

Im Zentrum Lied  
Mittwoch, 15.09.2010  
Belgisches Haus, Köln

**„HUMORESKEN“**

Zum 150. Geburtstag von Hugo Wolf

von Hans Winking  
© Hans Winking

Musik und Leben -- Alltag und Musik  
Schubert – Wolf – Mahler – Ravel

Präludium: Vom „Ernst“ des Lebens.

Das Diktum vom „Ernst des Lebens“ und der „Heiterkeit der Kunst“ sagt mehr über das Leben derjenigen aus, die derartiges behaupten, als ihnen lieb sein kann. Denn wenn es sich wirklich so verhält, dass die Kunst, und zwar nur die Kunst, heiter sei, dann ist das Leben, und zwar für immer, ein Jammertal. Und: was ist denn das für ein Begriff von „Leben“, das doch mehr umfasst als nur die Außenseite unserer Wirklichkeit: unsere Visionen sind auch Teil dieses Lebens, das mehr ist als nur unsere platte Existenz. Und die Bilanz eines Lebens ist mehr als der Saldo auf dem Girokonto. Sonst wäre nämlich Carl Friedrich Zelter ein Jahrhundert-Genie und Richard Wagner ein regionaler Kleinmeister.

Nein, das ganze ist komplexer, als dass es sich auf eine derartige Formel zurückführen ließe, wie es sich ja auch mit der angeblich gen-bedingten Dummheit anders verhält, als dass es sich zwischen zwei Buchdeckel des Geschreibsel eines ehemaligen Bundesbankers pressen ließe. Leben und Kunst hängen zusammen, bedingen

sich gegenseitig – und zwar nicht immer gleich; es lohnt sich also, einmal genauer hinzusehen.

Und deswegen kann ich auch die Aufregung nicht verstehen, wenn einem mal wieder um die Ohren gehauen wird, dass das Leben eines Komponisten nichts mit seinen Werken zu tun hat und man sich – bitte! – derartigen Gedanken zu enthalten habe. Ich habe das nie verstanden, denn sowenig ich von der Musik Franz Schuberts begreife, nur weil er mit Franz von Schober in einem Bett gelegen hat (es ist im übrigen nicht wirklich nachweisbar), so darf ich beim Ringen um das Verständnis von Hugo Wolfs Musik nicht vergessen, dass er Syphilitiker war (was seine unglaublichen Schaffensschübe verstehen hilft). Gustav Mahler war schwer herzkrank; 1907 bekam er die entsprechende Diagnose; schon 1904 hatte er das komponiert – im katastrophalen Ende seiner sechsten Sinfonie – zum grenzelosen Entsetzen seiner Frau Alma, die an diesem Punkt einmal ganz unüblich authentisch wirkt. Maurice Ravel schirmte sein Leben vor seiner Umwelt ab; er trat ihr wie klinisch rein gegenüber; sollte von dieser Verstellung nichts zu hören sein?

Ich möchte Ihnen heute an den vier Komponisten unseres Programms zeigen, wo es da Verbindungen geben kann. Ob es so ist, entscheiden Sie selbst. Zunächst aber die Frage nach der für manche offenbar zwanghaften Heiterkeit der Kunst, denn bei einem „Humoresken“ überschriebenen Programm muß man sich dieser Frage stellen.

