

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat (außer August) im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 001 (= Projekt „VCV(W)-P-3-42-001“)

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 19. Mai 2007

=====
Dieses Script ist nur sinnvoll mit seiner wichtigen Ergänzung „VCV(W)-P-3-18“!
=====

Das Thema dieses 1. Abends:
„Die Allerersten (JSB...) & die Ersten (LF...)“

Franz-Joachim Burmeister (1662)

ES IST GENUG!

*Es ist genug!
So nimm, HERR, meinen Geist
zu Zions Geistern hin,
lös' auf das Band,
das allgemächlich reißt;
befreie diesen Sinn,
der sich nach seinem GOTTE sehnet,
der täglich klagt und nächtlich thränet:*

*Es ist genug!
Es ist genug!!*

*Es ist genug
des Jammers, der mich drückt!
Des Adams Apfeligier,
das Sündengift,
hat kaum mich nicht erstickt;
nichts Gutes wohnt in mir.
Was kläglich mich von Gotte trennet,*

*was täglich mich „beflecket“ nennet,
Deß' ist's genug,
Deß' ist's genug!*

*Es ist genug
des Kreuzes, das mir fast
den Rücken wund gemacht;
wie schwer - o GOTT! - , wie hart ist diese Last!
Ich schwemme manche Nacht
mein hartes Lager durch mit Thränen.
Wie lang', wie lange muß ich sehnen?
Wann ist's genug?
Wann ist's genug??*

*Es ist genug,
wenn nur mein Jesus will;
ER kennt ja wohl mein Herz;
ich harre Sein' und halt' indessen still,
bis er mir allen Schmerz,
der meine sieche Brust abnaget,
zurück legt und zu mir saget:
„Es ist genug,
es ist genug.“*

*Es ist genug!
HERR: wenn es dir gefällt,
so spanne mich doch aus!
Mein Jesus kommt!
Nun: „gute Nacht“, o Welt! -
Ich fabr' in's HIMMELshaus;
ich fabre sicher hin mit Frieden:
mein großer Jammer bleibt hiernieden.
Es ist genug!
Es ist genug...*

.....

Vorrede: „Romantik – was ist das?“

Seien Sie mir herzlichst willkommen, meine Damen & Herren, liebe Freundinnen & Freunde vorwiegend (spät)romantischer Künste! VCV(W)-Kunst ist wesensgemäß (Spät)Romantik im aller-allerweitesten Sinne. Als Musik der „Romantik“ (- „Romantik“ vom Alt-Französischen „romance“ = Dichtung/.../Roman -) bezeichnet man eine Musikepoche, die sich an die Zeit

der „Klassik“ (- Begriffe, die die moderne Musikwissenschaft (mitunter zu Recht) ungern verwendet... -) angeschlossen und die beherrschende Stilrichtung des 19. Jahrhunderts darstellt. Die wichtigsten Eigenschaften der romantischen Musik sind die Betonung des gefühlvollen Ausdrucks, die Auflösung der klassischen (- mit „Klassik“ (im engeren Sinne) meint man meist die „Wiener Klassik“ (Haydn/.../Mozart/.../Beethoven), mit der die/der Musikfreund(in) meist den „Einstieg“ in die Musik überhaupt beginnt -) Formen, die Erweiterung und schließlich Überschreitung der traditionellen Harmonik sowie die Verbindung der Musik mit außermusikalischen, häufig literarischen Ideen („Programm Musik“). Das Orchester wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts ständig erweitert, um einerseits immer ausgefalleneren koloristischen Feinheiten zu erzielen, andererseits durch den Einsatz aller zur Verfügung stehenden Mittel immer überwältigendere Eindrücke zu ermöglichen. Außerdem wurden immer häufiger Elemente der Volksmusik aufgenommen, teils im Zuge des „Realismus“, teils bedingt durch die nationalen Schulen der kleineren Länder. Gewöhnlich werden 3 Abschnitte der Romantik unterschieden, auch wenn die genauen Zuordnungen in der Literatur nicht einheitlich sind: Frühromantik (etwa 1800 bis 1840) - Hochromantik (etwa 1840 bis 1890) - Spätromantik (etwa 1890-1920/1940); der Übergang der „Wiener Klassik“ (- Haydn/Mozart/.../Beethoven -) zur Romantik findet sich im Werk Ludwig van Beethovens (1770-1827). Vielen typisch romantischen Elementen begegnet man in seinen Werken das erste Mal. Der bedeutendste Vertreter der eigentlichen Frühromantik ist jedoch Franz Schubert (1797-1828), bezeichnenderweise der herausragende Liederkomponist. Auf diesem Gebiet wird sein Schaffen durch die Balladen Carl Loewes (1796-1869) ergänzt. Wichtig für die Entwicklung der deutschen Oper ist Carl-Maria von Weber (1786-1826), vor allem mit seinem volkstümlichen „Freischütz“. Dazu kommen fantastisch-schauerliche Stoffe von Heinrich Marschner (1795-1861) und schließlich die heitere Spieloper von Albert Lortzing (1801-1851), während LFs Freund (- „L.-F.“ = Prinz Louis-Ferdinand von Preußen -) Louis Spohr (1784-1859) hauptsächlich durch seine Instrumentalmusik bekannt wurde. Noch größtenteils der Klassik verhaftet ist das Schaffen von Johann-Nepomuk Hummel (1778-1837), Ferdinand Ries (1784-1838) sowie des Franzosen Georges Onslow (1784-1853). Italien erlebte in der Frühromantik die Blütezeit der BelCanto-Oper, verbunden mit den Namen von Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) und Vincenzo Bellini (1801-1835). Während von Rossini in erster Linie heute die komischen Opern bekannt sind, oft nur durch ihre mitreißenden Ouvertüren, überwiegen bei Donizetti und Bellini tragische Inhalte. Der bedeutendste italienische Instrumentalkomponist dieser Zeit war der legendäre „Teufelsgeiger“ Niccolò Paganini (1782-1840). In Frankreich entwickelte sich einerseits die leichte „Opéra comique“, ihre Vertreter sind François-Adrien Boieldieu (1775-1834), Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) und Adolphe Adam (1803-1856), letzterer auch durch seine Ballette bekannt. Daneben kam die „Große Oper“ mit pompösen Bühnenbildern, Balletten und großen Chören auf. Ihr erster Vertreter war Gaspare Spontini (1774-1851), ihr bedeutendster Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Auch in anderen europäischen Ländern nahm die Musikentwicklung nun einen Aufschwung. Der Ire John Field (1782-1837) komponierte die ersten „Nocturnes“ für Klavier, in Dänemark wirkte Friedrich Kuhlau (1786-1832) und der Schwede Franz Berwald (1796-1868) schrieb 4 sehr „eigenwillige“ Sinfonien. Die Hochromantik läßt sich in 2 Phasen einteilen: in der ersten erreicht die „eigentliche romantische Musik“ ihren Höhepunkt. Der Pole Frédéric Chopin (1810-1849) lotete in seinen Charakterstücken und Tänzen für Klavier bislang unbekanntes Gefühlstiefen aus. Der Syphilitiker Robert Schumann (1810-1856), am Ende seines Lebens dadurch geistig umnachtet, stellt in Person wie in Musik geradezu den Prototyp des leidenschaftlichen, von Tragik beschatteten romantischen Künstlers dar. Seine eigenwilligen Klavierstücke, Kammermusikwerke und Sinfonien sollten die folgende Musikergeneration nachhaltig beeinflussen. Franz Liszt (1811-1886), der deutschen Minderheit in Ungarn entstammend, war einerseits ein umschwärmter Klaviervirtuose, legte

aber andererseits mit seinen harmonisch kühnen sinfonischen Dichtungen auch den Grundstein für die fortschrittliche „Neudeutsche Schule“. Ebenfalls der Programmmusik verpflichtet war die Technik der „Idée fixe“ des Franzosen Hector Berlioz (1803-1869), der auch maßgeblich das Orchester erweiterte. Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) orientierte sich wieder mehr an der klassizistischen Formensprache und wurde ein Vorbild besonders für skandinavische Komponisten wie den Dänen Niels-Wilhelm Gade (1817-1890). In der Oper dominierten in Deutschland noch die Spieloper von Otto Nicolai (1810-1849) und Friedrich von Flotow (1812-1883), als Richard Wagner (1813-1883) seine ersten romantischen Opern schrieb. Auch die frühen Werke von Giuseppe Verdi (1813-1901) orientierten sich noch am Belcanto-Ideal der älteren Generation. In Frankreich wurde von Ambroise Thomas (1811-1896) und Charles Gounod (1818-1893) die „Opéra lyrique“ entwickelt. Die russische Musik fand ihre eigene Sprache in den Opern von Michail Glinka (1804-1857) und Alexander Dargomyschski (1813-1869); die zweite Phase der Hochromantik, teilweise auch „Neuromantik“ genannt, läuft parallel mit der Stilrichtung des Realismus in der Literatur und der bildenden Kunst. In seiner zweiten Schaffenshälfte entwickelte Wagner nun seine Leitmotivtechnik, mit der er den ohne Arien durchkomponierten vierteiligen „Ring des Nibelungen“ zusammenhält; das Orchester wird (pseudo)sinfonisch behandelt, die Chromatik erreicht in „Tristan und Isolde“ ihren äußersten Punkt. Eine ganze Jüngerschaft steht unter dem Einfluß der progressiven Ideen Wagners (- „Frisch gewag(ner)t ist halb gewonnen!“), unter ihnen z.B. Peter Cornelius (1824-1874). Dagegen entstand eine Opposition zahlreicher konservativerer Komponisten, denen Johannes Brahms (1833-1897), der in Sinfonik, Kammermusik und Lied eine logische Fortführung der Klassik anstrebte, aufgrund der Tiefe der Empfindung und einer meisterlichen Kompositionstechnik zum maßstabsetzenden Vorbild wurde. Zu dieser Partei werden u.A. Robert Volkmann (1815-1883), Friedrich Kiel (1821-1885), Carl Reinecke (1824-1910), Max Bruch (1838-1920), Joseph Rheinberger (1839-1901) und Hermann Goetz (1840-1876) gerechnet. Der VCV(W) neigt etwas mehr zu den „Neu-Deutschen“ (= „Zukunftsmusik“ von Liszt/.../Wagner) als zur (konservativeren) „Brahms/.../Hanslick-Partei“. Daneben traten einige bedeutende Einzelgänger auf den Plan, unter denen Anton Bruckner (1824-1896) besonders herausragt. Obwohl Wagner-Anhänger, unterscheidet sich sein formklarer Stil wesentlich von dem jenes Komponisten. So leitet sich z.B. die blockhafte Instrumentation von Bruckners neun Sinfonien von den Registern/Manualen der Orgel her. Im ideologischen Kampf gegen die Widersacher Wagners wurde er von dessen Anhängern als Widerpart von Brahms dargestellt. Auch Felix Draeseke (1835-1913), der ursprünglich von Liszt ausgehend „Zukunftsmusik in klassischer Form“ schrieb, steht kompositorisch zwischen den Parteien. Auch Verdi erreichte, wenn auch auf andere Weise als Wagner, den Weg zum durchkomponierten Musikdrama. Seine immense Ausstrahlung ließ in Italien alle anderen Komponisten verblassen, so auch Amilcare Ponchielli (1834-1886) und Arrigo Boito (1842-1918), der auch Librettist seiner späten Opern „Otello“ und „Falstaff“ war. In Frankreich hingegen triumphierte zunächst einmal die leichte Muse in Form der gesellschaftskritischen Operetten von Jacques Offenbach (1819-1880). Die lyrische Oper fand ihren Höhepunkt in den Werken von Jules Massenet (1842-1912), während in der „Carmen“ von Georges Bizet (1838-1875) das erste Mal der Realismus einzog. Eine stilistische Brücke zur deutschen Musik schlug Louis-Théodore Gouvy (1819-1898). Die Opern, Sinfonien und Kammermusikwerke des äußerst vielseitigen Camille Saint-Saëns (1835-1921) waren genauso wie die Ballette von Léo Delibes (1836-1891) eher traditionsorientiert. Neue Orchesterfarben fanden sich in den Kompositionen von Édouard Lalo (1823-1892) und Emmanuel Chabrier (1841-1894). Mit dem gebürtigen Belgier (- noch weiter zurückliegende Vorfahren: Deutsche -) César Franck (1822-1890) ging eine Wiederbelebung der Orgelmusik einher, die Charles-Marie Widor (1844-1937), später dann Louis Vierne (1870-1937) und Charles Tournemire (1870-1939) fortsetzten. In fast allen europäischen Ländern bildete sich

nun eine spezifische Nationalromantik heraus. Die von Glinka begonnene nationalrussische Strömung wurde in Rußland von der „Gruppe der Fünf“ (= „Mächtiges Häuflein“), so von Mili Balakirew (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), Modest Mussorgski (1839-1881) und Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908), fortgesetzt. Westlicher orientiert waren Anton Rubinstein (1829-1894) und Pjotr-Iljitsch Tschaikowski (1840-1893), dessen Ballette und Sinfonien große Popularität erlangten. Die tschechische Nationalmusik begründete Bedřich Smetana (1824-1884) mit seinen Opern und den an Liszt orientierten sinfonischen Dichtungen. Die Sinfonien, Konzerte und Kammermusikwerke von Antonín Dvořák (1841-1904) haben hingegen Brahms zum Vorbild. In Polen war Stanisław Moniuszko (1819-1872) der führende Opernkomponist, in Ungarn Ferenc Erkel (1810-1893). Norwegen brachte mit Edvard Grieg (1843-1907), Schöpfer lyrischer Klavierwerke, Lieder und Orchesterwerke wie der „Peer Gynt“-Suite, seinen bekanntesten Komponisten hervor; Englands Stimme erklang mit dem an Brahms orientierten, vor allem als Chorkomponisten und Sinfoniker tätigen, Hubert Parry (1848-1918) sowie den skurrilen Operetten Arthur Sullivans (1842-1900); in der Spätromantik, der eigentlichen „VCV(W)-(Lieblings)Zeit“, auch „Nachromantik“ genannt, werden die traditionellen Formen und Elemente der Musik weiter aufgelöst. Eine immer farbigere Orchesterpalette, ein immer größeres Aufgebot an musikalischen Mitteln, das Ausreizen der Tonalität bis an ihre Grenzen, übersteigerte Emotionen und eine zunehmend individuellere Tonsprache des einzelnen Komponisten sind typische Kennzeichen; die Musik wird an die Schwelle der Moderne geführt. So erreichten die Sinfonien von Gustav Mahler (1860-1911) vorher nicht gekannte Ausmaße, geben teilweise die traditionelle Viersätzigkeit auf und enthalten oft Vokalanteile. Doch hinter der monumentalen Fassade findet sich die moderne Expressivität des „Fin de siècle“, der VCV(W)-Lieblingsepoche. Diese psychologische Ausdruckskraft enthalten im Kleinen auch die Lieder von Hugo Wolf (1860-1903), Miniaturdramen für Stimme und Klavier. Stärker der Tradition verpflichtet, besonders an Bruckner orientiert, sind die Sinfonien von Franz Schmidt (1874-1939) und Richard Wetz (1875-1935), während Max Reger (1873-1916) in seinen zahlreichen Instrumentalwerken zwar auf die Polyphonie Bachs zurückgriff, sie jedoch harmonisch äußerst kühn weiterentwickelte. Unter seinen zahlreichen Schülern ragen Julius Weismann (1879-1950) und Joseph Haas (1879-1960) hervor. Zu den herausragenden spätromantischen Tonschöpfern gehört weiterhin der eigenwillige Hans Pfitzner (1869-1949). Obwohl ein entschiedener Gegner moderner Strömungen, steht sein Schaffen dem musikalischen Fortschritt der Zeit durchaus nahe. In seiner Nachfolge ist der Sinfoniker Wilhelm Furtwängler (1886-1954) zu nennen. Doch natürlich eignete sich für gesteigerte Emotionen die Opernbühne besonders gut. Recht brav waren noch die Volks- und Märchenoper von Engelbert Humperdinck (1854-1921), Wilhelm Kienzl (1857-1941) und Siegfried Wagner (1869-1930), dem Sohn Richards. Doch schon Eugen d'Albert (1864-1932) und Max von Schillings (1868-1933) reizten mit einer deutschen Variante des genuin italienischen „Verismo“ (- (anti-wagnerische) Realistikk-Versuche auf der Opernbühne -) die Nerven. Erotischer Symbolismus findet sich in den Bühnenwerken von Alexander Zemlinsky (1871-1942) und Franz Schreker (1878-1934). Noch weiter an die Grenzen der Tonalität ging Richard Strauss (1864-1949) mit „Salome“ und „Elektra“, bevor er mit dem „Rosenkavalier“ sowohl sogar postmoderne als auch wieder traditionellere Wege beschritt. Im Stil den Werken von Strauss verwandt zeigen sich die Kompositionen Emil-Nikolaus von Rezniceks (1860-1945) und Paul Graeners (1872-1944). In Italien dominierte auch in dieser Zeit noch immer die Oper. Hier entwickelte sich der Verismus, ein übersteigertes Realismus, der auf der Opernbühne leicht ins Plakative und Melodramatische umschlagen konnte. So sind Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Pietro Mascagni (1863-1945) und Umberto Giordano (1867-1948) trotz ihres umfangreichen Schaffens nur durch jeweils 1 Oper bekannt geworden. Einzig das Schaffen Giacomo Puccinis (1858-1924) hat sich komplett im Repertoire der Opernhäuser erhalten, obwohl auch ihm häufig Sentimentalität vorgeworfen wurde. Trotz einiger veristischer Werke galt Ermanno

