mehr als "Lied" und nicht nur, nach dem Verständnis Berios, als "Haltung" und "Theater".<sup>460</sup>

<sup>456</sup> *Vom Einfall zum Kunstwerk [...] Zur komplizierten Lage der Musik der Gegenwart*, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk* (hrsg. von H. Danuser und G. Katzenberger); Laaber 1993 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 4), S. 370 f.

<sup>457</sup> ebd., S. 369

<sup>458</sup> ebd., S. 371

<sup>459</sup> in: *Plädoyer für das Musiktheater*, S. 85

<sup>460</sup> Vgl. dazu: Klaus Kropfing, *Lauffelder und kompositorisches Gefüge bei Luciano Berio*, in: *Über Musik und Sprache* (hrsg. von R. Stephan); Mainz 1974 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 14), S. 47



Was Reinhard Febel *"Liederzyklus, gleichzeitig aber auch dramatische Szene"* genannt hat, läßt sich vielleicht als Folge von naturhaft lyrischen und szenisch dramatischen Momenten beschreiben. Dabei spielen traditionell volksliedhafte Elemente ebenso eine Rolle wie symbolisch gestische und psychodramatische. Wenn es in den Vorbemerkungen zur Partitur ausdrücklich heißt: *"Die Sängerin spielt das innere Psychodrama, das die Texte der Lieder andeuten"*, so könnte dies einen ähnlich neuartigen Kontrast von schlichtem "Volksliedton" und gesteigerter Expression bedeuten, wie er von Schuberts Zeitgenossen im gegensätzlichen "Ton" der *Winterreise* offensichtlich empfunden worden war. (Vielen seiner Freunde hatte daraus bekanntlich nur *Der Lindenbaum* wirklich "gefallen".) Zur szenischen Stringenz dieser zyklischen Form wird zugleich Distanz durch Verfremdung geschaffen, indem die sängerische Interpretation dieses [männlichen] Wanderers ausschließlich einer Frauenstimme – möglichst einer tiefen Altistin wie der Widmungsträgerin Maria Kowolik – vorbehalten bleibt.

In der kompositorischen Gestaltung entsprechen Walsers einfacher Sprache mit ihren direkten Bildern oft einfache melodische "Figuren" mit einer unmittelbar bildhaften Korrespondenz zum Text, die wie selbstverständlich auch tonsymbolische Elemente einschließen, wenn auch fern jeglicher tonmalerischer Raffinesse, wie man sie aus Liedern der Jahrhundertwende kennt, aber auch jenseits einer Verfremdung von Textpassagen oder einer Aufsplitterung der Sprachlaute wie etwa in *Kolomb*. Dazu trägt vor allem ein weitgehend deklamationsrhythmischer Sprachfluß bei, dessen fast ausschließlich syllabische Vertonung nur ganz wenige spezifische Ausnahmen verträgt (beispielsweise in der Naturszene der *Winternacht*, in einer gekünstelt wirkenden Verzierung beim Bild der "Majestät" in <10>, in einem seufzerartigen Sekundschrift bei "schön" in <13>; während das einzige Melisma der "Lüge" in <6> vorbehalten ist).

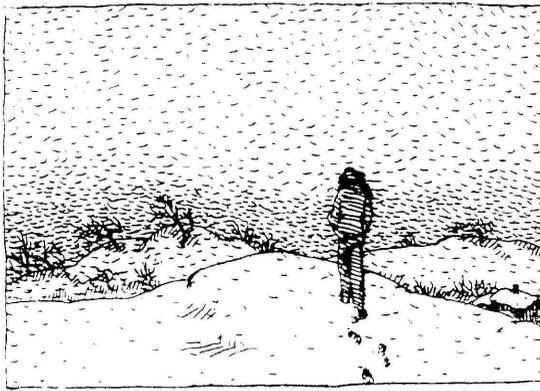
Bildhaftigkeit wird geradezu provoziert durch plastisch greifbare Einfälle: etwa das – in *Joker* 1986 schon vorgeprägte – "Wegnehmen" der Artikulation beim "Schneefall" in <2>, so daß, entsprechend der Vortragsanweisung, "der Text in getupften, kurzen Tönen [verschwindet]"<sup>461</sup> (Notenbeispiel 2);

<sup>461</sup> Die Bildhaftigkeit des gleichmäßig ruhigen Schneefalls kommt bei Walser häufiger vor, auch als Kontrast zum "wilden Wandertreiben"; in einem der zahlreichen Schnee-Gedichte heißt es: "Er ist in jeder Weise / in seinem Wesen leise, / von Lautheit nicht die kleinste Spur. [...] er geht nicht, hat kein Ziel, / das Stillsein ist sein Glück" – in: s. Anm. 9, S. 147. In besonderer Weise scheint Febels Vertonung mit der Darstellung des

Handwritten musical score for the song "Schnee" from Schubert's "Winterreise". The score is written on two staves. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 69$  and a dynamic marking of *ppp*. The lyrics under the first staff are: "So durch die Rau-me fällt, so auf die Wie-se fällt jetzt". The second staff continues the lyrics: "in- ne Welt von Schnee und macht die Welt zu Schnee. So auf". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Notenbeispiel 2 (Anfang von <2>)

oder der naive "Kinderreim" in <6>. Ganz unmittelbare Wirkung gewinnen auch semantische Entgegensetzungen, etwa das "subito fff" bei "still", bis ins "Unhörbare" übersteigert im trügerischen *Frieden?*, oder die extreme melodische Gegenbewegung zur Textaussage in *Auf und ab*, die nicht nur eine zunehmende Bewußtseinsspaltung andeuten könnte, sondern mit stets sich steigernder Dynamik und Bewegung auch den "heraufgesehenen" "Drang".



Radierung von Karl Walser

Diese Art von bildhaftem Kontrapunkt hat jedoch nicht nur Konsequenzen für die folgenden Stücke (etwa die Aufwärtsbewegung in <8> und <9> sowie das Auf-und-ab bei "er zeigt weinend auf sein Herz" in <10>). Viel-

---

"Flockengewimmels" in einer kleinen Radierung Karl Walsers zum Gedicht *Schnee* (in der Erstausgabe der Gedichte von 1908) zu korrespondieren. Abbildung in: *Die Brüder Karl und Robert Walser*, S. 101



mehr weisen diese und andere Gestaltungselemente schon vor dem ersten Höhepunkt des Zyklus auf die übergeordnete Ebene der gestisch-dramatischen Steigerung des "inneren Psychodramas" hin. Dies bedeutet jedoch nicht eine untergeordnete Funktion von Melodik und gesanglicher Artikulation, sondern höchstens ein gewisse Hervorhebung dessen, was die Texte eben nur "andeuten", und zwar unter Verzicht auf jegliche traditionelle instrumentale Unterstützung.

Äußerliche Zeichen dafür sind die ausführlichen szenischen Erläuterungen und gestischen Vortragsanweisungen, die von vornherein von der Interpretation auf einer – allerdings nahezu leeren – "Bühne" ausgehen.

Entscheidenden Anteil am dramatischen Verlauf gewinnen zwei möglichst große Steine, die von <3> an als Symbole für den "'Ballast' Heiterkeit und Leid" (Partituranmerkung) von der Sängerin getragen oder aneinandergeschlagen werden – sozusagen als einzige "instrumentale" Ergänzung. Sie sollen nicht nur den "Eindruck schwerer Gewichte" vermitteln, sondern zugleich "als Bestandteil einer Zeremonie, mit sparsamen natürlichen Bewegungen eingesetzt werden". Durch ihre rituelle Handhabung sollen sie den Eindruck vermitteln, daß sie "mehr sind als nur Steine", und zugleich für den Komponisten eine gewisse Distanz schaffen, Gestaltungsmitteln des Nô-Theaters vergleichbar. Die Steine sind hier in einem handgreiflichen Sinne "Materialien, [... die] mit einer reichen Aura von Assoziationen umgeben [sind]".<sup>462</sup> Dennoch vergegenständlichen sie zugleich die dramatische Entwicklung und Zuspitzung – vom "Getragenwerden" (<3>-<4>) über markantes Gegeneinanderschlagen am Liedbeginn (<5>-<6>) und die Akzentuierung bestimmter Silben (<7>-<8>) bis zur Herausbildung eines hervortretenden, unaufhörlich sich steigernden metrischen Pulses, der auch, quasi als Vor- und Zwischenspiel, zwischen einzelnen Gedichtzeilen weiterläuft (<8>-<11 >), bei "Herz" in <10> wiederum sich zum beunruhigenden Herzschlag steigert (Notenbeispiel 3), zu einem "krampfartigen" Tremolo ("fff poss.") führt und schließlich in <12> mit dem Zubodenfallen bei "[Ich sehne mich nach] Angst" endet.

<sup>462</sup> in: s. Zu "Ein Kinderspiel" und "Les Consolations" von Helmut Lachenmann, S. 95

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Er zeigte weinend auf die Höhe - herbst es vom ar-men Mann". The piano part has dynamics like sf and sfz, and a 'sim.' marking. The score is handwritten and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3 (T 27 - 30 aus <10>)

Die zunehmende Integration dieser Steine, die "mit großem Ernst behandelt werden [müssen]" (Vorbemerkung zur Partitur), dient einer psychischen Dramaturgie, die ihre Entsprechung in der melodischen Formung findet: Nach dem eher lyrischen Ton zur Beschreibung von "Natur" und menschlichem "Sehnen" rückt der "Ballast"-tragende Mensch als bald friedloser, angstvoller Wanderer, vermittelt durch entsprechende rhythmische und gestische Deutlichkeit, in den Vordergrund; daraus entwickelt sich Gespaltenheit ("Lachen – Weinen", "Auf – Ab") und mit dem crescendo der Steine Gespanntheit, die nach dem Abbruch bei "Angst" in Erstarrung endet, wobei dieser dramatische Schluß von immer detaillierteren Bühnen- und Regieanweisungen begleitet wird -zugleich ein Hinweis auf die für den Komponisten wichtige "Ebene der Bedeutungen".<sup>463</sup> Auch die dynamische und agogische Steigerungsanlage entspricht diesem dramatischen Geschehen:

<sup>463</sup> in: Zu "Ein Kinderspiel" und "Les Consolations" von Helmut Lachenmann, S. 89



	<1> <i>Winternacht</i>	 - 96; p, pp -> f („sehnt“)
	<2> <i>So durch die Bäume fällt</i>	 - 69; ppp
	<3> <i>Ich wanderte</i>	 = 69, Andante; p (Steine aufgehoben)
lange Pausen	<4> <i>Frieden?</i>	 = 104; p (ppp) -> sub. fff (Steine getragen)
	<5> <i>Seht ihr</i>	 - 96 -> 144, Agitato; f (Steine einmal als Auftaktakzent aneinandergeschlagen)
	<6> <i>Thug</i>	 = 72; mf, p, mf -> f, pp, mf
kurze Pause	<7> <i>Auf und ab</i>	 = 60; p -> mf -> f -> ff -> fff (Steine mehrmals als Schwerpunktakzent aneinandergeschlagen)
	<8> <i>Abend</i>	 = 96, 72 -> 96; p, pp -> f (Steine mit Einzelschlägen, dann als Me- trummarkierung integriert)
	<9> <i>Nicht</i>	 = 32 -> 46 -> 64 -> 88; mf, p -> f, fff (Steine allein geschlagen, dann als regel- mäßig durchlaufender „Puls“)
jeweils „attacca subito“	<10> <i>Und ging</i>	 = 88, scherzando; mf, f, p dolce f -> ff -> p -> sf („Herz“) (Steine weiter als „Puls“, bei „Herz“ unru- hevolles Schlagen)
	<11> <i>Weiter</i>	 = 88 sempre accel. -> 180; mf -> f -> ff -> fff (Steine weiter als „Puls“)
	<12> <i>Angst</i>	 = 90; fff, sub. pp („Herz“), fff (Steine tremolo fff poss.)
	<13> <i>Wiegen</i>	Langsam, frei; mf, ppp „al niente“ (Steine „nicht mehr erreichbar“ am Boden)

Darüber hinaus ergibt sich noch eine Art Binnengliederung. Thematische Elemente werden in <1>-<3> exponiert: das "Sehnen", der "Drang", verschiedene Bilder von "Natur" und schließlich das Wandern. Eine durchführende Entwicklung läßt sich in <4> und <5> erkennen, wobei sich das Sehnen zur Unruhe und der zunächst gleichmäßige Gehrrhythmus, zunehmend gestört, bis zu "Seht ihr mich angstvoll weiterziehen" steigert. Nach einer (selbst)trägerischen Unterbrechung in der Mitte des Zyklus in <6> – vergleichbar etwa der in Schuberts *Rast* bemerkten "Müdigkeit" – verbindet ein erster Höhepunkt in <7> das fast schizophrene Auseinanderklaffen von inhaltlichem und melodischem "Auf und ab" mit einer Entwicklung von Chromatik bis zur Pentatonik. Von <8> an führt dann die beständige Beschleunigung des anfänglichen Gehrrhythmus zur Übersteigerung in <11>, zur Climax in <12> bei "Angst" und zur scheinbaren Beruhigung durch den

Wiegerhythmus im letzten Lied, welches, nach dem Fallen der Steine, eigentlich schon außerhalb der stringenten Steigerungsform zu stehen scheint.

Insgesamt sind es keinesfalls nur szenisch-dramatische Entwicklungen, aus denen zyklischer Zusammenhang geschaffen wird; denn auch aus der Liedtradition überlieferte Prinzipien des Strophenbaus scheinen eine neue Bedeutung zu gewinnen: beispielsweise im ersten Lied analog dem Gedicht in variiert Form, im "Wanderlied" (<3>) mit seiner von Fermaten unterbrochenen (Schein)Periodizität, kontrastreich in <4>, wobei eine Neuntongfolge "leiernd, wie abwesend" immer häufiger repetiert wird, bis zu kleinen retardierenden Stropheneinheiten in <10>. Daneben gewinnen im Verlauf des Zyklus andere Wiederholungstechniken ebenfalls Bedeutung.

In Übereinstimmung mit wiederkehrenden "Motiven" in den Textwiederholungen der Gedichte kann man auch von motivischen Qualitäten innerhalb der musikalischen Figuren ausgehen. Zunächst ergeben sich aus den erwähnten Geh- und Wanderrhythmen als "tonaler Rhythmik" (Febel) Spannungsverhältnisse zu rein deklamatorischen oder ametrischen Bildungen (etwa in <1-5>, <10-11>). Weiterhin treten relativ deutlich intervallisch-melodische Gebilde hervor. In mehreren Liedern dominieren Kleinterzfolgen als wichtiges "naives" Bezugsintervall (etwa in <1>, <4>, auffallend als zunehmend unruhiger Zeilenschluß in <5>, im Schlußmotiv von <6> "wie ein Kinderreim", am Höhepunkt von <9> mit Durchgangston, gefolgt von einer herausgehobenengroßen Terz in <10> bei "und ging", und schließlich als angststarres" Motiv bei "[Ich] möchte" und "[Das] Schauerlichste" am Höhepunkt in <12>

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth notes with accents, followed by a half note. The lyrics are written below the staff: "Das Schauerlichste möchte ich pressen am mein Herz. Ich seh' mich nach Angst, nach Schmerz \*". Above the staff, there are performance instructions: "ff come prima\*", "verwundert, langsam", and "ottaca". Below the staff, there are further instructions: "\* mit allerhöchster Intensität" and "die zwei Hände fallen zu Boden. Sie schaut; ihre Bewegungen erschauern die atolle Kraft war für gewöhnlich".

Notenbeispiel 4 (Ende von <12>)

sowie nochmals in <13>, wobei die melodisch-rhythmische Ähnlichkeit des "Traum"-Schlusses mit der "Kinderreim"-Lüge in <6> ("[...] denn ich weine") auffällt. Motivische Suggestionskraft üben die erwähnten, der Textaussage entgegengerichteten Skalen in <7> aus, zumal sie als Reflex



des "Auf und ab" bis in die folgenden Lieder nachwirken, etwa an der Schnittstelle "er zeigte weinend auf sein Herz" in <10>, wo nicht nur der "Herzschlag"-Rhythmus einsetzt, sondern auch das sonst stereotyp folgende "[...] und ging" entgegen der Textvorlage ausbleibt (vgl. Notenbeispiel 4). Weitere Bezüge können sich darüberhinaus zwischen einzelnen Liedern ergeben, etwa durch melodische Anschlüsse (von <4> zu <5>), aber auch durch Kontraste (von weiter zu besonders engschrittiger Melodik in <6> und <7>), und sogar durch eine verbindende Quasi-Tonalität (in <11-13>).

Damit wird der tonale Materialbereich auch über tonalrhythmische oder volksliedartige Elemente hinaus zu einem Mittel der Sprache und der Gliederung. Dies mag einerseits auf Liedtraditionen zurückgehen, in jedem Fall aber auf Febels Auffassung von Tonalität als "*Material [...], das mit Andersartigem verknüpft werden kann.*" – "*Die Komposition in Tonalität wird zu einer Komposition mit Tonalität*".<sup>464</sup> Tonale Elemente bleiben somit nicht etwa ein Relikt von Tradition, sondern können "*Ereignis*" und "*auf neue Weise Träger von Bedeutung*" werden. In der *Winterreise* werden tonale Elemente, die nach Febels Verständnis nicht essentiell mit Dur-Moll Tonalität identisch sein müssen, als ein Ausschnitt aus der "*Gesamtheit aller Klänge*"<sup>465</sup> vom ersten Lied an erkennbar. Vor allem in Zusammenhang mit den Kleinterzbildungen wird in der dramatischen Schlußphase eine Linie erkennbar, die ab <9> von f(-moll) über konstante Tritonusbildungen in <11> zu es und e führt und damit melodisch-harmonische Bildungen aus <1> und <3-6> expressiv erweitert. Der Verzicht auf das Klavier als klangtragenden Partner bedeutet allerdings, daß Tonales sich nur linear entfalten kann.

Die differenzierten Gestaltungsmöglichkeiten in jedem einzelnen Lied können hier nur an zwei Beispielen angedeutet werden.

<sup>464</sup> *Tonalität nach ihrer Katastrophe*, in: MusikTexte 14/1986, S. 6

<sup>465</sup> ebd., S. 7 f.

1 WINTERNACHT

$\text{♩} = 96$ , sempre molto ritmico, senza rubato

*Di semplice*

Auf dem Schnee ist des Mondes Schein. Am  
Himmel ist hel- le Nacht. Die ster- ne sind  
frisch er- wacht. Die Er- de glänzt weiß  
und rein. Ich schaue, ans Fenster ge-  
-lehnt, zum Himmel, in welchem es blizt von Ster- nen,  
\* Dieses Eis/As zieht sich wie ein Pols durch das Stück. Deutlich -  
machen, ohne diesen Ton, deshalb besonders zu betonen.

im Her- zuw sitzt mir schau- sucht,  
die frisch sich schnt

*lunga*

Zwischen den Liedern 1-7 jeweils lange Pausen.

Dem Naturbild der *Winternacht* (Notenbeispiel 5) mit den zwei gleich gebauten Vierzeilern – neben <8> das einzige Gedicht mit ganz regelmäßiger Reimstruktur – entspricht der variierte strophische Bau in gehender Achtelbewegung, vergleichbar Schuberts *Winterreise*-Beginn, jedoch metrisch variabel notiert (meist 5/8+6/8). Die entsprechend der Deklamation gestaltete Tonfolge könnte auf d-moll schließen lassen, wenn nicht statt ei-



nes Terztone das *gis* als dissonierender Tritonus eingeführt würde, welches sich *"wie ein Puls durch das ganz Stück [zieht]"* (Vortragsanweisung). Dieser bedeutungstragende Ton wird am rhythmisch leicht variierten Beginn der zweiten Strophe als *as* Terzton zu *f*, so daß sich hier *f(-moll)* fast noch deutlicher ausprägt, bis er in der letzten Gedichtzeile allein, gleichsam als Rezitations- und Finalton übrigbleibt und ganz zum Schluß bei *"sehnt"* einen Halbton nach oben gedrückt zu werden scheint. Von dem gleichmäßigen Rezitierduktus (*"sempre molto ritmico"*) heben sich die Strophenenden durch starke rhythmische Dehnungen und Ausweitungen des Ambitus ab, indem melismatische und weiträumige Tonfolgen Schwerpunkte setzen: bei *"die Erde glänzt weiß und rein"* mit *gis/as* wiederum als Mittelpunkt, womit dieser Ton auch zum Zentrum für *"Erde"* und später für *"Sehnsucht"* wird, nämlich am Ende der 2. Strophe, wobei die extrem weite Lage von zwei aufeinanderfolgenden Septimen auffallend zur pausendurchsetzten Monotonie der Schlußzeile kontrastiert. Damit erscheint aus dem ruhig vorgetragenen Naturidyll die *"Sehnsucht"* des Ich musikalisch so hervorgehoben, daß sich mit dem Ende dieses Lieds das folgende Psychodrama gleichsam eröffnet.

Dagegen wirkt ein anderes Naturbild – *Abend* – fast als Anti-Idyll (Notenbeispiel 6). Nach der äußersten Bedrängung am Ende von <7> (*"Die Erde ließ sich zu sehr herab"*) scheint sich hier in einer Art bildhafter Polyphonie eine Spaltung der Wahrnehmung der Natur zu ereignen, die unmittelbar aus der Gestaltung des *"Auf und ab"* hervorgegangen sein könnte und schließlich auch zu einer extremen Stimmspreizung hinführt.

8 ABEND

♩ = 76

pppp

(sempre simi.)

Schwächen

- gelb im Schnee vor mir leuchtet ein Weg und geht unter Bäumen hin. Es ist  
 Abend, und schwer ist die Luft von Farben durchfärbet.  
 Die Bäu-me, unter denen ich gehe, ha-ben Aste wie  
 Kin-der-hände; sie fesseln oh-ne En-de un-  
 säglich lieb, wenn ich sie-ge stehe  
 \* kaum hörbar, auch die Bewegung kaum sichtbar  
 und Hek-ken brannen in dank-lem Wirrwarr und  
 wie die Kinder-hände sich strecken. *attacca subito*  
 die Kinder-hände sich strecken. *attacca subito*

*Meno mosso (♩=72)*  
*sempre pppp*  
*cresc. al fine*  
*acc. cresc. al fine*  
*attacca subito*

## Notenbeispiel 6

Nach zwei "kaum hörbaren" Schlägen der Steine mit langen Zwischenpausen entwickelt die 1. Strophe aus vorwiegend übermäßigen oder verminderten Intervallen einen Tonraum, aus dem sich nach Intervallspiegelungen ("im Schnee vor mir leuchtet" – "und geht unter Bäumen") eine Andeutung von b(-moll) ergibt. Die 2. Strophe beginnt daraufhin mit einem



auf- und absteigenden, e-moll andeutenden Tetrachord, an dessen Ende sich im Tritonusabstand wiederum ein b-moll-Tetrachord anschließt. Von hier an – "[Die Bäume ...] haben Äste wie Kinderhände" – bewegen sich die beiden Tetrachorde gegeneinander "auf und ab", bei gleichzeitigem Durchkreuzen von hoher und tiefer Lage; bei "sie flehen ohne Ende" erscheint der b-moll-Tetrachord in hoher Lage durch Pausen auseinandergezogen, zugleich beginnen die Steine, den 3/8-Schwerpunkt pulsartig zu markieren; nach erneuter Aufspaltung der beiden Tetrachorde in tiefer Lage erscheinen sie dann in extremer "Streckung", wobei die Singstimme bis auf 2 1/2 Oktaven auseinandergespreizt wird, bis das e-moll-Tetrachord, allein mit sich selbst kontrapunktiert, den Schluß bildet. Intensiviert wird dieser weitgehend polytonale "dunkle Wirrwarr" durch ein "cresc. – accel. al fine", so daß das Bild des "glühenden Himmels" (der "angststarr [sieht], wie die Kinderhände sich strecken") eine Intensität erreicht, die für die "attacca subito" anschließenden Lieder Folgen hat. Im Anschluß an die unmittelbar ineinander übergelenden Schnittstellen der Tetrachorde (etwa bei den Silben "lieb", "und", "wie") erreicht eine gleichsam dreistimmige Polyphonie – zwei Tetrachorde + Steine-Ostinato – die Suggestion des bedrohlichen "Streckens" der Äste "wie Kinderhände", die den unerbittlich durchlaufenden Pulsschlag und eine "angststarre" Achteldeklamation als zwanghafte Folge erscheinen lassen, bis hin zur Sehnsucht "nach Angst" in <12>; während im abschließenden "Wiegen" die melodische und rhythmische Bewegung in dem Maß "al niente" zurückgenommen wird, in dem das pantomimische Moment mittels genauer Regieanweisungen in den Vordergrund tritt.

Musik wird dabei nicht nur – die Gedichte integrierend – zur "*Übersprache zum Ausdruck des Nicht-Verbalisierbaren*"<sup>466</sup>, wozu noch Materialien beitragen, die "*mit einer reichen Aura von Assoziationen umgeben [sind]*". Sie ist auch erweitert worden um szenische Assoziationen, die zusammen mit den Texten das Psychodrama andeuten und den Verzicht auf instrumentale "Begleitung" des Zyklus verständlich werden lassen. So wäre zu bedenken, ob diese *Winterreise* überhaupt einer Interpretation bedarf, oder ob sie vielmehr "*Fähigkeiten der Selbstvermittlung aktiviert*", wie Pe-

<sup>466</sup> in: Zu "*Ein Kinderspiel*" und "*Les Consolations*" von Helmut Lachenmann, S. 93

ter Sloterdijk es von Kunst fordert, auch und gerade wenn Kunst werke wie dieses hier "Abdrücke zwingender Unterlassungen" darstellen.<sup>467</sup>

Immerhin eröffnet Reinhard Febels *Winterreise* in ihrer Einheit aus Liederzyklus und psychodramatischer Szene vielleicht einen neuen Gattungszweig in der Nachfolge des Klavierlieds, aber auch in Febels Schaffen neue Gestaltungsperspektiven. Trotz mancher Bezüge zum Ausgangspunkt bei Schubert, wobei das "Schauerliche" am Höhepunkt gegenüber Schuberts "Zyklus schauerlicher Lieder" noch übersteigert erscheint, bedeutet sie eine neue kompositorische Auseinandersetzung mit einem möglicherweise doch "epochalen" Sujet.

