

Einführung

Von Sternstunden wird man im Bereich der Musik erst etwa seit der Mozart-, vollends der Beethoven-Zeit im engeren Sinn sprechen dürfen. Denn erst diese Zeit hat die Entstehung eines Werks überhaupt als Ergebnis solcher Sternstunden betrachtet und sie mit Begriffen der Einzigartigkeit, der Originalität oder der Genialität ausgezeichnet. Die Geschichte zeigt auch, daß es oft zur Entstehung der nachmals als Sternstunden begriffenen Musikereignisse nicht allein des emphatischen Künstlerwunschs, sondern schlicht auch des Zufalls, einer bestimmten Konstellation von Mitstreitern bedurfte, die das Ereignis erst möglich machte, so daß die Sternstunde aus der Rückschau heraus weniger als Teil, gar als Beginn eines vermeintlich unabänderlichen Lebenswegs zu gelten hätte, denn vielmehr als der Moment, an dem das zuvor Ersonnene so weit gediehen, dazu günstige Zeitumstände eingetreten waren, daß das Ereignis überhaupt stattfinden konnte.

Wie schwierig der vermeintlich schicksalhaft vorgezeichnete Weg des Genies tatsächlich sein konnte, dem somit die quälende Suche nach dem Sinn seines Lebens und die Frage erspart geblieben waren, was denn nun mit diesem Leben anzufangen sei – wie schwierig und verworren also dieser Weg sein konnte, erhellt das Schicksal manches Komponisten. Sperrig scheint uns die Vorstellung, daß Antonín Dvořák, dem von Johannes Brahms neidlos attestiert wurde, seine überschäumende Musikalität böte derart viel, daß Dvořáks Abfälle noch als Material auch für seine, Brahms' Kompositionen dienen könnten – daß Dvořák zunächst den Metzgerberuf erlernte; er kam bis zum Abschluß als Geselle. Diesen Erstberuf hätte er fast mit Gioacchino Rossini gemein gehabt, dem Schöpfer genial-zynischer Leichtigkeiten wie der *«Italiana in Algeri»* oder des *«Barbiere di Siviglia»*. Nur hörte Rossini anders als Dvořák vorzeitig mit der Lehre auf.

Daß musikalische Genialität und deren Ergebnis – eben Werke

vom Range einer Sternstunde – gleichsam naturwüchsig entstünden, daß mithin also das als paradigmatisch begriffene musikalische Kunstwerk vom Komponisten seit dem 19. Jahrhundert auch als solches der Öffentlichkeit präsentiert wurde, ist oft genug mehr Ideologie, als daß damit der Sachverhalt getreulich geschildert würde. Ein Beispiel dafür ist Richard Wagner, der Text und Musik, dazu noch Bühnenbild und sämtliches Bühnengeschehen zum Zwecke des musikalischen Dramas vereinte. Er zog im Sinne der genannten quasi-natürlichen Verbindung von Text und Musik, die vorzüglich in seinen eigenen Musikdramen und eigentlich auch nur dort manifest würde, über die italienische Oper her. Deren auffallendes Merkmal, die Bravourarie mit ihren reichen und üppigen Koloraturen, galt ihm als «Wirkung ohne Ursache». Sie hätte keinen Grund zur Existenz, die musikalische Auszierung stünde in keinem Verhältnis zum Text; jedem dramatischen und dramaturgischen Sinn würde Hohn gesprochen.

Das von Stolzing vorgetragene «Preislied» im dritten Akt der «Meistersinger» diente Wagner als Illustration, wie die Dinge tatsächlich zu sein hätten. Diese naturwüchsige Einheit entstünde im Schaffenden, im Komponisten schon als Einheit. Damit bezog Wagner Stellung gegen die Austauschbarkeit der Libretti vor allem der italienischen *seria*-Oper eines Pietro Metastasio. Desse *«Titus»* wurde von nicht weniger als 33 Komponisten vertont; auch Mozart kam am Ende seines Lebens nicht um diesen Stoff herum, den er als Festbeitrag zu einer Königskrönung beisteuerte. Wagner verschwieg allerdings geflissentlich, daß er vom «Preislied» in den «Meistersingern», welches *in nuce* seine Musikphilosophie in Worte und Töne faßt, daß er von diesem Inbegriff der natürlichen und damit untrennbaren Einheit von Text und Musik nicht weniger als drei Fassungen erstellen mußte, ehe ihn das Ergebnis befriedigte. Die Naturwüchsigkeit, das schlechthin als geniales Kunstwerk Nicht-anders-sein-Könnende ließ also auf sich warten. Denn Wagner ersann Text und Musik getrennt, wie sich an den verschiedenen Fassungen des «Preislieds» nachweisen läßt.