Wolf-Ferrari (1876-1948) hauptsächlich als Wiederbeleber der „Opera buffa“. Ferruccio Busoni (1866-1924), zeitweise in Deutschland lebender Verfechter einer modernen Klassizität, hinterließ ein eher konventionelles, wenig gespieltes Werk. So fand die Instrumentalmusik eigentlich erst mit dem vom Impressionismus beeinflussten Ottorino Respighi (1879-1936) wieder ihren Platz in der italienischen Musik. Der Begriff „Impressionismus“ stammt aus der Malerei, und wie dort, entwickelte er sich auch in der Musik in Frankreich. In den Werken von Claude Debussy (1862-1918) lösten sich die Strukturen in feinste Nuancen aus Rhythmik/Dynamik/.../Klangfarbe auf. Vorbereitet wurde diese Entwicklung im Schaffen von Vincent d'Indy (1851-1931) und vor allem in den Liedern und der Kammermusik von Gabriel Fauré (1845-1924). Alle nachfolgenden französischen Komponisten wurden mehr oder weniger vom Impressionismus beeinflusst. Der bedeutendste unter ihnen war Maurice Ravel (1875-1937), ein glänzender Orchestervirtuose. Albert Roussel (1869-1937) verarbeitete erst exotische Themen, bevor er wie Ravel neoklassizistische Tendenzen vorwegnahm. Auch Gabriel Pierné (1863-1937), Paul Dukas (1865-1935), Charles Koechlin (1867-1950) und Florent Schmitt (1870-1958) behandelten symbolistische und exotisch-orientalische Stoffe. Ein sonderbarer Einzelgänger war Erik Satie (1866-1925), Schöpfer versponnener Klavierstücke und Idol der nachfolgenden Generation. Hubert Parry sowie der Ire Charles Villiers-Stanford (1852-1924) leiteten in England die Spätromantik ein, die ihren ersten bedeutenden Vertreter in Edward Elgar (1857-1934) hatte. Während er das Oratorium wiederbelebte und Sinfonien und Konzerte schrieb, widmete sich Frederick Delius (1862-1934) mit einer eigenen Variante des Impressionismus besonders kleinen Orchesterbildern. Ethel Smyth (1858-1944) schrieb in einem an Brahms gemahnenden Stil vor allem Opern und Kammermusik. Zum bedeutendsten Sinfoniker seines Landes wurde Ralph-Vaughan Williams (1872-1958), dessen Werke von englischen Volksliedern und der Renaissancemusik inspiriert waren. Gustav Holst (1874-1934) ließ in sein Schaffen griechische Mythologie und indische Weisheitslehren einfließen. Sehr eigenwillige Komponistenpersönlichkeiten am Übergang zur Moderne waren auch Havergal Brian (1876-1972) und Frank Bridge (1879-1941). In Rußland schmückte Alexander Glasunow (1865-1936) seine traditionelle Kompositionstechnik mit einer farbenprächtigen Orchesterpalette. Der Mystiker Alexander Skrjabin (1872-1915) träumte von einer Synthese aus Farben/Klängen/.../Düften. Sergej Rachmaninow (1873-1943) schrieb melancholisch-pathetische Klavierstücke und -konzerte voller berauscher Virtuosität, während die Klavierwerke von Nikolaj Medtner (1880-1951) lyrischer sind. In Tschechien fand Leoš Janáček (1854-1928), tief verwurzelt in der Musik seiner mährischen Heimat, mit der Entwicklung der Sprachmelodie in seinen Opern neue Ausdrucksbereiche. Auch in der Musik von Zdeněk/Zdenko Fibich (1850-1900), Josef-Bohuslav Foerster (1859-1951), Vítězslav Novák (1870-1949) und Josef Suk (1874-1935) sind die heimischen Klänge unüberhörbar. Dagegen finden sich im Werk des Polen Karol Szymanowski (1882-1937) neben Einflüssen der Folklore auch eine leicht morbide Exotik und später klassizistisches Maß. Der bedeutendste dänische Komponist ist Carl Nielsen (1865-1931), bekannt durch Sinfonien und Konzerte. Noch dominanter in seinem Land ist die Stellung des Finnen Jean Sibelius (1865-1957), ebenfalls ein Sinfoniker von schwermütiger Expressivität und klarer Liniengestaltung. In Schweden zeigen die Werke von Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), Wilhelm Stenhammar (1871-1927) und Hugo Alfvén (1872-1960) einen typisch nordischen Konservatismus, und auch der Norweger Christian Sinding (1856-1941) komponierte traditionell. Auch die Stimme Spaniens erklang nun nach langer Zeit wieder, zuerst in den Klavierwerken von Isaac Albéniz (1860-1909) und Enrique Granados (1867-1916), dann in den Opern, Balletten und Orchesterwerken des vom Impressionismus beeinflussten Manuel de Falla (1876-1946). Schließlich traten mit Edward MacDowell (1861-1908) und Amy Beach (1867-1944) auch die ersten wichtigen Vertreter Amerikas auf. Doch schon das Werk von Charles Ives (1874-1954) gehörte nur noch zum Teil der Spätromantik an - vieles darin war

bereits radikal modern und wies weit ins 20. Jahrhundert. Lassen Sie mich bitte zusammenfassen: die Schwierigkeiten im überlegten Gebrauch der Bezeichnungen „Romantik“ und „romantisch“ für eine bestimmte Richtung bzw. Epoche in der Musik rühren insbesondere daher, daß infolge der Übernahme der Begriffe aus dem literarisch-geistesgeschichtlichen Bereich die Bemühung, gemeinsame Kriterien „romantischer“ Musik deskriptiv zu ermitteln, sich stets zurückgeworfen sieht auf Gehalte, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mit der deutschen literarischen Romantik (- Novalis (F. v. Hardenberg), Wilhelm-Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, die Gebrüder August Wilhelm & Friedrich Schlegel, E.-Th.-A. Hoffmann, Clemens Brentano u.A. -) verbunden wurden. Die längere Vorgeschichte der Termini „romantisch“ bzw. „romanisch“ (- im 17./18. Jahrhundert im ablehnenden Sinne für „wie im Roman“ -) und der substantivierten Form (das „Romantische“) spielt für die Musik nur insofern eine Rolle, als sie in den späteren Gebrauch des Wortes einging. Erst durch die deutsche Romantik (- das Substantiv begegnet erstmals bei Novalis), deren Repräsentanten bald als (JENAer) „Romantiker“ bezeichnet wurden (- der WEIMARer Gegner Goethe drohte: „...„klassisch“ nenne ich das Gesunde, „romantisch“ das Kranke...“), war die Voraussetzung dafür gegeben, in Analogie dazu von einer musikalischen Romantik zu sprechen. Ihre Physiognomie tritt jedoch erst seit den 1830er Jahren deutlicher hervor, und sie endet als Epoche im strengen Sinn bereits um 1850. Die Impulse aus dieser frühen und eigentlichen Phase der musikalischen Romantik haben allerdings weitergewirkt. Die Anwendung des Romantikbegriffs auf die Musik verweist einerseits auf einen inneren, wenngleich zeitlich phasenverschobenen Zusammenhang zwischen der romantischen Bewegung in Dichtung, Kunsttheorie und Philosophie und der musikalischen Romantik, andererseits auf die Tatsache, daß es die musikgeschichtliche Situation nahelegte, die neuen Richtungen in der Musik um und nach 1830 unter einen Begriff zu subsumieren, mit dem man eine deutliche Gegenposition zur Musik insbesondere der Wiener Klassiker (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) zu beziehen bzw. kenntlich zu machen vermochte. Die Antithese klassisch-romantisch war bereits im 18. Jahrhundert (England) geläufig und hatte im Gegensatz zwischen deutscher Romantik und „Weimarer Klassik“ (Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe) eine neue, aktuelle Dimension erhalten. Doch für die Romantiker selbst und vorab für Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel („Ästhetik“, 1818 bis 1829), der ihnen in seinem Denken allerdings fern stand, war auch noch der ältere, über Johann-Gottfried Herder und Christoph-Martin Wieland vermittelte Wortgebrauch gültig, mit dem der antiken „klassischen“ die christlich-europäische „romantische“ Kunst entgegengesetzt wurde. Zur terminologischen Verwirrung trug weiterhin bei, daß in der Romantik ein Musikbegriff entwickelt wurde, der auf das Wesen der Musik schlechthin abzielte und auf Musik Anwendung finden konnte, die man als den Inbegriff von Musik ansah. So erschien E.-Th.-A. Hoffmann — der einzige der romantischen Dichter, der einen tieferen Einblick in die Musik seiner Zeit hatte und selbst Komponist war — die Instrumentalmusik von Haydn, Mozart und vor allem die von Beethoven als die Verkörperung der „romantischen“ Musik, weil er in ihr den höchsten Begriff von Musik überhaupt erfüllt fand: „...sie [die Instrumentalmusik] ist die romantischste aller Künste; fast möchte man sagen: allein rein romantisch...“; die Begründung lautete wie folgt: „...die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt ... und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben...“; es wäre schon unkritisch, die Musik der Romantik durch den romantischen Musikbegriff für hinreichend definiert zu halten. Gänzlich irreführend aber ist es, diejenige Musik, die von den Romantikern ihrem Musik- und Kunstideal entsprechend als „romantisch“ empfunden wurde, umstandslos der musikalischen Romantik zuzuschlagen. Folgerichtig hätte man die eigentlich romantische Musik (- etwa die Robert Schumanns oder Carl Maria von Webers), die erst im Rückblick und in Abhebung von der Wiener Klassik als solche erkannt worden war, von der

Romantik ausschließen müssen. Da die Musik schlechthin für die Romantiker (- z.B. Wackenroder, Hoffmann -) vielfach als der Inbegriff einer umfassenden, gänzlich in der Gefühlssphäre beheimateten, transzendierend-unstofflichen Kunst galt, hat der romantische Kunstbegriff, von dem das 19. Jahrhundert nie loskam, das Verständnis jeglicher Musik geprägt. In Arthur Schopenhauers Definition der „Musik als der Manifestation des reinen Willens“, somit des „Dings an sich“ jenseits der Erscheinungen und Begriffe kulminierten die romantischen Musikvorstellungen. Zwar kommt dem im Kern romantischen Musik- und Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts die universale Bedeutung, die ihm beigelegt wurde, nicht zu, doch steht außer Zweifel, daß wesentliche ästhetische Vorstellungen der Romantik in die (- im engeren Sinne -) romantische Musik und überhaupt in die Musik des 19. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Richard Wagners ideelle Konzeption des Musikdramas als alle Künste übergreifendes Kunstwerk (- „Gesamtkunstwerk“ -) geht auf Ideen der deutschen Romantiker zurück (- z.B.: Verschmelzung der Gattungen und Künste, Utopismus, Sakralisierung des Kunstwerks, &c.), ohne daß man doch Wagners Musikdramen der Romantik (im engeren Sinne) zuweisen könnte. Es ist jedenfalls tunlich, zwischen Romantik als mehr oder minder klar umrissener Epoche der Musik und Romantik als Bündel von Kriterien zu unterscheiden, die der romantischen Musik vorzugsweise zukommen, ohne an den Epochenbegriff gebunden zu sein. Die romantische Welterfahrung, die sich auch (- und zwar exemplarisch -) in der Musik des 19. Jahrhunderts manifestierte und die ihre erste maßgebliche Formulierung in Poesie und Theorie der literarischen Romantik erhielt, blieb unverlierbar und griff weit über die romantische Epoche hinaus. Der Bezugsrahmen für Romantik in jeglichem Sinne aber hat (- schon wegen der zeitlichen Priorität -) die Vorstellungswelt der poetisch-philosophischen Romantik zu sein, zumal die literarische Komponente aus der musikalischen Romantik nicht wegzudenken ist und obwohl die Romantik als europäische Gesamterscheinung gerade in der Musik eine vollkommene Erfüllung fand. Sollen indessen die Bezeichnungen „Romantik“ und „romantisch“ mehr sein als eine begrifflich verschwommene Übereinkunft, dann wären sie aufzufüllen mit Gehalten, die aus der Reflexion des Epochenbegriffs „Romantik“, aus musikalisch-satztechnischen Kriterien und aus der genaueren Bestimmung des Verhältnisses (- der Konvergenz oder Nicht-Konvergenz -) von musikalischer und literarischer Romantik resultieren müßten. Ferner hätten die Aspekte hervorzutreten, die die romantische Musik als Gegenentwurf zur „Wiener Klassik“ und als fundamentalen Neu-Ansatz des musikalischen Denkens - somit der europäischen Musik - erscheinen lassen. Hier müssen auch die von der Literaturwissenschaft angeregten Überlegungen einbezogen werden, mit den nicht nur zeitlich ineinandergreifenden Epochenbezeichnungen „Biedermeier“ und „Vormärz“ (- etwa 1815 bis 1848 -) weitere Perspektiven in Betracht zu ziehen, die, ohne auf den Begriff der Romantik festgelegt zu sein, doch auch andere, bisher weniger berücksichtigte Tendenzen der romantischen Musik bzw. der Musik zwischen ca. 1830 und 1850 ins Auge fassen. Allerdings wäre es ebenso willkürlich wie unzweckmäßig, den Begriff zugunsten von soziologisch-historischen Gesichtspunkten fallenzulassen, die den spezifisch romantischen Ansatz der Musik im 19. Jahrhundert nicht mehr thematisieren. Wenngleich nicht alle Erscheinungen in der Musik seit 1800 unter „Romantik“ subsumiert werden können und die neue romantische Musik auf einem Boden erwächst, der um 1800 neben und zum Teil im Schatten der Wiener klassischen Musik bereitet wurde, so trifft doch Heinrich Heines Wort vom „...Ende der „Wolfgang Goethe“-schen Kunstperiode...“ um 1830 insofern auch auf die Musik zu, als mit dem Tode Beethovens (1827) und Franz Schuberts (1828) ein musikalisches Zeitalter endete und der Romantik in der deutschen und französischen Musik alle Möglichkeiten eröffnet wurden. Daß zeitweise neben der Wiener Klassik, aber ohne innere Beziehung zu ihr, sich romantische Tendenzen in der Musik bemerkbar machten, sollte nicht dazu verführen, eine „klassisch-romantische Stilepoche“ zu postulieren, in der notwendigerweise die Abgrenzungen unscharf werden. Die erste Phase der bedeutenden bürgerlichen Musik insbesondere in Deutschland