Eine "Winterreise" am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Reinhard Febel. Beiträge zu seinem musikalischen Schaffen, hg. von Günter Katzenberger, Feldkirchen 1994, S. 85-102.

---

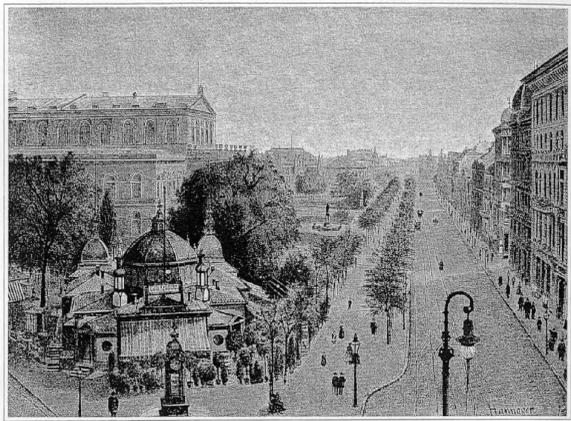
<sup>467</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*; Frankfurt am Main 1987 (= Edition Suhrkamp Neue Folge Bd. 375), S. 38, 71. Daß sich Sloterdijk wiederum auf Einsichten Reinhard Febels und anderer jüngerer Komponisten beruft, sei wenigstens erwähnt.

# Fragen der Regionalen Musikhistorie

## Kammermusiktradition in Hannover und ihre Bedeutung für Johannes Brahms

Man wird sich sicherlich fragen, aus welchen Gründen in diesem Buch gerade von Kammermusik die Rede ist, von jenem Bereich der Musik, der offensichtlich so gar nicht zu den Pflichten oder gar Fähigkeiten eines Hof- und Opernorchestermusikers zu gehören scheint. Und doch gingen seit weit mehr als hundert Jahren von den Mitgliedern dieses Orchesters Impulse aus, durch welche die reiche Kammermusiktradition der Landeshauptstadt nachhaltig gefördert und in ihrer Breitenwirkung mitbegründet wurde. Damit ist immerhin etwas bewirkt worden, vielleicht sogar Entscheidendes, was allerdings nie so effektiv in Erscheinung treten konnte wie triumphale Opernpremieren oder aufsehenerregende Solistenkonzerte, nämlich ein wesentlicher Anstoß zur kontinuierlichen Entwicklung einer speziell bürgerlichen Kammermusikpflege und -tradition, wie sie in vergleichbaren Städten keineswegs selbstverständlich war; und dabei zugleich – was noch mehr im verborgenen bleibt – ein Beitrag zum allmählichen Heranbilden eines Hörerkreises für die Musik jenes Komponisten, dessen Domäne die Kammermusik war und dessen Werke seit jeher als »schwierig« galten – für Johannes Brahms. Bemerkenswert wird diese Initiative aus einem festgefühten

Orchester heraus vor allem, wenn man an das eher geringe Interesse denkt, das die Öffentlichkeit um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an Kammermusik hatte. Nachdem davor, zur Zeit der Restauration, das häusliche Musizieren einen großen Aufschwung erfahren hatte – in Hannover gab es mehrere Quartettgemeinschaften –, waren in dieser Zeit die großen Kammermusikwerke



in Hannover gab es mehrere Quartettgemeinschaften –, waren in dieser Zeit die großen Kammermusikwerke

endgültig dem häuslichen Musizieren entwachsen. Spätestens seit den Konzerten des bahnbrechenden Braunschweiger Müller-Quartetts mußten professionelle Maßstäbe gelten, die Liebhaber im Hausmusikkreis konnten sich allerhöchstens noch bis zu Beethovens Jugendwerken vorwagen, oder sie mußten auf die damals beliebten Bearbeitungen ausweichen. Außerdem waren die konkurrierenden Musikgattungen viel mehr im Musikleben gegenwärtig: die vom Hof und Adel geförderte Oper bot gesellschaftlich renommierte Unterhaltung, die symphonische Programmmusik war ein bildungsgemäßer Gegenpart zur Literatur und das Virtuosenkonzert versprach dem Publikum sensationelle Brillanz. Ohne sich auf einen Opernstoff, ein anschauliches Programm oder solistische Wirkung stützen zu können, war Kammermusik auf kleine Besetzung begrenzt und dabei auf das rein instrumentale Verarbeiten der Themen im Wechselspiel der Stimmen ausgerichtet. Das Verstehen dieser »Kunst für Kenner« galt also von vornherein als schwieriger, der Hörer hatte den Ansprüchen der Werke gerecht zu werden – nicht umgekehrt. Erst als sich, etwa um 1880, das Bildungsbedürfnis der Bürgerfamilien mehr dieser Art von Musik zuwandte, wuchs jene Schicht, aus der heraus ein fester Hörerkreis die »Feinheiten« – also die differenzierte Verarbeitung der Themen – zu schätzen und sich damit aber auch vom »Massengenuß« anderer Musik abzusetzen mußte. Schon 1861 vergleicht der Hannoversche Korrespondent der Neuen Zeitschrift für Musik die Oper als »Massengattung« mit einer Quartettsoiree Joseph Joachims:

*»An solchen Vorträgen kann man sich wiederum erquicken, wenn in der Oper zum wüthenden Plaisir des großen Haufens der ›Troubadour‹ von Verdi abgeschrieben ... wird. Darin ist doch Natur und Gesundheit während in jener Oper alle krankhafte Sentimentalität der Zeit, in welcher sie entstanden ist, zur Erscheinung kommt.«<sup>468</sup>*

Erst am Jahrhundertende machte ein zunehmendes Interesse die Darbietung dieser intimen Kunst im großen Konzertsaal erforderlich; von hier gingen Anregungen wiederum auf das häusliche Musizieren aus. Und während, ganz dementsprechend, Brahms'sche Werke noch bis um 1880 große Durchsetzungsschwierigkeiten haben mußten, galten sie um 1900 als maßstabsetzend und nicht nur für Arnold Schönberg und seine Schüler als einer der wichtigsten Beiträge des 19. Jahrhunderts zur Neuen Musik des 20. Jahr-

---

<sup>468</sup> Nr. 17 vom 18. 10. 1861, S. 145



hunderts. Bezeichnend für diese Situation einer Musik, »die vorzugsweise vor Kennern ... vorgetragen wird«, sind die Vorstellungen, die wir dazu aus einem besonders verbreiteten Musiklexikon dieser Zeit erfahren:

*»Die Eigenthümlichkeit des Kammerstyls beruht darauf, daß er, nicht für das große Publikum, sondern für Liebhaber und Kenner gleichermaßen bestimmt und auf einen kleinen Raum berechnet, feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlerischer sich darbietet, weil im kleineren Raume Manches sich genauer hören und unterscheiden läßt, was im grösseren Raume verschwindet, und weil die Componisten bei ihren Zuhörern mehr Fertigkeit und Uebung im Hören voraussetzen durften. Ein Kammerstück soll daher ein Kunstprodukt im höchsten Sinne des Wortes sein; der Satz muß mehr zergliedert, die Melodie feiner nuancirt, die Ausarbeitung sorgfältiger erscheinen, als in Werken der anderen Gattungen.«<sup>469</sup>*

### **Erste Blütezeit unter Joseph Joachim**

Vor diesem allgemeinen Hintergrund ist nun das allmähliche Aufbauen der hannoverschen Kammermusiktradition durch Orchestermitglieder, ganz besonders in der Ära Joachim, bemerkenswert. Dabei war, neben dem vorbildhaften Wirken der Dirigenten und Konzertmeister, ein wesentliches Moment sicherlich die Ausstrahlung in die musikliebende Bevölkerung hinein, ganz besonders das Zusammenwirken und -musizieren von Professionellen und Dilettanten, unter anderem im Künstlerverein, eine für damalige gesellschaftliche Verhältnisse eher unkomplizierte Verbindung der schon unüberbrückbar getrennten Sphären »Virtuosen-Dilettanten«. Bereits vor und um 1850<sup>470</sup> gab es Ansätze zu eigenständigen Kammermusikveranstaltungen, bei denen jedoch oft der solistische Anspruch der Musiker in den Vordergrund rückte. So stand für den um 1830 wirkenden bedeutenden Konzertmeister Louis W. Maurer die Gattung des »Quatuor brillant« (bei der die 1. Violine dominiert) im Mittelpunkt seines Schaffens; entsprechende eigene Werke wurden sogleich in Hannover verlegt. Während »führende

<sup>469</sup> *Musikalisches Conversations-Lexikon* (hrsg. von H. Mendel), Bd. V; Berlin 1875, S. 526

<sup>470</sup> vgl. zum Folgenden die ausführliche grundlegende Darstellung in: Heinrich Sievers: *Kammermusik in Hannover*; Tutzing 1980 (S. 10-40)

*Kammermusiker es vorzogen, als Solisten aufzutreten*<sup>471</sup>, blieben die frühen, noch von Heinrich Marschner angeregten Quartettvereinigungen ohne entsprechende Resonanz. Ein Ensemble aus vier Hofmusikern von 1840 und 1843 war noch weniger erfolgreich als das »erste Hannoversche Streichquartett« (Sievers), das von 1846 an Quartettabende veranstaltete. Interessant ist allerdings, daß diese »Soireen« eigentlich erst um 1850 in den Räumen des »Hannoverschen Künstler-Vereins« ein kleines aufgeschlossenes Publikum fanden; so könnte man das erwachende Publikumsinteresse mit diesem Verein in Verbindung bringen, dem zunächst eine eher einseitige Betreuung der Bildenden Künste nachgesagt worden war. Daß daneben eine gewisse Tradition in Klavierkammermusik von Hofmusikern ausging – bereits ab 1851 gab es Zyklen mit Klaviertrio und in anderen Besetzungen –, ist sicher nicht unwesentlich für das spätere Auftreten von Clara Schumann und Brahms geworden. Auch ließen sich im Sinne einer breiteren Publikumswirkung bekannte auswärtige Pianisten zu den ortsansässigen Musikern hinzugewinnen.

Wohl als Ausnahmeerscheinung im deutschen Musikleben läßt sich Joseph Joachim betrachten, dessen Wirken in Hannover von 1853 bis 1866 eine ungewöhnliche Blütezeit für die Kammermusik bedeutete, obwohl er doch in erster Linie als Konzertmeister, Solist und Dirigent an die Öffentlichkeit trat. Nach außen hin waren es vor allem die regelmäßigen zyklischen Kammermusikveranstaltungen, die von Jahr zu Jahr größeren Zuspruch fanden und bald das übliche Verbreitungsbild der Gattungen um 1860 fast auf den Kopf stellten; denn die Quartettabende übertrafen damals an Beliebtheit die Abonnementkonzerte, was nach Georg Fischers Beurteilung den »sichersten Gradmesser für die musikalische Bildung eines Publikums« bildete.<sup>472</sup> Im



<sup>471</sup> Hans Schrewe/Friedrich Schmidt: *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover*; Hannover<sup>2</sup>1971, S. 25

<sup>472</sup> Georg Fischer: *Musik in Hannover*; Hannover<sup>2</sup>1903, S. 264



Mittelpunkt stand jenes Streichquartett aus bedeutenden Orchestermusikern – neben Joachim die Brüder Eyertt und August Lindner, einer der geschätztesten Cellisten –, welches bereits beim ersten Konzert am 28. April 1855 Maßstäbe setzen mußte: zum einen wurde ein reiner Streichquartettabend geboten – in früheren Veranstaltungen waren oft gemischte Besetzungen, Lieder und Klaviersolostücke, vor allem auch »manches Unbedeutende«<sup>473</sup> zu hören gewesen; zum anderen war die Konzentration auf Werke nur eines Komponisten, Ludwig van Beethoven, ebenso unkonventionell wie pädagogisch wirkungsvoll: vom Jugendwerk op.18/5 als Vorbild für häusliche Kammermusik über op. 59/1 als dem ersten Werk im großen symphonischen »öffentlichen« Stil der Kammermusikgeschichte, welches nur noch der professionellen Interpretation offenstand, bis zum damals noch kaum rezipierten Spätwerk op. 131 reichte der Bogen. Eine Voraussetzung für »diese ersten Früchte unseres Fleißes« (Joachim) war der beträchtliche Probeneinsatz der Musiker neben dem Orchesterdienst, worüber der Primarius nicht ohne Stolz schrieb: »Ich darf mir viel Freude von dem Eifer und der musikalischen Fügsamkeit meiner Quartettkollegen erwarten ...«<sup>474</sup>, zumal gerade damals der »Wunsch nach einer zweiten Folge von Triosoireen« nicht erfüllt werden konnte, »... vielleicht aus Mangel an Zeit der Musiker, welche als Kammermusiker bei der Kapelle angestellt sind.«<sup>475</sup> Dazu scheint sich für Joachim ein Ziel schon hier verwirklicht zu haben, welches unter den damaligen Umständen vielleicht nur dem bedeutendsten deutschen Quartettensemble und unter günstigen Bedingungen erreichbar war, wenn er an seinen Göttinger Freund Otto Julius Grimm berichtet:

*»Beethoven's heiliger Geist schien wirklich selbst der Zuhörerschaft etwas Weihe zu geben, und Du hättest die Hannoveraner nicht brahmanenhaft verdonnert. Man gebe nur mit Ü b e r z e u g u n g das Große - seine Erhabenheit muß dann endlich Sieger bleiben, und so wollen wir's halten ...«*<sup>476</sup>

Standen in den seit 1856 regelmäßig stattfindenden und dadurch ein kontinuierliches Hören ermöglichenden Quartettzyklen die Werke »unserer

<sup>473</sup> Neue Ztschr. f. Musik Nr. 16 v. 19. 4. 1843, S. 299

<sup>474</sup> Brief an Gisela v. Arnim (25. 10. 1856); in: *Briefe von und an Joseph Joachim* (Hr.. Andreas Moser), Berlin 1911-1913; Bd. 1 S. 377

<sup>475</sup> Neue Ztschr. f. Musik Nr. 12 v. 16. 3. 1855, S. 126

<sup>476</sup> Brief v. 29. 4. 1855; in: *Briefe* a. a. O., S. 286

*Großschatzmeister*« (Joachim), nämlich der Wiener Klassiker und Schubert, im Mittelpunkt der Programme, so wurden zunehmend auch Mendelssohn und wohllosiert auch Schumann sowie zeitgenössische Werke einbezogen und die Besetzung erweitert bzw. vom Klavier ergänzt. Noch wenige Jahre zuvor mußte der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* dem Kolbe-Quartett, nachdem es ein Werk von Schumann »mit einigem Zagen in's Programm aufgenommen hatte«, beteuern, »daß das Vorurteil gegen Schumann'sche Musik so groß nicht ist ... und zweitens, daß unserem Publikum im Allgemeinen der Sinn für das Schöne nicht mangelt«<sup>477</sup>. Am wichtigsten schien in diesen Jahren eine allmählich entstehende Wechselwirkung zwischen den Künstlern und ihrer bürgerlichen Umgebung in einer kunstverständigen Atmosphäre zu werden, worin Joachim, sein Quartett und mit ihm befreundete Musiker wie Clara Schumann, der junge Brahms und später Hans von Bronsart, Bernhard Scholz, Hans von Bülow und andere anregend wirken konnten. Dies war zunächst keineswegs so selbstverständlich für Joachim, wenn ihm Hannover lange »noch immer so kaltfremd« war, während er nach der ersten Aufführung von Schumanns op. 41 begeistert an Clara schreiben konnte: »Viele waren ganz erwärmt von dem reichen, musikalischen Guß, der so zwanglos in der Composition waltet. Wir merkten es bald und spielten recht mit Liebe.«<sup>478</sup>

### Rege Beteiligung von Dilettanten

Fanden die allerersten sonntäglichen Quartettmatineen noch im Kennerkreis in der Joachimschen Wohnung statt, so wurde seit 1856 im Saal des hannoverschen Künstlervereins musiziert, ab 1863/64 sogar in der größeren, akustisch günstigeren Aula des Lyzeums. Dabei ergab sich ein direkter Kontakt zu einem gleichermaßen aufgeschlossenen wie verständnisbereiten Kreis von vorwiegend Beamten, wie er angesichts der internationalen Bedeutung des Solisten Joachim anderswo wohl kaum möglich gewesen wäre. »Bildung, und zwar tüchtige Bildung war am meisten vertreten in dem trefflichen Beamtenstand«, vermerkte Bernhard Scholz über das hannoversche Publikum dieser Jahre.<sup>479</sup> Das gesellschaftlich zwanglose, jedoch künstlerisch anspruchsvolle Zusammentreffen und -musizieren von qualifizierten Hofmusikern und Kunstliebhabern führte nicht nur zu musikalisch hochste-

<sup>477</sup> Nr. 50 v. 21. 6. 1850, S. 263

<sup>478</sup> Brief vom 1. 12. 1857; in: *Briefe* a. a. O., S. 467

<sup>479</sup> Bernhard Scholz: *Verklungene Weisen*; Mainz 1911, S. 124



henden Aufführungen, sondern auch zu Gesprächen und regem Meinungsaustausch über Musikausübung und -genuß. Gemeint ist damit vor allem die feste Einrichtung der »Musicalischen blauen Montage des Künstler-Vereins«, bei denen talentierte Laien mit ehemaligen und noch aktiven Musikern zusammen musizieren konnten – speziell in sogenannten »*Handsoirees*« bei »*ungezwungenem, aber ernstem Musiciren*«. So wird berichtet, daß bei solchen Anlässen Joachim »*einmal sogar die ganze Nacht hindurch ein Haydn'sches Quartett nach dem anderen gespielt*« habe.<sup>480</sup> Hier könnte es sich um eine Idealsituation gehandelt haben im Zusammenwirken des seinerzeit bekanntesten Ensembles mit Dilettanten, zugleich aber um einen Beweis dafür, daß anspruchsvolle Werke schon damals von Liebhabern nur noch zusammen mit Berufsmusikern ausführbar und dem Bereich der bereits im Niveau sehr schwankenden Hausmusik enthoben waren. Über den Verfall der Hausmusik hatte 1855 Adolph Bernhard Marx sich deutlich genug geäußert:

*»Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? Was allerwärts erübt und erlernt ist, ergießt sich in Überfülle über den häuslichen Kreis ... Es ist ein Kreislauf ohne Anfang und ohne Ende: man lernt Musik, weil überall Musik gemacht wird, und man macht Musik, weil man es überall gelernt hat – und oft nichts weiter!«*<sup>481</sup>

Diese ungeahnte musikalische Belebung des Künstlervereins durch die Mitwirkung von Orchestermitgliedern umschreibt treffend der Berichterstatter der Neuen Zeitschrift für Musik:

*»Wir legen übrigens auf die Soireen ... weniger Werth, als auf die neu eingerichteten musicalischen blauen Montage des Vereins. Sie entstanden aus der Vereinigung der beiden Herren Musikräte mit Hrn Dr. Schnell und dem pensionierten russischen Kammermusikus und Violoncellisten Wenzel zu wöchentlichem Quartettspiel ... Diese Quartette – Reg.-Rath Rauterberg ist nebenbei einer der vorzüglichsten Violindilettanten, die es wol überall gibt – erlangten schnell eine gewisse Berühmtheit im Verein, und bald zeigten sich auch Kräfte, wie Kömpel,*

<sup>480</sup> Georg Fischer a. a. O., S. 250

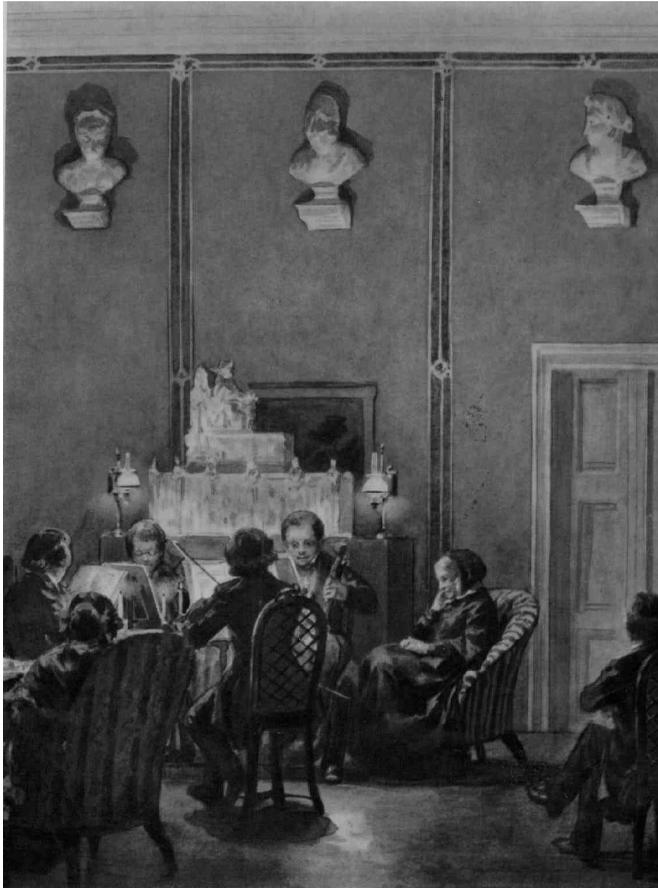
<sup>481</sup> Adolph Bernhard Marx: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege ...*; Leipzig 1855, S. 130 ff.

*Joachim ... usw., um vor dem in dem fraglichen Raume versammelten, wahrhaft andächtigen Publicum des Künstlervereins gelegentlich mitzuwirken. Man kann sogar behaupten, daß manche jetzige Mitglieder des Vereins hauptsächlich zu dem Zweck eingetreten sind, um eben an diesen blauen Montagen theilzunehmen. Dort wurden denn auch die Ensemblestücke probirt, die in den obengenannten Soireen aufgeführt wurden, wie denn z. B. erst noch kürzlich in einer s. g. Handsoiree, die sich aber ausgedehnt genug gestaltete, das Sextuor von Beethoven als Sextuor für 6 Streichinstrumente von den HH. Kaiser, Rautenberg, Schnell, Amtsrichter Siemens, Prell und Wenzel sehr vollendet ausgeführt wurde. Sie werden es leicht begreifen, wie nützlich solche geselligen, gemüthlichen Vereinigungen von Künstlern und Dilettanten und ein solches ungezwungenes, aber ernstes Musiciren in einem Kreise wie der Künstlerverein, worin Vertreter und Liebhaber sämtlicher Künste sind, wirken muß. Es ist auf diese Weise hier in freierer Form und weit größerer Tragweite erreicht, was Sie selbst früher durch die speciellen Tonkünstlervereine anzubahnen beabsichtigten. Dank dem Künstlervereine, der ein solches gutes und ernstes Bestreben mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften bereitwilligst unterstützte, und mögen die Ausführenden selbst vor allem stets, wie bisher, das Hohe der Kunst im Auge behalten und sich nie verleiten lassen, auf niedrigere Bahnen hinabzusteigen!«<sup>482</sup>*

Deutlicher konnte die positive Auswirkung, aber auch die abschließende Mahnung kaum zum Ausdruck gebracht werden. – So bedauerlich sich dann Joachims Fortgehen von Hannover für die künstlerische Qualität der Kammermusikpflege im Künstlerverein auswirkte, wo Quartettabende von einheimischen Künstlern nicht mehr stattfanden, so wenig waren die private Kammermusik und weitere Aktivitäten davon eingeschränkt worden.

---

<sup>482</sup> Nr. 7 vom 14. 8. 1857, S. 74 f.