Dem Schicksal des musikalischen Genies muß also oft genug

auf die Sprünge geholfen werden. Produktionsbedingungen, mithin vermeintliche Äußerlichkeiten, von denen heute nur noch der Fachkundige Kenntnis hat, stehen dem Kunstwerk am Anfang oft durchaus hinderlich im Wege. So ist Johann Sebastian Bachs zweites ›Brandenburgisches Konzert‹ nicht etwa für Trompete, Flöte, Violine und Kammerorchester geschrieben, sondern für ein Clarino. Die Trompete war den Stadtmusiken vorbehalten; Bach aber hatte seine ›Brandenburgischen Konzerte‹ am Fürstenhof in Köthen geschrieben. Eine Trompete einzusetzen wäre nicht statthaft gewesen. Jean Baptiste Lully ließ sich von seinem Herrn, dem Bourbonenkönig Louis XIV., das verbriefte Recht ausstellen, daß nur er zur Komposition und Produktion von Opern berechtigt sei. Einzig kleine Produktionen – mit weniger als drei Sängern, nicht mehr als sechs Streichern und ohne Tänzer – sollten auch für andere zulässig sein. So hatte sich Lully nach dem Tode Molières – mit dem ihn jahrelang eine äußerst fruchtbare Zusammenarbeit verbunden hatte – die Herrschaft über das französische Musiktheater gesichert. Was sich also als Opern- oder Musikgeschichte präsentiert, ist im Falle Frankreichs des 17. Jahrhunderts auch dem Diktat und Willen eines einzelnen zu verdanken. Damit wurden vielleicht weitere Sternstunden vereitelt.

Aus der Zeit vor Mozart und Beethoven liegen kaum Zeugnisse der Komponisten über ihr Tun vor. Erst die philosophische Entwicklung hin zur Genielehre, die aus England auf den Kontinent drang und erstmals in der Musikgeschichte die Kategorie des musikalischen Ausdrucks relevant machte, mithin die ›rührende‹ Wirkung auf den Hörer als zentral begriff, erhob auch den Schöpfer des ›ausdrucksvollen‹ Musikwerks, das als einmalig, weil spezifisch wirkungsmächtig galt, in den nämlichen Rang der Einmaligkeit oder des Genies. Damit wurde zugleich das Denken und Empfinden des Komponisten wichtig, und Mozarts Briefe sind frühestes Zeugnis dieses Paradigmenwechsels. Der Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal entstand dann konsequenterweise gleich im Hinblick auf eine Veröffentlichung, damit alle Welt gewahr werde, «wie man's macht», wie ein Kunstwerk entsteht, dem von den Schöpfern sogleich der Rang

der Klassizität beigegeben wurde. Ein Blick in diesen Briefwechsel käme demnach dem «Blick in die Kochtöpfe» gleich, in denen Produktivität wirkt.

Unsere Annäherung an alte Kunst geht also oft so vonstatten, wie es dem Produkt, dem «Kunstwerk», eigentlich nicht gemäß ist: weil es als geniales Werk lange nicht begriffen wurde. So wenig wie es heute eine adäquate Rezeption von gotischen Kathedralen gibt – weil uns die Gläubigkeit und auch die Stille der damaligen Zeit fehlen; wir empfinden anders als die Damaligen –, so wenig fand Bach etwas dabei, seine Violinkonzerte zu Werken für «Clavier» umzuschreiben. Albert Schweitzer, der auch ein bedeutender Bachforscher und -biograph war, rügte das, weil Bach grobschlächtig den himmlischen Gesang der Soloviolin-Stimme zerstört hätte. Nur bleibt dabei außer acht, daß auch Bach anders empfand als wir Heutigen: Die Ausdrucksqualität seiner Violinkonzerte war keine Kategorie, die er bewußt angestrebt hat. Musik in «vor-genialen» Zeiten war nicht dem Geschmack als oberster «Erkenntnis-Instanz» unterworfen, sondern Kategorien wie der Richtigkeit, der Stimmigkeit von Faktur, Abwechslung oder des richtigen Wort-Ton-Verhältnisses.

Wenn wir also von musikalischen Sternstunden sprechen, tun wir das erst seit der Zeit Beethovens durchaus im Sinne der Urheber. Vorher aber war den Förderern der Sternstunden nicht daran gelegen, einem Prometheus gleich am Himmel der Künste ein bedeutendes Licht, einen neuen Stern zu entfachen. Sie hatten sich noch nicht als Prometheus begriffen.

Dieses Buch bringt keine Beschreibungen der Werke, sondern versucht begrifflich zu machen, wie sich Denken und Selbstverständnis der Komponisten im genannten Sinne herausbildeten, sich dann in wechselnden Facetten manifestierten und in immer neuer Gestalt vom Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung, von Komponist und Komposition kündeten.

Der Verfasser konnte sich für seine Arbeit auf viele und auch gerade in jüngster Zeit erschienene Untersuchungen stützen, die teilweise bedeutende Veränderungen an vielen tradierten Vorstellungen über die Komponisten und ihre Werke zeitigten. Ihnen ist er zu Dank verpflichtet. Dank auch an Sabine Rembold-Tonnier,

die des Verfassers Denken über Kunst und Künstler beeinflusste.
Dank endlich an Birgit Ohlen: Sie hat als erste Leserin dem Ver-
fasser geholfen, daß der Fokus stets auf die <Sternstunde> gerichtet
bleibt.

Originaldokument
© Verlag C.H.Beck