zwischen ca. 1830 und 1850 kann aufgrund wesentlicher gemeinsamer Kriterien als Romantik bezeichnet werden. Sie faßte bereits früher Fuß in der deutschsprachigen Oper, die ihrerseits „romantische“ Ansätze in der Stoffwahl des deutschen Singspiels seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts aufnahm und kulminierte in Webers Oper „Der Freischütz“ (1821). Vernehmlich kündigten sich die Konturen der deutschen romantischen Oper jedoch schon an in manchen Werken von Ludwig (Louis) Spohr (z.B.: „Faust“ 1816, „Jessonda“ 1823), E.-T.-A. Hoffmann („Undine“ 1816) u.A.; wiewohl der Charakter einer nationalen Oper, die alle Register der Natur-, Geister- und vor allem Sagen-Romantik zog, schon in den späteren Werken Webers („Euryanthe“ 1823, „Oberon“ 1826) überlagert wurde vom musikalischen Idiom der beherrschenden französischen und italienischen Oper, blieb die romantische Physiognomie noch kenntlich in den Opern von Heinrich Marschner („Der Vampyr“ 1828, „Hans Heiling“ 1833) und, biedermeierlich gefärbt, bei Albert Lortzing und Friedrich von Flotow. Aber auch Wagner begann mit Werken, in denen der Typus der deutschen romantischen Oper nochmals emphatisch beschworen wurde und zu sich selber fand („Der fliegende Holländer“ 1843, „Tannhäuser und/oder Der Sängerkrieg auf Wartburg“ 1845, „Lohengrin“ 1850). Durch die neue stimmungs- und bildauslösende Funktion von Harmonik und Klangfarben wurden bereits im „Freischütz“ (- vor allem in der „Wolfsschluchtszene“ (= erste(?) „Schwarze Messe“ auf der Opernbühne...)) jene Sphären und Vorstellungen vermittelt, die seitdem untrennbar mit dem Romantikbegriff verbunden sind: die Evokation des blinden Waltens oder Seins von unergründlichen, jedenfalls irrationalen Natur- und Schicksalskräften, das Übernatürliche, der mythische Sagengrund und die märchenhafte Vergangenheit, die zum Symbol eines utopisch-ursprünglichen Zustands wird. Hinzu kamen der volkstümlich-nationale Ton eines insgeheim oder offenkundig Liedhaften und der Gestus des chevaleresken Aufschwungs. Die Musik wurde durchlässig für Stimmungen und szenische Bilder, die aus romantischen Motiven und Seelenlagen hervorgingen. Die lyrisch nach innen gewendete, romantisch inspirierte Poetisierung - d.h.: Entgrenzung - der Tonsprache erreicht in der Musik von Schumann eine Vollendung, die sich als reine Bekundung der Romantik ausnimmt. Sie hat ihren Anfang und ihr Zentrum in der durch die Literatur (- Jean Paul, E.T.A. Hoffmann -) angeregten Klaviermusik (- Klavierzyklen, u.A.: „Papillons“ op. 2 (1828 bis 1832), „Carnaval“ op. 9 (1834 bis 1835), „Fantasiestücke“ op. 12 (1832 bis 1837), „Kinderszenen“ op. 15 (1838), „Kreisleriana“ op. 16 (1838)) und in den Liedern, in denen Dichtung der Romantik und Musik buchstäblich verschmolzen, z.B. im „Liederkreis I“ op. 24 (Text: Heinrich Heine, 1849), in „Myrthen“ op. 25 (1840) und im „Liederkreis II“ op. 35 (Text: Joseph von Eichendorff, 1840). Lied und Klavierstück blieben auch weiterhin von spezifisch romantischer Haltung und Formulierung geprägt. Daß sich Schumanns Romantik vorab im „lyrischen Klavierstück“ (Charakterstück) entfaltete (- einem Typus ursprünglich eher anspruchslos unterhaltender Musik im privaten Kreis, die am Rande der großen Musik bereits um 1800 greifbar wird), ist nicht zuletzt ein Zeichen für die radikale Abwendung von Gattungen und Strukturen der Wiener klassischen Musik. Auch im romantischen Lied, dessen Poesie bei Schumann wesentlich aus der Klavierbegleitung hervorgeht, ist gegenüber den Liedern von Franz Schubert der Neuanfang fundamental. Schubert und Schumann gehören in ihren Liedern (und Klavierstücken) verschiedenen musikalischen Welten an. Dagegen hat Schumann Anregungen aus dem vor-schubert'schen Lied aufgenommen. Durch romantisch-poetische Gehalte von innen heraus verwandelt, bieten sich Schumanns Symphonien (1841 bis 1851), das Klavierkonzert op. 54 (1. Satz 1841, 2. und 3. Satz 1845) und die Sonaten dar. Mit der Oper „Genoveva“ (1850) suchte er sich auch die Bühne zu erschließen. Genuin romantisch ist in der Musik von Schumann einerseits die Tendenz zur Entgrenzung und Gattungsverschmelzung im Zeichen eines übergreifenden poetischen Idioms und konvergierend mit Friedrich von Schlegels Idee einer „...progressive(n) Universalpoesie...“ (116. Athenäumsfragment), in der es darum ginge, „...alle getrennten Gattungen ... zu vereinigen...“, die Barrieren zwischen den Künsten zu

überspringen. Andererseits gehört die Abkehr von komplexen, vielgliedrigen Architekturen zugunsten des im zeit-enthobenen Augenblick entfalteten „Einfalls“, der sich gegen „Verarbeitung“ sträubt, zu den wesentlichen Merkmalen der musikalischen Romantik. Die Auflösung bisher gültiger musikalischer Ordnungen und Bauweisen vollzieht sich in der Absicht, der Musik neue, musiküberschreitende Gehalte zuzuführen, demzufolge mit dem Willen zu neuer Erfüllung der musikalischen Bauelemente, deren Erstarrung nach Beethovens Tod manifest geworden war. Seitdem ist Musik wiederholt als Bekundung eines „Unaussprechlichen“ (- s. mein VCV(W)-Manifest & -Credo -) aufgefaßt worden. Durch Schumann und Frédéric Chopin wurde in der Klaviermusik der lyrische Eigenwert des Klangs und der figurativen Virtuosität für die Vermittlung des Poetischen entdeckt. Der Schumann'schen Romantik in zentralen Bereichen der Komposition z.T. zeitlich vorgelagert ist der romantische Klassizismus von Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem manches aus der Opern- und Instrumentalmusik von Hoffmann, Spohr u.A. noch zuzurechnen wäre. Vor allem in Mendelssohn-Bartholdys „Lieder ohne Worte“ (1830-45), in der Musik zum „Sommernachtstraum“ (1842, Ouvertüre schon 1826), aber gleichermaßen in anderen Werken scheint im virtuosen Umgang mit geprägten Idiomen eine sublimale Stimmungspoesie auf, deren Grundton elegisch und gefühlvoll ist, jedoch stets den Zauber des Maßvollen ausstrahlt. Romantisch belichtete Brillanz und die Eleganz des weltstädtischen Salons gehen in seiner Musik eine charakteristische Verbindung ein (- böse Zungen: „Hochglanzpapiermusik“). Reflexionen von Natur- und Landschaftsbildern sind in den Hauptwerken ebenso wesentliche Elemente wie die Vorstellung des schwerelosen Elfentreibens. Die engstens mit Bestrebungen der literarischen Romantik verknüpfte Entdeckung und Verklärung der Musik der Vergangenheit (- z.B.: Palestrina-Renaissance), an der bereits Hoffmann kunsttheoretisch („Alte und neue Kirchenmusik“ 1814) und praktisch-kompositorisch wesentlich beteiligt war, wurde in vollem Umfang erst durch Mendelssohn-Bartholdy für die kompositorische Phantasie nutzbar gemacht. Die von ihm dirigierte erste Aufführung der „Matthäus-Passion“ von Johann-Sebastian Bach in Berlin (1829) war eine Tat romantisch-vergangenheitsbewußten Geistes. Den Boden hatte indessen Carl-Friedrich Zelters Wirken an der Berliner Singakademie bereitet. Und überhaupt ist es kennzeichnend, daß die Romantiker bei Komponisten in die Schule gingen, die mit den Wiener Klassikern keine unmittelbare Berührung hatten. Die Zentren der musikalischen Romantik befanden sich vorzugsweise in Nord- und Mitteldeutschland (Berlin, Dresden, Leipzig). In Frankreich entfaltete sich eine Romantik eigenen Rechts in der Klaviermusik von Chopin („Études“ op. 10 (1829-32), „Études“ op. 25 (1832-36), „Préludes“ op. 28 (1836-39); Mazurkas, Nocturnes, Balladen; Konzerte e-Moll op. 11 (1830) und f-Moll op. 21 (1829)). Auch im virtuosen Aufschwung ist seine Musik fast immer durchdrungen von Melancholie und Fatalismus. Noch mehr als bei Schumann ist in den Werken Chopins, die von Schumann begeistert begrüßt wurden, der subjektive Gestus und der Reflex auf ein leidend-sensibles Ich spürbar, das sich in romantischer Sehnsucht verzehrt. Eine spezifisch französische Romantik repräsentiert außerdem die Instrumentalmusik von Hector Berlioz. Schlüsselwerke wie die „Symphonie fantastique“ (1830), „Harold en Italie“ (1834), die „Symphonie dramatique „Roméo et Juliette““ (1839) u.A. zielten auf Kontamination der Gattungen durch Aufnahme dichterischer oder aus Dichtungen der Weltliteratur (William Shakespeare, Vergil, Goethe, Lord Byron) abgeleiteter und neu interpretierter Thematik. Sie eröffneten Regionen der hochgespannten, unerfüllbaren Sehnsucht, des Rausches, des Schweifens in Traumwelten und der visionären Phantastik, als deren Subjekt das neue (romantische) Bild des Künstlergenies hervortritt. Das hybride Genre der Programmmusik und der symphonischen Dichtung — letztere insbesondere durch Franz Liszt geprägt und propagiert, später bedeutend durch Richard Strauss aufgegriffen — ist trotz beträchtlicher Abweichungen von den Zielsetzungen des Kreises um Mendelssohn-Bartholdy und Schumann romantischen Ursprungs oder wurde doch von Ideen der Romantik befruchtet. Insofern als sich die italienische und französische Oper

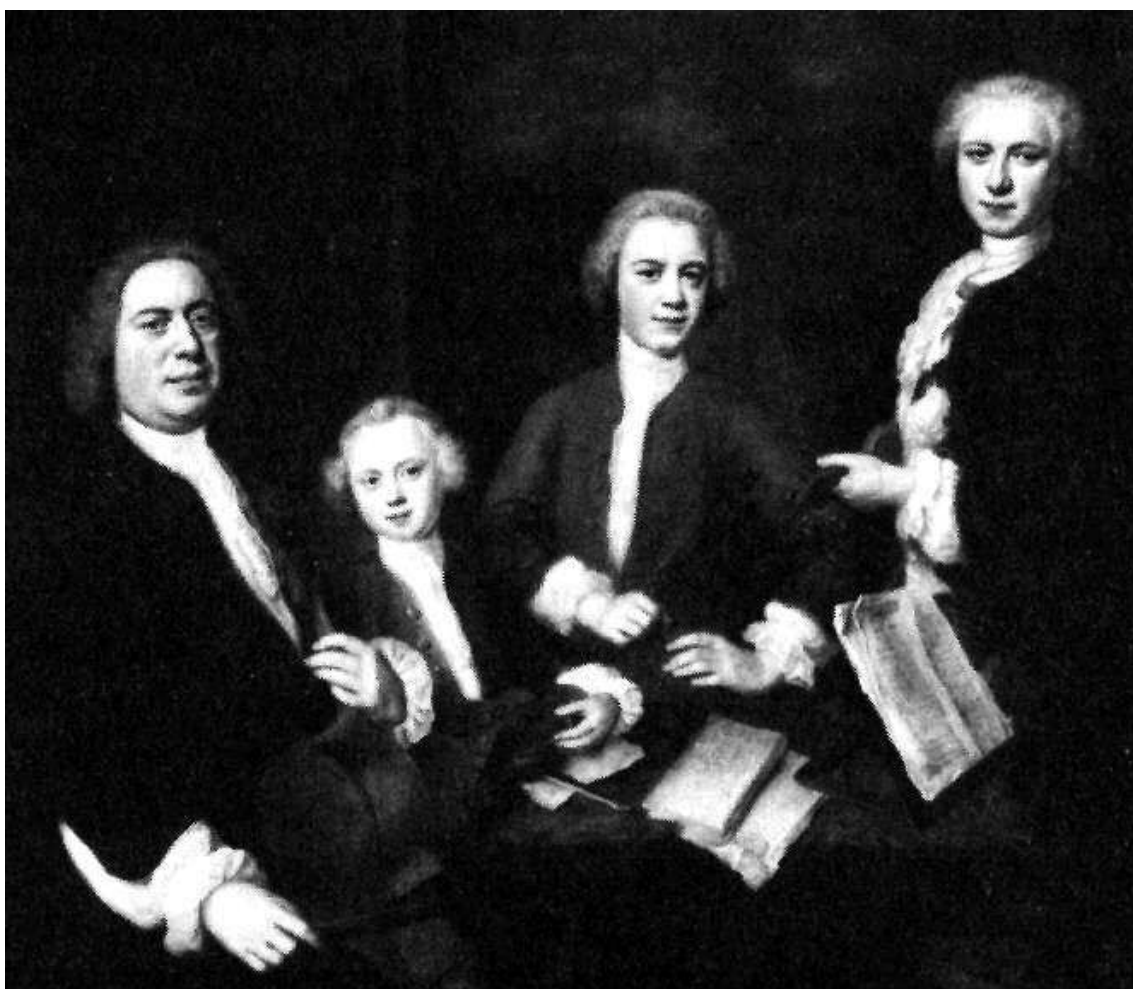
zwischen 1830 und ca. 1850 mit Vorliebe romantischen Stoffen zuwandte und auch die Musik sich der Sphären von Geheimnis, Todesträchtigkeit, der Leidensschwere sowie des unauflösbaren Konflikts zwischen emphatischer Ich-Überhöhung und Schicksalsverstrickung bemächtigte, sind romantische Einschläge unüberhörbar. Vorab Vincenzo Bellinis weichelegisches Melos, das aber nicht weniger die anfeuernde Leidenschaft kennt, ist stets als genuine Romantik begriffen worden. Sie begegnet ebenfalls noch in den Opern Gaetano Donizettis, trat dann aber im Frühwerk von Giuseppe Verdi wieder in den Hintergrund. Eher sekundär sind gleichfalls die romantischen Züge in der französischen „Großen Oper“ (Giacomo Meyerbeer, Daniel-François-Esprit Auber), obwohl die Tendenz zum Mondänen in der Romantischen Musik stets latent vorhanden war. Stand dort der szenische, dekorative Aufwand romantischer Verinnerlichung entgegen, so ließ bei Verdi der dramatisch unerbittliche Nerv seiner Musik Romantisches nur am Rande aufkommen. Über das Schicksalsdrama und das historisch-symbolische Drama ist, aufs Ganze gesehen, auch die Oper des 19. Jahrhunderts mit der europäischen Romantik verknüpft, die in Frankreich mit François-René Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, 1802), Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset und Charles Baudelaire, in Italien mit Alessandro Manzoni und Giacomo Leopardi sowie in England mit Samuel Taylor Coleridge, Byron, Percy Bysshe Shelley und John Keats einen geistigen Umschwung bewirkt hatte. Romantische Musik als Welterfahrung: trotz auseinander-gehender Richtungen und Erscheinungsformen waren die romantischen Impulse bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts derart miteinander verkettet, daß mit gebotener Vorsicht von einer romantischen Epoche gesprochen werden kann, in der freilich auch Gegenbewegungen zum Zuge kamen. Obwohl bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus romantische Gehalte und Einstellungen immer wieder und in manchen Werken exemplarisch zum Durchbruch kamen (von Wagners „Tristan und Isolde“, 1857-59, über Johannes Brahms, Anton Bruckner und Gustav Mahler bis zu Arnold Schönberg, z.B. „Verklärte Nacht“, 1899, ausdrücklich vor allem in den Werken von Hans Pfitzner), ist das Netz der Beziehungen zu locker gewebt, als-daß hinreichend begründet von „Spätromantik“ oder „Neuroromantik“ die Rede sein könnte. Die romantische Welt- und Seinerfahrung löste sich von ihrer Bindung an eine Epoche. Daß Romantische Musik letztlich der Fixierung auf eine zeitlich begrenzte und geographisch lokalisierte Epoche widersteht, geht wohl auf ihre innersten Beweggründe zurück: Aufhebung realer Zeitlichkeit, d.h. Zurücknahme jener Elemente, die objektive Zeitordnungen setzten (z.B. in der Musik der Wiener Klassiker), Niederlegung der Grenzen zwischen den Künsten und Brückenschlag zum utopischen Reich der überwirklichen „Poesie“ (daher Ungegenwärtigkeit), Beschwörung der Vergangenheit als fernes Idealbild (verklärte Ferne), Tendenz zur Entmaterialisierung (Entrückung) des Tons (überhaupt der Kunstmittel), daraus folgend die Sublimierung, Spiritualisierung, über die sich die Idee der Kunstreligion Eingang verschaffte, Absage an die Aufklärung (Nachtsymbolik), Einbruch des Irrationalen. Ferner sind folgende Kriterien zu nennen: Emphase und Gebrochenheit, Tendenz zur „offenen“ Form (das inwendig Fragmentarische), die Subjektivierung jeglicher Erfahrung bzw. die Verlegung aller Gegebenheiten in's verabsolutierte Subjekt, so-daß jede künstlerische Aussage als Reflex eines Erlebnisses auf das Subjekt anmutet. Daraus folgt die intendierte Aufhebung auch der Grenze zwischen Dingwelt und Ich, damit aber die Desintegration und Selbstauflösung des Subjektes („Sehnsucht nach dem Tode“, Thomas Mann). Mit der In-eins-setzung von Ich und Welt („...selbst dann bin ich die Welt...“, Tristan (Wagner), 2. Akt) und mit der Erlösung durch Selbstauflösung schlug Wagner im „Tristan“ das Grundthema der Romantik an, verlieh ihm jedoch ungeahnt neue Dimensionen. Aus der romantischen Herstellung „künstlicher Paradiese“ (Baudelaire) ergab sich die Idee des „L'art pour l'art“, deren Überwindung eine der Haupttendenzen in den künstlerischen Aktionen der Gegenwart ist. Die Gegenkräfte gegen das Romantische, die sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts allenthalben regten (Brahms, Bruckner, Mahler) und bis in die konstruktivistischen Richtungen in der Kunst des 20.