### **Die Entwicklung des jungen Brahms**

Bereits auf die ersten hannoverschen Jahre Joachims geht die zunächst sehr enge Freundschaft mit Brahms und zugleich mit dem Ehepaar Schumann zurück; und aus mehreren Briefen dieser Zeit geht hervor, wie wichtig für den jungen Hamburger Pianisten und Komponisten diese Künstlergemeinschaft, wie auch der Kontakt zu Gleichgesinnten durch das gemeinsame Musizieren gewesen war. In dieser günstigen Atmosphäre hat er in Hannover bereits entstandene Stücke für den ersten Druck überarbeitet und unter anderem 1854 an seinem ersten bedeutenden und für seine Auffassung re-

präsentativen Werk, dem Klaviertrio op. 8, gearbeitet, um es von Joachim und Clara Schumann bald darauf erproben zu lassen. Von hier aus bahnte sich die für sein weiteres Schaffen wesentliche Verbindung zu musikliebenden Bürgerhäusern und -familien an – trotz seines oft nicht unproblematischen Verhaltens. Denn einerseits waren es gerade jene »Zentren der häuslichen Kammermusik, die ihm bis in seine letzten Lebensjahre hinein offenstanden und die sich aus dem Entstehen und anschließenden Bekanntwerden seiner kammermusikalischen Werke nicht wegdenken lassen ...«<sup>483</sup>, und kleinere private Zirkel, in denen »eifrig gebrahmt wurde«, wie der Dichter Klaus Groth es in einem Brief an ihn ausdrückte.<sup>484</sup> Auf die Frage, ob er seine beiden ersten Klavierquartette nicht in einem größeren Saal erproben wolle, antwortete Brahms: »Nein, lieber in ihrer kleinen gemüthlichen Wohnung.«<sup>485</sup> Auf der anderen Seite »verschmägt es Brahms freilich, dem Zuhörer gefällig den halben Weg entgegen zu kommen, sondern verlangt von ihm, daß er sich bemühe, ihn erfassen und verstehen zu lernen und sich nicht nur passiv genießend zu verhalten ...«, wie Otto Gumprecht 1890 das damalige Urteil zusammenfaßte.<sup>486</sup> Dazu hatte bereits während der 1850er Jahre seine erstaunliche »Scheu, vor Leuten zu spielen, gar zu sehr überhand genommen ... ich habe zuweilen bedeutende Angst . . .« (1855).<sup>487</sup> Gerade solche persönlichen Schwierigkeiten spricht der vertraute Freund Joachim sehr offen in einem Brief von 1854 aus, wenn er ihn als den »eingefleischtesten Egoisten ..., ohne daß er es selbst wüßte«, bezeichnet; denn hier zeichnet sich schon bei dem erst Einundzwanzigjährigen das Bild vom »schwierigen« Komponisten ab:

»Ungestört seiner Mühseligkeit, seinem Glauben an eine höhere fantastische Welt nachzuhängen, ist alles, was ihm nahe liegt – ... Nicht das kleinste Opfer seiner geistigen Neigungen ist er gewillt zu bringen – er will nicht öffentlich spielen, aus Nichtachtung des Publikums und aus Bequemlichkeit –, obwohl er ganz göttlich schön musiziert ... Auch seine Kompositionen sind so ein leichtes Spiel mit der schwierigsten Form

<sup>483</sup> Klaus Stahmer: *Musikalische Formung in soziologischem Bezug*. Kiel 1968; S. 83

<sup>484</sup> zit. nach Stahmer a. a. O., S. 17

<sup>485</sup> Max Kalbeck: *Johannes Brahms*; Berlin 1904-1914, 2. Bd. S. 17

<sup>486</sup> *Neue Musikzeitung* 1890; zit. nach Stahmer a. a. O., S. 23

<sup>487</sup> Brief an Grimm; zit. nach Stahmer a. a. O., S. 98



– so reichhaltig –, allen Erdenkummer rücksichtslos von sich weisend.«<sup>488</sup>

(Zuvor hatte Brahms an Joachim wegen seiner Mitwirkung in einer Kammermusiksoiree ausweichend geschrieben: »Ich soll nach Hannover kommen, wieder öffentlich spielen? Es ist ja hier schon der schönste Frühling!«<sup>489</sup>)

Eben diese problematische Übertragung vom ersten Eindruck der Person auf die Musik wurde von Bernhard Scholz festgehalten, wenn er bei Brahms »Sprödes im Benehmen« hervorhebt; »... und denselben Eindruck machte mir seine Musik, bis mich die Frische und der Wohllaut, der warme Schubertsche Ton seines ersten Sextetts für ihn gewann.«<sup>490</sup>

Dennoch bezeugen Joachims briefliche Erfolgsmeldungen den künstlerisch uneingeschränkten Einsatz für den Freund vor dem Hannoverschen Publikum – wie etwa über die Uraufführung des Sextetts op. 18 im Jahr 1860 –, auch und gerade dann, wenn überwiegend positive Reaktionen erst in späteren Jahrzehnten zu erwarten waren. Für den Künstler zählte eben nur »das Staunen über die Fülle von Gestaltungskraft, tiefer Kunst und edler Melodik ... so durchfühlt in jeder einzelnen Note, daß es der künstlerischen Vollendung, geistig und technisch, bedarf ...«<sup>491</sup>

Charakteristisch für die Bedeutung des Erprobens der Werke im kleinen Kreis in Hannover ist der Umarbeitungsprozeß eines der bedeutendsten Kammermusikwerke, des Klavierquintetts op. 34. In der später vernichteten Erstfassung als Streichquintett »von kaum zu überwältigenden technischen Schwierigkeiten strotzend«<sup>492</sup> war eine Aufführung in Wien von Joachim – offensichtlich mit Absicht – unterbunden worden. Erst nach deutlicher Kritik am fehlenden »Klangreiz« und nachdem er es mit dem Freund in Hannover 1863 gründlich durchgenommen sowie spielend erprobt hatte – immer in der Hoffnung, »du änderst hie und da einige selbst mir zu große Schroffheiten und lichteist hier und da das Kolorit«<sup>493</sup> –, ließ Brahms sich von der Notwendigkeit einer Umarbeitung – zunächst für 2 Klaviere, dann

<sup>488</sup> Brief an Gisela v. Arnim v. 20. 10. 1854; in: *Briefe* a. a. O., S. 218

<sup>489</sup> *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (Hrg. Andreas Moser); Berlin 1921 (3. Aufl.), Bd. 1 S. 126

<sup>490</sup> Bernhard Scholz a. a. O., S. 142

<sup>491</sup> Brief an Clara Schumann v. 1. 12. 1856; in: *Briefe* a. a. O., S. 383

<sup>492</sup> Max Kalbeck Bd. 2 S. 52

<sup>493</sup> Briefe v. 7. + 15. 4. 1863; in: *Briefe* a. a. O., Bd. 2, S. 6 + 9

für Klavierquintett - überzeugen. Denn noch 1878 schrieb Clara Schumann dazu nicht ohne Stolz an Brahms: »Was dem Publikum sogleich gefällt, ist doch für Dich und Deine musikalischen Freunde nicht maßgebend.«<sup>494</sup> In dieser Endfassung hat das Werk dann in Hannovers Kammermusikveranstaltungen eine bis heute reichende Aufführungstradition herausgebildet. Nicht unwesentlich für die wachsende Beliebtheit von Klavierkammermusik dürften die Trioabende gewesen sein, die unter dem Hofkapellmeister und angesehenen Pianisten Bernhard Scholz in zyklischer Regelmäßigkeit geboten und zu einem Höhepunkt geführt wurden. Mit Joachim und seinen Kollegen interpretierte er gern auch Klavierquartette und -quintette.

### **Wachsende Bedeutung in Hannovers Musikleben**

Waren es »Neid und Eifersucht, dazu Intrigue ...«, welche - einem Bericht in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zufolge – nach Joachims Weggehen die künstlerische Qualität der Kammermusik und ihre Pflege im Künstlerverein beeinträchtigt hatten, so schien die private Ausübung der zahlreichen Laienmusiker und Liebhaber davon nicht betroffen gewesen zu sein. Heinrich Sievers verweist besonders auf den Zusammenhang zwischen den zahlreichen Bearbeitungsausgaben der hannoverschen Musikverlage von großen Werken, wie Mozartopern, für Kammerbesetzung und deren Beliebtheit in den Musizierkreisen der Dilettanten.<sup>495</sup> Auch Brahms hatte sich widerwillig des »verfluchten Arrangierens« eigener Werke angenommen, »weil's doch andre sonst tun«.<sup>496</sup> Dennoch beginnt die nächste bedeutende Entwicklungsphase nach der Joachim-Ära erst nach den Kriegereignissen von 1870/71 mit der Gründung eines »Vereins für Kammermusik« im Herbst 1872. Auch hier waren die Konzertmeister und ihre Orchesterkollegen die führenden Musiker, während hannoversche Bürger die Organisation und finanzielle Sicherung übernahmen. Unter der Leitung des Spohr-Schülers Jean Joseph Bott bildeten zunächst wieder Streichquartette den Mittelpunkt der Programme; Klavierkammermusik in verschiedenen Besetzungen diente nicht nur der Abwechslung, sondern auch dem Kennenlernen neuerer Werke. Neben heute kaum noch gespielten Stücken damals bekannter Komponisten, wie den Klavierquintetten von Joachim Raff und Carl Reinecke, fand

---

<sup>494</sup> Brief vom 16. 7. 1878; in: *Clara Schumann - Johannes Brahms' Briefe* (Hrg. Bernhard Litzmann); Leipzig 1927, 2. Bd. S. 150 f.

<sup>495</sup> Heinrich Sievers: *Kammermusik in Hannover*, S. 20

<sup>496</sup> Brief an Simrock v. 16. 3. 1874; zit. nach Stahmer a. a. O., S. 72



auch das Klavierquartett op. 25 von Brahms wenigstens teilweise Beachtung. Nachdem inzwischen auch in vielen anderen deutschen Städten Kammermusikvereine erfolgreich wirkten, war die nach dem ersten Konzert ausgesprochene Hoffnung, daß der hannoversche Verein »nach jeder Richtung die Unterstützung finden solle, die er in so vollem Maße verdient«, ganz im Sinne der kulturellen Konsolidierung der Nachkriegszeit, zumal auch dem »zahlreichen Publikum« lobend bestätigt worden war, daß es »der Ausführung der verschiedenen Piècen mit wahrer Pietät folgte«.<sup>497</sup>

Diese von größerer Breitenwirkung und dem offiziellen Status getragene Entwicklung brauchte auch nach Botts Rücktritt nicht unterbrochen zu werden, da mit dem Konzertmeister und Joachim-Schüler Georg Haenlein wieder eine herausragende Musikerpersönlichkeit die Führung im Quartett und im Verein übernehmen konnte. Und da schließlich auch noch einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit, der Pianist und Dirigent Hans von Bülow, als königlicher Kapellmeister wenigstens für drei Jahre der Klavierkammermusik große Beliebtheit und besonderes Gewicht verliehen hatte, dürfte die Zeit Ende der 1870er Jahre einen entscheidenden Anstoß für die relative Beständigkeit Hannovers als eines von Orchestermusikern getragenen Kammermusikzentrums gebracht haben. Eine ganz systematische Programmplanung der Konzerte des Vereins geht auf Hans von Bülow zurück und ermöglichte eine mit Oper und Abonnementkonzerten gleichwertige Verankerung der Kammermusik im städtischen Musikleben. Dazu trug wohl auch der Umstand bei, daß sich neben dem bestimmenden Einfluß der Generalintendanz der Preußischen Staatstheater auf Oper und Konzerte »>Hannoversche Selbständigkeit< nur in der Pflege der Kammermusik und der Solistenkonzerte eigenwillig entfalten« konnte (Sievers).<sup>498</sup>

Allerdings erwuchs dem Verein zunehmend Konkurrenz durch private Veranstalter. In den von dem Pianisten Heinrich Lutter mit Orchestermusikern zuerst frei und seit 1887 regelmäßig durchgeführten »Lutterkonzerten« traten vornehmlich berühmte auswärtige Solisten und Ensembles auf; in einem ebenfalls von ihm gegründeten weiteren Verein stimmte die Programmgestaltung stark mit der des »eigentlichen« Vereins überein. Diese

<sup>497</sup> *Neue Ztschr. f. Musik* Nr. 45 vom 1. 11. 1872, S. 446. Die besondere, gegen die Virtuosenmode gerichtete Funktion des Vereins wird bereits 1878 in R. Hartmanns »Geschichte der Residenzstadt Hannover« herausgehoben: »Wünschen wir die längste Lebensfähigkeit diesem Vereine, welcher auch noch den Vortheil bringt, daß er alles von Applaus lebende Virtuosenenthum ausschließt.« (S. 697)

<sup>498</sup> Heinrich Sievers: *Kammermusik in Hannover*, S. 34

Entwicklung, auf die noch geschäftsbezogene Aktivitäten von Konzertunternehmern einwirkten, hatte zwei wichtige Folgen: einmal wuchsen Verständnis, Kennerschaft und Anspruch der Hörer durch viele Vergleichsmöglichkeiten und breitere Hörerfahrung; zum anderen sanken bei so vielen Konzerten mit sehr ähnlichen, an Wiederholungen reichen Programmen die Besucherzahlen, so daß am Jahrhundertende sogar häufiger Konzerte abgesagt werden mußten. Vom »Musikalischen Wochenblatt« wird das »*bedeutende Übermass an Concerten*« nicht als »*Entschuldigungsgrund*« hingegenommen, sondern auf einen Geschmacksverfall zurückgeführt. »*Dabei sind sogenannte Symphoniekonzerte im >Tivoli< (Militaircapellen) ..., Variete-Vorstellungen ... stets überfüllt.*«<sup>499</sup> Die hannoverschen Ensembles hatten zudem Probleme durch häufigen Wechsel ihrer Mitglieder. Erst mit der Gründung einer Bläser-Kammermusikgruppe und des »Riller-Quartetts« um 1890 gingen wieder neue Impulse ausschließlich von Mitgliedern des Orchesters aus. Dies gilt weitgehend für die an Konzerten immer reicheren Jahre bis zum 1. Weltkrieg (1896/97 waren es 88, 1912/13 über 100) mit neuen Vereinigungen wie dem »Hannoverschen Trio« und weiteren Quartetten, so daß der Boden bereitet war für spätere, bis heute bestehende Institutionen wie die »Hannoversche Musikgemeinde« bzw. die daraus hervorgegangene »Kammermusikgemeinde«.

### **Allmähliche Anerkennung von Brahms' Werken**

Wenn gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich doch die Anerkennung Brahms'scher Kammermusik entsprechend ihrer wachsenden Werkzahl gestiegen war, so könnte dies in erster Linie sogar noch Joachims »Hannoverschem Quartett« zu verdanken sein, namentlich auch die Beliebtheit in England. Denn den enormen Anspruch an die Ausführenden schienen auch gute Ensembles nicht immer erfüllt zu haben. Hatten etwa die wirkungsvollen Ungarischen Tänze 1881 mit Joachim großen Erfolg in Hannover, so fand das Streichquartett op. 67 in derselben Saison »*viele Widersacher in der Zuhörerschaft, welche sich an dem auch keineswegs immer behaglichen Inhalt desselben durchaus nicht erbauen wollte*«<sup>500</sup>, während in derselben Kritik das schon bekanntere Klavierquintett op. 34 mit Einschränkungen als »*immerhin bedeutend dastehendes Erzeugnis in der Kammermusikliteratur*«

<sup>499</sup> Nr. 20 vom 13. 5. 1897, S. 271, und Nr. 47 vom 18. 11. 1897, S. 635

<sup>500</sup> »Signale ...« Nr. 64; zit. nach: Heinrich Sievers: Hannoversche Musikgeschichte, Bd. 2; Tutzing 1984, S. 326



bezeichnet wurde – trotz eines »*technisch namentlich nicht immer sattelfesten*« Pianisten. Um 1890 schien sich dann doch in der für Brahms' Entwicklung nicht unbedeutenden Stadt Joachims Voraussage von 1859 mehr und mehr erfüllen zu lassen:

*»Langsam, aber desto sicherer, wird sich die Empfindung für das Genie unseres Freundes Boden bei den Musikern und in immer weiteren Kreisen erringen, das ist mir klar geworden. Denn wer ist, selbst unter Musikern, klar und tief genug, um gleich alle reichen Verschlingungen für w a h r e , aus der Tiefe einer mächtigen Phantasie entspringende organische Gebilde, und nicht als Gesuchtheit zu erfassen?«*<sup>501</sup>

Nach der günstigen Aufnahme des Streichquintetts op. 88 und der Cellosonate op. 38 hatte das Haenflein-Klaviertrio mit op. 101 sogar einen herausragenden Erfolg; und bis zum Gedächtniskonzert des Riller-Quartetts – bereits sechs Tage nach Brahms' Tod – war er bevorzugter Vertreter der »Moderne« in den Programmen geworden. Das berühmte Klingler-Quartett wagte in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg sogar reine Brahmsabende. Die dennoch nicht zu leugnende gewisse Zurückhaltung eines noch breiteren Publikums hatte möglicherweise wenigstens den Vorteil, daß Brahms in Hannover, gegenüber anderen Städten, nicht plötzlich zur Mode wurde, was den Werken sicher am wenigsten angemessen war. Wenn zum Beispiel die Wiener Presse berichtete, daß ein Streichquartett »*große Ovationen für Brahms*« einbrachte und »*die Herzen ... der Zuhörer im Sturm gefangen*« nahm, daß zugleich aber »*die Leute johlten und mit Hüten und Taschentüchern schwenkten*«<sup>502</sup>, so wird Hugo Wolfs bissiger Angriff gegen »Brahms-Enthusiasten« und deren mangelnden Sachverstand verständlich, wenn er in einer Kritik äußert: »*In erster Linie waren es Leute, die in Enthusiasmus m a c h e n .*«<sup>503</sup>

Wenn nun im Rückblick aus heutiger Sicht solche Erscheinungen einer ausgeglichenen Betrachtungsweise und Aufnahmebereitschaft gewichen und Kammermusikkonzerte und damit auch die Werke von Brahms selbstverständlich zum festen Bestandteil des hannoverschen Musiklebens geworden sind, sollten doch die grundlegenden Anregungen und Leistungen aus dem Kreis der Orchestermusiker nicht in Vergessenheit geraten – be-

<sup>501</sup> Brief an Clara Schumann v. 23. 1. 1859; in: *Briefe* Bd. II a. a. O., S. 49

<sup>502</sup> O. v. Miller – *Tagebuch*; zit. nach Stahmer a. a. O., S. 105

<sup>503</sup> *Musikalische Kritiken*; Leipzig 1911, S. 115 f.

sonders, wenn wir uns fragen, inwieweit eine ähnliche Einsatzbereitschaft für »moderne« Werke unserer heutigen Musik auch wirklich den ihr angemessenen Widerhall findet.

Zu den Abbildungen:

- Opernhaus und Café Kröpcke. Farbige Lithographie, um 1890
- Adolph von Menzel: Clara Schumann und Joseph Joachim, Zeichnung 1854
- Adolph von Menzel: Das Joachim-Quartett musiziert bei Bettina von Arnim. Aquarell

Kammermusiktradition in Hannover und ihre Bedeutung für Johannes Brahms, in: Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover 1636 bis 1986, hg. von der Nds. Staatstheater Hannover GmbH, Hannover 1986, S. 117-128.

# Chöre und Kantoren an Hannovers Marktkirche – Eine lange Tradition

## Hinweise zur "Vorgeschichte" des Bach-Chores

Geht man den geringen Spuren aus der musikalischen Frühgeschichte des seit 1150 urkundlich erwähnten "hanovere" einmal nach, so zeichnet sich schon früh eine besondere Bedeutung des Kantoren- und Organistenamtes an der Marktkirche ab. Dazu tragen allerdings weniger kirchliche Quellen bei als vielmehr lebendige Zeugnisse aus der Jahrhunderte alten Kombination des Kantorenamtes mit dem Kantorat der Lateinschule (seit 1788 Lyzeum, seit 1912 Ratsgymnasium) als ältester und angesehenster Stadtschule. Dieses anspruchsvolle musikalisch-pädagogische Doppelamt, dessen Einfluß sich seit dem späten Mittelalter dokumentiert, machte den Kantor mit akademischer Bildung zeitweise zu einer führenden Persönlichkeit in Hannovers (Kirchen-) Musikleben. Die geschichtliche Entwicklung dieses Amtes mit ihren beachtlichen Höhen und auch Tiefen läßt sich bis in unser Jahrhundert jedoch nicht ganz geschlossen nachvollziehen.

Auch wenn von der vorreformatorischen Kirchenmusik in Hannover recht wenig überliefert ist, geht man heute davon aus, daß schon seit dem ersten Nachweis der Lateinschule, spätestens seit der erstmaligen Erwähnung eines "succentors" (Kantor) 1441 ein Schülerchor die tägliche Liturgie in der Marktkirche – und zwar neben den beiden anderen Stadtkirchen St. Aegidien und St. Crucis bevorzugt dort – mitgestaltete.<sup>504</sup> Dieser war damit Vorgänger des hochqualifizierten Chorus Symphonicus, der im 16. Jahrhundert gegenüber der musikalisch weniger geschulten Kurrende schlicht "das Chor" hieß. Bemerkenswert dürfte damals schon das Ansehen der Orgelmusik in Hannover und der Marktkirche mit ihrer seit 1350 erwähnten Orgel gewesen sein, obgleich das Orgelspiel nicht immer denselben Rang einnahm wie die polyphone Figuralmusik.

Seit der Reformation bzw. der neuen "Kirchen-Ordnung der Stadt Hannover" des Urbanus Rhegius von 1536 – mit ausdrücklicher Beibehaltung

---

<sup>504</sup> Heinrich Sievers als Kenner der hannoverschen Musikgeschichte geht davon aus, daß zumindest bis ins 17. Jahrhundert hinein die Marktkirche zum "städtischen Zentrum musikalisch erbaulicher Ereignisse" geworden war. (*Musica in ecclesia*, in: Almanach der Marktkirchengemeinde Hannover 1981, S. 53)

der *„schönen alten Kirchengesänge“* – waren zahlreiche Kantoren im Amt; als erster wird 1516 Johannes Montanus genannt. Unter diesen ragt als weithin anerkannte Persönlichkeit Andreas Crappius hervor. Über ihn wird bemerkenswert viel und oft berichtet, über andere, wie seinen direkten Vorgänger Conradi, gibt es höchstens anekdotische Mitteilungen (etwa über dessen *„ärgerlichen Zank und Schlagerey“* mit dem damaligen Prediger, was zur *„Entsetzung“* beider aus dem Dienst geführt hat). Mit Crappius' Berufung in das Stadtschulkantorat am 28. März 1568 scheint dieses Amt wohl erstmals in seiner vollen kulturellen Bedeutung ausgefüllt worden zu sein. Voraussetzung dafür waren einerseits seine im Studium in Wittenberg erworbene Bildung und seine pädagogisch theoretische Begabung, wie sie das musiktheoretische und gesangspädagogische Lehrniveau seines zweimal aufgelegten Lehrbuchs *„Musicae artis elementa“* von 1599 verdeutlicht. (Immerhin stand der Kantor der damaligen Lateinschule nach Rektor und Konrektor an dritter Stelle.) Andererseits waren es seine noch in Lexika des 18. Jahrhunderts gewürdigten Chorwerke, die wohl als Gebrauchskompositionen für die Marktkirche gedacht und zugleich auch aus pädagogischer Absicht heraus entstanden waren, wie 1594 *„Neue geistliche Lieder und Psalmen, mit drei Stimmen also gesetzt, daß sie von jungen Knaben leichtlich mögen gesungen werden“* im strengen oder im Kantionalsatz – *„dadurch auch die jungen anfahenden studierenden Knaben, so Lust zur Music haben, leichtlich köndten dahin geleitet und geführet werden, daß sie bald allerley Gesenge ferner mit singen müchten“* (aus der Vorrede). Neben deutschen und lateinischen Motetten, Messen und *„Hochzeits Liedlein“* bezeugen Aufträge aus der Stadt sein Ansehen, welches sich auch auf große Schulkomödienaufführungen begründete, woraus der Kantor wiederum existenznotwendige Nebeneinnahmen ableiten konnte. Jedenfalls wird neben der zentralen Ausrichtung dieses Amtes auf die Musik an der Marktkirche auch der Einfluß von Crappius auf das städtische Musikleben deutlich, der in 48 Dienstjahren so viel bewirkt hat wie kaum einer seiner Amtskollegen.

Zu Crappius' Schülern gehörte auch der herausragende Vertreter der in Hannover überaus aktiven Organistenfamilie Schildt, der Sweelinck-Schüler Melchior, 1629-1667 Organist an der Marktkirche. Auch wenn über seine Lebensumstände und sein Schaffen wenig bekannt ist, wie übrigens über die meisten seiner Amtsvorgänger und -nachfolger, findet man doch immer wieder Zeichen höchster Bewunderung für sein Können. Noch 1732 beschrieb Johann Gottfried Walther ihn in seinem *„Musicali-*



schen Lexikon” als *”dergestalt berühmt gewesener Organist zu s. Georgii und Jacobi in Hannover, daß man von ihm gesprochen: Er könne, nach dem es ihm gefällig, spielen, daß man lachen oder weinen müsse”* (S. 552). Die Tatsache, daß mit ihm ein Organist berühmter war als die gleichzeitig amtierenden Kantoren, von denen kaum mehr als die Daten und Namen überliefert sind, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß von diesen ein hohes geistiges und künstlerisches Niveau zumindest bis Anfang des 18. Jahrhunderts gehalten worden ist. Das bedeutet, daß der aus höchstens 24 Schülern bestehende Chorus Symphonicus mit seinem anspruchsvollen polyphonen Repertoire, dem anzugehören zu den besonderen *”Benefizien”* der Stadtschule gehörte, eine streng ausgewählte Elite darstellte, selbst wenn diese Schüler neben ihrem Dienst zeitweise auch *”singend und bettelnd umher”* gingen wie sonst nur die Jungen aus dem Armenhaus und die Kurrende. Zur städtischen Kirchenmusik gab es allerdings bald nach der Erhebung Hannovers zur Residenzstadt der Calenbergischen Herzöge 1636 ein starkes Gegengewicht an der 1642 geweihten Schloßkirche, spätestens seit der zum Katholizismus übergetretene Johann Friedrich dort prunkvolle italienische Kirchenmusik mit vorwiegend venezianischen Sängern eingeführt hatte (etwa mit großen Oratorienaufführungen wie sie aus der Marktkirche selbstverständlich ausgeschlossen waren).

So schwand im Verlauf des 18. Jahrhunderts die musikalische Bedeutung der Marktkirche, was natürlich auch mit den allgemeinen Stil- und Geschmackswandlungen um 1750 und dem Ansehensverlust der Kantorentradition zusammenhing. Dem konnten auch einige bedeutende Kantoren nicht mehr dauerhaft entgegenwirken. Immerhin wurde noch dem 1725-1762 amtierenden Johann Ernst Georg Pott bestätigt, daß er seinem Amt *”mit Ruhm vorgestanden”*, nicht zuletzt nachdem er 1733 unter anderem durch einen Kantatenzyklus zu den Reformationsfeierlichkeiten bekannt geworden war:

”Das frolockende Evangelische Zion, wie solches an dem solennen Jubel=Feste, welches am XV Sonntage nach Trinitatis 1733, wegen der a. 1533, den 14. September durch Gottes Gnade besonders in der Alt=Stadt Hannover glücklich vollführten Reformation celebriret wurde, oder Cantaten, so in denen hiesigen 3 Stadt=Kirchen abgesungen worden”.

(Abb. 1) Ankündigung der Jubiläumskantate von J. E. G. Pott

Noch größeres Ansehen dürfte sein Nachfolger, der ”Cantor und Musikdirektor der Altstadt Hannover” Johann Christian Winter, am Ende einer glanzvoll begonnenen Epoche des ”Singchors” 1790 gehabt haben. Als hochgebildeter Verfasser mehrerer lateinischer Dissertationes und über Hannover hinaus bekannt gewordener Komponist (etwa von Ratswechselkantaten nach eigenen Texten) war er, wie zuvor Bach, Händel und Telemann, Mitglied der berühmten ”Mitzler’schen Societät der musikalischen Wissenschaften”. Unter seiner Leitung vollzog der Chor neben dem Kirchendienst jene damals entscheidende Hinwendung zu größeren öffentlichen Kantaten- und Oratorienaufführungen mit Soli und Orchester – gegen Eintritt und auf Abonnement –, wie sie schon seit der Jahrhundertmitte in Konzertsälen oder im Ballhof die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Dies läßt einerseits auf die Existenz einer leistungsfähigen Chorgemeinschaft aus Schülern und Bürgern schließen, andererseits jedoch auf einen gravierenden Leistungsschwund des reinen Schulchors, was 1799 einen Aufruf des Rektors und Winters zur Mitwirkung auswärtiger Schüler und Dilettanten notwendig machte. Die offensichtliche stimmliche Überforderung der Schüler durch Aufführungen mit Orchester unter fremder Leitung wurde schließlich

zur Hannöverschen Kirchen-Historia. 251

J. E. G. Pott,  
Das Frolockende  
Evangelische Zion,  
oder  
CANTATEN,  
an dem solennen  
Jubel = Feste  
der  
Alt-Stadt  
Hannover.