## 1. Teil: Von der „Heiterkeit“ der Kunst.

Daß mit dem Begriff „Humoreske“ kein Bierisch-Schenkel-klopfendes-Gegröhle gemeint ist, dürfte klar sein. Weniger bekannt dagegen ist seine Anwendung in der Musik. Es war Robert Schumann, der erstmals eine Komposition „Humoreske“ nannte: das Klavierstück op.20 von 1839. Damit bezeichnete er einerseits kein kleineres, miniaturhaftes Gebilde, sondern eine sehr ausgedehnte Komposition von einer halben Stunde Dauer mit einer sehr komplexen, zyklischen Konstruktion. Und lustig, humoristisch im engeren Sinne unseres Sprachgebrauches ist dieses Klavierstück nicht, denn es schwankt zwischen sehr gegensätzlichen Stimmungen, sodaß der Pianist Michael Endres gar von einem „irreführenden“ Titel spricht. Schumann aber war bei seinen Titeleiern immer sehr genau und absichtsvoll; als Leser der Werke von Jean Paul kannte er sicher dessen Definition von Humor als „glückliche Verschmelzung von Schwärmerei und Witz“, wie sie der Schumann ebenfalls bestens bekannte Heinrich Heine so unnachahmlich praktizierte, wenn er den anfänglich „hohen Ton“ eines poetischen Ergusses auf die platte Niederung des Alltäglichen zurück fließen ließ. Und damit sind wir exakt an dem nur dialektisch zu begreifenden Punkt im Verhältnis zwischen „Leben“ einerseits und „Kunst“ andererseits. Das eine geht in dem anderen nicht auf. Schon die literarischen Vorlagen der Lieder des heutigen Abends sind sehr komplexe Gestalten, die sich nur unter einem sehr weiten Begriff von „Humoreske“ sinnvoll subsummieren ließen.

Das Umschlagen der Stimmung bei Eduard Mörikes „Begegnung“:

„Der Bursche träumt noch von den Küßen,  
Die ihm das süße Kind getauscht,  
Er steht von Anmut hingerissen,  
Derweil sie um die Ecke rauscht.“

Das nun hätte man nicht erwartet; aber die poetische Vision der hohen, einzigen Liebe landet hier auf dem Alltag der Gasse.

Oder das böse Trauungsgedicht:

„Vor lauter hochadligen Zeugen  
Copuliert man ihrer zwei;  
Die Orgel hängt voller Geigen,  
Der Himmel lacht nicht, mein Treu!  
Seht doch, sie weint ja gräulich,  
Er macht ein Gesicht abscheulich!  
Denn leider freilich, freilich  
Kein Lieb ist nicht dabei.“

Die Tragik einer Heirat ohne Liebe wird hier konterkariert durch fast schon kalauernde Reime; die Unangemessenheit der poetischen Diktion gegenüber dem tragischen Inhalt konstituiert hier die „humoristische“ Wirkung. Wir sehen schon: kein plattes Gelächter sondern ein Humor mit Tiefe, denn schon Karl Kraus machte ja klar, dass es sich am Abgrund (insbesondere am Abgrund anderer) vortrefflich lächeln lässt.

Was Hugo Wolf daraus macht, müssen Sie schon selbst hören. Und die beiden letzten Mörike-Wolf-Lieder in unserem Programm kommentieren sich selbst, wobei man wissen muß, dass Hugo Wolf selbst einer der lautstärksten und beleidigendsten Kritiker sein konnte, den Wien damals kannte; seine Verrisse Brahms'scher Musik sind Legende. Kann es sein daß Wolfs Humor ins Zynische changiert?

Die Schubert'sche Liedgruppe handelt von einem Fischer, dem fischen leicht, doch Mädchen sich zu angeln schwer fällt (Franz Xaver Schlechta); von einem Liebhaber, der gern ein Fisch sein möchte, um sich an die Angel nehmen zu lassen (Johann Wolfgang von Goethe), von der schönen und guten Sylvia, der Herrin aller Reize (William Shakespeare) und von einem erschöpften Musensohn, der nach allen von ihm ausgeströmten Erregungen fragt, wann er sich am Busen seiner Musen „auch endlich wieder aus“ –ruhen darf (Johann Wolfgang von Goethe); der große Dichter fragt das naturgemäß sich selbst und der kurzsichtige Schubert vertont dies mit einem Selbstbewußtsein, das er im Leben nie hatte.