Jahrhunderts zu verfolgen sind, standen stets im Zeichen einer Wiedergewinnung von Objektivität, Realität und Entmachtung des (allzu-)willkürlich Subjektiven. Ich danke Ihnen, dass Sie mir bis-hierher gefolgt sind und lenke nun unsere Aufmerksamkeit auf den m.E. „aller-ersten (Vor-)Romantiker“: „JSB“ (= Johann-Sebastian Bach senior), den wohl größten Komponisten aller Zeiten! Untersuchen wir seine Kantate Nr. 60, besonders deren „prä-romantische – vor-„tristan“-ische“ Schlußchoral-Harmonik!

JSB: der „AllerErste“ – der „romantische“ Johann-Sebastian Bach!

Die Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ von Johann-Sebastian Bach findet sich in der Gesamtausgabe der Bach'schen Werke als „Kirchenkantate Nr. 60“. Als am Ende des 16. Jahrhunderts die Monodie, der Sologesang mit einfacher Instrumentalbegleitung, erfunden worden war, begann man die nämlichen geistlichen und weltlichen Texte, die bisher als polyphone Motetten respektive Madrigale komponiert worden waren, nach dem neuen Prinzip zu vertonen. Die monodischen Motetten wurden „Concerti ecclesiastici“ (Kirchenkonzerte) genannt, für die monodischen (weltlichen) Madrigale bürgerte sich bald die Bezeichnung „(musica)cantata“ ein. Von den führenden italienischen Meistern aller Schulen eifrig gepflegt, wies die „Cantata“ schon um 1650 die Formgebung „Rezitativ-Arie-Resitativ-Arie“ auf; sie war der Regel nach einer einzigen Singstimme zugeteilt und nur vom bezifferten Baß (Clavicembalo mit baß-verstärkendem Violoncell) begleitet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgte, hauptsächlich durch Alessandro Scarlatti, das Haupt der neapolitanischen Schule, eine Erweiterung des Klangkörpers und damit gelegentlich auch der formalen Anlage: die Cembalobegleitung wurde oft durch ein Orchester ersetzt und zur Herstellung des Gleichgewichtes zog man dann statt 1 Singstimme mehrere, manchmal sogar einen Chor heran. Das Orchester erhielt außerdem eine Instrumentaleinleitung zugewiesen. In dieser Ausgestaltung drang die Kantate um 1700 mit den übrigen neapolitanischen Kompositionsgattungen (Oper, Oratorium) in Deutschland ein und wurde von Bach und seinen Zeitgenossen übernommen. Bach schrieb etwa 30 weltliche Kantaten, von denen 20 erhalten sind, darunter zwei auf italienische Texte. Die geistliche Monodie, das Kirchenkonzert, wurde schon 1613 von Heinrich Schütz aus Venedig nach Deutschland gebracht und dem evangelischen Gottesdienst zugeführt. Die evangelische Messe stand der katholischen im Allgemeinen sehr nahe, legte aber großes Gewicht auf ein Musikstück zwischen der Verlesung des Evangeliums und der Predigt. Der Text dieses Stückes mußte auf das Tagesevangelium Bezug nehmen, für die Vertonung bestanden keine weiteren Vorschriften. Bis Schütz waren an dieser Stelle polyphone Motetten über protestantische Kirchenlieder üblich, seit ihm bürgerte sich hier das monodische Kirchenkonzert ein, dessen Texte aus Bibelstellen und Choralstrophen zusammengestellt wurden. Das ganze 17. Jahrhundert kennt für diese „musikalischen Predigten“ die Bezeichnung „Cantata“ nicht; der von den italienischen Vorbildern übernommene Name „Concerto“ oder gar die ältere, stilistisch nicht mehr zutreffende Benennung „Motette“ dominieren. Erst am Beginn des 18. Jahrhunderts erfolgte ein Umschwung: in Anlehnung an die sich eben einbürgernde weltliche Kantate begann man neue Texte für die Predigtmusiken zu dichten, die gleichfalls eine Vertonung im mehrmaligen Wechsel von Rezitativ und Arie gestatteten, und diese geistlichen Analoga zur weltlichen Musik erhielten nun auch die Bezeichnung „Cantata“, allerdings, ihrer Bestimmung entsprechend, in der Spezialform „Kirchenkantate“. Bach freilich verwendet in seinen fast 200 erhaltenen Werken dieser Art ausschließlich die älteren Titel „Concerto“ und sogar „Motette“, und nur geistliche Stücke, die nicht für den Gottesdienst, sondern für häusliche Erbauung bestimmt sind, nennt er „Cantata“. Die Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ ist nach Annahme des großen Bachforschers Philipp Spitta im Jahre 1732 komponiert; ihr Bestimmungstag, der 24. Sonntag nach dem Dreifaltigkeitsfest, wäre im

genanntem Jahre auf den 23. November (- also die „absolute VCV(W)-(Jahres)Zeit“ (- am 26. November 1962 hatte ich die Vollendung der Uridee der Vereinsgründung!)) gefallen. Das Werk gehört gleichzeitig zwei wichtigen Kategorien der evangelischen Kirchenmusik an: es ist eine „Choralkantate“ und ein „Dialog“. Von „Choralkantaten“ spricht man, wenn der erste Satz oder auch mehrere Sätze einer Kirchenkantate Melodie und Text eines Kirchenliedes benutzen, was im vorliegenden Werke im ersten Duett der Fall ist. „Dialog“ hieß seit Heinrich Schütz eine Gattung des Kirchenkonzerts, worin nicht 1, sondern 2 Solostimmen beschäftigt waren, und zwar in Art eines Zwiegespräches. Ursprünglich benützte man als Texte hierzu dialogisierende Stellen aus den Evangelien oder dem Alten Testament (- besonders beliebt waren Mariä Verkündigung, das Gleichnis „Pharisäer & Zöllner“, Jakobs Kampf mit dem Engel usw.), später stellte man Bibel- oder Choralzitate gegensätzlichen Inhalts zu lyrischen Dialogen zusammen: „Verzweiflung & Trost“ und „Glaube & Unglaube“ begegnen als häufigste Antithesen. Bach ist sich in seinen diesbezüglichen Kantaten des Zusammenhanges mit der Kunst seiner Vorgänger voll bewußt, er nennt ein solches Werk ausdrücklich „Dialogue“. In unserem Falle kämpfen „Furcht & Hoffnung“ miteinander, zu ihnen tritt im letzten Rezitativ als dritte Stimme die Christi, eines



Anonymus: Johann-Sebastian Bach (links) mit einigen seiner Kinder

Engels oder des „Heiligen Geistes“ (- wie der Herausgeber der Kantate in der Gesamtausgabe meint), den Abschluß bildet ein vierstimmiger Choral. Das Kirchenlied „O Ewigkeit, du Donnerwort“ bestreitet nur den Altpart im ersten Duett; der übrige Text stammt größtenteils von Bachs wichtigstem Leipziger Librettisten, dem Post-, später Steuerbeamten(!) Christian-Friedrich Henrici, der unter dem Pseudonym „Picander“ ernste und heitere Gedichte veröffentlichte. Ausgenommen davon sind nur die Worte des Heiligen Geistes, die der

Apokalypse des heiligen Johannes (- Kapitel 14, Vers 13 -) entnommen sind, und der Text des Schlußchorals (- man beachte dessen „romantische“ („Tristan & Isolde“-)Harmonik: Zwischendominantenfermate &c. (- kein Wunder, daß Alban Berg ihn in sein „dem Andenken eines Engels“ gewidmetes Violinkonzert „einbaute“...)), nebst der zugehörigen Melodie ein Werk des thüringischen Organisten/.../Dichters/Komponisten & Ratsherren/Bürgermeisters Johann-Rudolf Ahle aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die



das berühmte Ölgemälde (JSB mit Rätselkanon) von Elias-Gottlob Haußmann 1746

Kantate zeigt die 4 typischen neapolitanischen Sätze: je 2 Arien (- hier Duette) und Rezitative, doch gehen erstere den Rezitativen voran, statt ihnen zu folgen. Die Form des ersten Duettes ist durch die der Chormelodie bestimmt, das zweite Duett hat die typische „Da capo“-Anlage: Dreiteiligkeit mit (fast ((improvisierend) verziert)) genauer Wiederholung des ersten Teils. Die Recitative sind „secco“, das heißt ohne Orchesterbegleitung, nur vom „Basso continuo“ gestützt, und gehen meist in streng im Takt vorzutragende, melodisch reiche Ariosi über. Das Werk zeigt den „Tondichter“ Bach im hellsten Lichte: Das Zittern und Beben des ersten, der Todesschreck des zweiten Duetts, die milde Tröstung der Hoffnung und besonders die Verheißung des Heiligen Geistes sind Meisterleistungen höchsten Ranges. Wieder triumphiert jene Bach so ganz besonders inspirierende Stimmung, die Todesfreudigkeit; diese Kantate ist, übertrieben ausgedrückt, „Früh-Frühromantik“, wie auch schon J.-S. Bachs Orgelumbaukonzepte-Memoranda mitunter „Johann-Friedrich Schulze“-Antizipationen zu sein scheinen...! Friedrich Schulze in PAULINZELLA im idyllischen Rottenbach-Tal ist der Begründer der deutschen Orgelbauromantik. Wie nun verlief das Leben dieses thüringer Musikgiganten, der „Nr. 1“ der Orgelmusik? Die „Nr. 2“ der Orgelmusik, Max Reger, der „(neo)bachischste“ größte deutsche Orgelspätromantiker, meint: „J.-S. Bach, der „Musik-GottVater“, ist Anfang & Ende aller Musik“. Johann-Sebastian Bach war ein deutscher Komponist des Barock und ein auch zu seiner Zeit berühmter Organist und

Cembalist. Er gilt heute als einer der größten Tonschöpfer überhaupt, der die spätere Musik wesentlich beeinflusst hat und dessen Werke im Original und in zahllosen Bearbeitungen weltweit präsent sind; er war das jüngste von acht Kindern des „Haußmanns“ (Stadt Pfeifers) und Hoftrompeters Johann-Ambrosius Bach und dessen Frau Elisabeth Bach, geborene Lämmerhirt. Zur Geburt Bachs galt an seinem Geburtsort Eisenach noch der Julianische Kalender. So wird sein Geburtsdatum in der Regel mit dem örtlich gültigen Datum, dem 21. März 1685, angegeben, sein Todesdatum hingegen nach dem in Leipzig gültigen Gregorianischen Kalender. Will man Bachs Geburtsdatum mit anderen Daten dieser Zeit vergleichen, ist zu berücksichtigen, daß er nach dem damals in den meisten anderen Gebieten schon verwendeten Gregorianischen Kalender erst am 31. März 1685 geboren wurde! Bach wurde am Montag, dem 23. März (JK), in der Georgenkirche getauft. Seine frühe Kindheit verbrachte er in Eisenach, wo er durch den Cousin seines Vaters, den Organisten der Eisenacher Georgenkirche Johann-Christoph Bach (- einer der 6 „J.-Christoph Bach“e der Großfamilie...), auch erstmalig mit Kirchen- und Orgelmusik in Kontakt gelangte. Im Alter von acht Jahren kam Bach auf die Lateinschule des Eisenacher Dominikanerklosters. Seine Mutter starb am 3. Mai 1694. Am 27. November 1694 heiratete sein Vater die Witwe Barbara-Margaretha Bartholomäi, geborene Keul, starb aber nur wenige Monate danach, am 20. Februar 1695. Johann Sebastian zog mit seinem Bruder Johann-Jacob zu seinem älteren Bruder Johann-Christoph Bach (1671-1721) nach Ohrdruf. In Ohrdruf besuchte Johann Sebastian das Lyzeum bis zur Prima und bekam damit eine bessere Schulausbildung, als seine Vorväter vorweisen konnten. In der Secunda waren sein Vetter Johann Ernst Bach und sein lebenslanger Freund Georg Erdmann seine Mitschüler. Der vierzehn Jahre ältere Bruder Johann Christoph, Organist in Ohrdruf, übernahm seine weitere Erziehung und musikalische Ausbildung. Hier war Bach zu seinem Lebensunterhalt als Chorsänger tätig und erlernte bei seinem Bruder das Spielen auf den Tasteninstrumenten. Am 19. Januar 1700 verließ Georg Erdmann Ohrdruf und reiste nach Lüneburg. Kurz danach, am 15. März, folgte ihm Johann Sebastian nach. Bach als 15jähriger und Erdmann als 18jähriger wanderten 1700 gemeinsam nach Lüneburg, um in der Partikularschule des dortigen Michaelisklosters als Freischüler aufgenommen zu werden. Das bedeutete, daß sie kein Schulgeld zahlen mußten, dafür aber als Choristen zu dienen verpflichtet waren. Sie sangen als Diskantisten im Mettenchor. Georg Böhm war zu dieser Zeit Organist an der Johanniskirche. Sein Einfluß auf Bachs frühe Orgelwerke und Klaviersuiten läßt sich stilkritisch vermuten, doch nicht belegen. Im Jahre 2006 im Altbestand der Weimarer Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek entdeckte und glücklicherweise zufällig nicht verbrannte Abschriften von Orgelwerken Dietrich Buxtehudes und Johann Adam Reinckens, des zu Bachs Zeit berühmten Organisten von St. Katharinen in Hamburg, legen allerdings nahe, daß der knapp 15-jährige Johann Sebastian Bach die Kopie der Choralfantasie Reinckens „An Wasserflüssen Babylon“ für den Orgelunterricht bei Georg Böhm gefertigt hat. Sie ist von Bach mit einem Hinweis auf Böhm datiert: „â Dom. Georg: Böhme | descriptum aõ. 1700 | Lunaburgi:“. Belegt ist Bachs Fußwanderung nach Hamburg zu Reincken, bei dem er sich im Orgelspiel weiterbildete. Der Nekrolog erwähnt, daß Bach in seiner Lüneburger Zeit in Celle Musik im französischen Stil kennenlernen konnte. Zwischen Ostern 1702, als Bach seine Schulzeit in Lüneburg beendet hatte, und 1703 lassen sich Bachs Spuren nicht mehr genau verfolgen. Aus einem späteren Brief ergibt sich, daß er sich im Juli um die vakante Organistenstelle in Sangerhausen bewarb und beim dortigen Rat bevorzugter Kandidat war, daß aber der Herzog von Sachsen-Weißenfels sich über dessen Votum hinwegsetzte. Ich vermute, daß er in Sangerhausen in einer Orgelbauwerkstatt seine Orgelbaukenntnisse (erwarb bzw.) erweiterte. Der „Laquey Baachen“: spätestens ab März 1703 war Bach als Lakai und Violinist in der Privatkanpelle des Mitregenten Johann Ernst von Sachsen-Weimar angestellt. Bei einer Orgelprobe am 17. März 1703 knüpfte Bach Kontakte zum Rat in Arnstadt. Am 9. August 1703 erhielt Bach ohne weiteres Probespiel seine Bestallung als Organist der Neuen Kirche in Arnstadt. Hier waren bereits vor ihm Mitglieder