---

I. CANTATA.  
Duetto. Psalm. XLIII, 3. 4.

**S**ende dein Licht, und deine Wahrheit, daß sie mich leiten und bringen zu deinem heiligen Berge, und zu deiner Wohnung: daß ich hinein gehe zum Altar Gottes, zu dem Gott, der meine Freude und Rönne ist, und dir Gott auf der Harfe dancke, mein Gott.

Recit.  
Wie groß mein Gott ist deine Güte!  
Woher deren reichen Ueberfluß  
Dein aläubig Zion sehet an dankbahrem Gemüthe  
Frolockend zeygen muß.

Du



sogar in der Presse angegriffen, wo es unter anderem nach einer Aufführung von Händels "Halleluja" hieß:

*"mit Ungestüm und Härte fallen Instrumente und Sänger ein. Jeder will zeigen, dass er seine pausierten Takte richtig gezählt hat. Kommt also an ihn die Reihe, so streicht, bläst oder brüllt er drauf los. Sein Nachbar will ihm nichts schuldig bleiben, und so geht dann zuletzt ein höllischer Spectakel an"* (zit. nach Fischer, S. 57).

Infolge dieser ungünstigen Entwicklung wird dann nach Winters Tod 1802 ohne Kommentar von der Auflösung des traditionsreichen Chores berichtet, so daß damit an der Marktkirche für etwa eineinhalb Jahrzehnte kein nennenswerter Chorgesang mehr anzunehmen ist; zumal auch die napoleonische Besatzung bis 1814 auf das gesamte städtische Musikleben lähmend wirkte.

Unter weitgehend veränderten Bedingungen – neue Bedeutung des bürgerlichen Konzertlebens, neuerliche Dominanz der höfischen Opern-, Konzert- und Kirchenmusik in der Hauptstadt des "Königreichs Hannover" (seit 1814), problematische Entwicklung der Kirchenmusik allgemein – begann ab 1816 zunächst eine neue Ära des Lyzeum-Chores unter dem hochgeschätzten, mit dem Ehrentitel "Rektor" geehrten letzten Schulkantor Gottlieb Christian Crusius. Zumindest seine regelmäßigen Semesterschlußkonzerte mit großen zeitgenössischen Werken (u. a. Friedrich Schneiders Oratorium "Das Weltgericht") wurden öffentlich gewürdigt, vor allem in Bezug auf seine stimmbildnerische Leistung, was mit Sicherheit wiederum dem Kirchendienst zugute kam. Dennoch scheint es an der Marktkirche nach seinem Ausscheiden 1844, bei zunehmender Konkurrenz durch professionelle Konzerte und ein rasch aufblühendes bürgerliches Chorwesen in Hannover, für einige Zeit nur noch einen chorgesanglichen Notbehelf – wenn nicht sogar ein Vakuum – gegeben zu haben. Den in der Jahrhundertmitte auch anderwärts anzutreffenden Tiefstand von Kirchenmusik – *"ohne Weihe und ohne Erhebung"* – beschreibt die von Robert Schumann gegründete *Neue Zeitschrift für Musik* 1848 fast überdeutlich:

*"Über diese [die Kirchenmusik in Hannover] ist nicht viel zu sagen, geschweige denn zu schreiben, denn hier hört man gar keine Kirchenmusik, man müßte sonst das Orgelspiel und den Gemeindegang oder das Singen eines stimmlosen oder heiseren Priesters vor dem Altar darin rechnen ... Es würde aber auch beim besten Willen unserer Organi-*

*sten nicht möglich sein, eigentliche Kirchenmusiken, wenn auch nur zuweilen, aufzuführen, da ihnen weder ein Sängerkhor, noch Orchester, noch Geld zur Disposition steht.” (S. 251)*

Welche Art von Vokalensemble dem Nachfolger von Crusius, Ch. Dehmann, an der Marktkirche um 1850 zur Verfügung stand, bleibt unklar.

Entgegen dieser düsteren Situation hat sich jedoch im Zuge der weitreichenden Chorbewegung dieses Jahrhunderts, speziell der vielen Neugründungen in Hannover, 1856 ein *”Verein für kirchlichen Gesang an der Marktkirche”* aus Knaben (nicht mitgliedsberechtigt) und Männern gebildet. Als erster typisch bürgerlicher Verein im freiwilligen Dienst der Kirchenmusik und als Vorläufer zahlreicher ähnlicher Institutionen konnte er sich offensichtlich auch in der Öffentlichkeit behaupten, zumal gegen die starke Konkurrenz der *”Neuen Singakademie”* und des neu gegründeten semiprofessionellen *”Hof- und Kirchenchors”*, der die *”wahre Kirchenmusik”* des 16. und 17. Jahrhunderts pflegte. Der rasch festzustellende Erfolg – nachdem Haydns *”Schöpfung”* schon 1857 *”meistens den Kräften nach sehr lobenswert aufgeführt”* worden war (NZfM) – dürfte der profilierten Leitung des Marktkirchenorganisten Heinrich Molck zu verdanken sein, der landesweit auch als Männerchorkomponist bekannt war. So wenig eindeutig festgelegt die Mitwirkung eines solchen (in Uhlhorns Kirchenordnung offiziell gar nicht vorgesehenen) Chores im Rahmen von gottesdienstlichen *”Einlagen”* an Festtagen auch war, so eindeutig bleibt andererseits die Abgrenzung zu den großen Oratorienchören und zum Opern- und Konzertbetrieb:

*”Hier ist nicht die Rede von großen zur Disposition stehenden Mitteln, aber Liebe und Lust zur Sache wird geweckt und es wird doch überhaupt einmal mit der Befriedigung des Bedürfnisses angefangen. Der Chor hat in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits recht Tüchtiges geleistet.” (NZfM 1856, S. 77)*

Einen konzertanten Kontrast dazu boten sicherlich Joseph Joachims Interpretationen von Bachs Violinsonaten in der Marktkirche, veranstaltet von einem *”wesentlich für geistliche Musik”* tätigen *”Bachverein”* mit Joachim an der Spitze. Nach dem *”Königlichen Musikdirektor”* Molck, der 1872-1889 auch offiziell Marktkirchenkantor war und damit wohl erstmals das anspruchsvolle Doppelamt eines Kantors und Organisten innehatte, wurde die Chorleitung allein von Theodor Stöcker übernommen, der nun auch Frauenstimmen einbezog.



(Abb. 2)

Mit ihm setzt sich die Reihe der Lehrer als Chorleiter fort. Bereits 1891 hatte er sich mit der Aufführung von Bachs "Actus tragicus" und "Jesu meine Freude" "*Verdienste erworben*", ohne daß allerdings der Chor einen Vergleich mit dem "Domchor" an der Schloßkirche bestehen könnte. Immerhin werden Anfang der 1890er Jahre die Chöre von Markt-, Garten- und Ägidienkirche aus der im Hannoverschen Kirchenchorverband seit 1889 zusammengeschlossenen "*Menge von Kirchenchören, die meistens recht brav geschult sind*", herausgehoben. Zumindest dürften Chor- und Orgelmusik an der Marktkirche, trotz der immer häufiger beklagten Überflutung mit Konzerten (auch geistlichen), um die Jahrhundertwende eine gewisse Ausstrahlung im städtischen Musikleben wieder erreicht haben, gemeinsam mit anderen neuen Chören (z. B. an Paulus- und Gartenkirche).

Unter den Folgen des ersten Weltkriegs – an vielen Kirchen der Stadt fehlten Kantoren oder Chordirigenten – hatte die Marktkirchenmusik insofern weniger zu leiden, als um 1920 die kontinuierliche Chorarbeit unter Stöcker noch durch den fast vier Jahrzehnte erfolgreich wirkenden Organisten Otto Kohlmann ergänzt wurde. Nach und nach wirkten sich dann auch die tiefgreifenden Wandlungen im Verständnis von Kirchenmusik, speziell gottesdienstlicher und Orgelmusik, aus, wie sie auch von Hannover aus durch Christhard Mahrenholz und andere angestrebt wurden. Neben der Hinwendung zu einer entromantisierten Kirchenmusik nach barockem Vorbild und neuen Vorstellungen von Chor- und Orgelklang waren es vor allem die Ideale der ganz neuartigen Singbewegung und die Abkehr von "*gesangsvereinsmeierlichen*" Gewohnheiten, welche die an Kirchenmusik zuneh-

**Zum Besten der Marktschule an der Hagenstraße.**

Sonntag, den 20. März 1892, abends 6 Uhr,  
in der Apostelkirche:

**Concert**

unter gütiger Mitwirkung des jetz. Clara Schmidt, des  
Erlauchten Herrn **O. Herberichsmeyer** und des Organisten  
Herrn **O. Kohlmann**  
gegeben vom  
**Kirchenchor der Marktkirche (Ch. Stöcker).**

**Programm.**

- 1) Sonate g-moll . . . . . f. Mendelssohn.  
Herr Kohlmann.
- 2) Liebe, die für mich geloben (Ave verum) W. A. Mozart.  
Kirchenchor.
- 3) Adagio . . . . . W. A. Mozart.  
Herr Herberichsmeyer, Herr Kohlmann.
- 4) „Kopf uns singen“ aus Paulus . . . . . f. Mendelssohn.  
Hr. O. Schmidt.
- 5) „Herr, wie du willst“ . . . . . Ch. G. U. Bergl.  
Kirchenchor.
- 6) Adagio aus der g-moll-Sonate . . . . . Ch. Sint.  
Herr Kohlmann.
- 7) „Christe, du Lamm Gottes“ . . . . . A. Dreife.  
Kirchenchor.
- 8) a. Andante . . . . . Pergolesi.  
b. Bourée . . . . . G. F. Händel.  
Herr Herberichsmeyer, Herr Kohlmann
- 9) „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ . . . . . G. F. Händel.  
aus dem Messias . . . . . Hr. O. Schmidt.
- 10) „Mir hast du Zubereit gemacht“ . . . . . G. Hammerichsmid.  
Kirchenchor.
- 11) Fuge d-moll . . . . . J. S. Bach.  
Herr Kohlmann.

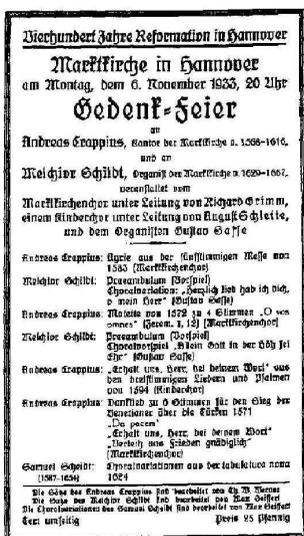
mend desinteressierte Jugend einbeziehen und die Musik zugleich stärker aus der Gemeinde heraus beleben sollte. Insofern bot die vorübergehende Auflösung des Marktkirchenchores *”infolge der Inflationszeit”* die Chance eines Neubeginns. So lauteten Paragraph 1 und 2 der *”Satzungen des Marktkirchenchores in Hannover”*, der auch dem Niedersächsischen Kirchenchorverband beitrug, ganz lapidar und mit bewußter Ausklammerung des Vereinsbegriffs:

*”Marktkirchenchor nennt sich die am 19. April 1926 gebildete Vereinigung von Damen und Herren, die sich die Aufgabe gestellt haben, die Kirchenmusik und zwar den mehrstimmigen Chorgesang, insbesondere an Motetten und Kantaten, regelmäßig zu pflegen und zu heben, und mit solchen Darbietungen die Marktkirchengemeinde zu erbauen. Mitglieder der Vereinigung können sangeskundige Damen und Herren werden.”*

Der Gewinn solcher Neugestaltungen zeigte sich – trotz eines Fehlgriffs mit einem Dirigenten, unter dem zu singen, der Marktkirchenchor sich 1928 geweigert hatte – offensichtlich bald, was aus einem Bericht über das in

Hannover wieder stark entwickelte Konzertleben hervorgeht: *”Besonders regten sich die Kirchenmusiker, sodaß unter ihrer Aegide in fast allen Gotteshäusern Konzerte und musikalische Feierstunden das Kunst- und kirchliche Leben befruchteten.”*

(Allgemeine Musikzeitung 1932, S. 45) Für die Marktkirche bezog sich dies vor allem auf die Aktivitäten des *”Chor-dirigenten”* Richard Grimm und des Organisten Paul Grimpe sowie seines Nachfolgers Bernhard Hagen, deren gottesdienstliche Beiträge und Kirchenkonzerte eine stilistisch ausgewogene, keinesfalls in bestimmter Richtung einseitige Programmgestaltung zeigten.



(Abb. 3)



In Zusammenhang mit vielen zustimmenden Erwähnungen hob bereits 1939 Theodor W. Werner in der *Zeitschrift für Musik* "kurze, doch gehaltvolle musikalische Andachten" hervor, die der Organist und nebenamtliche Stadtkantor Gustav Sasse am Sonntagnachmittagen gestaltete; und für den beachtlichen Leistungsstand und zugleich den Substanzerhalt während der schwierigen kirchenmusikalischen Situation innerhalb der "NS-Kultur" um 1940 spricht deutlich genug, daß sogar der anspruchsvolle Kreis der kulturell eigenständig gebliebenen Kammermusikgemeinde auf Marktkirchenkonzerte besonders hingewiesen wurde.<sup>505</sup>

Dr. jur. Bernhard Sprengel,  
Hannover, Kniggestrasse 5

Hannover, den 23. Juni 1941

An die Mitglieder der Kammermusikgemeinde!

Die nächste Orgellandschaft findet am nächsten Freitag, dem 27. 6., um 20 Uhr, als

Festliche Abendmusik  
in der Marktkirche

statt.

Ausser der hergestellten Denkmalsorgel wirken mit:

Baß: Paul Gümmer	Sopran: Elisabeth Schlemlich
Alts: Jutta Schachtrup-Gremler	Chor: Lutherkirche und Kirchenmusikschule des Stephanstiftes

Generalbaß: Frank Faber  
Kammermusiker des Opernhauses

Orgel und Leitung: Kantor Gustav Sasse

Der Eintritt ist mit Rücksicht auf die sehr hohen Unkosten auf RM 1,10 festgesetzt worden. Karten, Programme mit vollem Text, die zum Eintritt berechtigen, bei Kattner, Hagel und an der Abendkasse.

Da der Veranstalter über Hilfsquellen nicht verfügt, ist die Abhaltung von Abendmusik mit Chor und Orchester gänzlich von dem Besuch abhängig.  
Uniformierte zahlen halbe Preise.

Das Programm lautet:

Bach:	Fantasie in G-Dur (Orgel)
Burtebude:	Cantata Domino (Chor, Soli und Orgel)
Bach:	Zwei Orgelchoräle "Allein Gott in der Höh sei Ehr"
Bach - Kantate:	Mr. 3 "Ach Gott, wie manches Herzeleid"
Bach:	"Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Orgelchoral)
Burtebude:	"Mein Herz ist bereit" (Sologantate für Bass (Gümmer), drei Violinen und Orgel)
Bach:	Orgelchoral "In dir ist Freude"
Bach:	Motette "Sei Lob und Preis mit Ehren"
Bach:	Toccata in F-Dur (Orgel)
Orgelchoral und gemeinsames Lied 170	"Ach bleib bei uns ...."

(Abb. 4)

Vielleicht läßt sich abschließend sogar davon ausgehen, daß innerhalb der wechselvollen – mit den historischen Höhen und Tiefen der Kirchenmusik

<sup>505</sup> Opfer für eine relative Unbehelligtheit waren in dieser kritischen Zeit zwangsläufig zu bringen, wie ein musikalisch reich ausgestalteter "Dankgottesdienst in der Marktkirche aus Anlaß der Rückkehr Österreichs zum Reich" 1938 zeigt.

eng verbundenen – Geschichte der Marktkirchenmusik um die Mitte unseres Jahrhunderts wieder einmal eine Bedeutung für die Stadt Hannover erreicht worden ist, wie sie schon seit der Frühzeit im 16. Jahrhundert zu erkennen war und wohl überhaupt erst eine Tradition möglich und sinnvoll werden ließ, auf der ein hochentwickeltes Ensemble wie der Bach-Chor gründen konnte.

*Kantoren und Chordirigenten an der Marktkirche bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*

1516 Johannes Montanus

1537 Georgius

1541 Barwardus

1542 Otto

1546 Johannes von Braunschweig

1557 Henningus Schorkop

1560 Josias Mack

1560 Andreas Conradi

1568 Andreas Crappius

1616 Stephanus Finemann

1617 Johannes Schmedes (seit 1613 "Subconector")

1637 Thimotheus Blumenberg

1664 Johannes Georgius Gumbrecht

1697 Ericus Hermannus Schütze

1701 Johannes Theodorus Wehrmann (Schohrmann?)

1725 Johann Ernst Georg Pott

1762-1790 (1802) Johann Christian Winter

(1802 Auflösung des "Singchors" nach Winters Tod)

1816 Gottlieb Christian Crusius (letzter Kantor der Schule)

1844 Ch. Dehmann

1872 Heinrich Molck (Organist seit 1855)

1887-1924(?) Theodor Stöcker

(Vorübergehende Auflösung des Chors "infolge der Inflation")

1926 MD H. Sievers

1928 Friedrich Winkel ("enthoben")

1928 Richard Grimm



## Literaturhinweise:

- D. E. Baring: Beytrag zur hannöverischen Kirchenhistoria, Hannover 1748
- W. Höpfner: Kirchliche Nachrichten aus der Stadt Hannover von 1533-1883, Hannover 1883
- G. Fischer: Musik in Hannover, Hannover 1903
- O. Jürgens (Hrsg.): Hannoversche Chronik, Hannover 1907
- F. Bertram : Geschichte des Ratsgymnasiums ... , Hannover 1915
- Th. W. Werner: Melchior Schildt und seine Familie, in: Archiv für Musikwissenschaft 11, 1919/20
- Ders.: Andreas Crappius: ein Beitrag zur Hannoverschen Kantorengeschichte, in AfMw 5, 1923
- Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte 38, 1933 (Beiträge von E. Büttner, P. Graff, Th. W. Werner)
- H. Sievers: Die Musik in Hannover, Hannover 1961
- ders.: Hannoversche Musikgeschichte, Tutzing 1979 (Bd.I), 1984 (Bd. II)
- K. Mlynek/W. R. Röhrbein (Hrsg.): Geschichte der Stadt Hannover, Hannover 1992 (Bd.1), 1994 (Bd.2)

Chöre und Kantoren an Hannovers Marktkirche – eine lange Tradition, in: 50 Jahre Bach-Chor Hannover, Hannover 1995, S. 18-29.

## Zur Verflechtung von höfischer und städtischer Musik in Hannover zur Zeit Georgs V

In der relativ spärlichen Literatur über Hannovers Musikgeschichte<sup>506</sup> besteht Übereinstimmung darüber, daß die Musik in der Residenzstadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit erlebt habe – nach etwa eineinhalb Jahrhunderten scheinbar geringerer Bedeutung wäre es die zweite. Dabei wird angesichts der wechselvollen Entwicklung dieser Stadt nicht immer klar, welche Faktoren, Konstellationen und Personen zu einem solchen musikgeschichtlichen "Höhepunkt" beitragen konnten. Vor allem stellt sich die Frage, in welchem Umfang höfische und bürgerliche Aktivitäten, bestimmte Gattungen und Künstlerpersönlichkeiten daran Anteil hatten.<sup>507</sup> Darüber hinaus wäre zu fragen, ob die erste Blütezeit am Ende des 17. Jahrhunderts als Charakteristikum vieler barocker Residenzstädte mit ausgeprägtem Repräsentationsbedürfnis überhaupt vergleichbar sein kann mit der spezifischen künstlerischen Entfaltung zwischen 1848 und der Reichsgründung, in einer Zeit bürgerlicher Stadtkultur. Damit hängt das spezielle Problem zusammen, ob das Aussparen einer profilierten Hofmusik zur Zeit der Personalunion des hannoverschen und englischen Königs von Anfang des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts für Hannover historisch quasi "zu früh" eintrat, um von einer städtischen Kultur aufgefangen werden zu können.

Noch problematischer als das Offenlegen solcher Zusammenhänge, was wegen des Verlusts vieler Quellen kaum lückenlos möglich wäre, erscheint die immer wieder aufgestellte Behauptung, daß nach Hannovers "Schicksalsjahr" 1866 mit der Annexion durch Preußen das städtische Kulturleben

---

<sup>506</sup> Zu nennen sind hier in Auswahl: Georg Fischer: *Musik in Hannover*, Hannover/Leipzig 1903 – im folgenden zitiert: Fischer 1903; Theodor W. Werner: *Dreihundert Jahre. Von der Hofkapelle zum Opernhausorchester 1636-1936*, Hannover 1937; Heinrich Sievers: *Die Musik in Hannover*, Hannover 1961 – im folgenden zitiert: Sievers 1961; ders.: *Kammermusik in Hannover*, Tutzing 1980 – im folgenden zitiert: Sievers 1980; ders.: *Hannoversche Musikgeschichte*, Bd. II, Tutzing 1984 – im folgenden zitiert: Sievers 1984; *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover 1636-1986*, Hannover 1986 – im folgenden zitiert: Staatsorchester 1986; *Oper in Hannover. 300 Jahre Wandel im Musiktheater einer Stadt*, Hannover 1990.

<sup>507</sup> Bisherige Betrachtungen konzentrierten sich oft nur auf Hofoper und Kammermusik bzw. auf das Wirken von Georg V. und Joseph Joachim.

3 Vgl. dazu sowie für das Folgende: *Geschichte der Stadt Hannover*, hg. von Klaus Mlynek und Waldemar Röhrbein, Bd. II, Hannover 1994 – im folgenden zitiert: *Geschichte II* –, hier S. 340 f., 387 sowie: *Oper in Hannover*, S. 59.

4 Beispielsweise in: Sievers 1961, S. 89 f., Sievers 1984, S. 307.



einen entscheidenden Rückschlag (bzw. "Verfall") seines blühenden Musiklebens erlebt habe.<sup>508</sup> Hier ergeben sich – selbst im Urteil eines Initiators der neueren Stadtmusikgeschichtserforschung wie Heinrich Sievers<sup>509</sup> – gewisse Unstimmigkeiten, etwa in der Einschätzung der zeittypischen Erscheinung der Verstärkung und des Bedeutungsschwunds der höfischen Musikkultur.

Als Spezifikum im Musikleben dieser relativ kontinuierlich sich erweiternden Stadt, die nach starkem Wirtschaftswachstum erst in den 1880er Jahren zu den führenden deutschen Großstädten aufstieg, könnte sich jedenfalls eine schichtenübergreifende Durchdringung und gegenseitige Beeinflussung von höfischer und städtisch-bürgerlicher Musikpraxis erweisen. Wenn diese stärker ausgeprägt waren als in vergleichbaren Residenzstädten, so dürfte dies mit der Person des Königs Georg V. zusammenhängen, der, wenn seine Pläne nicht politisch und finanziell gescheitert wären, Hannover eine Führungsrolle im deutschen Musikleben verschaffen wollte.<sup>510</sup> Dieses Vorhaben hätte damals in jedem Fall die maßgebliche Beteiligung des Bürgertums eingeschlossen. Das Ineinandergreifen verschiedener gattungsgeschichtlicher, gesellschaftlicher und nicht zuletzt persönlichkeitsabhängiger Entwicklungen läßt sich wohl in wichtigen Punkten auf den Einfluß dieses Königs beziehen, was hier allerdings nur mit wenigen Beispielen angedeutet werden kann. Vielleicht wird aus dieser speziellen Konstellation heraus auch erklärbar, weshalb der herausragenden Profilierung im Musikalischen wenig Adäquates in bildender Kunst und Literatur mit ihrem schon damals als durchschnittlich beurteilten Niveau gegenüberstand.<sup>511</sup>

Die Regierungszeit Georgs V. (1851-1866) wird oft unter dem Blickwinkel "persönlicher Tragik" dargestellt.<sup>512</sup> Seine Übersteigerung des "monarchischen Prinzips" ließ ihn an einer gottgegebenen "Alleinverantwortung des Herrschers"<sup>513</sup> festhalten und damit Liberalisierungstendenzen

<sup>508</sup> Vgl. dazu sowie für das Folgende: *Geschichte der Stadt Hannover*, hg. von Klaus Mlynek und Waldemar Röhrbein, Bd. II, Hannover 1994 – im folgenden zitiert: *Geschichte II* –, hier S. 340 f., 387 sowie: *Oper in Hannover*, S. 59.

<sup>509</sup> Beispielsweise in: Sievers 1961, S. 89 f., Sievers 1984, S. 307.

<sup>510</sup> Dazu u. a.: Sievers 1984, S. 402; siehe auch Erich Rosendahl: *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927, S. 74.

<sup>511</sup> Berichten in der zeitgenössischen Presse zufolge; siehe auch: *Geschichte II*, S. 330.

<sup>512</sup> Vgl. "Heil unserm König!" *Herzöge, Kurfürsten, Könige in Hannover*, hg. von W. Röhrbein und A. von Rohr, Hannover 1995, S. 57.