Daß der Humor bei Gustav Mahler vielschichtig ist, scheint angesichts seiner komplexen Musik von vornherein festzustehen. Und die von ihm ausgewählten Wunderhorn-Gedichte, sowie die von ihm selbst geschriebenen lassen das Grauen im Idyllischen, das Chaos im Geordneten und die Tragik im Glück immer aufscheinen. Ob es nun das Ringlein ist, das von einer aussichtslosen Liebe erzählt; die Geschichte von Hans und Grete, die solange wartete, bis er eine andere nahm; die unterschiedliche Wahrnehmung vom „Mädchen“ und vom „Bübele“ oder vom „Husar“ und vom „Mädchen“; oder vom Psychopaten, der gerade unter dem leidet, was er am liebsten möchte (man kennt das ja...).

Mit Maurice Ravel, dem leisen Ästheten, dem Inszenator differenzierter Orchesterklänge (schauen Sie sich mal die Partitur vom „Bolero“ an; Sie müssen keine Noten lesen können, -- rein optisch) verhält es sich etwas anders. Halten wir uns an die von ihm vertonten Texte. Die

Gedichte von Paul Morand wie auch die Musik von Ravel sind die Reste eines gescheiterten Don-Quichotte-Film-Projektes: eine dreifache Huldigung des Don Quichotte an Dulcinea. Wenn man weiß, von welcher Gestalt diese beiden Figuren sind, dann darf man auch hier von einer Diskrepanz zwischen hohem Ton und tiefer Wirklichkeit sprechen.

Drei spanisch-baskische Tanzformen benutzt Ravel dazu. Es sollte seine letzte Komposition sein.

## 2. Teil: Lebens – Musik.

Ich komme damit zu den eingangs formulierten Überlegungen zurück. Ist die Lebenssituation des Komponisten von Bedeutung für seine Komposition? Ich sage Ihnen gleich meine subjektive Meinung dazu: Sie ist von allergrößter, entscheidender Bedeutung, wenn man sich klarmacht, dass man damit die Komposition noch nicht erklärt oder gar begriffen hat.

Franz Schubert, der Sohn eines Vorstadtschulmeisters, war eine kleine unscheinbare Person, kurzsichtig mit einer Brille, die heute gerade mal als AOK-Kassengestell durchginge. Ich habe diese Brille einmal in einer Ausstellung in Wien gesehen und mir wurde plötzlich etwas von dem so anderen Menschen klar, der hinter dieser überirdischen Musik steckt. Zeit seines Lebens litt er unter dem Minderwertigkeitskomplex durch sein Äußeres. Seine Lebens-Liebe, Therese, eine Bäckermeister-Tochter (wenigstens nicht die eines Müllers), scheiterte angeblich an der mangelnden materiellen Sicherheit des Kandidaten; was das

Töchterlein dazu dachte, ist nicht überliefert; sie heiratete bald bürgerlich. Immerhin verdanken wir ihr eine der wunderbarsten hohen Sopran-Solo-Partien in einer der frühen Schubert-Messen, und ich glaube, dass sie in Schuberts Werken immer da ist – bis hin zu dem Wanderer, der in dem Winters seiner Seele umherzieht. Unter tätiger Anleitung seines Freundes Franz von Schober, der nicht nur der Textdichter des Liedes „An die Musik“ war (so etwas wie Schuberts Lebensbekenntnis) sondern auch ein Hallodri allerersten Ranges, kam Schubert in ein Etablissement, das Otto Klemperer in großer Gesellschaft gerne „den Puff“ zu nennen pflegte; prompt infizierte er sich; und die Syphilis bestimmte die letzten Jahre seines Lebens. Ausgerechnet Schober besuchte den Freund im Todesjahr 1828 nicht mehr; er hatte Angst vor einer Ansteckung. Was nun hat diese Erkrankung mit seiner Musik gemacht? Nun: sie hat sie zu einem vorzeitigen Ende gebracht; Schubert war 31 Jahre alt, als er starb. Auch dieser Umstand war für den Mythos des „Unvollendeten“ zuständig. Aber so wenig, wie ich glaube, dass die „Unvollendete Sinfonie“ „unvollendet“ ist, so sehr bin ich davon überzeugt, dass Schubert am kommenden, frühen Tod verzweifelte. Und dies wurde zu Musik – beispielsweise in den Ausbrüchen des zweiten Satzes im Streichquintett. Oder – sublimierter – in der Melancholie, die er über so manches späte Lied wie etwa „Sylvia“ gießt. Nein: er gießt es nicht darüber; es ist aus dem Geiste der Melancholie heraus geschrieben. Wenn man mit Günther Grass (ich sag's jetzt mit meinen Worten) die Melancholie als die Trauer vor der Langsamkeit des Fortschrittes versteht, dann könnte man umgekehrt sagen, dass die Schubert'sche Melancholie die Trauer vor der Geschwindigkeit des eigenen Verfalls ist.