der Bachfamilie als Musiker tätig gewesen. Johann Sebastians Großvater Christoph Bach (1613-1661) war Hof- und Stadtmusikus und dessen Bruder Heinrich Bach (1615-1692) war Organist an der Liebfrauenkirche und der Oberkirche gewesen. Letzterer war der Großvater von J. S. Bachs erster Ehefrau Maria-Barbara Bach. In Arnstadt lebte auch die Witwe seines Onkels Johann-Christoph Bach (1645-1695) und deren Sohn, Johann-Ernst Bach (1683-1739). Johann-Ernst vertrat Bach während dessen Reise nach Lübeck und erhielt Bachs Amt nach dessen Übersiedlung nach Mühlhausen. Für ein ungewöhnlich hohes Gehalt von 50 Gulden und 30 Gulden für Kost und Logis war Bach an der „Neuen Kirche“ offiziell nur für das Orgelspiel, nicht für die Figuralmusik zuständig. Ab einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt wurde er dennoch zur Zusammenarbeit mit dem Chor des Lyzeums verpflichtet. Im Oktober 1705 erhielt er für eine Reise nach Lübeck zu Dietrich Buxtehude einen Urlaub über vier Wochen, den er allerdings eigenmächtig auf über drei Monate ausdehnte. Obwohl er für einen Vertreter gesorgt hatte, wurde er am 21. Februar 1706 deswegen und wegen „Nachlässigkeit im Dienst“ vom Konsistorium der Gemeinde gerügt. Diese Reise zu Buxtehude bescherte Bach wertvolle musikalische Eindrücke. Buxtehudes Abendmusiken, Orgel- und Klavierwerke sowie dessen unvergleichliches Orgelspiel bildeten einen Ansporn für den jungen Organisten und Komponisten. Die ersten erhaltenen Orgel- und Klavierwerke Bachs lassen den Einfluß Buxtehudes erkennen. Dazu gehören Choralvorspiele wie beispielsweise „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (BWV 739) und Präludien, Toccaten, Partiten und Phantasien. Auf 1706 wird Bachs „Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto“ datiert, das er zum Abschied von seinem Bruder Johann Jacob Bach komponierte, der sich als Feldmusiker in der schwedischen Armee verdingt hatte. In allen Biographien wird darüber berichtet, daß Bach mehrmals Konflikte mit dem Arnstädter Konsistorium hatte. Dies betraf sein Verhalten den Chormitgliedern gegenüber, seine Urlaubsübertretung und seine Art, Orgel zu spielen. So wurde er ermahnt, bei der Begleitung der Choräle im Gottesdienst die Gemeinde nicht durch befremdliche Zwischenspiele, Verzierungen und Modulationen zu verwirren: „...halthen Ihm vor daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden...“. Die Choralbearbeitung zu Herr Jesu Christ, dich zu uns wend (BWV 726) mit ihren überraschenden Ausweichungen, ihrer vor allem in der damaligen mitteltönigen Orgelstimmung scharf klingenden Chromatik und den aufrauschenden Zwischenspielen macht die Verwirrung der Gemeinde verständlich...; ein anderes Mal kam die Klage, daß er eine „frembde Jungfer“ (seine Cousine zweiten Grades und spätere Ehefrau Maria Barbara Bach) auf die Chorempore mitgenommen habe. Der Enge dieser Verhältnisse hoffte Bach in Mühlhausen/(Th.) zu entgehen. Nachdem Bach am 24. April 1707 in Mühlhausen vorgespielt hatte, trat er dort an der Kirche Divi Blasii am 1. Juli seinen Dienst als Organist an. Sein Gehalt betrug 85 Gulden, dazu kamen Naturalien und Einkünfte aus den Nebenkirchen. Wie schon in Arnstadt fällt auf, daß er eine wesentlich höhere Bezahlung als sein Vorgänger und sein Nachfolger erzielte. Diese Verhältnisse erlaubten es ihm nun, eine Familie zu gründen. Am 17. Oktober 1707 heiratete er in Dornheim bei Arnstadt Maria Barbara Bach. Mehrfach wird von Treffen der weitverzweigten Bach-Familie berichtet. Bei solchen Zusammenkünften, beispielsweise bei Hochzeitsfeiern, wurde gemeinsam gesungen und musiziert, oft mehrstimmig aus dem Stegreif. Im sogenannten Quodlibet (BWV 524) zeichnete Bach wahrscheinlich 1707, spätestens 1708 ein solches Durcheinander von Liedern auf, bei dem man Fehler nicht nur in Kauf nahm, sondern sie auch gerne provozierte und sich über sie amüsierte. Der Titel „Quodlibet“ ist nicht original. Es ist nur ein Fragment davon erhalten und weist einen Text auf, der voller Anspielungen ist. Nicht alles darin ist so verständlich wie „...große Hochzeit, große Freuden, große Degen, große Scheiden...“. Möglicherweise erklang dieses Quodlibet bei Bachs Hochzeit mit Maria Barbara. Auftragsgemäß komponierte Bach zum Ratswechsel am 4. Februar 1708 die festliche Kantate „Gott ist mein König“ (BWV 71), die als einzige aus

dieser Zeit als Druck erhalten ist (- er schreibt sich italienisch als „Gio. Bast. Bach“ (= „Giovanni Bastiano Bach“)). Kurz darauf konnte er eine kostspielige Erweiterung und Reparatur der Orgel durchsetzen. Im Juni 1708 reiste Bach im Zusammenhang mit dem Abschluß der Renovierungsarbeiten an der dortigen Orgel wieder nach Weimar und spielte vor dem Herzog Wilhelm-Ernst. Dieser bot ihm die Stelle als Hoforganist und Kammermusiker mit einem Gehalt von 150 Gulden zuzüglich Naturalien an. Zudem hatte ein großer Stadtbrand in Mühlhausen zu einer Verteuerung der Lebenshaltungskosten geführt. Die Aussicht auf eine wesentlich bessere finanzielle Situation war offenbar ausschlaggebend dafür, daß Bach schon am 25. Juni 1708 – kaum ein Jahr nach seinem Amtsantritt – in Mühlhausen um seine Entlassung bat. Sein Nachfolger wurde Johann Friedrich Bach. Der Stadt Mühlhausen blieb Johann Sebastian Bach aber weiterhin verbunden. Jeweils für den Februar 1709 und 1710 bekam er Aufträge für Ratswechselkantaten, die ebenfalls auf Kosten des dortigen Rates gedruckt wurden, aber verschollen sind. Bach siedelte in der ersten Julihälfte 1708 (- „...im Quartal Crucis...“ -) mit seiner schwangeren Gattin nach Weimar über. Am 29. Dezember desselben Jahres wurde das erste Kind, Catharina-Dorothea, getauft. Während der Weimarer Zeit folgten noch fünf Kinder: Wilhelm Friedemann (* 22. November 1710), die Zwillinge Maria Sophia und Johann Christoph (* 23. Februar 1713, beide starben bald darauf), Carl Philipp Emanuel (* 8. März 1714) und Johann Gottfried Bernhard (* 11. Mai 1715). Ein Großteil von Bachs Orgelwerk entstand während der Weimarer Zeit, darunter seine Passacaglia und zahlreiche Toccaten, Präludien und Fugen. Hier begann er sein „Orgel-Büchlein“, das als Sammlung von 164 Choralvorspielen angelegt war, von denen er aber nur 44 vollendete. Neben seinem Dienst in der Wilhelmsburg (Stadtschloß) des Herzogs Wilhelm Ernst stand Bach auch in enger Verbindung mit dessen Neffen Ernst August, der im „Roten Schloß“ wohnte und 1709 Mitregent geworden war. Dessen Bruder Johann Ernst war Schüler Johann Gottfried Walthers. Von ihm stammen Vorlagen für Bachs Klavier- und Orgeltranskriptionen BWV 592/595/982/984/987; am 21. & 22. Februar 1713 befand sich Bach in Weißenfels anläßlich der Feierlichkeiten zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels. Möglicherweise wurde dort die Jagdkantate BWV 208 aufgeführt, Bachs früheste bekannte weltliche Kantate. Kirchenkantaten sind aus der früheren Weimarer Zeit nur wenige überliefert. Gegen Ende 1713 wurde Bach nach der Aufführung einer Probekantate die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle angeboten. Der Grund für Bachs Interesse an der Stelle ist nicht bekannt. Er erhielt am 14. Dezember, meinem späteren Geburtstag, seine Bestallung vom Kirchenkollegium, zögerte aber mit der Vertragsunterzeichnung und schickte erst am 19. März 1714 eine endgültige Absage mit der Begründung, daß die Besoldung nicht seiner Erwartung entspräche. Am 2. März 1714 wurde Bach in Weimar zum Konzertmeister ernannt. Obwohl er in der Hierarchie immer noch unter dem Kapell- und dem Vizekapellmeister stand, bekam er mit 250 Gulden ein erheblich höheres Gehalt als beide. Mit dem neuen Amt war die Pflicht verbunden, alle vier Wochen eine Kirchenkantate auf den jeweiligen Sonntag zu komponieren. Als erste erklang am 25. März (Palmsonntag und gleichzeitig Mariä Verkündigung) die Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182). Ihr folgten in regelmäßigen Abständen noch mindestens 20 weitere Werke, die den Grundstock der späteren Leipziger Kantatenjahrgänge bildeten. Schließlich sah sich Bach nach einer neuen Stelle um und fand sie am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, dessen Schwester sein Dienstherr Ernst August am 24. Januar 1716 geheiratet hatte. Der Grund für diesen Schritt kann nur gemutmaßt werden. Am 1. Dezember 1716 war der erste Kapellmeister Johann Samuel Dresde gestorben. Eine Nachfolgeregelung wurde zunächst nicht getroffen, aber Dresdes Sohn Johann Wilhelm hatte eine gewisse Vorrangstellung, da er als Vizekapellmeister schon längere Zeit die Amtsgeschäfte seines Vaters versehen hatte. Damit wäre für Bach ein Aufstieg zum Kapellmeister langfristig blockiert gewesen. Bach unterschrieb am 5. August 1717 den Vertrag für seine neue Stelle in Köthen, ohne vorher um seine Entlassung in Weimar gebeten

zu haben. Als er dies nachholen wollte, erhielt er seine Demission nicht, sondern wurde am 6. November wegen seiner „Halbstarrigen Bezeugung“ in der vom Café „Resi“ („Residenzkaffee“) aus zu sehenden „Landrichterstube“ arretiert. Am 2. Dezember wurde er aus Haft und Dienstverhältnis in Ungnade entlassen. In den Herbst 1717 wird eine 1739 erstmals erwähnte und von Forkel ausführlich dargestellte Begebenheit datiert, nach der Bach an den Hof nach Dresden reiste, wo ein Wettstreit mit dem berühmten Orgelvirtuosen Louis Marchand stattfinden sollte. Dazu kam es nicht, weil Marchand an dem festgelegten Tag in der Frühe abgereist war, angeblich, weil er den Vergleich scheute. Diese Begebenheit ist ein typisches Beispiel dafür, daß schon kurz nach Bachs Tod ihn glorifizierende Anekdoten gepflegt wurden, oft ausgelöst durch ungenaue Erinnerungen seiner Söhne und Schüler. Bach selbst schätzte nach Carl Philipp Emanuel Bachs Zeugnis die mündliche und schriftliche Weitergabe solcher Anekdoten keineswegs. Wichtiger als ein Zusammentreffen mit Marchand, dessen Werke er schätzte, waren für Bach seine Beziehungen zum Dresdner Musikdirektor Johann Georg Pisendel (1687-1755). Stilkritische Vergleiche von Bachs und Pisendels Solowerken für Violine legen nahe, Pisendel habe Bach zur Komposition der 6 Sonaten und Partiten angeregt. Bereits 1709 hatten beide einige Zeit miteinander in Weimar verbracht und seither Kompositionen ausgetauscht. Durch Pisendel konnten Bach Kompositionen Antonio Vivaldis vermittelt worden sein. Pisendel kehrte nämlich am 27. September 1717 aus Italien, wo er kurzzeitig Vivaldis Schüler gewesen war, nach Dresden zurück, und Bach verließ die Stadt Anfang Oktober. Ein Zusammentreffen und ein künstlerischer Austausch sind also anzunehmen. Ab Dezember 1717 war Bach Kapellmeister und „Directore derer Cammer-Musiquen“ in Köthen. Bach schätzte den jungen, musikalischen Herzog Leopold von Anhalt-Köthen und stand ihm offenbar auch persönlich nahe, was man z.B. daran sieht, daß sowohl Leopold als auch seine Geschwister August Ludwig und Eleonora Wilhelmine Taufpaten von Bachs am 15. November 1718 geborenem Sohn Leopold August waren. Das Kind starb kaum ein Jahr später. Bach konnte in Köthen für eine hervorragende Kapelle komponieren. Fürst Leopold hatte bis zu 17 Musiker angestellt, die zum Teil aus der 1713 aufgelösten Kapelle des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I. stammten. Acht der Instrumentalisten, unter ihnen Christian Ferdinand Abel, hatten Solistenqualität und den Rang des „Cammernmusicus“. Der Fürst stattete seine Kapelle mit guten Instrumenten aus und schickte Bach zum Kauf eines neuen Cembalos 1719 nach Berlin. Dort konnte Bach den kunstliebenden Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg (1677-1734) kennen lernen. Für ihn stellte er 1721 ältere und neuere Instrumentalsätze als „Six Concerts Avec plusieurs Instruments“ zusammen, die später „Brandenburgische Konzerte“ genannt wurden (BWV 1046-1051). Als Bach 1720 nach einer zweimonatigen Reise des Hofes aus Karlsbad zurückkehrte, mußte er erfahren, daß seine Gattin Maria Barbara nach kurzer Krankheit gestorben und schon am 7. Juli bestattet worden war. Am 3. Dezember 1721 heiratete er Anna Magdalena, die jüngste Tochter des fürstlichen Hof- und Feldtrompeters zu Sachsen-Weißenfels Johann-Kaspar Wilcke, die 1720 als Sopranistin an den Köthener Hof gekommen war. Auch dieser zweiten Ehe entstammen zahlreiche Kinder, von denen die meisten aber schon im Kindesalter starben: Christiana Sophia Henrietta (* Frühjahr 1723; † 29. Juni 1726), Gottfried Heinrich (* 26. Februar 1724), Christian Gottlieb (getauft 14. April 1725; † 21. September 1728), Elisabeth Juliana Friederica (getauft 5. April 1726), Ernestus Andreas (* 30. Oktober 1727; † 1. November 1727), Regina Johanna (10. Oktober 1728; † 25. April 1733), Christiana Benedicta (* 1. Januar 1730; † 4. Januar), Christiana Dorothea (* 18. März 1731; † 1732), Johann Christoph Friedrich (* 21. Juni 1732), Johann August Abraham (* 5. November 1733; † 6. November 1733), Johann Christian (* 5. September 1735), Johanna Carolina (getauft 30. Oktober 1737), Regina-Susanna (getauft 22. Februar 1742). Als Beitrag zur musikalischen Erziehung seiner Kinder hatte Bach am 22. Januar 1720 das „Clavierbüchlein“ für den ältesten Sohn Wilhelm Friedemann begonnen, das unter anderem die zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien enthält. Das 1722 angelegte

„Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin“ enthält die Frühfassungen der Französischen Suiten. Neben dem Wohltemperierten Klavier und den sechs Violinpartiten und -sonaten sind dies die mit Sicherheit auf die Köthener Zeit datierbaren autografen Instrumentalkompositionen. Daneben sind noch einige Geburtstags- und Neujahrskantaten überliefert, jedoch nicht für alle in Frage kommenden Feiertage. Es gilt als sicher, daß Bach für den Hof eine beträchtliche Zahl an Konzerten und anderen Instrumentalkompositionen geschrieben haben muß, die aber weitgehend verschollen oder aber in späteren Bearbeitungen als Cembalokonzerte oder Kantatensätze erhalten sind. Im September 1720 wurde die Organistenstelle zu St. Jacobi in Hamburg frei, um die sich Bach bewarb. Er wurde auch vom Hamburger Rat zum Probespiel zugelassen, sagte aber dann doch ab, wahrscheinlich, weil die Übernahme der Stelle mit einer beträchtlichen Kaufsumme verknüpft war. Zuvor hatte er im Beisein Johann Adam Reinckens an der berühmten Orgel der Katharinenkirche mit ihrer wunderbaren Pedalposaune 32' ein denkwürdiges Konzert gegeben, über das die Quellen anekdotisch berichten. Möglicherweise ist die Widmung der „Brandenburgischen Konzerte“ vom 24. März 1721 für den Markgrafen Christian-Ludwig (- vgl. LFs Vornamen... -) von Brandenburg im Zusammenhang mit Bachs Suche nach einer neuen Stelle zu sehen. Aus unbekanntem Gründen schien sich Fürst Leopold in der Folgezeit von Bachs Ensemblesmusik immer mehr abzuwenden. Vielleicht bezieht sich die berühmte Stelle in Bachs Brief vom 20. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann auf diese Änderung im Musikgeschmack des Fürstenhauses, wobei er der (neuen) Gattin des Fürsten die Hauptschuld gab: „...dasselbst [in Köthen] hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bei welchem [ich] auch vermeinte meine Lebenszeit zu beschließen. Es mußte sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wollte, als ob die musicalische Inclination [Neigung] bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wollte, zumahl da die neue Fürstin schiene eine amusa zu sein...“; Dies' wird dadurch bestätigt, daß nach Bachs Weggang von Köthen sein Posten nicht wieder besetzt wurde. Durch den Tod Johann Kuhnaus am 5. Juni 1722 wurde in Leipzig die Stelle des Thomaskantors frei. Nach einem ersten Probespiel am 14. Juli wurde von den Bewerbern, zu denen Johann-Friedrich Fasch (Kapellmeister am Hofe zu Anhalt-Zerbst) und Christian-Friedrich Rolle (Musikdirektor in Magdeburg) zählten, Georg-Philipp Telemann gewählt. Da Telemann aufgrund einer Gehaltserhöhung in Hamburg blieb, wurde eine zweite Kantoratsprobe anberaumt, bei der neben Bach Georg-Friedrich Kauffmann aus Merseburg, der freiwillig zurücktrat, Johann-Christoph Graupner (Kapellmeister in Darmstadt) und Balthasar Schott (Organist an der Neuen Kirche zu Leipzig) kandidierten. Bach führte am 7. Februar 1723 als Probestück die Kantaten „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, BWV 22, und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, BWV 23, auf. Gewählt wurde Graupner, der aber ablehnen mußte, weil ihm vom hessischen Landgrafen die Entlassung verweigert wurde. Somit wurde Bach „als dritte Wahl“ Thomaskantor, ein Amt, das er bis zu seinem Tode behielt. Den Titel eines „Fürstlich Köthenischen Kapellmeisters“ durfte Bach weiter führen, und er lieferte noch bis zum Tod des Fürsten 1728 Musik zu den Festtagen des Fürstenhauses. Bachs Familie wohnte im linken Drittel des Hauses. Ende Mai 1723 nahm Bach seinen Dienst in Leipzig auf. Als Kantor und Musikdirektor war er für die Musik in den vier Hauptkirchen der Stadt verantwortlich. Dazu zählte die Vorbereitung einer Kantatenaufführung an jedem Sonntag und an den Feiertagen. Außerdem unterlag ihm der Musikunterricht in der Thomasschule. Die Internatsschüler waren verpflichtet, als Chorsänger die Gottesdienste mitzugestalten. Sein Deputat als Lateinlehrer, das mit seiner Stelle traditionell verbunden war, übertrug er gegen eine Geldzahlung einem Lehrer der Schule. Gleich nach seiner Ankunft fing Bach an, Kantaten für die jeweils anstehenden Aufführungen zu komponieren oder zu überarbeiten. Bei dieser systematischen Arbeit muß in den ersten beiden Jahren im Schnitt ungefähr ein Werk pro Woche entstanden sein, danach verlangsamte sich das Tempo. Insgesamt sind zwei vollständige Jahrgänge überliefert, der Nekrolog

berichtet von drei weiteren (siehe Bachkantate). Insgesamt sollen in dieser Zeit ca. 300 Kantaten entstanden sein. Für Weihnachten 1723 schrieb Bach die zweite Fassung des Magnificat in Es-Dur mit den weihnachtlichen Einlagesätzen (- die erste Fassung erklang ohne die später erstellten Einlagesätze schon am 2. Juli 1723 zu Mariae Heimsuchung), für den Karfreitag 1724 sein bis dahin umfassendstes Werk, die Johannespassion, für Weihnachten 1724 ein „Sanctus“. Wohl Anfang 1725 begegnete Bach dem Textdichter Christian-Friedrich Henrici (alias „Picander“), der schließlich den Text für die Matthäuspassion lieferte, die 1727 oder 1729 uraufgeführt wurde. Die Aufführungsbedingungen hatten sich in diesen ersten Leipziger Jahren insgesamt verschlechtert. Bach sah sich daher gezwungen, in einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig vom 23. August 1730 seine Vorstellungen von der vokalen und instrumentalen Ausstattung einer „wohlbestallten Kirchen Music“ zu dokumentieren. Dieser „höchstnöthige Entwurff“ ist heute eine wichtige Quelle für die historische Aufführungspraxis seiner Werke. Bach bemühte sich in dieser Zeit, den Titel eines Hofkompositeurs in Dresden zugesprochen zu bekommen, da er unzufrieden war mit der Bezahlung, den hohen Lebenshaltungskosten und der Leipziger Obrigkeit, die Bachs Schaffen nicht in seinem Sinn förderte, wie sich einem Brief von 1730 entnehmen läßt: „...da aber nun (1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man mir Ihn beschrieben, (2) viele accidentia dieser station entgangen, (3) ein sehr theurer Orth u. (4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen...“. 1729 übernahm Bach die Leitung des 1701 von Telemann gegründeten „Collegium musicum“, die er bis 1741, vielleicht sogar bis 1746, behielt. Mit dieser studentischen Instrumentalkapelle - es gab noch weitere in Leipzig - führte er deutsche und italienische Instrumental- und Vokalmusik auf, außerdem schrieb er dafür etliche seiner weltlichen Kantaten, wie z.B. „Hercules am Scheidewege“, die er „Dramma per la Musica“ oder „Dramma per Musica“ nannte und die strukturell der Oper nahestehen. In der Bauernkantate und der Kaffeekantate zeigt sich, daß er auch im humoristischen Genre schreiben konnte. Letztere wurde höchstwahrscheinlich im „Zimmermannischen Caffee-Hauß“ aufgeführt, in dem er mit dem Collegium musicum konzertierte. Wöchentlich einmal, während der Leipziger Messe sogar zweimal, wurden hier oder im dazugehörigen Kaffeegarten abends solche „Musikalischen Concerten, oder Zusammenkünffte“ abgehalten. Sie gelten als Nachweis des erwachenden bürgerlichen Verlangens nach hochstehender musikalischer Unterhaltung in Leipzig. Dem dienten auch die vielen Cembalokonzerte für bis zu vier Solisten, die zum größten Teil als neue Arrangements meist eigener Violin- oder Oboenkonzerte und Instrumentalsätze aus Kantaten, aber auch aus fremden Vorlagen (z.B. Vivaldi) entstanden. Als Solisten standen neben Bach selbst seine Söhne und Schüler zur Verfügung. In seiner gesamten Leipziger Zeit war Bach ein gesuchter Lehrer. Oft lebten die Schüler in seinem Haushalt. Ziel des Unterrichts war, Musiker heran zu bilden, die als Instrumentalisten und Komponisten den vielfältigen Aufgaben bei Hof, in der Kirche und im beginnenden bürgerlichen Musikleben gewachsen waren. Bachs Unterricht trug vor allem bei seinen Söhnen reiche Früchte. Für diesen Unterricht verwendete Bach ältere und neuere eigene Kompositionen. Viele davon faßte er zusammen und veröffentlichte sie als Clavierübung I, II, III und IV. Bereits in Weimar und in Köthen hatte Bach Huldigungskantaten für die Fürstenhäuser in Weimar, Weißenfels und Köthen sowie Festmusiken in Form von Kantaten zu verschiedenen Anlässen komponiert. In Leipzig entstanden weitere derartige Werke, wobei Bach häufig ältere Vorlagen verarbeitete. Die Festmusiken und Huldigungskantaten galten beispielsweise dem Umkreis der Universität und der Thomasschule sowie den Kurfürsten Friedrich August I. und II. von Sachsen, die gleichzeitig als August II. und III. Könige von Polen waren. Auch weitere Adlige und reiche Bürger wurden mit solchen musikalischen Ehrungen bedacht. Diese Kantaten wurden meist im Freien aufgeführt und mußten daher in Chor und Instrumentalkapelle stark besetzt sein.

Das war vor allem gewährleistet, nachdem Bach das Collegium musicum übernommen hatte. Zur Verstärkung standen ihm die Musiker der musicalischen Stadt Compagnie zur Verfügung. Über die Aufführung eines derartigen Werkes, nämlich der Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) zu August III. Krönungsjubiläum am 5. Oktober 1734, gibt es umfangreiche Aufzeichnungen in der städtischen Chronik. Da die königliche Familie in Leipzig keine eigene Residenz besaß, wurde sie in dem bürgerlichen Apelischen Stadtpalais untergebracht. Aus der Chronik: „...gegen 9 Uhr Abends brachten Ihre Majt. die allhiesigen Studierenden eine allerunterthänigst Abend Music mit Trompeten und Pauken, so Hr. Capell Meister Joh. Sebastian Bach Cant. zu St. Thom. componieret. Wobey 600. Studenten lauter Wachs Fäckeln trugen, und 4. Grafen als Marschälle die Music aufführten...“. Im Weiteren wird der Weg des Zuges bis zu des Königs Logis beschrieben. Am Tag darauf starb der 1. Trompeter Gottfried Reiche, der Senior der „Musikalischen Stadt Compagnie“, „...weil er vorher ... wegen des Blasens große Strapazzen gehabt, und auch der Fackel Rauch ihm sehr beschwerlich gewesen...“. Auch in dieser Kantate verwendete Bach ältere Kantatensätze. Einer der Sätze fand Eingang in die später vollendete Messe in h-Moll. Etliche seiner Huldigungskantaten arbeitete Bach kurz nach ihrer Entstehung in geistliche Werke um. Diesem Parodieverfahren ist das Weihnachtsoratorium von 1734/1735 zu verdanken, das Himmelfahrtsoratorium von 1735 und das Osteroratorium. Durch Parodierung geistlicher Kantaten entstanden die sogenannten Lutherischen Messen, ebenso die Urfassung der h-Moll-Messe von 1733 (die sogenannte Missa), die nur das Kyrie und das Gloria umfaßte. Nach Einreichung dieses Werks beim kurfürstlichen Hof in Dresden erhielt Bach am 19. November 1736 die ersehnte Nachricht, sich „Compositeur bey Dero Hoff-Capelle“ nennen zu dürfen, allerdings nicht den erhofften Ruf, fortan in der Residenzstadt Dresden zu wohnen und zu wirken. In den 1740er Jahren scheint sich Bach weitgehend von Neukompositionen für die Kirche und für das Collegium musicum zurückgezogen haben. Im Mai 1747 besuchte er auf Einladung Friedrichs des Großen, in dessen Hofkapelle Carl Philipp Emanuel Bach angestellt war, Potsdam und Berlin und improvisierte auf den dortigen Pianoforti und Orgeln. Er versprach, ein ihm vom König vorgegebenes Thema in einer Fuge auszuführen und in Kupfer zu stechen. Aus diesem Versprechen wurde das „Musikalische Opfer“, eine Sammlung von zwei Fugen (drei- und sechsstimmig), zehn Kanons und einer Triosonate, alle über das gleiche Thema. „Einige canonische Veränderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komme ich her vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal“ lautet der Titel eines Variationenwerkes, das Bach zu seinem Eintritt 1747 in die von Lorenz-Christoph Mizler gegründete „Correspondierende Societæt der musikalischen Wissenschaften“ einreichte. Es gilt als bedeutendes, kontrapunktisches Spätwerk Bachs. Ein weiterer kontrapunktischer Werkzyklus ist die Kunst der Fuge, deren erste Reinschrift Bach 1742 abschloß, die er aber danach bis 1749 umfassend ergänzte und überarbeitete. Die Sammlung von einfachen Fugen, Gegenfugen, Spiegelfugen, Fugen mit mehreren Themen und Kanons stellt ein Kompendium der Techniken der Fugenkomposition dar. Ebenfalls in Bachs letzte Jahre fällt die Vollendung der h-Moll-Messe unter Verwendung der Missa von 1733, des Sanctus von 1724 und anderer älterer Kompositionen. In seinen letzten Jahren litt Bach an einer Augenkrankheit. Auch über motorische Störungen im rechten Arm und damit in der Schreibhand wird berichtet. Ab 1749 sind überhaupt keine Schriftstücke von ihm mehr erhalten. Die letzte bekannte Unterschrift stammt vom 6. Mai 1749. Seine Frau Anna Magdalena oder sein Sohn Johann Christian unterschrieben für ihn seitdem alle Dokumente. Das von Natur aus schlechte Sehvermögen ließ so stark nach, daß sich Bach von dem schon damals umstrittenen Okulisten (Starstecher) John Taylor operieren ließ, der vom 4. bis zum 7. April 1750 in Leipzig weilte. Komplikationen erforderten eine Nachoperation. Kurzzeitig konnte Bach wieder sehen, ihn traf aber einige Tage vor seinem Tod ein Schlaganfall. Bach starb am Dienstag 28. Juli 1750 abends 20:30; im hauptsächlich von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola verfaßten, 1751 fertiggestellten und 1754 veröffentlichten Nekrolog heißt es zu