<sup>513</sup> Dieter Brosius: *Die Industriestadt. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des I. Weltkriegs*, in: *Geschichte II*, S. 311.

nach 1848 negieren oder zurückdrängen. In illusionären Vorstellungen vom Gottesgnadentum befangen, schien es ihm weder möglich gewesen zu sein, politisch auf das demokratisch liberale Bürgertum einzugehen, noch sich diplomatisch mit Preußen zu arrangieren, so daß die Ereignisse von 1866 für Hannover schicksalhaft werden mußten, wie für ihn selbst ein Leben in Exil und Resignation. Demgegenüber scheinen ihn seine persönliche gewinnende Umgangsart, ein gewisser kultureller Glanz der Hofhaltung und seine leutselige Zugänglichkeit in hannoverschen Bürgerkreisen wiederum sehr beliebt gemacht zu haben. Seine vor allem im Musikleben verankerte Bürgernähe blieb über seine Regierungszeit hinaus geschätzt und folgenreich.<sup>514</sup>

An erster Stelle stand für den im Alter von zwölf Jahren erblindeten hochgebildeten Musikenthusiasten die künstlerische Repräsentation und Breitenwirkung, auch wenn seine manchmal rigoros vorangetriebenen Pläne eindeutig an finanzielle Grenzen stoßen mußten.<sup>515</sup>

Einerseits aus Repräsentationsgründen, andererseits aus persönlicher Begeisterung für jegliche Bühnenkunst war es sein Ziel, Hofoper und -theater zur bedeutendsten Institution wenigstens in Norddeutschland zu machen. Dazu gehörte neben der Verpflichtung herausragender Künstler eine weitere Qualitätssteigerung des unter Heinrich Marschner zu einem Eliteensemble geformten Hoforchesters durch Erhöhung der Mitgliederzahl von 45 auf 75 und des Etats von 15000 auf 34000 Taler.<sup>516</sup> Hatte er in der Oper als sein eigener Generalintendant noch für gewisse Zeit seine Vorlieben für italienische und französische Werke durchgesetzt, was in der an Unterhaltung interessierten Hofgesellschaft weniger auf Widerstand stieß als beim bürgerlichen Publikum und besonders bei der Kritik – man vermühte zunächst deutsche Opern<sup>517</sup> –, so vertraute er sich bald nach seinem Regierungsantritt dem Rat bedeutender Musiker an und wäre bereit gewesen, die hannoversche Oper auch als Zentrum für zeitgenössische Werke, vor allem

---

<sup>514</sup> Vgl. dazu die – teilweise verklärende – Darstellung in: Erich Rosendahl: *König Georg V von Hannover*, Hannover 1928, S. 34, 52.

<sup>515</sup> Dies geht u. a. hervor aus dem Ceremonialbuch des königlichen Ober-Hof-Marschall-Amtes der Jahre 1852-1866; teilweise wiedergegeben in: *Festliches Herrenhausen*, hg. von Kurt Morawietz, Hannover 1977, S. 53.

<sup>516</sup> Weitere Angaben in: 1903, S. 274, 276 f.

<sup>517</sup> Etwa in einem mehrteiligen Artikel *Die Musikzustände in Hannover*, in: Neue Zeitschrift für Musik [NZfM] 1849, S.142 f. oder in: Bernhard Scholz: *Verklungene Weisen*. Erinnerungen, Mainz 1911, S. 123.



der Musikdramen Richard Wagners, auszubauen.<sup>518</sup> (Noch immer ist nicht eindeutig geklärt, wie ernsthaft und detailliert von seiten Georgs und des Komponisten um 1860 die Uraufführung von *Tristan und Isolde* in Hannover, mit dem Wagnerprotagonisten Albert Niemann in der Titelrolle, geplant war.) Diese Toleranz und Offenheit gegenüber Neuem fand durchaus Anerkennung, gerade von Persönlichkeiten wie Joseph Joachim, Clara Schumann und Bernhard Scholz. Unter solchen Voraussetzungen war selbst der Opernbetrieb eigenständig genug geworden, um sich bald nach 1866 weiterentwickeln und unter Hans von Bronsart, Hans von Bülow und anderen in gewisser Hinsicht noch weiter profilieren zu können.<sup>519</sup>

Von Bedeutung war auch die Fähigkeit Georgs, Künstler mit hohem Ansehen – allen voran Joachim – längerfristig an Hannover zu binden und ihnen nahezu freie Entfaltungsmöglichkeiten zu verschaffen, etwa gegenüber wenig verständigen Hofbeamten und vereinzelter Kritik an künstlerischen "Treibhauspflanzen" in der Presse.<sup>520</sup> Denn damit schuf er zugleich die Basis für ein hohes Niveau in Gattungen, die – wie Kirchen-, Militär- und Kammermusik – ganz gezielte Ausstrahlung auf das städtische Musikleben haben sollten. Mit Planungen zur Errichtung eines der Hl. Cäcilia geweihten großen Musikzentrums und einer herausragend besetzten Musikhochschule unter Leitung von Joachim, Clara Schumann und Friedrich Chrysander verfolgte der König das Ziel, Hannover zur führenden deutschen Musikstadt auszubauen.<sup>521</sup>

Als solide ausgebildeter Musiker scheint sich Georg volksnah, also bedingt "demokratisch" gegeben und seinen künstlerisch überlegenen Beratern ohne weiteres untergeordnet zu haben. Über sein mehrfach erwähntes Improvisationsvermögen auf dem Klavier ist wenig überliefert; doch sind seine vor Regierungsantritt entstandenen etwa 200 Kompositionen in einer vierbändigen Gesamtausgabe während der Exilzeit erschienen. Es handelt sich fast ausnahmslos um kleinere Stücke (vorwiegend in Gattungen wie Lyrisches Klavierstück, Chor- und Klavierlied sowie Märsche), die sein äs-

<sup>518</sup> Vgl. dazu: Sievers 1984, S. 365 ff.

<sup>519</sup> Vgl. dazu auch: Arnfried Edler: *Zur Rolle Weimars und Hannovers in der Musikgeschichte zwischen 1850 und 1890*, in: H. Geyer u. a. (edd.): "Denn in jenen Tönen lebt es", Wolfgang Marggraf zum 65., Weimar 1999, S. 451-491.

<sup>520</sup> NZfM, 26. Oktober 1866 S. 372 f., also unmittelbar nach der preußischen Annexion. Hinweis von außerhalb auf die Rolle des Königs in: Georg Fischer: *Marschner-Erinnerungen*, Hannover und Leipzig 1918, S. 186.

<sup>521</sup> Über die Folgen dieser 1866 endgültig verhinderten Pläne wurde viel spekuliert. Vgl. Sievers 1961, S. 90; Sievers 1984, S. 402.

thetisches Bekenntnis zur "Herrschaft der Melodie" zwischen italienischem Belcanto und deutschem Volkslied und einer wohl von Louis Spohr angelegten Harmonik widerspiegeln. Welchen Einfluß der Pianist Eduard Wenzel beim Notieren und Redigieren der Werke ausübte, ist kaum zu klären.<sup>522</sup>

Unbestritten erfolgreich waren seine zahlreichen Männerchöre, zu denen er nicht zuletzt durch seinen Lehrer, den seinerzeit hoch angesehenen Chor- und Liedkomponisten Friedrich Kücken (1810-1882) veranlaßt worden sein dürfte. Diese sangbaren, zeitgemäß sentimental Sätze waren so verbreitet – einige hatten Preise erhalten –, daß am 14. Januar 1840 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine wohlwollende Rezension erschien, die sogar auf eine populärästhetische Schrift des Zwanzigjährigen (*Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik*) einging. Vor allem stellten diese Sätze schon frühzeitig für hannoversche Chorvereinigungen eine Repertoirebereicherung dar. Jedenfalls fanden bürgerliche Gruppierungen wie die Gesangsvereine, einschließlich des Arbeiter-Sängervereins,<sup>523</sup> Georgs besonderes Interesse, was weitere Vereinsgründungen um 1850 begünstigt hat. Dahinter stand nicht zuletzt auch seine Überzeugung vom hohen ethischen Wert der Musik und ihrer Wirkung, weshalb sie für ihn einen zentralen Platz in der Erziehung und Volksbildung haben mußte, jenen Bereichen, die zu dieser Zeit in Hannover gerade eine wesentliche Verbesserung erfuhren.<sup>524</sup>

Zugleich mit seiner Förderung künstlerischer Höchstleistungen im Bereich der repräsentativen Musik hat der König als semiprofessioneller Musiker gerade die Weiterbildung eines breiteren Publikums angeregt und unterstützt, welches Anfang der 1830er Jahre von Marschner als weitgehend hofabhängig charakterisiert worden war.<sup>525</sup> Der folgenreiche Wandel von einem Unterhaltung suchenden typischen Virtuosenkonzert-Publikum, das noch 1848 als größtenteils "unmündig", wenn auch "erziehbar", geschildert worden war,<sup>526</sup> zu aufgeschlossenen, sich gegen den Hofgeschmack durchsetzenden und durch vielfältige Konzerte weitergebildeten Hörern, wurde

---

<sup>522</sup> Sievers 1984, S. 355 f. Eine Untersuchung ihrer Eigenständigkeit und Popularität wäre sicher aufschlußreich.

<sup>523</sup> Vgl. dazu: *Festliches Herrenhausen*, S. 53.

<sup>524</sup> Näheres dazu in: *Geschichte II*, S. 335 ff.

<sup>525</sup> Brief an Friedrich Wieck vom 30. November 1834, zit. nach: Sievers 1984, S. 390.

<sup>526</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), 1848, Nr. 33, Sp. 538 ff.



etwa von Joachim und Scholz bestätigt,<sup>527</sup> die eine *„tüchtige Bildung [...] in dem Beamtenstand“* sowie verschiedenartige Institutionen wie Kunst- und Künstlerverein als Träger einer neuartigen Aufgeschlossenheit für Kunst erkannt hatten.

Die Situation der hannoverschen Kirchenmusik um die Jahrhundertmitte ist schwer einzuschätzen, da hierzu außer Planungen des Königs wenig Auswertbares überliefert ist. – Einer ausführlichen Darstellung der *Musikzustände in Hannover* von 1849 zufolge<sup>528</sup> befand sich die städtische Kirchenmusik (einschließlich der Schloßkirche) auf einem Tiefstand – außer notdürftiger Liturgieausfüllung soll es nichts Akzeptables gegeben haben –, der auf personellen und mehr noch finanziellen Mangel zurückgeführt wurde, vor allem aber auf eine bisher unzureichende Gesangsausbildung an Schulen und am Lehrerseminar. Diese Situation schien sich erst allmählich zu verbessern, nachdem der Magistrat den vielseitig qualifizierten Schloßkirchenorganisten und Leiter der Singakademie, Heinrich Enckhausen, an Seminar und Gymnasium berufen hatte. Die mehr oder weniger in Auflösung begriffene Singakademie von 1802, aber auch die um 1830 gegründeten Männerchorvereine sowie große Oratorienaufführungen um 1840 (darunter Bachs *Matthäuspassion* und Mendelssohns *Paulus*) scheinen wenig bewirkt zu haben.<sup>529</sup> Schon bald nach seinem Regierungsantritt nahm Georg nun eine grundlegende Neugestaltung der Kirchenmusik in rein gottesdienstlicher, keinesfalls konzertanter Funktion in Angriff, und zwar in Verbindung mit einer Liturgiereform an der Schloßkirche; dies geschah in enger Abstimmung mit angesehenen Fachberatern<sup>530</sup> und mit hohem finanziellen Aufwand für einen neuzugründenden *„Hof- und Kirchenchor“*.<sup>531</sup> Dieser hatte ausschließlich A-cappella-Werke *„aus der besten Zeit der kirchlichen Musik“* zu singen, zunächst vorwiegend aus dem Repertoire der

<sup>527</sup> Brief von Joachim an Julius Otto Grimm vom 29. April 1855, zit. nach: *Briefe von und an Joseph Joachim*, hg. von Andreas Moser, Berlin 1911-1913, Bd. 1, S. 286 sowie: Bernhard Scholz, S. 123 f.

<sup>528</sup> NZfM, Nr. 47, 9. Dezember, S. 251.

<sup>529</sup> Noch 1857 wurde in der NZfM die *„veredelnde und bildende Wirkung“* der Kulturvereinigungen für *„kleinere Kreise“* hervorgehoben (S. 83), während die Liedertafeln angeblich *„dem Fortschreiten des höheren, des gemischten Gesanges viel Schaden [tun]“* (S. 74).

<sup>530</sup> U. a. der Berliner Zelterschüler und Chorexperte F. W. Otto Braune, der Leiter der Neuen Singakademie Eduard Hille, vor allem aber der Göttinger Theologieprofessor Schöberlein und Friedrich Chrysander.

<sup>531</sup> Eine Zusammenfassung verschiedener Mitteilungen und Quellen findet man bei: Sievers 1984, S. 405-435.

Chor-Reihe *Caecilia* für "ältere classische Kirchenwerke" des Berliner Zelterschülers Friedrich Wilhelm Otto Braune. Als Vorbild galt neben Thomauern und Crucianern vor allem der Berliner Domchor. Denn für Georgs Verständnis von Religionsausübung war höchste Qualität der Kirchenmusik ästhetische und ethische Voraussetzung. Nach vierjährigen Vorbereitungen wurde der Chor aus einheimischen Knaben und vorwiegend aus der Beamten- und Lehrerschaft gewonnenen Sängern institutionalisiert, selbstverständlich unter Ausschluß von Opernkraften. Unter der Leitung des Göttinger Universitätsmusikdirektors Arnold Wehner war es ein ständeübergreifendes, semiprofessionelles, aber auch bis ins letzte durchorganisiertes Ensemble – als "streng geregeltes Staatsinstitut" mit beträchtlich hoher Teilnahmeverpflichtung für die Sänger, denen jegliche Nebentätigkeit untersagt war, eigens ausgenommen die Mitwirkung in der "Neuen Singakademie".<sup>532</sup> Pläne des Königs für ein begleitendes Konservatorium ließen sich nicht verwirklichen. Auf Chrysander als maßgeblichen Berater und den Göttinger Theologieprofessor Schöberlein ging der Aufbau einer Musikbibliothek zurück, deren musikpraktische und -wissenschaftliche Literatur die Chorarbeit richtungsweisend gestalten sollte.<sup>533</sup> Dazu gehörten damals weitgehend unbekannte Werke von Michael Praetorius, Andreas Hammer Schmidt, aber auch Bachs und Agostino Steffanis Motetten sowie vor allem eine beachtliche Anzahl von Heinrich Schütz' Werken, auf die Chrysander bei Arbeiten in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gestoßen war. Hier scheint sich der König ganz auf den Rat der Fachleute eingelassen zu haben; denn es bleibt fraglich, ob Schützscher Stil mit seiner eigenen Vorliebe für neuen Belcanto – der Chor sang übrigens auch Werke von ihm, Louis Spohr, Mendelssohn, Moritz Hauptmann – ganz in Einklang zu bringen war, zumal Wehner sogar bei der Einstudierung Bachscher Motetten "Härten" auszumerzen hatte.<sup>534</sup> (Daß Georg ausdrücklich Chrysanders Händelforschung und die Händel-Gesamtausgabe gefördert hat – durch den Hannoverschen Sammler Hermann Kestner ergaben sich auch Kontakte zu Georg Gottfried Gervinus –,<sup>535</sup> ist nicht zuletzt Händels Renommee für das Haus Hannover zuzuschreiben und veranlaßte Chrysander zur Widmung des

<sup>532</sup> Genauere Berichte und Zeitdokumente in: Wilhelm Menke: *75 Jahre Hannoverscher Schloßkirchenchor (Domchor)*, in: *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* 10, 1932, S. 136 ff. und folgende Nummern.

<sup>533</sup> Vgl. die Übersichten in: Sievers 1984, bes. S. 429 ff.

<sup>534</sup> Nach: Bernhard Scholz, S. 122.

<sup>535</sup> Nicht näher belegte Hinweise bei: Sievers 1961, S. 86 f.



ersten Bandes der *Jahrbücher der Musikalischen Wissenschaft* an den König.) Dieses Spezialensemble scheint schon im Jahr seiner Gründung viele Anhänger im Bürgertum gefunden zu haben, was etwa dazu führte, daß Bürger die der Hofgesellschaft reservierten Plätze in der Schloßkirche besetzten, was wiederum ein langwieriges Beschwerdeverfahren des Adels in Gang setzte.<sup>536</sup> Ausstrahlung und Vorbildfunktion dieses Chors für die Kirchenmusik in ganz Norddeutschland und „für die solide musikalische Bildung des Publikums“<sup>537</sup> waren auch nach 1866 nur für kurze Zeit unterbrochen und gestört gewesen; denn seit den 1870er Jahren wurde er vom preußischen König und späteren Kaiser unter dem Titel „Kgl. Schloßkirchenchor (Domchor)“ gefördert. Seine Leistungen, darunter später auch große Konzerte, erhielten weithin Anerkennung, selbst nachdem er nicht mehr als einziger Chor im Umkreis der Stadt hohe Maßstäbe setzte.

Fast gleichzeitig mit seiner Einrichtung wurde 1856 auf Anregung eines einflußreichen Pastors ein „Verein für kirchlichen Gesang an der Marktkirche“ gegründet, der mit wesentlich bescheideneren Mitteln gewissermaßen eine Gegenposition einnahm und dennoch schon nach einem Jahr Lob in der Presse erhielt.<sup>538</sup> Dies wurde dem Verdienst seines Leiters Heinrich Molck zugeschrieben, der erstmals das Doppelamt des Marktkirchenkantors und -organisten ausübte und über Hannover hinaus als Männerchorkomponist bekannt und auch daher von Georg geschätzt war.<sup>539</sup> Mitte der 1850er Jahre waren es demnach ein vom König protegiertes Pionierensemble und ein vom Bürgertum getragener Gesangverein, die eine kirchenmusikalische Entwicklung einleiteten, die sich mindestens bis zum Jahrhundertende fortsetzen konnte. Die breite Basis dafür ist auch dem starken Anwachsen der Kirchengemeinden (einschließlich der kulturell immer bedeutenderen jüdischen Gemeinde) zuzuschreiben, obwohl der Zuwachs aus den unteren Schichten als vordringlich soziale Aufgabe gesehen wurde und Kirchenmusik für wegweisende Pastoren einer „inneren Mission“ wie Hermann Bödeker und Gerhard Uhlhorn eher eine untergeordnete Bedeutung haben muß-

<sup>536</sup> Ausführliche Darstellung von W. Menke, S. 197 f.

<sup>537</sup> NZfM, 26. Oktober 1866, S. 381.

<sup>538</sup> Berichte in der NZfM, 1856, S. 77, und 1857, S. 74.

<sup>539</sup> Einen deutlichen Kontrast zur nicht-professionellen vokalen Kirchenmusik stellte ein „Bachverein“ an der Marktkirche dar, dessen Konzertstunden mit Sonateninterpretationen seines Leiters Joseph Joachim damals zur „wesentlich geistlichen Musik“ gezählt wurden. – Vgl. NZfM, 1857, S. 74.

te.<sup>540</sup> Allerdings bewirkten zu dieser Zeit längst Impulse, die von der Sän-gerbewegung und ihren Vereinen sowie von großen Oratorienaufführungen ausgingen, die Einrichtung weiterer Kirchenchöre bis hin zur Gründung eines "Hannoverschen Kirchenchorverbandes" 1889.<sup>541</sup>

Das Wiederaufleben der hannoverschen Kirchenmusik nach 1850 läßt sich demnach auf zwei Erscheinungen zurückführen: die aus dem bürgerlichen Chorwesen herauswachsenden Vereinigungen, die vom Repertoire her eher dem Zeitstil entsprachen, und damit auch dem Stil der geistlichen Kompositionen des Königs; daneben als zunächst deutlicher Kontrast jener straff organisierte Elitechor mit seinem historisierenden Repertoire. Gerade durch eine Annäherung in ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Struktur dürften diese Institutionen ihre volle Wirksamkeit erst nach 1866 erreicht haben.

Die traditionsreiche Militärmusik in der Residenzstadt war nicht nur wegen ihrer Repräsentationsfunktion von Bedeutung für die hannoverschen Könige, wobei unter Georgs Vorgänger Ernst August (1837-1851) noch funktionsgebundene Stücke im Vordergrund standen. Bereits 1849 wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* die kulturelle Bedeutung der fünf hannoverschen Musikchöre hervorgehoben und auf die Leistung einer integrierend wirkenden Musikerpersönlichkeit zurückgeführt.<sup>542</sup> Jedenfalls scheint die für die Militärmusik eindeutig formulierte Aufgabe, "bei dem großen Publikum den Sinn für gute Musik zu wecken und zu beleben [...] und in dem hiesigen Musikleben eine Rolle mitspielen [zu] können", von dem "Armee-Musik-Director" Julius V. Gerold hervorragend erfüllt worden zu sein. Im Mittelpunkt standen dabei keineswegs nur Unterhaltungskonzerte an "öffentlichen Vergnügungsorten", sondern Konzerte mit sinfonischen Werken. Gerolds pädagogisch durchdachte und wirksame Programmgestaltung, bei der Märsche eine relativ geringe Rolle spielten, verband oft eigene Bearbeitungen "berühmter Klassiker" mit einer größeren Sinfonie.<sup>543</sup> In sogenannten "Großkonzerten" war neben der imposanten Größe der Ensembles vor

<sup>540</sup> Vgl. dazu: *Geschichte II*, S. 340.

<sup>541</sup> Dazu vom Verf.: *Chöre und Kantoren an Hannovers Marktkirche*, in: Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Bach-Chors Hannover, Hannover 1995, S. 18-29.

<sup>542</sup> Nr. 47, 9. Dezember, S. 252 f.

<sup>543</sup> Vgl. dazu: Sievers 1984, S. 470-500, bes. S. 482, 491, 496 f. Der handschriftliche Nachlaß Gerolds – 1253 Kompositionen und Arrangements bekannter Werke von Händel bis Wagner [darunter auch Kompositionen Georgs V.] – befindet sich in der Niedersächsischen Landesbibliothek, ein großer Teil des Stimmenmaterials im Nds. Hauptstaatsarchiv Hannover.



allein die des Publikums von Bedeutung für die Verbreitung volkstümlicher Sinfonik. Nicht nur der demonstrativ als Zuhörer anwesende König, dessen über Hannover hinaus geschätzte Märsche selbstverständlich zum Repertoire gehörten, erkannte den Einfluß solcher Konzerte, sondern auch Künstler wie Joachim, der Gerolds Arrangements Clara Schumann gegenüber ausdrücklich lobend erwähnt hatte.<sup>544</sup> Darunter erstaunt die große Zahl von Werken Händels und des jungen Verdi sowie getragener, nicht-heroischer Sinfoniesätze Beethovens, daneben aber auffallend viele Wagnerbearbeitungen, deren Interpretation – oft lange vor der Erstaufführung der Werke im Opernhaus – die Wagnerrezeption des Publikums und des Königs gefördert haben dürften.<sup>545</sup> (Zu erwähnen ist das Kuriosum einer Voraufführung von zwei Ausschnitten aus *Tristan und Isolde* weniger als ein Jahr nach Abschluß der Partitur, also fünf Jahre vor der Uraufführung und 33 Jahre vor der ersten hannoverschen Aufführung.) Unabhängig von derartigen Großveranstaltungen erfüllte die Mitwirkung vieler Armeemusiker im Hoforchester eine wichtige Verbindungsfunktion. Die zugleich unterhaltende und geschmacksbildende Breitenwirkung der auf höchstem Niveau stehenden hannoverschen Militärmusik erlosch jedenfalls nicht folgenlos mit der Auflösung der Armee 1866.<sup>546</sup>

Die Kammermusik, zumal sie der häuslichen Musik noch nicht entfremdet war, stellt sich im hannoverschen Musikleben um die Jahrhundertmitte als entscheidendes Bindeglied zwischen höfischer Repräsentation, solistischer wie ensemblegebundener Professionalität und bürgerlicher Musikausübung im weiteren Sinn dar. Voraussetzungen dafür waren einerseits eine Hausmusiktradition, wie sie für die 1830er und -40er Jahre nicht untypisch war, andererseits der eher bescheidene Anfang einer Klavier- und Streicherensembletradition von führenden Orchestermusikern;<sup>547</sup> und selbst für die damit nicht mehr vergleichbare Streichquartettkultur Joachims, der überragenden Integrationsfigur seit 1855, bildete das Hoforchester mit seinen Spitzenkräften die Basis. Ungewöhnlich war jedoch die Art und Weise, wie Joachim mit seinem Quartett – es eröffnete seine Zyklen mit einem für die damalige Erwartung höchst gewagten Programm mit drei Beethovenquartetten – diese Gattung dem engeren Kreis von Kennern

<sup>544</sup> Vgl. den Brief vom 30. Juli 1861, zit. nach: Sievers 1984, S. 484 f.

<sup>545</sup> Eine Aufstellung von Bearbeitungen findet man bei: Sievers 1984, S. 488 ff., 485 f.

<sup>546</sup> Erst 1899 übertrug Kaiser Wilhelm II. ehemals hannoversche Armeetraditionen den in Hannover stationierten preußischen Truppen. – Vgl. „*Heil unserm König!*“, S. 60.

<sup>547</sup> Vgl. Fischer 1903, S. 140, 143.

quartetten – diese Gattung dem engeren Kreis von Kennern entthob und sich ein größeres Publikum geradezu heranbildete. Schon um 1860 übertrafen die Quartettsoireen an Beliebtheit die Abonnementkonzerte, was damals der Kritik als *„sicherster Gradmesser für die musikalische Bildung eines Publikums“* und zugleich als einzig sinnvolle Alternative zur italienischen Oper galt.<sup>548</sup> Dazu trugen didaktisch gestaltete Programmfolgen, einschließlich der Werke von Mendelssohn, Schumann und sogar Brahms bei, vor allem aber gemeinsame Kammermusikabende der Quartettspieler mit befähigten Dilettanten im 1842 gegründeten *„Hannoverschen Künstlerverein“*, der von Anfang an Vertreter aller Künste mit Kunstfreunden vereinte.<sup>549</sup> (In den vom Hofkapellmeister Karl Ludwig Fischer mit ins Leben gerufenen sogenannten *„Handsoireen“* etwa wurden nach Teilnehmerberichten Beethoven-sextette erarbeitet oder *„sogar die ganze Nacht hindurch ein Haydnsches Quartett nach dem andern“* zusammen mit Joachim musiziert.<sup>550</sup>) Die Klavierkammermusik gewann durch Scholz und später von Bülow an Beliebtheit. Damit dürfte auch ein neues Publikumsinteresse an anspruchsvollen Solistenkonzerten, etwa von Clara Schumann oder dem zum *„Kgl. Kammerpianisten“* ernannten Joseph Labor (später in Wien Schönbergs Lehrer) zusammenhängen, nicht zuletzt aber die Rezeptionsbereitschaft für die Kammermusik von Brahms, der an Hannover die Möglichkeit schätzte, seine Werke im kleinen Kreis klanglich erproben zu können.<sup>551</sup> Das Repertoire für die häusliche Kammermusik wurde von Arrangements *„berühmter Stücke“* ergänzt, die in Hannoverschen Musikverlagen erschienen. In wie weit diese Entwicklung vom König gefördert und zugleich vom höfischen Geschmack unabhängig werden konnte, zeigen Programme von rein privaten Kammermusikabenden im Schloß, die von Joachim, Scholz und anderen nach Georgs Wünschen im Rahmen bürgerlicher Hausmusik gestaltet wurden.<sup>552</sup> So bedeutete das Jahr 1866 für die Kammermusik eigentlich nur durch Joachims Weggang und die Auflösung seines Hannoverschen Quartetts einen Einschnitt, nicht jedoch für eine weitere Entfaltung, die bald zur Gründung von Vereinen für Kammermusik in den 1870er und -80er Jahren

<sup>548</sup> *NZfM*, 1861, 18. Oktober, S. 145 sowie: Fischer 1903, S. 264.