Auch Hugo Wolf hatte sich mit der Modekrankheit am Ende des 19. Jahrhunderts infiziert, wobei eine manisch-depressive Veranlagung ganz unabhängig davon die Symptome für die Außenwelt noch verstärkte. Werkbezogen kann man das an den Schüben ablesen, mit denen seine Kompositionen aus ihm herausprudelten (teilweise zehn Lieder an einem Tag; schon allein schreibtechnisch eine riesige Leistung), um dann wieder Phasen absoluten produktiven Stillstandes zu weichen. „Es ist unglaublich, heiß aus der Pfanne direkt auf den Tisch“; auch sprachlich war er da „außer sich“.

Dann der denkwürdige Auftritt im Büro des Hofoperndirektors. Hugo Wolf und Gustav Mahler, gleichen Alters und verwandter Herkunft aus einfachen Verhältnissen der österreichischen Kronlande, kannten sich aus dem Studium am „Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“, später: „Musikakademie“; heute sprachlich zurechgestylt als „Musikuniversität“. Beide teilten auch zeitweise das Quartier. Und als Hugo Wolf sozusagen „unehrenhaft“ aus dem Konservatorium entlassen wurde (er hatte dem Direktor ins Gesicht geschleudert, dass er hier mehr vergessen als gelernt habe), war Mahler mit ihm durchaus solidarisch. Dann trennten sich die Wege der beiden; und der Mahlers führte ihn auf die Höhen eines der wichtigsten musikalischen Posten der Donaumonarchie (noch heute wird der Staatsopern-Intendant in Wien als so etwas wie eine Mischung zwischen Bruno Kreisky und Arnold Schwarzenegger gesehen), während es Hugo Wolf nie gelang, irgendwo Fuß zu fassen, was auch seinem Naturell nicht entsprach.



Als nun der ehemalige Kommilitone Hofoperndirektor geworden war, besuchte ihn Hugo Wolf bald nach Amtsantritt im September 1897, um die Wiener Erstaufführung seiner schon Jahre zuvor eingereichten Oper „Il Corregidor“ voran zu bringen. Mahler, im Gegensatz zu Wolf ein geschliffener Taktiker (sonst – nota bene – wäre er nie in diese Position gekommen), musste den „Freund“ hinhalten; schließlich kann man eine Aufführung in der laufenden Spielzeit nicht eben mal so mit dem Komponisten „beschließen“; Wolf gab nicht auf; Mahler wiegelte ab; Wolf setzte nach; Mahler machte nun auch ästhetische Einwendungen; ein Wort gab das andere; man schied im Streit. Und es kam zum großen Wahnsinnsausbruch Wolfs, der die Hofoper verließ, um auf der Kärntner Straße jedem Passanten zu erklären, er sei der neue Hofoperndirektor. Dann ließ er sich zu Mahlers Wohnung in der Nähe des Belvedere fahren und beehrte dort Einlaß: er sei Gustav Mahler. Man öffnete ihm nicht und schließlich nahmen sich Freunde des Tobenden an. Wolf landete in einer Anstalt, wo es dann noch eine Szene gab, die Thomas Mann in seinem „Doktor Faustus“ mit seinem Kompositionshelden Adrian Leverkühn nachbaut: eine Klavier-Darstellung des neusten, noch unvollendeten Werkes („Manuel Venegas“) vor geladenen Freunden, die auch im Mahler-Wahn untergeht. Wolf verlas eine Erklärung von der Absetzung des Hofoperndirektors. Gustav Mahler übrigens war von diesen Ereignissen zutiefst erschüttert.