Bachs Krankheit und Tod: „...sein von Natur etwas blödes Gesicht, welches durch seinen unerhörten Eifer in seinem Studieren [...] noch mehr geschwächt worden, brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wollte dieselbe [...] durch eine Operation heben lassen. Doch diese [...] lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen; sondern sein, im übrigen gesunder Körper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugefügte Medicamente, und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war. Zehn Tage vor seinem Tod schien es sich gähling mit seinen Augen zu bessern: so daß er einsmals des Morgens ganz gut wieder sehen, und auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen folgte ein hitziges Fieber, an welchem er [...] am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf 9 Uhr, im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters, auf das Verdienst seines Erlösers sanft und seelig verschied...“. Im Autograph des Endes der unvollendeten letzten Fuge aus der „Kunst der Fuge“ findet sich C.-Ph.-E. Bachs Zusatz: „NB ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.“. Die neuere Bachforschung hält es allerdings auch für möglich, daß eine zunehmende Zuckererkrankung die Ursache für Bachs nachlassendes Sehvermögen und den Schlaganfall war. Nach zweimaliger Umbettung befindet sich sein Grab heute in der Leipziger Thomaskirche. Aussagen Bachs über sich, seinen Lebensweg und seine Werke sind sehr spärlich. Es lag nicht im Selbstverständnis eines Musikers seiner Generation, darüber viele Worte zu machen. Die meisten Schriftstücke von seiner Hand lassen die uns heute interessierende Persönlichkeit nur erahnen. Erhalten geblieben sind Briefe, Eingaben, Gesuche und Empfehlungsschreiben, Zeugnisse und Prüfungsberichte, Orgelgutachten, Urkunden, Quittungen, Widmungen und Titelseiten sowie Anmerkungen, Mitteilungen und Aufstellungen verschiedenster Art. Erst Briefe aus der Leipziger Zeit geben Einblick in Bachs intime Lebensbezirke, so etwa der Brief vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann, die diktierten Briefe vom 24. und 26. Mai 1738 an die Familie Klemm und die Briefe vom 6. Oktober 1748 und 2. November 1748 an seinen Großcousin Johann Elias Bach. Einen zahlenmäßig wesentlich größeren Umfang haben die fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte von 1685 bis 1750 und die Dokumente zum Nachwirken von 1750 bis 1800. All diese Dokumente sind zugänglich in Supplement-Bänden zur „Neuen Ausgabe sämtlicher Werke“ Bachs. Bach in seiner äußeren Biographie, zumal in seinen Tätigkeiten zu erfassen, gelingt mit diesen Dokumenten wesentlich leichter als in seiner inneren Biographie. Deshalb entstanden schon zu Bachs Lebzeiten Anekdoten, die das auszugleichen suchten und immer noch wirksam sind. Eine große Hilfe, Bach nahe zu kommen, sind die von Werner Neumann herausgegebenen und kommentierten „Bildldokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs“ als Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Darin werden auch alle greifbaren Varianten von Bachbildnissen vorgestellt und kritisch besprochen. Nach Bachs Tod lebte seine Gestalt weiter in den gemalten, gezeichneten und gestochenen Portraits und in der mündlichen und schriftlichen Tradierung durch seine Söhne, Schüler, Freunde und Gegner. Sehr bald wurde Bach für musiktheoretische und ästhetische, musikhistorische und politische Anliegen vereinnahmt. Oft sagte die Sicht auf Bach mehr über die Intentionen des Schreibenden als über Bach selbst aus. Auch die Bach-Biographien von Forkel und Spitta über Schweitzer und Wolff bis hin zu den populärwissenschaftlich und romanhaft Schreibenden unserer Tage müssen daraufhin kritisch überprüft werden. Das geschieht unter anderem in wissenschaftlichen Untersuchungen zu Einzelfragen von Bachs Leben und seinem geschichtlichen und musikgeschichtlichen Umfeld, oft veröffentlicht in Periodika, Forschungsberichten und Aufsatzsammlungen, die zu überblicken nicht mehr möglich ist. Zu seinen Lebzeiten fand Bachs kompositorisches Schaffen keine große Beachtung, verglichen etwa mit dem seiner Zeitgenossen Georg Friedrich Händel oder Georg Philipp Telemann. Europaweit bekannt war Bach zu Lebzeiten vor allem als Organist und Cembalovirtuose

sowie als Meister der Improvisation (siehe auch Musikalisches Opfer). Ferner hatte er einen ausgezeichneten Ruf als Orgelgutachter. Daneben beherrschte Bach, wie viele damalige Musiker, auch die Violine und leitete Aufführungen seiner Werke häufig von der Bratsche aus. Die weite Verbreitung und Rezeption von Bachs Werken nahm ihren Anfang in der Wiederaufführung der bis dahin nur in Einzelteilen bekannten Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1829 und wurde gefördert durch die erste Gesamtausgabe seiner Werke (1851-1899), an der Johannes Brahms mitwirkte. Sowohl Mendelssohn als auch Brahms trugen zudem Bach'sche Klavierwerke öffentlich vor. Philipp Spittas zweibändige Biografie (1873-1879) machte das erst im 19. Jahrhundert so richtig entstehende Konzertpublikum erstmals umfänglich mit J.S. Bachs Leben und Wirken bekannt. Im Laufe des späten 19. und des 20. Jahrhunderts wurde „JSB“ für Pianisten und Klavierschüler wieder, was er schon für Ludwig van Beethoven und Robert Schumann gewesen war: ein stetes musikalisches Lebenselixier. Die Pflege von JSBs Kirchenmusik wurde vor allem von seinen Nachfolgern im Amt des Thomaskantors in Leipzig vorangebracht. Im 20. Jahrhundert nahmen sich die großen Symphonieorchester und ihre berühmten Dirigenten sowie namhafte Solisten immer mehr des Instrumentalwerkes an. Bachs heutige Berühmtheit hat ihre Wurzeln zum einen in der Tatsache, daß seine Werke (zusammen mit denen von Heinrich Schütz und G.Fr. Händels Opern und Oratorien) die einzigen aus der Barockzeit waren, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in großem Umfang überliefert und bekannt waren. Zum anderen übte seine konsequente Anwendung des Kontrapunktes, verbunden mit der Affektwirkung seiner Melodik und der kühnen Harmonik, auf spätere Komponisten eine große Wirkung aus. Seit dem 19. Jahrhundert schätzen kirchliche Kreise Bachs geistliche Musik vor allem wegen ihrer starken Religiosität. Glaubt man Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel Bach, dann betrachtete sich Bach im Komponieren als Autodidakt. Es gab keinen verbürgten Kompositionsunterricht. Die Unterweisung bei seinem Bruder in Ohrdruf „mag wohl einen Organisten zum Vorwurf gehabt haben u. weiter nichts“ (C. Ph. E. Bach 1775). Später wäre Bachs Aufenthalt bei Buxtehude eine mehrmonatige Gelegenheit gewesen, unterrichtet zu werden, doch gibt es dazu keinerlei Belege. Daß Bach als Autodidakt zum bedeutenden Komponisten reifte, war möglich, weil er von Jugend auf die Werke der unterschiedlichsten Komponisten durchstudierte und aus ihnen lernte. Das geschah durch Hören, Lesen, Abschreiben, Transkribieren, Bearbeiten und Nachahmen der Musik sowie durch die Übernahme von kompositorischen Mitteln, Formen und Gattungen. Nochmals C. Ph. E. Bach dazu: „...der seelige hat durch eigene Zusätze seinen Geschmack gebildet. [...] Bloß eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen u. starcken Fughisten gemacht. [...] Durch die Aufführung sehr vieler starcken Musiken, [...] ohne systematisches Studium der Phonurgie hat er das arrangement des Orchesters gelernt...“. In Bachs vielfältigem Werk treffen sich Einflüsse aus der Musik Mittel-, Nord- und Süddeutschlands bzw. Österreichs sowie Frankreichs und Italiens. Zu beachten ist dabei, daß sich die regionalen Traditionen gegenseitig beeinflusst haben. So enthalten die deutschen Traditionen auch italienische und französische Überlieferungen und Stilmittel. Daher sind manche Kompositionen nicht eindeutig zuzuordnen. Kenntnis vom musikalischen Einfluss auf Bach verschaffen unter anderem: Bachs Abschriften und Erwerbungen von Werken anderer Komponisten, Bachs Transkriptionen und Bearbeitungen, schriftliche und mündliche Erwähnungen durch Bach und seinen Umkreis, Berichte und Rezensionen des 18. Jahrhunderts und stilkritische Untersuchungen der Musikwissenschaft der Werke Bachs und seiner Schüler. Mitteldeutsche Einflüsse existieren durch: Johann Christoph Bach I, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, Johann Ludwig Bach, Johann Gottfried Walther, Johann Georg Pisendel, Silvius Leopold Weiss, Johann Friedrich Fasch; norddeutsche Einflüsse durch: Johann Adam Reincken, Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns, Georg Böhm; süddeutsch-österreichische Einflüsse durch: Johann Jakob Froberger, Johann Caspar Kerll, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Joseph Fux; italienische Einflüsse durch: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Girolamo

Frescobaldi, Arcangelo Corelli, Giovanni Legrenzi, Giovanni Bassani, Giuseppe Torelli, Alessandro Marcello, Tomaso Giovanni Albinoni, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Nicola Antonio Porpora, Francesco Durante, Giovanni Alberto Ristori, Giovanni Battista Pergolesi; französische Einflüsse durch: André Raison, François Dieupart, François Couperin, Louis Marchand, Nicolas de Grigny. Manche berühmte Musiker, die Bach teilweise persönlich kannte, sind nicht eindeutig zuzuordnen. Sie hatten selbst unterschiedlichste Musik verarbeitet und Bach mit ihren Werken beeinflusst, so etwa Jan-Dismas Zelenka, Johann Mattheson, GeorgPhilipp Telemann, Reinhard Keiser und GeorgFriedrich Händel. Ob Bach auch Anregungen seiner Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel aufnahm, ist nicht gesichert, aber zu vermuten. Daß manche Kompositionen der beiden ältesten Bachsöhne als Werke des Vaters galten und umgekehrt, deutet darauf hin. Bach eignete sich bei seiner Arbeit an den verschiedenen Wirkungsstätten unter dem Einfluß der o.g. Komponisten nach und nach die unterschiedlichsten Gattungen, Kompositionsstile und Musizierweisen an. Diesem Ziel galten auch einige von Bachs Reisen. Mit Ausnahme der Oper komponierte Bach Werke in allen zu seiner Zeit verbreiteten musikalischen Gattungen: Vokalmusik, Geistliche Kantate und weltliche Kantate: Concerto, Cantata, Serenata, Drama per Musica, Motette, Messe, Magnificat, Passion, Oratorium, Choral, Geistliches Lied; Instrumentalmusik: Orgelmusik: Präludium und Fuge, Fantasie, Toccata, Passacaglia, Triosonate, Orgelchoral, Choralvorspiel, Choralbearbeitung, Choralpartita, Choralvariationen, Concerto, Bearbeitungen; Klaviermusik: Invention, Duett, Sinfonie, Suite, Partita, Concerto, Fantasie, Overture, Thema mit Variationen, Präludium und Fuge, Fantasie und Fuge, Toccata, Sonate, Klavierkonzert für 1, 2, 3 und 4 Solisten; Lautenmusik: Suite, Präludium, Fuge; Kammermusik: Triosonate mit Basso Continuo, Solosonate mit obligatem Cembalo, Sonate und Partita für ein Soloinstrument senza basso; Orchestermusik: Concerto (mit bis zu 4 Solostimmen), Overture (Orchestersuite); ohne feste instrumentale Besetzung: Kanon, Fuge. Der „Clavier“-Komponist, „Harmonist“, Kontrapunktiker und Komponist funktionaler Musik: JSBs Werke sind großenteils funktional gebunden, beispielsweise als Kantoren- und Organistenmusik für die Kirche, Instrumentalmusik für den Hof und das Bürgertum oder Lehrwerke für den Unterricht. Einige Werke überschreiten den tradierten Formenkanon weit. Das ist vor allem der Fall bei den vom eigenen, überragenden instrumentalen Können geprägten Orgel- und Klavierwerken und bei den großen kontrapunktischen Sammelwerken. Bach galt den Zeitgenossen zurecht als bedeutender „Harmonist“, der die Möglichkeiten der Tonarten und deren Eigenschaften durch den gesamten Quintenzirkel ausschöpfte wie vor ihm keiner. Kritik erfuhr er wegen der Nähe seiner vokalen Kirchenmusik zur Oper und - nur scheinbar im Widerspruch dazu - wegen der Textbehandlung und instrumentalen Stimmführung der vokalen Solopartien. Von Bach sind rund 200 Kirchenkantaten überliefert. In seinen Kantaten und Passionen griff Bach häufig auf populäre Choräle des evangelischen Kirchengesangbuches zurück. Eine größere Anzahl seiner Werke, vor allem aus der frühen Schaffenszeit, gilt als verschollen. Bach schrieb wahrscheinlich fünf Passionen, erhalten sind aber nur die Johannes- und Matthäuspassion. Verschollen sind wahrscheinlich eine Lukaspassion und eine Markuspassion. Das fünfte Werk dürfte eine einhörige Variante der Matthäus-Passion sein. Besonders bekannte Werke: Matthäus-Passion, Johannes-Passion, h-Moll-Messe, Weihnachtsoratorium, Himmelfahrtsoratorium, Osteroratorium, Magnificat, Kantaten, Musikalisches Opfer, Die Kunst der Fuge, Brandenburgische Konzerte, 4 Orchestersuiten, Orgelwerke, Schüblersche Choräle, Wohltemperiertes Klavier, Goldberg-Variationen, Suiten für Violoncello solo, Sonaten und Partiten für Violine Solo. Johann Sebastian Bachs musikalische Werke sind im „Bach-Werke-Verzeichnis“ (BWV) katalogisiert. Ein neueres, aber weniger gebräuchliches Verzeichnis ist das „Bach-Compendium“ der Musikwissenschaftler H.-J. Schulze und Christoph Wolff. Neben seiner Wirkung als Musiker und Komponist hatte Bach auch Einfluß auf die praxisbezogene Musiktheorie, die später vor allem in den Schriften Johann Philipp Kirnbergers erfaßt wurde.

Vermutlich angeregt durch die verschiedenen Temperierungen von Andreas Werckmeister komponierte Bach sein Wohltemperiertes Klavier, dessen Popularität später der wohltemperierten Stimmung zum Durchbruch verhalf. Bach ging es darin - wie es Kirnberger beschrieben hat - unter anderem darum, die von der Temperierung abhängige Vielfalt tonartbezogener Affekte darzustellen und zu lehren. Daneben wird Bach häufig als Mitbegründer der Spieltechnik mit dem Daumen als vollwertigem Spielfinger bei den Tasteninstrumenten genannt. Diese Technik erweiterte das Ausdrucksvermögen der Kompositionen bis in den virtuosen Bereich hinein, ermöglichte aber auch ein elegantes, vielstimmiges Legatospiel: „...er hatte sich eine eigene Fingerordnung ausgesonnen, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendsten Leichtigkeit herauszubringen...Man ... weiß, daß es dabey hauptsächlich auf den Gebrauch des Daumens ankommt,...“ (aus Johann-Adam Hiller: „Mein Leben“); s.a. Carl-Philipp-Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Zudem setzte sich Bach für die Weiter- und Neuentwicklung von Musikinstrumenten ein. Auch das war auf eine Erweiterung der kompositorischen Mittel ausgerichtet. Die „Viola pomposa“ ist seine Erfindung. Bei den Tasteninstrumenten interessierten ihn besonders klangliche Neuentwicklungen. Er beschäftigte sich zum Beispiel mit deren Temperierung, bei den Orgeln mit deren Klangdisposition und mechanischen Qualitäten. Ein Beispiel ist Bachs „Disposition der neuen reparatur des Orgelwercks ad D: Blasii“ (Mühlhausen 1708). Bach war ein geschätzter und gut bezahlter Orgelinspektor. Dabei arbeitete er auch mit Gottfried Silbermann zusammen. Ihn forderte und förderte er in der Entwicklung des Pianofortes, das in Bachs späten Jahren nach einem Bericht seines Schülers Johann Friedrich Agricola „von ihm völlige Guttheißung erlangte“. Etwa 60 Reisen Johann Sebastian Bachs sind bezeugt, einige mehr können aus Andeutungen in Dokumenten seiner Zeit angenommen werden. Je nach Zeit und Anlaß reiste Bach zu Fuß, mit der „ordinären Post“ oder mit der komfortableren „Extrapost“. Letzteres kann aus den Abrechnungen von Reisen zu Orgelprüfungen geschlossen werden. Orgelprüfungen waren für Bach der häufigste Anlaß zu Reisen. Weitere Anlässe waren Gastspiele, Aufführungen eigener Werke, Besuche bei Verwandten und Bekannten, Treffen mit Musikerkollegen sowie Probespiele, mit denen er sich um eine Stelle bewarb. Dienstreisen unternahm Bach nur wenige von Köthen aus. Manchmal konnte Bach mehrere Anlässe miteinander verknüpfen. Nach Bachs Tod bestand zunächst kaum ein Verlangen, seine Werke weiterhin aufzuführen. Das Andenken an ihn pflegten hauptsächlich seine von ihm unterrichteten Söhne, die selbst Komponisten geworden waren: Wilhelm Friedemann Bach, der Dresdener oder Hallesche Bach (1710 - 1784) - Carl Philipp Emanuel Bach, der Berliner oder Hamburger Bach (1714 - 1788) - Johann Christoph Friedrich Bach, der Bückeburger Bach (1732 - 1795) - Johann Christian Bach, der Mailänder oder Londoner Bach (1735 - 1782). Während seiner gesamten Schaffenszeit war Bach als Instrumental- und Kompositionslehrer tätig, insgesamt 81 Schüler sind nachweisbar. Die Schüler lebten, oft über lange Zeit, im Haushalt der Familie und nahmen später wichtige Kapellmeister- und Kantorenposten ein. Sie waren es, die neben seinen Söhnen Bachs Namen und musikalischen Nachlaß auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebendig erhielten. Bekannte Schüler Bachs waren Johann Ludwig Krebs und (nach Ernst Ludwig Gerber und Friedrich Wilhelm Marpurg, aber zweifelhaft) Johann Philipp Kirnberger, der Bachs Kompositionslehre und Wohltemperierte Stimmung weitergab. Dadurch wurden zwar etliche Kompositionen Bachs zu Lehrwerken für spätere Komponisten (z.B. den jugendlichen Ludwig van Beethoven), wurden aber dennoch in den ersten achtzig Jahren nach Bachs Tod kaum öffentlich aufgeführt. Haydn und Mozart meinten zunächst „Carl Philipp Emanuel Bach“, wenn sie von „Bach“ sprachen. Ihnen, vor allem Joseph Haydn, war Dieser entscheidender Anreger auf dem Weg zu einem eigenen Stil. Johann Sebastian Bach trat erst spät in ihr Bewusstsein...; ab April 1782 lernte Wolfgang Amadeus Mozart im Hause Gottfried van Swietens neben Werken von Händel auch Werke von JSBach kennen. Mozart studierte vor allem JSBs