<sup>549</sup> *NZfM*, 1857, 14. August, S. 74 f., S. 83 sowie: 150 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Hannover 1992, S. 11.

<sup>550</sup> Zit. nach: Fischer 1903, S. 250.

<sup>551</sup> Vgl. dazu vom Verf.: *Kammermusiktradition in Hannover und ihre Bedeutung für Johannes Brahms*, in: Staatsorchester 1986, S. 117-128.

<sup>552</sup> Dargestellt u. a. von Bernhard Scholz (s. Anm. 12), S. 146.



führte.<sup>553</sup> Eine durchaus profilierte *”hannoversche Selbständigkeit”* blieb damit erhalten;<sup>554</sup> zumal es während der 1870er Jahre offenbar als Problem empfunden wurde, das städtische Musikleben von allzu großem Einfluß seitens der Berliner Kulturpolitik freihalten zu können.

Im Rahmen einer künftigen Regionalmusikgeschichtsforschung bleibt für den Bereich der städtischen Musikkultur am Beispiel des Musiklebens im rasch zur Großstadt sich erweiternden Hannover näher zu untersuchen, ob Georg V. als politisch reaktionärer König aufgrund seiner musikalischen Einstellung und Wirksamkeit schon weitgehend inmitten eines neuen stadtbürgerlichen Musiklebens, also außerhalb der oft als ignorant beschriebenen Hofgesellschaft stand, entsprechend einer Zeit, in der städtische Gepräge weit größeren Einfluß als höfische gewonnen hatten und – nach Norbert Elias – soziale Formationen verschiedener Stufen der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung nicht mehr mit dem gleichen Begriff abgedeckt erscheinen.<sup>555</sup> Dazu gehören weitere Studien zur Person des Königs als Musiker und Komponist, aber auch im Vergleich mit anderen einflußreichen Herrschern wie Ludwig II. von Bayern, und zu den Konsequenzen seines Einflusses auf das nach 1866 bürgerlich geprägte städtische Musikleben. Denn in Hannover durchdrangen oder überlagerten sich Aktivitäten von Elitegruppen aus Bürger- und Arbeiterschicht mit Relikten höfischer Repräsentation. Im Denken und Wirken Georgs V. könnten nicht nur unterschiedliche Gruppierungen sozusagen vermittelt gewesen sein, sondern zugleich auch die heute mit U- und E-Musik unzureichend umschriebenen ästhetischen

<sup>553</sup> Als besonderer Vorteil eines 1872 gegründeten Kammermusikvereins wurde bereits 1886 in Robert Hartmanns *Geschichte der Residenzstadt Hannover* hervorgehoben, ”daß er alles von Applaus lebende Virtuosenstum ausschließt” (S. 697). – Vgl. dazu auch: Sievers 1980, S. 24 ff.

<sup>554</sup> Dies gewinnt besondere Bedeutung angesichts der deutlichen Kritik an Elittekünstlern wie Joachim und Niemann in der *NZfM*; vgl. auch: Sievers 1980, S. 20 ff. Nicht nur bezüglich Joachims Dominanz stellt sich hier die Frage, ob es eine hannoversche Besonderheit sein könnte, daß seit den 1830er Jahren bis Ende des Jahrhunderts bedeutende Geiger – selbstverständlich waren es stets die Konzertmeister jenes Spitzenorchesters, dessentwegen Clara Schumann Joachim zum Bleiben in Hannover überreden wollte – einen so weitreichenden Einfluß ausüben konnten (nicht etwa Dirigenten, Hofpianisten oder Kantoren).

<sup>555</sup> Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied 3/1977, S. 325 f. (*”Auch ist es durchaus nicht immer der Fall, daß Struktur- und funktionsverwandte Schichten einer neuen Stufe terminologisch unter dem gleichen Klassennamen bekannt werden wie verwandte Schichten vorangehender Stufen; [...] die Starrheit, die Undifferenziertheit, die affektive Belastung der herkömmlichen Begriffe für verschiedene Sozialschichten machen es schwer, in der Forschung dem, was klar vor unseren Augen liegt, Genüge zu tun.”*) Vgl. dazu auch: S. 29 f., 57 f., 61 f

Bereiche, deren Aufeinanderbezogenheit noch immer ein Betrachtungsproblem für die Musikwissenschaft darstellt.<sup>556</sup>

Zur Verflechtung von höfischer und städtischer Musik in Hannover zur Zeit Georgs V., in: Niedersachsen in der Musikgeschichte: zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater 9), hg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000, S. 185-196.

---

<sup>556</sup> Einen Beitrag dazu stellen die keinesfalls nur auf amerikanische Musik bezieharen Gedanken zu einer Zusammenschau von Michael Broyles dar (in: *Music for the Highest Class. Elitism and Populism in Antebellum Boston*, New Haven 1992; vgl. besonders die Introduction).

## Zur Situation einer "unpolitischen Kunst": Überblick über das Musikleben im Dritten Reich

*"Die wichtigste Aufgabe [...] ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern."* Die paradoxe Situation eines nationalsozialistisch beeinflussten und einseitig gesteuerten Musiklebens zeigt sich keineswegs in einem solchen Denken, dem ein deutscher Künstler im Jahr 1919, nach dem Weltkrieg, in dem Bewußtsein Ausdruck verliehen hat, auf nationaler Tradition wieder aufbauen zu müssen, sondern darin, daß dieser Künstler - es war Arnold Schönberg<sup>557</sup> - und seine Musik 15 Jahre später, als seine Forderung doch sicher als patriotisch und "völkisch" im besten Sinne zu verstehen gewesen wäre, auf unerträgliche Weise verfolgt und "ausgetrieben" wurde; denn er war "Atonalist" und zugleich auch Jude. Dabei half auch nicht, daß Schönbergs Worte, mit denen er die Dringlichkeit der Einrichtung von Musikschulen begründen wollte, in fast peinlicher Nähe zu scheinbar ganz unverfänglichen Äußerungen standen, mit denen Goebbels bei den Reichsmusiktagen 1938 seine *Grundsätze deutschen Musikschaffens* und dessen zukünftige Zielsetzungen einleitete (*"Hier möge sich der Ruhm Deutschlands als des klassischen Landes der Musik aufs neue beweisen und erhärten."*) Denn schließlich war für Goebbels der Staat nicht nur *"Treuhand der Kunst dem Volke gegenüber"*, sondern er hatte auch die Aufgabe des wie auch immer fürsorglichen Gärtners, der *"das Unkraut ausjäten muß"*.<sup>558</sup>

Allerdings war der "Boden" für diese später so eindeutige gärtnerische Tätigkeit schon um 1930 in mancher Hinsicht vorbereitet. Die Stichworte ‚Atonalität‘ und ‚Judentum‘ brauchten nach der "Machtergreifung" nur aufgegriffen und geschickt aufeinander bezogen zu werden, um entsprechende Reaktionen auszulösen: Schon 1923 mußte Arnold Schönberg in einem Brief an seinen Freund Wassily Kandinsky resignierend feststellen:

*"Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Daß ich näm-*

---

<sup>557</sup> zit. nach: Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtech (=Ges. Schriften I); Frankfurt/Main 1976, S. 185

<sup>558</sup> in: *Zehn Grundsätze des deutschen Musikschaffens*; zit. nach: Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion, Katalog der Ausstellung, S. 123, 122

*lich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin [...], sondern, daß ich Jude bin.*"<sup>559</sup>

Könnte diese für uns heute unerträgliche Situation nicht einen bedauerlichen Einzelfall eines ohnehin im Musikbetrieb schon isolierten "Revolutionärs" darstellen, der außerdem zu Hannover und Niedersachsen so gut wie keine Beziehung hatte? War speziell die Provinzhauptstadt Hannover mit ihrem Musikleben überhaupt zu vergleichen mit großen Städten der "Bewegung" wie München, Berlin, seit 1938 auch Düsseldorf und ihrer aggressiven Atmosphäre? Es gibt durchaus Hinweise auf Provinzialität und ein bedächtigeres Einschwenken auf den kulturpolitisch neuen Kurs aus dem Mund von Kennern der Stadt Hannover (etwa Gottfried Benns sarkastische Bemerkung über die "*dämliche Provinz*" oder - allgemeiner - das lapidare Resümee des Musikhistorikers Heinrich Sievers im Blick auf das Dritte Reich: "*Es mag an der Beharrlichkeit des niedersächsischen Menschen liegen, daß er auch in musikalischen Dingen auf Tradition hält und sich dem Neuen nur zögernd anschließt.*"<sup>560</sup>

Für das hannoversche Musikleben stellt sich tatsächlich die Frage, ob Provinzialität gegenüber dem "Moloch Großstadt" damals nicht doch einen Vorteil bedeutete, der Beharrlichkeit statt Übereifer brachte - aber auch Gleichgültigkeit statt Widerstand. Dennoch ist Hannovers damalige Bedeutung als Gauhauptstadt mit repräsentativen musikalischen Aufgaben nicht zu unterschätzen, selbst im Vergleich mit der konkurrierenden, besonders regen Landeshauptstadt Braunschweig.<sup>561</sup>

Als nach der "Machtergreifung" die veränderten Bedingungen für das Musikleben in größeren und kleineren Städten des Gaus Süd-Hannover-Braunschweig erst einmal klargestellt waren, schien sich auch eine "Gleich-

<sup>559</sup> zit. nach: Erich Reimer: *Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800 – 1850*; in: *Die Musikforschung* 46. Jhrg. 1993 Heft 1, S. 17

<sup>560</sup> Heinrich Sievers: *Die Musik in Hannover*; Hannover 1961, S. 101

<sup>561</sup> Grundsätzlich ist hier festzustellen, daß zu den Bereichen der Musik in Hannover weder Quellen, Dokumente und andere Materialien in befriedigender Anzahl zugänglich sind (- ihre Sichtung konnte in diesem Band nur für einzelne Aspekte versucht werden -), noch daß diese insgesamt in der Literatur aufgearbeitet wurden (z. B. steht der für diese Zeit unentbehrliche dritte Band von Heinrich Sievers' *Hannoverscher Musikgeschichte* noch aus). Auch aus anderen niedersächsischen Staats- und Stadtarchiven waren nur vereinzelt Hinweise zu erhalten. Daher gilt ein besonderer Dank den auskunftsbereiten Zeitzeugen und Fachleuten, an erster Stelle aber Herrn Prof. Dr. Heinrich Sievers für viele Gespräche und Hinweise. (Aus seinem umfangreichen Material- und Dokumentenbestand stammen die meisten der im folgenden nicht einzeln nachgewiesenen Informationen und Auskünfte.)



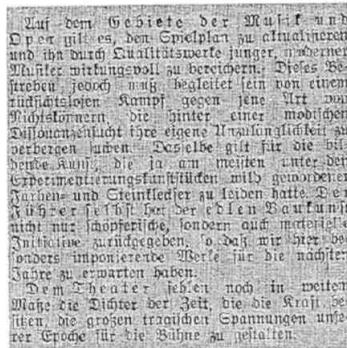
schaltung" musikalischer Institutionen und Vereinigungen wenigstens nach außen hin relativ rasch und - verglichen mit anderen Lebensbereichen - unauffällig vollzogen zu haben. Für Hannover als Zentrum eines großen Gaues und für andere Städte mit mehr als 5 000 Einwohnern besorgten die Kontrolle über das breitgefächerte Musikleben mehr oder (oft) weniger fachkundige Parteigenossen bzw. ein Musikbeauftragter der Reichsmusikkammer in Stadt und Kreis.

Wenn sich ein bemerkenswerter Einschnitt in Hannover zunächst also nicht abzeichnen schien, haben dazu sicher auch verschiedene andere Voraussetzungen beigetragen:

1. Eine weit verbreitete Abneigung gegenüber avantgardistischer Musik, vor allem gegenüber "Atonalem", "Jüdischem" oder "übermoderner Niggermusik" war auch hierzu lande ausgeprägt, so daß es schon vor 1930 vereinzelt zu Skandalen kam, vor allem im Bereich Theater und Oper. So konnte etwa Goebbels' "Vorgabe" für das deutsche Theater - "*Lieber ein guter Klassiker als ein schlechter Moderner!*" - oberflächlich breite Zustimmung finden.

Ein allgemeiner, auch in Hannover verbreiteter "Antimodernismus" und die Abwehr gegen "*Überflutung und Überfremdung*" ergänzten jedenfalls das Bedürfnis nach Kontinuität und Traditionserhalt.

2. Es gab ein reichhaltiges Angebot an Institutionen, vielfältigen Veranstaltungen, aber auch an Ausbildungsstätten, die zunächst nur in irgendeiner Weise gleichgeschaltet zu werden brauchten; denn erst um 1938 wirkten sich Richtlinien spürbarer aus, die im Anschluß an eine Kulturtagung größerer Städte die Zusammenarbeit örtlicher Veranstalter mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ durchzusetzen hatten, was später durch ehrgeizige Vorhaben des zuständigen Gauleiters noch vorangetrieben wurde. Um sich kulturellen Glanz zu verleihen, genügte es für die Partei eigentlich schon, daß sie die Träger eines blühenden Musiklebens in ihre Kultur-



(aus einem Artikel der Niedersächsischen Tageszeitung Hannover vom 7.12.1934 über Goebbels' „kulturelle Leistungsschau“ nach einem Jahr Reichskulturkammer)

organisationen überleitete und die inhaltlich wenig veränderten Veranstaltungsprogramme ab und zu mit dem Hakenkreuz versah.

3. Obwohl für die mehr oder weniger parteigebundene Presse - in Hannover gab es Anfang 1933 noch neun Tageszeitungen - programmatische Richtlinien und Kritikpunkte aus der Reichspressekammer schon frühzeitig eingebracht worden waren, brauchte sich für die Musikkritiker zunächst keine wesentliche Personalveränderung zu ergeben, zumal die meisten der fachlich anerkannten und befähigten Kritiker ohnehin nur nebenberuflich tätig waren. (Für die parteigebundene *Niedersächsische Tageszeitung Hannover*, bei der die nationalsozialistische Kulturauffassung selbstverständlich klar durchzudringen hatte, galt es vielmehr, die Qualität auch im Musikressort zu verbessern.) Allerdings mußte sich die Vielfalt der unterschiedlichen Zeitungen bald notgedrungen stark reduzieren.<sup>562</sup>

Auch auf Musik spezialisierte Verlage konnten ihre "jugendbewegte" Literatur weiter ausbauen und allmählich in eine eindeutige Position hineinwachsen, wie z. B. der Wolfenbütteler Georg Kallmeyer Verlag, der sich schließlich 1938 mit den *Musikveröffentlichungen der Reichsjugendführung* voll etabliert hatte und HJ und BDM mit erwünschtem Lied- und Spielgut sowie mit Schriften reichlich versorgen konnte.



<sup>562</sup> vgl. dazu: Anke Dietzler: *Zur Gleichschaltung des kulturellen Lebens in Hannover 1933*, in: Hannover 1933. Eine Großstadt wird nationalsozialistisch. Beiträge zur Ausstellung; Hannover 1981, S. 157 ff



4. Es gab durchaus Beweise für die Beharrlichkeit von Publikum und Institutionen, vereinzelt auch für Widerstand, oder für die geringe Begeisterungsfähigkeit wichtiger Künstler gegenüber nationalsozialistischen "Erneuerungen":

Der Kulturring als Zusammenschluß verschiedener Vereinigungen war zwar zunächst im Kampfbund für deutsche Kultur aufgegangen, konnte sich jedoch 1934 wieder davon trennen, um unter dem Vorsitz eines gemäßigten Parteigenossen "den eigenen Aufgaben besser gerecht werden und sich freier entfalten zu können,"<sup>563</sup> wie ganz offen mitgeteilt wurde. Ähnliche Hoffnungen knüpften sich an den Zusammenschluß der Hannoverschen Besucher-Organisationen im Reichsverband Deutsche Bühne. Als eine der ersten Ortsgruppen im Reich wurde diese Vereinigung jedoch überwiegend von Nationalsozialisten geleitet.

In Anbetracht solcher oft "gleitender" Übergänge, die viel eher Hoffnungen als Widerstand weckten, war der Verzicht auf aufsehenerregende Aktionen und Verbote für die Partei naheliegend; drastische Fälle des Eingreifens sollten zunächst die Ausnahme bleiben. Wenn es jedoch um das Unterbinden und Verhindern der oft regen kulturellen Aktivitäten jüdischer Gruppen und Personen ging, konnte der Zugriff immer härter und bedrohlicher werden, was im städtischen Kulturleben hätte auffallen müssen. Das Schicksal der zahlreichen jüdischen Musiker in Hannover und seiner Umgebung bleibt weitgehend im Dunkel, obwohl sie in das Musikleben eingebunden waren wie ihre Kollegen und oft hohes Ansehen hatten.

Was seit den 30er Jahren mit ihnen geschah, ist in den meisten Fällen nicht mehr zu klären; nur der harte Schicksalsweg einiger weniger läßt sich noch nachvollziehen.

Dagegen war Zurückhaltung erst recht das probate Mittel für die Nationalsozialisten, um auf Landesebene das Musikleben "erneuern" zu können.

---

<sup>563</sup> zit. nach: ebenda S. 167



(aus dem Bericht der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 10.6.1934)

So wirkte das groß konzipierte Erste Niedersächsische Musikfest im Juni 1934 in Braunschweig noch eher auf die angestrebte Vereinheitlichung bisheriger musikalischer Aktivitäten hin als auf eine

gau- oder landesübergreifende nationalsozialistische Kulturdemonstration; dennoch wurde in einem Zeitungsbericht die *Wandlung der geistigen Haltung* hervorgehoben.

Im Musikleben kleinerer Städte gab es je nach parteipolitischem Eifer oder auch Übereifer von Einzelpersonen selbstverständlich Unterschiede und Zufälligkeiten. Schon auf allgemeine Vorschriften wie *Maßnahmen zur Wahrung der Interessen wirklicher Kunst* oder Bestimmungen zum *unerlaubten Musizieren* konnte unterschiedlich reagiert werden. In der Beamten- und Juristenstadt Celle etwa wurden musikalische Liebhabervereinigungen zwar dem Kampfbund für deutsche Kultur angeschlossen, ohne deshalb aber ihr gewohntes Repertoire aufgeben zu müssen.<sup>564</sup>

In einer musikalisch so regen Stadt wie Göttingen war einerseits noch die Fortführung einer angesehenen Tradition wie der Händel-Festspiele möglich, andererseits jedoch ein Machtkampf zwischen Partei und Stadt wegen der Besetzung des Postens eines städtischen Musikbeauftragten unausweichlich. Und in Osnabrück mußte eine zunächst weniger beachtete Veranstaltung, die Gaukulturwoche, im Jahr 1938 weitreichende Würdigung finden, weil dort *[...] Geschmacksverirrungen in künstlerischen Dingen, die als Überbleibsel liberalistischer Methoden eine Erziehung zur Entartung darstellen*, ganz vermieden worden seien.<sup>565</sup>

<sup>564</sup> Für Auskünfte danke ich Herrn Harald Müller, Celle

<sup>565</sup> zit. nach: *Neue Osnabrücker Zeitung* vom 7.1.1989. Für Materialien und Auskünfte zur Situation in Osnabrück danke ich Herrn Detlev Schrader, Osnabrück



Fast überall versprachen die nationalsozialistischen Kulturorganisationen mit ihrem propagandistisch aufgezogenen ‚Kraft durch Freude‘-Kultur- und Freizeitangebot in erster Linie kulturelle Gewinne und fanden daher anfangs meist Zustimmung, wenn auch auf Kosten mancher traditionsreichen Institution (wie beispielsweise der Hannoverschen Musikgemeinde).

Solche herausgegriffenen Beispiele aus den ersten Jahren nationalsozialistischer Kontrolle ergeben ein Bild, innerhalb dessen Musiker und Publikum einmal mehr, einmal weniger betroffen gewesen sein müssen von Änderungen und Restriktionen, die sich dann um 1938, dem Jahr der Reichsmusikwoche, verschärft und nach Kriegsbeginn vereinzelt zugespitzt haben.

Viele Menschen, die in das städtische Musikleben eingebunden waren, hegten die Hoffnung, daß die Veränderungen zugleich Förderung und Erweiterung bringen könnten und vor allem eine vereinheitlichende Linie in ein finanziell oft nicht mehr gesichertes, in seinen Sparten und in seiner Qualität heterogenes Musikleben hineinbringen würden.

Zumindest für Hannover schien ein *„neuer Auftrieb für unser Musikleben“*, wie ihn Richard Strauss noch im Februar 1934 bei der Eröffnung der Reichsmusikkammertagung *„aus den zum Teil trostlosen Ruinen der letzten Jahre“* entstehen sah und schlicht als Qualitätsverbesserung für das deutsche Musikleben erhofft hatte,<sup>566</sup> weder feststellbar noch notwendig gewesen zu sein.

Wenn spektakuläre Eingriffe vorerst also ausgeblieben waren, dann ist zugleich zu bedenken, daß sich Angriffskriterien gegen Musik viel schwieriger entwickeln ließen, erst recht, wenn die *„moralische Schwäche“* eines vertonten Textes oder die jüdische Abstammung eines Komponisten nicht ins Gefecht zu führen waren. Für Musik boten sich sicher nicht so unproblematisch Beurteilungskriterien wie für Bilder, bei denen *„selbst der bornierteste Gauleiter in der Lage war, nach den ausgegebenen Richtlinien sein Urteil über den Grad der Entartung eines Kunstwerkes zu fällen.“*

Auf welche Weise hierzulande nationalsozialistische Einflußnahme auf Musik im einzelnen dennoch praktiziert wurde, versucht ein grober Überblick über verschiedene Bereiche des Musiklebens anzudeuten.

Daß für das Kulturleben einer größeren Stadt die Theater, ganz speziell das Musiktheater, eine repräsentative Rolle spielen und als Aushängeschild

---

<sup>566</sup> zit. nach: *Entartete Musik*, a.a.O., S. 56

für kulturelle Regsamkeit gelten, war auch in Zeiten wirtschaftlicher Krisen und anderer Probleme wie um 1930 eine Selbstverständlichkeit. Daher mußten sich neue Vorstellungen besonders im Bereich der Oper auswirken, galt es doch generell im Reich, das Opernpublikum "endlich einmal [...] zu einem deutschen Erleben des musikalischen Bühnenkunstwerks überhaupt [...] zu erziehen" (Walter Abendroth 1937). Wenn solche hochtrabend formulierten Ziele nicht unbedingt auf Ablehnung stießen, so läßt sich dies auch aus der Tatsache einzelner Theaterskandale gegenüber ungewohnt Neuem in den 20er Jahren erklären; nicht zuletzt aber auch durch die weit verbreitete Annahme, daß der Opernbetrieb "chaotisch", "jüdisch", "liberal-intellektuell" und während der Weimarer Zeit ohnehin nur "ein führerlos treibender Kahn" gewesen sei (Wilhelm Rode 1934).<sup>567</sup>

Im hannoverschen Theaterleben gab es neben der üblichen Entlassungs- und Umbesetzungspolitik, wobei die Entfernung des Schauspielintendanten Dr. Georg Altman und des Konzertmeisters Hendrik Prins in der Öffentlichkeit auffallen mußte, bald auch verschärfte Kontrollen und mehr oder weniger erfolgreiche Denunziationen von Ensemblemitgliedern.

Für Hannovers Oper bedeutete dies dennoch keinen krassen Einschnitt, was nicht zuletzt dem Einfluß einer beherrschenden Persönlichkeit, dem Operndirektor Rudolf Krasselt, zu verdanken war. (Er hatte unter anderem 1931 Ernst Kreneks *Leben des Orest* mit internationalem Erfolg herausgebracht, jenes Werk, welches dann 1938 zur Hauptzielscheibe böswilliger Kritik in H. S. Zieglers *Entartete Musik* wurde.) Noch in der Spielzeit 1933/34 wurden in der Oper Werke von Kálmán und Offenbach aufgeführt. (Die Operette stellte ohnehin nach der Machtergreifung ein besonderes Problem dar, da im Gegensatz zu modernen Opern ein großer Teil dieses Genres nicht nur sehr beliebt war, sondern auch von jüdischen Autoren stammte; und um auch hier besser steuern zu können, wurde 1939 das private *Mellini-Theater* als Operettenbühne in ein KdF-Theater umgewandelt und finanziell großzügig unterstützt.) Auf längere Sicht mußten sich jedoch zunehmend heftige Presseattacken auswirken, deren vereinzelt Übereifer sogar Strauss' *Elektra* zum Opfer fiel, da das Drama "vom Juden Hoffmannsthal" stammte.<sup>568</sup>

<sup>567</sup> zit. nach: Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich*; Gütersloh 1963, S. 275 ff.

<sup>568</sup> vgl. dazu: Rebecca Grotjahn: *Das Städtische Orchester 1921 bis 1956*; in: Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover 1636 bis 1986; Hannover 1986, S. 129 ff., besonders S.



Abgesehen von der Sonderrolle, die auch in Hannover Wagner als *"Wegebahner ins Dritte Reich"* zu spielen hatte - mit allen inszenatorischen Auswüchsen und Übertreibungen, wie etwa dem *"vereint begeistert"* gesungenen Deutschlandlied am Ende einer *Meistersinger*-Aufführung<sup>569</sup> - waren vor allem *"völkisch"* aussagekräftige Werke erwünscht, deren Erst- und Uraufführungen immer breiteren Raum einnehmen durften, obwohl ihre Qualität teilweise sogar in der überregionalen Presse heftig angezweifelt wurde. (War eine Oper *"erwünscht"* und zugleich von unbestrittener Qualität, dann wurde sie überschwenglich gefeiert wie Hans Pfitzners *Armer Heinrich*.)