Gustav Mahler hatte als Kind eines Iglauer Schnapsbrenners erfahren, dass man sich ducken musste, um durchzukommen. Er wusste zwar immer sehr genau, was er wollte (man betrachte allein sein ausgebildetes Kinn); aber im Gegensatz zu Wolf wusste

er auch, wann es geboten schien, zu weichen. Beispielhaft dafür ist sein Verhalten, wie er nur wenige Monate nach dem Eklat um Hugo Wolf damit umging, als ihm wegen unbotmäßiger Äußerungen die Relegation drohte: er verfasste einen vor angeblichen Verständnis der Gegenseite tiefenden Entschuldigungsbrief an den Direktor, Josef Hellmesberger, den berühmten, von Brahms so geschätzten Geiger, einer der „Väter“ der Wiener Geigenschule.

Maiernigg 1905. Mahler, auf dem Höhepunkt seiner Macht, glücklicher Vater zweier Kinder, vollendet in der Sommerfrische am Wörthersee seine „Kindertotenlieder“ (nach Gedichten von Friedrich Rückert), in denen er zum Entsetzen seiner Frau Alma u.a. davon singt, wie ein Kind wegen der Vernachlässigung durch seine Eltern ums Leben kommt. Draußen, im Sonnenschein, spielen seine beiden Kinder. Als dann zwei Jahre später, wieder im Sommer, wieder in Maiernigg, die eine Tochter tragisch ums Leben kommt, wirft ihm Alma vor, dies durch seinen Frevel provoziert zu haben. Aber Mahler denkt an diesem Punkte (so sehr er ansonsten die mit dem Jahr 1914 nahenden Katastrophen musikalisch in seinen Sinfonien 5 und 6 vorauszuahnen scheint) eher sich zurück in die Katastrophen der eigenen Kindheit: den Tod zahlreicher Geschwister, denen er früh Vater sein musste, den Selbstmord seines Lieblingsbruders Otto, den er zum Musiker ausbilden lassen wollte.

Unmittelbar nach der Komposition der drei Don Quichotte-Gedichte hatte Maurice Ravel einen Auto-Unfall, der ihn anscheinend nur leicht verletzte, aber seiner Laufbahn als Komponist ein Ende setzte, ihm jede Konzentrationsfähigkeit nahm, und in Folge auch die Steuerungsfähigkeit des Bewegungsablaufes. Das

belastete den Perfektionisten Ravel ganz besonders. Der Sohn eines Schweizer Ingenieurs und einer Baskin war es gewohnt in Leben und Werk absolute Kontrolle zu halten: so begeisterte er sich für die Präzision Schweizer Uhrwerke; und selbst eine Komposition wie das orgiastisch-rauschartig „Poème chorégraphique“ „La Valse“ ist als Partitur wie mit dem Silberstift präzise kalkuliert in jedem Detail seiner Klangwirkung. Daß Ravels letzte Komposition vor dem Kontrollverlust ausgerechnet ein Lied war, das die Segnungen der Realitätsverdrängung durch Alkoholgenuß preist, ist damit schon mehr als die Ironie des Schicksals. Auch eine die Realität übersteigende Voraussicht wie bei Mahler?

Epilog. Von der Fragwürdigkeit des Redens über Musik. Sollten meine Bemerkungen bei Ihnen Fragen hinterlassen haben, sollten Sie ins Grübeln geraten und ratloser sein als zuvor, -- dann habe ich mein selbst gesetztes Ziel erreicht. Denn dann sind Sie offen für die Musik, die gleich folgt. Ich habe versucht, im Wesentlichen nur über die Texte und die biographischen Konstellationen der Komponisten zu reden und nicht über die Musik. Denn diese zu beschreiben steht uns nicht zu. Das kommentierende Wort hat allenfalls die dienende Funktionen, ein besseres, ein offeneres Hören zu ermöglichen. Und ob mir das gelungen ist, können Sie nun im Anschluß sozusagen „im Selbstversuch“ erfahren.