Entscheidend war letztlich, daß ein neues Werk *"den sittlichen und geistigen Strömungen unserer Zeit eingliedert"* war, wie etwa Wilhelm Kempffs *Fasnacht von Rottweil*.<sup>570</sup> Heute kann man sagen, daß diese gezielt propagierten Opern und Theaterstücke nach 1945 zurecht von der Bildfläche verschwunden sind. Und der in einem Werbeblatt der NS.-Bühne e.V. Hannover vorgegebene *"Aufschwung sondergleichen [...] im Theater- und Konzertleben unserer Heimatstadt"* stellte sich um so mehr als Illusion heraus, als mit der vom Gauleiter betriebenen Zwangspensionierung Kraselts und der Zerstörung des Opernhauses 1943 eine Ära des Operntheaters buchstäblich in Trümmer gegangen war.

Gegenüber einer ähnlichen Situation an Theatern im weiteren Umkreis erscheint Braunschweig durch sein Staatstheater (nach Umbenennung des Landestheaters 1938) selbständiger gewesen und von überregionalem Interesse begleitet worden zu sein, zumal hier die *"kulturpolitische Umstellung"* wesentlich dadurch erleichtert worden war, daß Braunschweig bereits 1932 eine nationalsozialistische Regierung hatte. Dabei gab es klare Ziele, die sich zugunsten einer *"Konzentration"* vor allem gegen *"Sonderwünsche einzelner kleiner Gruppen"* richteten.<sup>571</sup> So erregte 1934 die Uraufführung einer *"Führer"*-Oper des Schweden und NS-Sympathisanten Nathanael Berg schon wegen der Hochschätzung alles *"Nordischen"* weithin Aufsehen, nicht zuletzt aber wegen einer demonstrativen Geste: *"Der Komponist dankte zum Schluß ebenso wie die Darsteller zahlreiche Male mit dem deutschen*

<sup>569</sup> aus einer Rezension in der *Niedersächsischen Tageszeitung*, 7.12.1934

<sup>570</sup> aus einer Rezension des hannoverschen Kritikers der NTZ, August Uerz; in: *Die Musik*, Januar 1938, S. 250

<sup>571</sup> Alexander Schum: *Vom Hoftheater zum Volkstheater*, in: 250 Jahre Braunschweigisches Staatstheater, hrsg. von Heinrich Sievers u. a.; Braunschweig 1941, S. 206

*Gruß*.<sup>572</sup> Im selben Jahr wurde die Aufführung einer Oper des Italieners G. F. Malipiero in einer überregionalen Zeitschrift als "wichtiges politisches Ereignis" hervorgehoben. (Erstaunlicherweise zählte aber noch 1937 die "deutsche Uraufführung" der *Persephone* des häufig angefeindeten Igor Strawinsky als bedeutendes Ereignis.

Daß auch an kleineren Häusern nicht alles sofort konform lief, zeigt sich am Beispiel des Stadttheaters Hildesheim.<sup>573</sup> Hier konnte es bei zwei noch im Februar 1933 zustandegekommenen Aufführungen des "Schundwerks" *Dreigroschenoper* zu einem Publikumsskandal kommen, bei dem der damalige Kreisleiter eingriff und sich gegen "diese Schweinerei" wandte. Dem folgten zwangsläufig eine Erklärung des Intendanten, "die Bühne in die neue Volksgemeinschaft eingliedern" zu wollen, und ein eindeutiges Votum des neuen Dezernenten. Am Ende dieses euphorisch begrüßten Neubeginns stand dann bezeichnenderweise das Geleitwort für die Spielzeit 1943/44 unter dem Stichwort "Ein Spielplan der Inneren Besinnung" mit einem Gedenken an die Soldaten der Ostfront: "Ihnen danken wir es, daß wir zu gleicher Zeit in der Heimat Kultur pflegen können. Ihr Einsatz gilt dem Schutze dieser Heimat und dieser Kultur."<sup>574</sup> Und daß diese letzte Spielzeit ausgerechnet mit Suppés *Leichte Kavallerie* begann, steht in bitterem Kontrast zur Realität eines "totalen Kriegs", der gerade kleinere Bühnen hart traf:

*"Wenn die deutsche Bühne, wenn die deutsche Musik der Öffentlichkeit heute schweigen, dann nehmen beide solche Schweigsamkeit auf sich, um nach dem Siege desto freier wieder sprechen, wieder tönen zu können. [...] Die Mitglieder des Orchester, das uns in vielen Jahren in buntem Wechsel zwischen Heiterem und ernster großer deutscher Kunst aufgespielt hat, stehen an anderer Stelle im Einsatz, um mit ihrer Tätigkeit dafür sorgen zu helfen, daß dem Feinde ganz gehörig aufgespielt werden kann."*<sup>575</sup>

Ein vielfältiges und von bekannten Namen geprägtes großstädtisches Konzertangebot war für die Partei schon deshalb wichtig, um kulturelles Niveau

<sup>572</sup> aus einer Besprechung in: *Die Musik*, Januar 1934, S. 293

<sup>573</sup> Vgl. dazu: *theater theater. 75 Jahre Stadttheater Hildesheim. Eine Dokumentation* von Ute Horstmann; Hildesheim 1984, S. 72 ff.

<sup>574</sup> Bericht über den Spielplan 1943/44 in der *Hildesheimer Allgemeinen Zeitung*, September 1943 (Dr. M.)

<sup>575</sup> aus: *Hildesheimer Beobachter* 16.9.1944, zit. nach: *theater theater*, a.a.O., S. 78



Kaum weniger wichtig als effektiv voll inszenierte Großveranstaltungen mit ihrem festen Bestand an gemeinsam gesungenen Massensliedern scheint für die Reichsmusikkammer jener unmittelbar "volksnahe" Musizierbereich gewesen zu sein, der unter dem Sammelbegriff ‚Hausmusik‘ zunehmend mehr Einfluß auf die musikalische Privatsphäre versprach. Das häusliche Musizieren hatte die Funktion, scheinbar ganz individuell das Familienleben "durch die hohen Werte guter deutscher Musik" zu "bereichern" (so lautete die Begründung des hannoverschen Kampfbundes für deutsche Kultur für eine 1933 veranstaltete *Deutsche Hausmusik im Kreise der Familie*).



(aus dem Gesamtprogramm der Kulturpolitischen Arbeitswoche der Hitler-Jugend 1933)

Solche Aktivitäten - in der verbreiteten Zeitschrift für Musik war 1933 geradezu "der Aktivitätszwang des Musikliebhabers" propagiert worden<sup>577</sup> - wurden immer drängender eingefordert ("Pflegt die Hausmusik!"), bewirkten sie doch eine Beruhigung im Alltag und in Kriegszeiten auch Ablenkungen. Der Anteil des 20. Jahrhunderts war von einer betont handsamen Sing- und Spielmusik-Literatur geprägt, die meist von denselben "zuverlässigen", heute kaum mehr bekannten Komponisten stammte. Dabei war durchaus auf eine Mischung aus "Alt" und "Neu" Wert gelegt worden (wie man einem typischen Programm aus dieser Zeit entnehmen kann). Daß sogar der international angesehenste hannoversche Kritiker und Musikwissenschaftler, Theodor W. Werner, in der Zeitschrift *Die Musik* 1935 ausführlich über ein *Hauskonzert in Hannover* berichtete, dokumentiert den hohen Stellenwert, den Hausmusik im Kulturleben einnehmen sollte.

Im Gegensatz zur problemlos zu verordnenden Pflege des häuslichen Musizierens war das Verhalten der Kulturpolitiker gegenüber der traditions-

<sup>577</sup> Zeitschrift für Musik 1933, Heft 12, S. 1271



reichen Kirchenmusik zwiespältig - gerade in Städten wie Hannover oder Göttingen mit ihrem blühenden kirchenmusikalischen Leben. Hier kam die Partei trotz der Ablehnung christlich geprägter Musik und trotz der enormen Spannungen zur Kirche nicht umhin, kirchenmusikalische Veranstaltungen zwar zu kontrollieren, zunächst aber weitgehend im bis dahin üblichen Rahmen zu dulden. Eine Neuordnung der Kirchenmusik im Sinne von Schlagworten wie "deutsch", "Volk", "Lied" brauchte Zeit.

Besonders problematisch mußte das Taktieren gegenüber Bach sein; denn einerseits gehörte er zu den "Heroen deutscher Musik", andererseits zu den "Klassikern" der abzulehnenden Kirchenmusik. So war in Hannover die regelmäßige Pflege Bachscher Kantaten durchaus anerkannt, dem dafür verantwortlichen Kantor aber die Gründung einer Hannoverschen Bachgemeinde unter Drohungen verboten worden. In späteren Jahren allerdings fühlten sich die Kirchenmusiker doch immer stärker isoliert oder sogar "ghettoisiert". Auch Presseberichte über Kirchenmusik wurden auf ein Minimum zusammengestrichen und scharf redigiert.



Wenn es jedoch um eine öffentliche Darstellungsmöglichkeit etwa der NS.-Bühne ging, dann war eine Präsentation der *Matthäus-Passion* (wie 1937 in Hannover und Celle) gerade gut genug - mit Hakenkreuz auf dem Programmheft. Und anlässlich des Orgelkonzerts eines namhaften italienischen Organisten ließ es sich der Musikberater der Gauleitung nicht nehmen, über den "*Kulturwillen des Nationalsozialismus*"

und – quasi nebenbei - noch über die politische Beziehung Deutschlands zu Italien zu sprechen.<sup>578</sup>

Welche verheerenden Folgen die Ereignisse des Jahres 1938 für die in Hannover besonders traditionsreiche Synagogenmusik hatten, ist heute nur schwer zu überschauen. Hier wurde eine geistliche Musik zum Verstummen gebracht sowie eine Literatur vernichtet, die in ihrer charakteristischen Eigenart einen lebendigen Kontrast zur Kirchenmusik darstellte, und deren

<sup>578</sup> Bericht über das Konzert in der NTZ, 31.1.1934 (H.M.)

verbliebene Spuren heute nur noch mühevoll im Ausland aufgefunden werden können.

Größere Schwierigkeiten als mit der in der Öffentlichkeit leichter zurückzudrängenden Kirchenmusik ergaben sich für die Nationalsozialisten mit einer Art von Musik, die vor allem seit Kriegsbeginn wegen ihrer Funktion der Ablenkung und Zerstreung immer unentbehrlicher wurde: der "Unterhaltenden Musik", was immer auch dazu gehörte. Während der Konsens zwischen Publikum, Musikern und Reichsmusikkammer noch leicht herzustellen war bei einer Veranstaltung wie dem international beachteten *Pyrmonter Musikfest* 1936 unter der Leitidee "*Neue unterhaltsame Musik*", mit Uraufführungen von "*Gebrauchsmusik*" bekannter Komponisten, ließ sich die Kabarett-, Chanson- und Tanzmusik immer unpräziser auf "*Artreinheit*" und "*Sauberkeit*" festlegen.

Bemerkenswert muß Ende der 30er Jahre das Auftreten einer holländischen Salonkapelle mit jüdischer Unterhaltungsmusik in einem Café gegenüber der SS-Offiziersschule gewesen sein, von wo aus oft der begeisterte Beifall von Schülern in Uniform kam. Und bezeichnend für den Zwiespalt zwischen dem bitteren Ernst der Kriegssituation und der von Goebbels angeordneten "Ablenkung" ist die Eröffnung einer *Bunten Bühne* noch 1943 vor der Kulisse zerstörter Wohnhäuser in Osnabrück.<sup>579</sup>

Fast unlösbar schienen die Probleme schließlich mit dem Vorgehen gegen den damals noch keinesfalls abgegrenzten Jazz zu werden. Das "*endgültige Verbot des Nigger Jazz*" durch den Reichssendeleiter 1935 bewirkte bei der städtischen Jugend eher das Gegenteil, obwohl sich schon vor 1933 im Lande auch Gegenströmung angekündigt hatten. Auf die hannoversche Jugend übte der Swing große Anziehungskraft aus und wurde in einer Mischung aus Jazz- und Tanzmusikelementen zur Attraktion in Tanz- und Konzertcafés. Dennoch ließ sich vereinzelt das gewaltsame Aufeinanderprallen von Gegensätzen nicht vermeiden, etwa zwischen dem kontrollierenden abendlichen HJ-Streifendienst und den jazzbegeisterten Jugendlichen<sup>580</sup> oder allgemein zwischen den kontroversen Haltungen von HJ und BDM einerseits und der "Swing Jugend" andererseits, die sich in Hinter-

---

<sup>579</sup> siehe Neue Osnabrücker Zeitung vom 7. 1. 1989

<sup>580</sup> Vgl. dazu: Marko Paysan: *Zwischen Georgspalast und Rote Mühle* - eine Dokumentation; in: Ein Club macht Jazz - 25 Jahre Jazz-Club Hannover, hrsg. von G. Evertz; Hannover (1991), besonders das Kapitel *Krieg dem Swing! - Und Swing im Krieg!* (S. 53 f.)



zimmern hannoverscher Kneipen traf. Doch unterschied sich gerade durch ihre Jazz-Begeisterung die Jugend in der Stadt von der auf dem Land.

Selbst wenn also - abgesehen von der besonderen Situation des Jazz - im hannoverschen und niedersächsischen Musikleben nach 1933 so manches relativ ruhig und unauffällig weiterlief, hat es wohl eigentlich *keine heilen Teilwelten* gegeben sondern höchstens kleine Refugien für Aktivitäten, gegen die eine Generaloffensive nicht lohnte, deren Existenz dennoch vom Übereifer einzelner Parteifunktionäre bedroht oder wenigstens beeinflußbar blieb.

Bedenkt man heute, welche herausgehobene Bedeutung für die nationalsozialistische Kulturarbeit die *”schaffende Jugend”* und das *”Jungsein”* schlechthin hatten und welche Diskrepanz sich damit zu der Tatsache ergab, daß tatsächlich viele junge Komponisten und das *”Neue”* in Gestalt von atonalen oder freitonalen Werken ausgeschlossen worden waren, dann mußte zwangsläufig die musikalische Prägung durch Erziehung und Schule eine entscheidende Rolle spielen. Der Musikpädagogik stellte sich die Aufgabe, ein neues Verständnis in der deutschen Jugend zu wecken, und zwar einmal für die Werke der *”großen Tondichter und –denker”* (was immer die Konstruktion eines *”Tondenkens”* - sie stammt vom Musikreferenten in der Reichsjugendführung – auch bedeuten mag), aber mehr noch für die Idee des Volkslieds und der mit dem Lied des Volkes lebenden Gemeinschaft. Ebenso mußte die Volkstanzbewegung *”als ein Faktor der nationalsozialistischen Weltanschauung gewertet werden”*.<sup>581</sup> Für die Verwirklichung dieser Ziele bot es sich an, Impulse und Traditionen aus der Jugendbewegung aufzugreifen und weiterzuführen. Zugleich galt die ‚Musik-Erziehung‘ auch als *”große kulturelle Verpflichtung”* der Hitlerjugend vom 10. Lebensjahr an. Doch trotz markiger Worte zur Volkslied-Gemeinschaftsideologie gelang es etwa in Hannover erst relativ spät, die Musik in den örtlichen Dienstplan der HJ aufzunehmen und durch spezielle Musikschulen *”den gemeinschaftlichen Aufgaben der Musik-Erziehung eine feste Formung”* zu geben.<sup>582</sup>

<sup>581</sup> aus dem Bericht über ein Grundsatzreferat während der *Deutschen Volkstanztagung* im Hannoverschen Anzeiger, 14.10.1933

<sup>582</sup> aus: *Musik in Jugend und Volk*, in: Reichsmusiktage Düsseldorf 1938 (Programmbuch)

Trotz oder sogar wegen der "Bereitschaft des größten Teils der Beamtenschaft, sich selbst gleichzuschalten",<sup>583</sup> und abgesehen von zahlreichen Lehrgängen zur "Umschulung für den neuen Staat" in Hannover und Umgebung änderte sich in der Praxis des Musikunterrichts zunächst wenig. Eher schien sich um 1937 die fachliche Situation zu verbessern: durch Erhöhung der Musikstundenzahl, durch eine vom Jugendführer befohlene *Werbewoche der HJ für den Musikunterricht* und durch die Befreiung von Musikschülern vom Dienst in politischen Organisationen.<sup>584</sup> (Zu den besonderen Lichtblicken im damaligen Schulalltag zählten sicher auch Schulkonzerte mit Erläuterungen der damals schon international renommierten Pianistin Elly Ney.) Weit eindrucksvoller als organisatorische Maßnahmen konnten allerdings die Erlebnisse von gemeinsamen Lagern und Fortbildungsveranstaltungen für vorwiegend junge Musiklehrer nachwirken (die Altersgrenze lag bei 35 Jahren), auch wenn neben einer jugendbewegten Gemeinschafts-, Musik- und Lagerromantik "das Soldatische" besonders betont wurde. (Oberstes Gebot einer Lagerordnung: "Bewahrt eine soldatische Haltung!")

Musterbeispiel einer mit viel Gespür auf jugendliche Bedürfnisse ausgerichteten Veranstaltung, bei der auch ausgewählte niedersächsische Studenten teilnahmen, war *Das Zeltlager der jungen Kunst Heidelberg 1936*, aus dessen *Erinnerungsbuch* der bezeichnende Bericht von einer "inneren Wandlung" vom Künstler zum Kameraden stammt. Der "Schulgemeinschaft und ihrem Gemeinschaftsgefühl" dienten zahllose rituelle Feiern und Gedenkstunden mit ihrer zwangsläufig immer einseitiger ausgerichteten musikalischen Ausgestaltung und ihrem immer größeren Aufwand zur Wirkungssteigerung.

---

<sup>583</sup> Claus Füllberg-Stolberg: *Die Gleichschaltung der Beamtenschaft an einem hannoverschen Beispiel*, in: Hannover 1933, S. 134

<sup>584</sup> vgl. dazu: Martin Weber: *Zur Situation der Musikpädagogik im Dritten Reich - am Beispiel Hannover*, Zulassungsarbeit; Hannover 1988, S. 108 f., Anlage 13



Für alle diese Gelegenheiten mußte auch eine entsprechende Literatur gefördert werden, „die ihren wesentlichen Ausgangspunkt im Volkslied besitzt und ihre Kraft für ein großes Wachsen ständig aus diesem Quell schöpft.“<sup>585</sup> Auch wenn die Zeit des Nationalsozialismus zu kurz war, um ein neues Lied- und Musiziergut vollständig durchzusetzen, so verfehlte doch der Rückgriff auf das Repertoire der Jugendmusikbewegung seine Wirkung nicht. In der Diskussion um das geeignete „Liedgut“ haben hannoversche Musiklehrer eine wichtige Rolle gespielt, wobei die Auswahlkriterien wiederum generell vorgegeben waren (für Jungen etwa „das Lied der Jungen Mannschaft, des kämpferischen und soldatischen Menschen“; ganz allgemein das *Lied der Bewegung*.<sup>586</sup>) Ab 1939 setzten sich zunehmend regionale Liederbücher durch, deren Herausgabe auch vom Krieg nicht gefährdet war, wenn nur der Bereich der politisch eindeutigen *Kernlieder der Bewegung* genügend zur Geltung kam.<sup>587</sup> (Dafür mußte 1940 zur Einreichung eines Liederbuchmanuskripts an den Oberpräsidenten in Hannover umständlich begründet werden, weshalb „derart christliche Lieder“, die grundsätzlich fernzuhalten waren, wie *Stille Nacht* und *O du fröhliche* letztlich „tief in unserer Volk verankert“ und keineswegs „mit nationalsozialistischer Auffassung unvereinbar“ seien.<sup>588</sup>

Don Führer, Volk und Reich	
1. Wach auf, du deutsches Land	
Wach auf, du deutsches Land . . . . .	2
• Wenn alle untreu werden . . . . .	2
Lang war die Nacht . . . . .	3
Siehst du im Osten das Morgenrot . . . . .	4
• Heiliges Feuer brennt in dem Land . . . . .	4
• Jetzt trag die Trommel vor uns her . . . . .	5
Es dröhnet der Marsch der Kolonne . . . . .	6
Und ihr rufenden Saniern . . . . .	6
Ein junges Volk steht auf . . . . .	7
2. Lasset im Winde die Fahnen wehn	
Stellt euch um die Standarte rund . . . . .	8
• Lasset im Winde die Fahnen wehn . . . . .	8
Nur der Freiheit gehört unser Leben . . . . .	9
• Nun laßt die Fahnen fliegen . . . . .	10
Der Tag steht an der Wende . . . . .	10
3. Land unter diesen Sternen	
Nimmer wird das Reich zerstört . . . . .	11
Land unter diesen Sternen . . . . .	11
Morgenlände lächelt auf mein Land . . . . .	11
Deutschland, heiliges Wort . . . . .	12
Lobet der Berge leuchtende Sterne . . . . .	12
• Wer jegig Zeiten leben will . . . . .	13
• Wir gehen als Pflüger durch unsre Zeit . . . . .	14
Nichts kann uns rauben . . . . .	14
Wir tragen das Vaterland . . . . .	15
• Erde schafft das Neue . . . . .	15
• Heilig Vaterland . . . . .	16
4. Der Himmel grau und die Erde braun	
• Still vom Sturm der Kanonaden . . . . .	17
• Der Himmel grau . . . . .	18
3m Tageslauf	
1. Der helle Tag bricht an	
Schläfer, erwacht . . . . .	20
Der Wächter auf dem Turmlein saß . . . . .	20

(aus dem Inhaltsverzeichnis des *Liederbuchs für Volksschulen*, Regierungsbezirk Hannover und Schaumburg-Lippe, 2. Band; Hannover/Leipzig o. J.)<sup>44</sup>

<sup>585</sup> siehe *Musik in Jugend und Volk*, a.a.O.

<sup>586</sup> zit. nach: Martin Weber: S. 80f.

<sup>587</sup> Vgl. dazu: ebenda, S. 114ff.

<sup>588</sup> zit. nach: ebenda, Anlage 30





---

Zur Situation einer "unpolitischen Kunst". Überblick über das Musikleben im Dritten Reich, in: *Kulturaustreibung. Die Einflußnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen*, hg. von Hinrich Bergmeier und Günter Katzenberger, Hannover 1993, S. 35-44.

## **”Musik-Erziehung”: Nahtstelle zwischen Jugend, Volk, Lied und Gemeinschaft**

*”Hier möchte ich etwas Grundsätzliches sagen: unsere Lieder – wie unsere ganze Musik und Kunst – kann man nicht vom rein künstlerischen Standpunkt aus behandeln, denn sie sind politisch im tiefsten Sinne des Wortes – Politik ist beste Weltanschauung, nicht ein Kreis von Leuten, die gerade am Ruder sind. Unsere Lieder sind nie aus einem rein formalen Willen entstanden oder aus dem Willen, unbedingt etwas Neues schaffen zu wollen, sie sind ursprünglicher Ausdruck unseres Erlebens – ja, unsere Lieder sind unser Bekenntnis, sie gehören zu unserem Leben, und dieses Leben ist eingeordnet in das große Geschehen, das Deutschland heißt. Und aus dem gemeinsamen Singen strömt eine ungeheure Kraft auf uns [...].” (aus einem studentischen Referat ”Unser neues Liedgut” von 1938)*

Dieses ”Bekenntnis” einer jungen hannoverschen Schulmusikerin war im Jahr 1938 als Vorspann zu einem studentischen Referat schlicht Vorbedingung, um danach von der Sache selbst reden zu können; zumal Anregungen dazu vorgegeben waren - etwa in einem Grundsatzreferat bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen 1938 mit dem Thema *Der Musikstudent im Kampf um den völkischen Musikkulturwillen*.

Generell hatte sich die Situation der Musikpädagogik in Hannover und seiner weiteren Umgebung nach der allmählichen Gleichschaltung der Lehrerverbände 1933/34 zunächst wenig verändert. Trotz der unumgänglichen Unterordnung der Schulen unter nationalsozialistische Kontrolle war es bis zu einem gewissen Grad dem jeweiligen Musiklehrer überlassen, wie er mit festgelegten Normen umging. Vorgaben waren etwa: Pflege von NS-Liedgut, Ausklammerung jüdischer Komponisten, Gestaltung von repräsentativen Feiern, bestimmte Unterrichtsthemen am ‚Staatsjugendtag‘, etwa *”die sinnfällige Gegenüberstellung Jazz – Volkslied”*.

In einer ausführlichen Studie über die hannoversche Situation seit 1933 kommt der Musikpädagoge Martin Weber zu dem Ergebnis, daß ein fach-



lich qualifizierter Musiklehrer unter günstigen Umständen weitgehend ungestört und auf sein Fach konzentriert arbeiten konnte.<sup>590</sup>

Einige Beispiele können das Umfeld der damaligen ‚Musik-Erziehung‘ beleuchten.

1. Im Jahr 1938 schlug der Hochschuldozent Richard Junker dem hannoverschen Regierungspräsidenten *„eine Schulung der Lehrerschaft auf dem Gebiet der Musikerziehung“* vor, die sich *„im Rahmen der Neuausrichtung der gesamten Schularbeit fruchtbringend auswirken“* solle.<sup>591</sup>

*„Eine Schulung der Lehrerschaft auf dem Gebiet der Musikerziehung wird sich im Rahmen der Neuausrichtung der gesamten Schularbeit fruchtbringend auswirken. [...]“*

*Da ich vor allen Dingen Wert darauf lege, daß das Liedgut, das nicht Ausdruck echten deutschen Volkstums und des neuen Werden und Wollens ist, aus der Schule verschwindet und durch politisch und völkisch wertvolles ersetzt wird, schlag ich [...] folgende Themen vor: 1. Das deutsche Volkslied – unter besonderer Berücksichtigung des neuen Liedschaffens – als Ausdruck völkischen Lebens [...]“* (aus einem Schreiben des Hochschuldozenten Richard Junker [HstA Hannover; E 1 Nr. 280])

Bei der Durchführung eines der daraufhin geplanten Lehrgänge in Hameln im Oktober 1938 (*„Lagermäßig mit Flaggenhissung“*) war neben fachbezogenen Arbeitsthemen und *„Hinweisen auf rassische Probleme in der Musik usw.“* vor allem der *„Rote Faden“* bedeutsam: *„Musik und Musikerziehung im Dienste der nationalsozialistischen Erziehungsidee“*.

Unter anderem war im Programm dieser Veranstaltung die hervorgehobene Bedeutung einer von allen Teilnehmern mitgestalteten *„Improvisation eines Dorfsingeabends“* bemerkenswert, bei dem *„mit den einfachsten Mitteln und ohne äußeren Aufwand Volkstumspflege getrieben werden konnte“*.<sup>592</sup>

2. Bereits 1934 wurde eine Hochschule für Lehrerinnenbildung (H. f. L.) ganz nach neuen Vorstellungen ins Leben gerufen, deren musikerziehe-

<sup>590</sup> Martin Weber: *Zur Situation der Musikpädagogik im Dritten Reich - am Beispiel Hannover*, Zulassungsarbeit; Hannover 1988, S. 123 f.

<sup>591</sup> zit. nach: Weber: a. a. O., Anlage 3

<sup>592</sup> zit. nach: Weber: a. a. O., Anlage 4

risches Konzept eindeutig formuliert war. Eine enge Zusammenarbeit mit der Hitlerjugend ergab sich schon dadurch, daß ein hauptamtlicher Dozent zugleich Musikreferent der HJ war. Nach erfolgreichen Jahren waren 1941 schließlich Maßnahmen der Hochschule unabdingbar, um *”der wehrgeistigen Erziehung als einem Grundsatz für alle Schularbeit ständig Aufmerksamkeit zuzuwenden”* und um vor allem die richtige ‚Wehrgesinnung‘ zu erreichen. *”Endlich ist eine Beeinflussung auch des Elternhauses über die Kinder angestrebt worden”* (aus einem offiziellen Schreiben des zuständigen Schulrats).<sup>593</sup>

Noch viel eindeutiger als für dieses Vorläuferinstitut der Pädagogischen Hochschule waren die Zielvorstellungen für die 1941 gegründete Musikschule der Waffen-SS in Braunschweig darauf gerichtet, *”über die Militärmusik hinaus in den Bereich der Kunstmusik hinüberzuwirken”*, wobei für die Aufnahmeprüflinge *”nationalsozialistischer Geist [...] selbstverständlich”*, also auch primäres Kriterium war.<sup>594</sup>

3. Gefördert, belobigt und belohnt wurden selbstverständlich die Aktivitäten der musikpädagogischen Vorzeigegruppen, der HJ-Sing- und Spielschar. Hier fanden musikbegeisterte (und gerade nicht nur besonders befähigte) Jugendliche Anregungen unter ihresgleichen, wobei die immer enger und eintöniger werdende Auswahl von Liedern und *”zeitgemäßen”* Spielmusiken durch Gemeinschaftserlebnis, Lagerromantik und lautstarke Durchschlagskraft des *”Tuns”* ausgeglichen wurde; zumal wenn eine so ehrenvolle Aufgabe anstand wie die musikalische Begleitung einer großen Auslandsreise auf dem *”modernsten Schiff der Welt”* im Juni 1939. Bei dieser in der Presse ausführlich gewürdigten Unternehmung konnte die niedersächsische HJ sich nicht nur selbstbewußt darstellen, sondern ihren Musikanten zugleich ein zu weiterer Aktivität verpflichtendes Erlebnis bieten.<sup>595</sup>

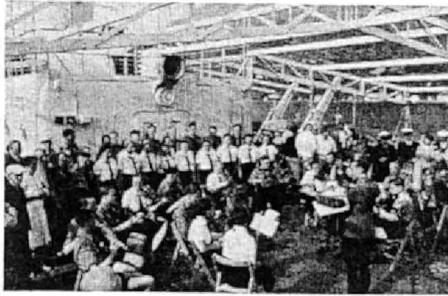
*”Sie hören Bordkonzert – es spielt die HJ. Niedersachsens HJ-Spielschar acht Tage an Bord der Wilhelm Gustloff”.* (aus *Hannoversche Stadtzeitung*, Juni 1939)

---

<sup>593</sup> zit. nach: Weber: a.a.O., Anlage 6

<sup>594</sup> zit. nach Fred K. Prieberg: *Musik im NS.-Staat*; Frankfurt/Main 1982, S. 258

<sup>595</sup> Für wertvolle Auskünfte und Materialien hierzu und zu der folgenden Portraitskizze bin ich Frau Karla Asbahr sehr dankbar.



(Bordkonzert unter Heinrich Brühl)

4. Wie unterschiedlich der musikpädagogische Aktionsradius damals sein konnte, läßt sich mit zwei stichwortartigen Portraitskizzen andeuten:

- Etwa das persönliche Schicksal des jungen Schulmusikers und Komponisten Heinrich Brühl: Nach dem Studium (u. a. Komposition bei Armin Knab an der Berliner Hochschule) hatte er große Erfolge als Ensembleleiter, vor allem bei ‚Offenen Singen‘, Musiklagern, Spielscharen. Als hochqualifizierter Musiker und Lehrer wurde er immer mehr in den Dienst der HJ-Musik integriert und avancierte als Gefolgschaftsführer sogar zum Gebietsmusikreferenten im Gebiet Niedersachsen. Er schrieb Gebrauchskompositionen weitgehend für diesen Kreis und war dadurch auch eng gebunden (vgl. folgenden Brief).

*[„Sehr geehrte Frau Brühl!*

*Das künstlerische Schaffen Ihres gefallenen Mannes Heinrich B r ü h l hat zur Gestaltung der Gemeinschaftsfeiern des deutschen Volkes wesentlich beigetragen. Seine Werke sind in den Feiern und Veranstaltungen der NSDAP und ihrer Gliederungen zur Aufführung gebracht worden.*

*Die Partei dankt ihm dafür, indem sie Sorge tragen will, daß die ihr geliebten Werke auch weiter in der kulturellen Arbeit der Bewegung wirksam bleiben und so in der lebendigsten Weise das Andenken an den alten Mitarbeiter und Kameraden aufrecht erhalten.“ (aus einem Brief des Kulturamtsleiters der NSDAP in der Reichspropagandaleitung vom 17. 4. 44 an die Witwe von Heinrich Brühl)]*

Bald nach dem Einzug in den Krieg fiel er mit 32 Jahren; er hinterließ seine Frau mit einer kleinen Tochter, die er nie gesehen hat.

- Der berufliche Weg des Musiklehrers F. L. an der Herschelschule Hannover: Er hatte 1933 zunächst Probleme mit der Anerkennung seiner in Thüringen abgelegten Examina. Nach *„arischem Nachweis“* erhielt er schließlich durch besonderen Ministerialerlaß die Erlaubnis zur Erteilung von Musikunterricht an höheren Schulen. Er hatte dann keine politischen Probleme, um so mehr Erinnerungen an eine *„gute Haltung in idealistischer Weise“* bei den Jugendlichen. Ihm war ungestörte Weiterarbeit *„im Geiste der deutschen Jugendmusikbewegung“* möglich, d. h. ohne besondere außerschulische Verpflichtungen und Umschulungsmaßnahmen. Die Politisierung des Musikunterrichts erschien ihm ausschließlich vom einzelnen Lehrer abhängig, wobei allerdings der Einfluß der Direktoren maßgeblich war. In der Erinnerung gab es keine fachlichen oder methodischen Veränderungen des Unterrichts, auch keine besonderen Anweisungen zum Singen von NS-Liedern (außer den Pflichtliedern *Deutschlandlied* und *Die Fahne hoch*). *„Mendelssohn vermied man möglichst. [...] Die beispielsweise verbotene Musik Schönbergs war auch vorher nicht im Musikunterricht behandelt worden.“*<sup>596</sup> Insgesamt erfreute sich sein Musikunterricht gewisser Wertschätzung, unter anderem wegen der *„ethischen Bedeutung“* und der Fei ergestaltung.

„Musik-Erziehung“ – Nahtstelle zwischen Jugend, Volk, Lied und Gemeinschaft, in: Kultur-  
austreibung. Die Einflußnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersach-  
sen, hg. von Hinrich Bergmeier und Günter Katzenberger, Hannover 1993, S. 140-141.

---

<sup>596</sup> Aus einem Gespräch mit Martin Weber, siehe Anm. 1, S. 120

# Personenregister

- Adorno, Theodor W..... 174, 175,  
181, 201, 203, 214
- Allmers, Hermann ..... 81
- Altman, Georg ..... 291
- Ambrosius..... 77
- Aristoteles ..... 75, 76
- Arnim, Achim von ..... 167
- Bach, Carl Philipp Emanuel .. 79,  
86, 87, 88, 94, 96, 108, 145,  
160
- Bach, Johann Sebastian ... 79, 94,  
96, 124, 130, 145, 146, 158,  
163, 177, 199, 263, 265, 266,  
276, 277, 296
- Bacon, Roger ..... 77
- Bahle, Julius ..... 200
- Bahr, Hermann ..... 217
- Ball, Hugo..... 65
- Barwardus..... 269
- Bauermeister, Mary .... 54, 64, 66
- Beethoven, Ludwig van 9, 13, 14,  
58, 60, 62, 70, 80, 85, 86, 88,  
90, 95, 100, 101, 102, 103,  
104, 105, 106, 107, 108, 110,  
111, 117, 119, 120, 121, 122,  
123, 124, 125, 126, 127, 128,  
129, 130, 132, 133, 134, 135,  
136, 137, 138, 139, 140, 141,  
142, 143, 144, 148, 155, 156,  
165, 198, 200, 245, 248, 251,  
280
- Bekker, Paul ..... 214
- Benn, Gottfried ..... 285
- Berg, Alban..... 159
- Berg, Nathanael ..... 292
- Berio, Luciano ..... 231
- Berlioz, Hector..... 13, 14, 15, 16,  
122, 126, 128, 212
- Biget, Michelle ..... 105
- Billroth, Theodor ..... 161
- Blake, William..... 64
- Blomdahl, Karl-Birger ..... 83
- Blumenberg, Thimotheus..... 269
- Bödeker, Hermann ..... 278
- Boethius ..... 77
- Bott, Jean Joseph ..... 255, 256
- Brahms, Johannes ..... 81, 82, 91,  
119, 123, 127, 130, 131, 132,  
140, 161, 162, 178, 184, 197,  
244, 247, 249, 252, 253, 254,  
255, 256, 257, 258, 281
- Braune, Friedrich Wilhelm Otto  
..... 276, 277
- Brecht, Bertolt..... 82
- Bredemeyer, Reiner ..... 226
- Brendel, Franz 21, 146, 147, 148,  
154, 155, 156, 158, 166
- Bronsart, Hans von ..... 249, 274
- Brühl, Heinrich ..... 306
- Bülow, Hans von ... 88, 138, 139,  
141, 169, 170, 171, 172, 184,  
203, 205, 208, 209, 249, 256,  
274, 281
- Busoni, Ferruccio..... 88, 177

- Cambini, Giuseppe Maria..... 101, 105
- Casella, Alfredo.....177, 178, 182
- Catel, Charles Simon.....102
- Cherubini, Luigi .....102, 103
- Chopin, Frédéric...13, 18, 19, 22, 58, 125, 146, 148, 149, 151, 155, 157, 160, 161, 164, 165
- Chrysander, Friedrich...178, 274, 276, 277
- Clara Schumann .....125
- Conradi, Andreas.....269
- Couperin, Francois177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 192
- Cramer, Carl Friedrich .....94
- Crappius, Andreas .261, 269, 270
- Crumb, George .....77
- Crusius, Gottlieb Christian ...264, 265, 269
- Czerny, Carl .....86, 90
- Dahlhaus, Carl..9, 17, 21, 30, 31, 48, 56, 57, 72, 73, 91, 100, 103, 104, 106, 107, 117, 124, 159
- David, Ferdinand.....132
- Debussy, Claude.....82, 162, 164, 177
- Dehmann, Ch.....265, 269
- Diaghilew, Sergej.....178, 193
- Döhl, Friedhelm .....226, 228
- Dreyschock, Alexander .....21
- Edler, Arnfried .....148, 163
- Eggebrecht, Hans Heinrich.....26, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 43, 44, 49, 118, 121, 123, 132, 161
- Ehrenforth, Karl Heinrich.44, 45, 54, 55
- Eichendorff, Joseph von .....81
- Enckhausen, Heinrich.....276
- Ernst August.....279
- Febel, Reinhard.....226, 227, 228, 229, 231, 232, 237, 238, 243
- Field, John .....157
- Finemann, Stephanus.....269
- Fischer, Karl Ludwig.....281
- Fischer, Kurt von....97, 111, 113, 117, 247, 250, 264, 270, 271, 274, 280, 281
- Fischer-Dieskau, Dietrich.....227
- Forchert, Arno .....43, 44, 45, 48
- Forkel, Johann Nikolaus .....94
- Franck, César.....164
- Friedrich, Caspar David.....230
- Füger, Gottlieb Christian .....145
- Furtwängler, Wilhelm.....294
- Gellert, Ludwig.....80
- Georg V .....282
- Georg V.271, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 282
- Georgius .....269
- Gerold, Julius V.....279
- Gervinus, Georg Gottfried.....277
- Girdlestone, Cuthbert Morton.91, 95, 97
- Goebbels, Josef.....284, 286, 297



- Goethe, Johann Wolfgang von 75,  
227
- Gogh, Vincent van ..... 230
- Gossec, Francois Joseph ..... 102
- Grétry, André ..... 101
- Grieg, Edward ..... 164
- Grimm, Julius Otto 248, 253, 276
- Grimm, Richard ..... 267, 269
- Grimpe, Paul ..... 267
- Groth, Klaus ..... 253
- Gubaidulina, Sofia ..... 222
- Gumbrecht, Johannes Georgius  
..... 269
- Gumprecht, Otto ..... 253
- Gurlitt, Willibald ..... 35, 48
- Haenflein, Georg ..... 256, 258
- Hagen, Bernhard ..... 267
- Hammerschmidt, Andreas .... 277
- Hand, Ferdinand ..... 166
- Händel, Georg Friedrich ..... 145,  
263, 264, 277, 279, 280, 289
- Handschin, Jacques ..... 124, 125
- Hanslick, Eduard .. 136, 140, 195
- Hauptmann, Moritz ..... 277
- Hausegger, Friedrich von ..... 171,  
173, 194, 196, 201, 206
- Häusler, Josef ..... 65, 73
- Haydn, Joseph.. 79, 94, 100, 101,  
102, 105, 122, 125, 177, 250,  
265
- Heine, Heinrich ..... 20
- Heller, André ..... 83
- Heller, Stephen ..... 146, 149
- Henselt, Adolf ..... 161
- Herder, Johann Gottfried ..... 153
- Herlossohn, Karl Reginald .... 127
- Hieronimus ..... 77
- Hildegard von Bingen ..... 77
- Hiller, Ferdinand ..... 123
- Hindemith, Paul ..... 69
- Hoffmann, E. T. A. .... 8, 11, 20,  
103, 120, 121, 122, 123, 133,  
142, 151, 154, 157, 215
- Hofmannsthal, Hugo von ..... 177,  
179, 202, 214, 215, 217, 218,  
219, 220
- Hölderlin, Friedrich ..... 228
- Holst, Gustav ..... 83
- Honegger, Arthur ..... 200
- Hummel, Johann Nepomuk . 125,  
129, 137, 156
- Ives, Charles ..... 83
- Jahn, Otto ..... 131
- Jandl, Ernst ..... 65
- Jannequin, Clément ..... 65
- Jaspers, Karl ..... 57
- Jean Paul .. 17, 21, 120, 122, 123,  
124, 135, 144, 150, 156, 157
- Jensen, Adolf ..... 161
- Joachim, Joseph ... 245, 246, 247,  
248, 249, 250, 251, 252, 253,  
254, 255, 257, 258, 265, 274,  
276, 280, 281, 282
- Johannes de Grocheo ..... 78
- Johannes von Braunschweig . 269
- Josquin des Pres ..... 124
- Junker, Richard ..... 304

- Kagel, Mauricio.....44, 66, 68, 83,  
117
- Kálmán, Emmerich.....291
- Kandinsky, Wassily.....284
- Kapp, Reinhard.....165
- Karkoschka, Erhard.....61, 62, 72, 73
- Kempff, Wilhelm.....292
- Kepler, Johannes .....76
- Kestner, Hermann.....277
- Killmayer, Wilhelm.....24, 162
- Kirchmeyer, Helmut.....56, 73
- Kirchner, Theodor .....161
- Knab, Armin.....306
- Koch, Heinrich Christoph.....95,  
107, 108, 116, 147, 148
- Köhler, Louis. 126, 131, 132, 138
- Kohlmann, Otto .....266
- Konold, Wulf.....95
- Kowollik, Maria .....232
- Krasselt, Rudolf.....291
- Krauss, Clemens.....178, 192
- Krenek, Ernst.....200, 291
- Kretzschmar, Hermann.....47, 48
- Kreutzer, Conradin .....102, 103
- Kücken, Friedrich.....275
- Kurth, Ernst .....116, 117, 192
- Labor, Joseph .....281
- Lachenmann, Helmut 70, 72, 226
- Lindner, August.....248
- Liszt, Franz.....13, 14, 20, 23, 24,  
131, 136, 137, 140, 147, 148,  
149, 150, 151, 154, 155, 156,  
157, 163, 164, 165, 169, 203,  
213
- Ludwig II. von Bayern .....282
- Lully, Jean-Baptiste .....177, 183
- Luther, Martin .....75
- Lutter, Heinrich .....256
- Machaut, Guillaume de .....65
- Mack, Josias .....269
- Maconie, Robin .....60, 72, 73
- Mahler, Gustav .....107, 201
- Mahling, Christoph-Hellmut ..35,  
36
- Mahrenholz, Christhard .....266
- Malfatti, Therese.....105
- Malipiero, Gian Francesco ....293
- Mann, Thomas.....174
- Marschner, Heinrich.....247, 273,  
274, 275
- Marx, Adolph Bernhard....91, 95,  
97, 98, 100, 110, 250
- Maurer, Louis W. ....246
- Méhul, Etienne Nicolas .102, 103
- Melchior .....261, 270
- Mendelssohn Bartholdy, Felix..8,  
125, 129, 137, 142, 145, 146,  
152, 163, 166, 249, 276, 277,  
281, 294, 307
- Messiaen, Olivier.....83
- Meyer-Denkman, Gertrud ....59,  
63, 66, 68, 72, 73
- Molck, Heinrich.....265, 269, 278
- Momigny, Jérôme-Joseph de.101
- Montanus, Johannes .....261, 269
- Monteverdi, Claudio.....65



- Morgenstern, Christian ... 65, 165  
 Moscheles, Ignaz ..... 138, 147  
 Mozart, Wolfgang Amadeus.. 52,  
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92,  
 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,  
 101, 107, 108, 116, 119, 120,  
 121, 122, 123, 124, 125, 126,  
 127, 128, 129, 130, 131, 132,  
 134, 137, 138, 139, 140, 141,  
 142, 143, 198, 200  
 Müller, Wilhelm ..... 228, 230  
 Muschler, Carl ..... 172  
 Muschler, Reinhold Conrad.. 213
- Nägeli, Hans Georg ..... 12  
 Ney, Elly..... 299  
 Niemann ..... 193  
 Niemöller, Klaus Wolfgang... 26,  
 44  
 Nietzsche, Friedrich..... 164  
 Novalis..... 151, 153
- Offenbach, Jacques ..... 291  
 Okeghem, Johannes ..... 32  
 Otto..... 269
- Padrutt, Hanspeter 227, 228, 230  
 Paganini, Niccolò..... 24  
 Pergolesi, Giovanni Battista 177,  
 178, 180  
 Pfitzner, Hans 162, 198, 200, 292  
 Picasso, Pablo ..... 179, 180, 193  
 Pleyel, Camilla ..... 137  
 Pott, Johann Ernst Georg ..... 262,  
 263, 269
- Praetorius, Michael ..... 277  
 Prins, Hendrik ..... 291  
 Prokofjew, Sergej ..... 177, 178  
 Pythagoras ..... 75
- Quantz, Johann Joachim .. 86, 88,  
 89, 116
- Raff, Joachim..... 255  
 Rameau, Jean-Philippe..... 179  
 Rauhe, Hermann ..... 35, 39  
 Ravel, Maurice..... 162, 177, 179  
 Reger, Max .. 162, 177, 180, 193,  
 199  
 Reichardt, Johann Friedrich... 93,  
 98  
 Reinecke, Carl. 91, 117, 141, 255  
 Reinhardt, Max ..... 217  
 Reinicke, Carl ..... 88  
 Rellstab, Ludwig..... 128  
 Richter, Christoph..... 27  
 Richter, Ludwig ..... 165  
 Riemann, Hugo .... 27, 30, 34, 35,  
 48, 140, 144  
 Ritter, Alexander... 171, 172, 210  
 Rolland, Romain ... 169, 170, 177  
 Rossini, Gioacchino ..... 135, 136  
 Rubinstein, Anton ..... 138
- Saint-Saëns, Camille..... 164  
 Sand, George ..... 18, 19  
 Satie, Eric..... 179  
 Schiller, Friedrich ..... 80  
 Schlegel, Friedrich ..... 151  
 Schmedes, Johannes..... 269

- Schmitz, Arnold ....102, 116, 124  
 Schnebel, Dieter .67, 68, 73, 110,  
 162  
 Schneider, Friedrich .....264  
 Schnitzler, Arthur .....217  
 Scholz, Bernhard ..249, 254, 255,  
 274, 276, 281  
 Schönberg, Arnold148, 162, 173,  
 245, 281, 284, 301, 307  
 Schorkop, Henningus .....269  
 Schubart, Christian Friedrich  
 Daniel .....127, 128  
 Schubert, Franz.58, 60, 122, 127,  
 144, 151, 159, 197, 199, 226,  
 227, 228, 232, 236, 239, 243,  
 249  
 Schulhof, Otto .....137  
 Schulz, Johann Abraham Peter79  
 Schumann, Clara ....91, 119, 120,  
 121, 123, 124, 126, 127, 129,  
 130, 131, 132, 135, 136, 137,  
 138, 139, 140, 141, 142, 150,  
 153, 154, 155, 156, 158, 163,  
 247, 249, 252, 253, 255, 274,  
 280  
 Schumann, Robert ....8, 9, 13, 14,  
 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24,  
 58, 81, 82, 102, 119, 120, 121,  
 122, 123, 124, 125, 126, 127,  
 128, 129, 130, 131, 132, 133,  
 134, 135, 136, 137, 138, 139,  
 140, 141, 142, 144, 145, 146,  
 147, 148, 149, 150, 151, 152,  
 153, 154, 155, 156, 157, 158,  
 159, 160, 161, 162, 163, 164,  
 165, 166, 167, 249, 254, 255,  
 258, 264, 281, 282  
 Schütz, Heinrich .....79, 277  
 Schütze, Ericus Hermannus .....269  
 Schwitters, Kurt .....65, 301  
 Seidl, Arthur .....172, 213  
 Senfl, Ludwig .....124  
 Sextus empiricus.....76  
 Shakespeare, William ...124, 168,  
 169, 170  
 Sievers, Heinrich ...255, 272, 285  
 Sloterdijk, Peter .....243  
 Smetana, Bedrich.....164  
 Spohr, Louis .....255, 275, 277  
 Steffani, Agostino.....277  
 Steinbeck, Wolfram.....29  
 Stöcker, Theodor ...265, 266, 269  
 Stockhausen, Karlheinz ....54, 55,  
 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64,  
 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 83  
 Strauß, Johann .....179  
 Strauss, Richard ....168, 169, 170,  
 171, 172, 173, 174, 175, 177,  
 178, 179, 180, 181, 182, 184,  
 192, 193, 194, 195, 196, 197,  
 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
 204, 205, 206, 208, 209, 210,  
 211, 212, 213, 214, 215, 217,  
 218, 219, 220, 221, 290, 291,  
 301  
 Strawinsky, Igor ...177, 178, 179,  
 180, 181, 182, 184, 193, 293  
 Suppé, Franz von.....293



- Taubert, Wilhelm. 124, 152, 158,  
 164  
 Tausig, Carl ..... 137  
 Telemann, Georg Philipp..... 263  
 Thalberg, Sigismund..... 149  
 Thibaut, Jacques ..... 124  
 Thuille, Ludwig .... 174, 210, 213  
 Tieck, Ludwig..... 10, 17, 80, 153  
 Tomašek, Wenzel ..... 151  
 Trenner, Franz ..... 202  
 Tschaiakowsky, Peter..... 164  
 Türk, Daniel Gottlob 86, 90, 108,  
 110  
  
 Uhlhorn, Gerhard..... 278  
 Urbanus Rhegius..... 260  
  
 Verdi, Giuseppe ..... 245, 280  
 Vogler, Georg Joseph ..... 107  
 Vorišek, Jan H. .... 151  
  
 Wackenroder, Wilhem Heinrich  
 ..... 9, 10, 11, 17, 80, 153  
 Wagner, Richard.. 117, 125, 140,  
 174, 203, 274, 279, 292  
 Walser, Karl..... 233  
 Walser, Robert..... 226, 227, 228,  
 229, 230, 231, 232  
  
 Walther, Johann Gottfried..... 261  
 Watteau, Jean-Antoine..... 188  
 Weber, Carl Maria von ... 70, 124  
 Weber, Gottfried ..... 156  
 Weber, Martin..... 303  
 Webern, Anton..... 69, 148  
 Wehner, Arnold ..... 277  
 Wehrmann, Johannes Theodorus  
 ..... 269  
 Weill, Kurt ..... 82  
 Wendt, Amadeus.... 20, 120, 121,  
 122, 123  
 Wenzel, Eduard..... 275  
 Werner, Theodor W. .... 268, 295  
 White, Eric Walter ..... 177, 178  
 Wieck, Friedrich .. 126, 131, 135,  
 137, 275  
 Windelband, Wilhelm..... 31  
 Winkel, Friedrich..... 269  
 Winter, Johann Christian .... 263,  
 269  
 Wolf, Hugo ..... 258  
 Wolff, Christoph..... 95  
  
 Young, La Monte..... 60  
  
 Zender, Hans..... 226  
 Ziegler, H. S..... 291  
 Zweig, Stefan..... 195