Klavierfugen durch und eignete sich systematisch deren Kompositionstechniken an. 1789 hörte Mozart bei einem Besuch in der Thomaskirche Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Außergewöhnlich beeindruckt, vertiefte er sich in diese und andere Partituren Bachs. Die Spuren dieser Begegnung sind eine spontan komponierte Gigue und vermehrt polyphone Satzweisen in Mozarts späterem Schaffen. Ludwig van Beethoven studierte bereits als Kind Klavierwerke J. S. Bachs. Sein Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe schrieb 1783 in Cramers Magazin der Musik über ihn: „...er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liebt sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach...“. Beethoven setzte sich besonders in seinen späten Werken mit auf Bach fußenden polyphonen Techniken, vor allem mit der Fuge auseinander, so z. B. in der Klaviersonate op. 110 und in den Diabelli-Variationen sowie in seinen Streichquartetten op. 127, op. 130, op. 131, op. 132 und op. 133 („Große Fuge“). Felix Mendelssohn-Bartholdy gebührt das Verdienst, mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion in einer verkürzten Fassung am 11. März 1829 J. S. Bach fast achtzig Jahre nach seinem Tod wieder einer breiten Öffentlichkeit ins Bewußtsein gerückt zu haben. Er gab damit einen enormen Anstoß für die Publizität der Bach'schen Musik. Schließlich war Lea Mendelssohn Orgelschülerin des letzten JSB-Orgelschülers (Kittel aus Erfurt)! Die um 1810 geborene Generation romantischer Komponisten erlebte Bach'sche Kompositionen als poetische Musik und nahm sie sich vielfältig zum Vorbild. Für Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) und Frédéric Chopin (1810-1849), ja selbst für Franz Liszt (1811-1886) waren Bachs Werke eine wichtige Voraussetzung für das eigene Schaffen. F. Mendelssohn Bartholdy, Fr. Chopin, und Fr. Liszt waren es neben Adolf Henselt, Ferdinand Hiller, Ignaz Moscheles, Clara Wieck-Schumann und Sigismund Thalberg und vielen Lisztschülern, die Klavierwerke Bachs in ihre Konzertprogramme aufnahmen. Besonders das Konzert für drei Klaviere d-Moll (BWV 1063) und das Solokonzert d-Moll (BWV 1054) wurden häufig aufgeführt und machten das bürgerliche Konzertpublikum mit dem Instrumentalwerk Bachs bekannt. All das war freilich weit entfernt von einer historischen Aufführungspraxis. Die „Musical Times“ schreibt im Januar 1848 in einem Nachruf auf Mendelssohn: „...never shall we forget the triumphant cadence with which he concluded BACH's concerto for three harpsichord's, following Moscheles and Thalberg. He alone knew the style: it was the pedal solo of an organ fugue in double octaves. What gigantic power he put into these things...“ („...niemals werden wir die triumphale Kadenz vergessen, mit der er BACHs Konzert für drei Cembali im Anschluß an Moscheles und Thalberg beendete. Er allein beherrschte diesen Stil: es war das Pedalsolo aus einer Orgelfuge in Doppeloktaven. Welche gigantische Kraft er da hinein steckte...“). Ferdinand David und Joseph Joachim brillierten in ihren Konzerten mit der Chaconne d-Moll aus der Partita d-Moll für Violine senza Basso (BWV 1004). Robert Schumann in einer Besprechung eines Konzertes vom 21. Januar 1840: „...David spielte die Chaconne nicht minder meisterlich und mit der feinen Begleitung Mendelssohns...“. Schließlich war das Publikum ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Bachs Instrumentalmusik besser vertraut als mit den geistlichen Werken, einschließlich der Passionen. Im Jahr 1850 wurde unter Beteiligung von Schumann, Liszt, Ignaz Moscheles, Louis Spohr, Otto Jahn, Carl von Winterfeld, Siegfried Wilhelm Dehn, Carl Ferdinand Becker und dem Thomaskantor Moritz Hauptmann in Leipzig die Bach-Gesellschaft gegründet, die das Ziel hatte, die Werke Bachs in einer Gesamtausgabe herauszugeben. Auch Johannes Brahms (1833-1897), dessen musikalischer Historismus sich auf J. S. Bach gründete, war maßgeblich an dieser ersten Gesamtausgabe von Bachs Werken beteiligt. Mit Beendigung dieser Aufgabe im Jahr 1900 löste sich die Bach-Gesellschaft satzungsgemäß wieder auf, zugleich konstituierte sich auf Initiative von Hermann Kretzschmar und unter Mitwirkung von Oskar von Hase, Martin Blumner, Siegfried Ochs, Joseph Joachim, Franz Wüllner und dem Thomaskantor Gustav Schreck die Neue Bachgesellschaft. Dennoch erlebten Bachs Kompositionen eigentlich erst im 20. Jahrhundert

eine systematische Pflege im öffentlichen Musikleben und in der Musikwissenschaft. Die Werke Bachs wurden in den letzten 30 Jahren zunehmend Gegenstand der Historischen Aufführungspraxis. Sie hat vielen Interpreten und Hörern einen neuen Zugang zu seiner Musik ermöglicht. Einen Anfang dazu hatte bereits 1903 Wanda Landowska mit ihrem ersten öffentlichen Cembalo-Recital gemacht und mit ersten Schallplattenaufnahmen 1923 und der Gründung der *École de Musique Ancienne* im Jahre 1925 den Weg zum „Originalklang“ geebnet. Im 20. Jahrhundert erfuhr das Werk Bachs auch eine Reihe populärer Adaptionen. Viele davon sind trivial und ohne größeren Wert, aber es gab auch ernsthaftere Annäherungen. So von Jacques Loussier mit seinem Projekt *Play Bach* und von Walter Carlos, der mit seinem Moog-Synthesizer eine völlig neue klangliche Perspektive auf Bachs Werk eröffnete. Natürlich ist „JSB“ „VCV(W)-Mitglied p.m.“ (post mortem)! JSB, der „Prä-Romantiker“... - fassen wir zum Schluß noch-einmal zusammen: die „romantische“ Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60) ist auf den 7. November 1723 komponiert (- in diesem Jahr 1723 entdeckt Bach etwas für die Musiktheorie/Komposition historisch Bedeutendes: die Möglichkeit des Abspringens des leittonigen Dominanterztones in den Tonikaquintton bei Schlußakkordmittelstimmen, der Vollständigkeit (- mit „Vollständigkeit“ meint die Harmonielehre das Vorhandensein des Quinttones im Akkord) der Schönheit der Schlußtonika wegen („abgebogene Diskantklausel“), um nicht von realer Vierstimmigkeit in Pseudo-Zweistimmigkeit zu fallen – eine bis dato bei allen Komponisten unübliche Stimmführung -) und für den 24. Sonntag nach Trinitatis konzipiert, der Texter ist unbekannt. Im 1. Satz findet Verwendung die 1. Strophe des Liedes „O Ewigkeit, du Donnerwort...“ (Johann Rist 1642) und Bibeltexte aus „1. Mose 49-18“. Der 4. Satz bringt Text aus „Offenbarung 14-13“. Der 5. Satz ist JSBs Fassung des Chorals „Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist...“ von Franz-Joachim Burmeister (1662). Diese Kantate ist ein Dialog zwischen den beiden allegorischen Figuren „Furcht“ & „Hoffnung“. Sie werden ausgedrückt durch die Stimmen „Alt“ & „Tenor“. Die Kantate ist fünfsätzig und symmetrisch angelegt: Choralbearbeitung und Choralatz als Rahmen, danach und davor ein Rezitativ, im Zentrum eine Arie. Der Eingangssatz beginnt mit einer repetierenden, „vor Furcht“ bebenden Streicherfigur. Die Oberstimme formt die Choralzeile vor, die die Altstimme als „Interpretin der „Furcht““ vorzutragen hat - ein Dialog zwischen Instrumenten und Gesang also, zu dem sich noch ein Duett der beiden Oboi d'amore gesellt. Dazwischen tritt, gleichsam als Antithese, die Tenorstimme, Verkünderin der Hoffnung, um das Wort aus I. Mose 49, 1-8 „Herr, ich warte auf dein Heil!“ vorzutragen. Auch im folgenden Rezitativ sprechen Furcht und Hoffnung miteinander - beide erhalten je ein ausdrucksvolles Melisma zugewiesen, die Furcht auf das Wort „...martern...“, die Hoffnung auf „...ertragen...“. In der folgenden Arie erreicht der Dialog dramatische Tiefe. Jeden der drei Teile leitet die Furcht ein. Das letzte Wort behält jedoch die Hoffnung, wobei die Motive beider Stimmen sich ähneln(!) oder sogar am selben Punkt beginnen. Auf der instrumentalen Ebene debattieren gleichzeitig die Oboi d'Amore in punktiertem Rhythmus mit der gleichmäßig fließenden Violinstimme. Im vierten Satz, wieder einem Rezitativ, passiert etwas Überraschendes: die Hoffnung verstummt, eine dritte Person tritt auf, um die Furcht zu besänftigen. Es ist eine „vox coelestis“, konkret: die „Vox Christi“ in Gestalt der Baßstimme. Ihr drei(!)maliges Eingreifen verdichtet sich motivisch und im Umfang, um so das Offenbarungswort „...selig sind die Toten, die im Herrn sterben...“ verheißungsvoll zu intensivieren. So kann der Schlußchoral alle Beteiligten umfassen und bekräftigend auf den Dialog verzichten. Allein, welches Wunderwerk ist dieser Choralatz! Zunächst wiederholen die vier Töne, die die erste Zeile des Cantus firmus, der „feststehenden Hauptmelodie“ bilden, die ersten vier Töne des die Kantate einleitenden Instrumentalvorspiels. Dieses wiederum bezog sein Material aus dem Beginn des Donnerwort-Chorals. Aber nur scheinbar ist es eine Wiederholung: aus „a-h-cis-d“ wird „a-h-cis-dis“ („Es ist genug...“). Diese finale Steigerung umreißt von den Tönen „a“ bis „dis“ das Tritonus-Intervall (- lat. „tri tonus“ = „3 Ganztonschritte“), jenen berüchtigten „diabolus in

musica“ (= Musikeufel: die stärkste Dissonanz (übermäßige Quart)) also, der die Distanz zwischen Grund- oder Endton einer Oktave zu ihrem mittleren, zentralen Ton umspannt; zugleich benennt das Intervall („ü4“ („v5“ = „verminderte Quinte“ (fast/enharmonisch dasselbe))) die Ausgangspunkte der im Quintenzirkel am Weitesten (- diametral -) voneinander entfernten Tonarten - eine Art Quadratur aus Tod und Leben, Verzweiflung und Zuversicht, Furcht und Hoffnung also. Aber nicht genug. Die Harmonisierung der gerade einmal vier Töne treibt Bach von A-Dur über E und Fis (in Terzlage) bis zum Septakkord auf Gis, einer Tonart mit acht Kreuzen (= notiert: 6 # (cis - gis - dis - ais - eis - his) & 1 x (fisis))! Was wird der Hörer, der den Disput zwischen Furcht, Hoffnung und Verheißung verfolgt hatte und nun das Resümee hören will, hierbei gedacht haben? Daß man diesen ohnehin ungewöhnlichen; weil aus drei Ganztonschritten bestehenden Choralbeginn auch „konventionell“ harmonisieren kann, zeigt Bach bei der Wiederholung auf die Worte „...Mein Jesus kommt...“. In der viertletzten Zeile schreibt Bach auf die Worte „Ich fahre sicher hin mit Frieden...“ wiegende Achtelmotive in die Baßstimme. Danach aber, wenn es heißt „...der große Jammer bleibt danieden...“, führt er den Baß chromatisch abwärts, wobei ihm Tenor und Alt stellenweise folgen oder entgegenarbeiten und so eine schier unerträgliche harmonische Spannung erzeugen. Als Alban Berg 1935 sein Violinkonzert schrieb und es „dem Andenken eines Engels“, nämlich der verstorbenen Manon Gropius widmete, verwendete er u.A. diesen Choral. Natürlich berührte ihn der Text. Und Berg war überrascht, daß die vier ersten Töne, jene für die Barockmusik ganz ungewöhnlichen drei Ganztonschritte also, mit den letzten vier Tönen einer von ihm selbst für das Konzert erfundenen Zwölftonreihe identisch waren...; nicht zuletzt aber hat Berg die unerhört moderne, das tonale System fast sprengende, harmonische Ausdeutung fasziniert, die an einer scheinbar „unscheinbaren“ (- das ist fast Blasphemie: bei JSB gibt's eigentlich nichts „Unscheinbares“... -) Stelle „irgendwo“ im Kantatenwerk die ungeheueren visionären Qualitäten der Musik JSBs dokumentiert...

„VCV(W)-PräRomantik“ in der Malerei: die Pompadour und „ihre“ Maler

Rokoko-Malerei hat auch schon präromantische Züge: lesen Sie dazu bitte „VCV(W)-P-3-39“! Antoine Watteau (* 10. Oktober 1684 in Valenciennes; † 18. Juli 1721 in Nogent-sur-Marne) war der bedeutendste Maler des französischen Rokoko und lernte in Valenciennes beim Maler Jacques-Albert Gérin, bildete sich aber schon damals mehr nach der Natur und den niederländischen Meistern, die auch später für die Ausbildung seines malerischen Stils maßgebend wurden. Nachdem er sich um 1702 nach Paris begeben hatte, war er, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, anfangs für Bilderhändler tätig, bis er mit Claude Gillot bekannt wurde, der ihn als Schüler aufnahm, und von dem er die Vorliebe für Darstellungen aus Bühnenstücken übernahm. Doch war Watteau nur kurze Zeit bei Gillot tätig. Von Diesem ging er zu dem Dekorationsmaler Claude Audran, dem Verwalter der Galerie du Luxembourg, in dessen Auftrag er zahlreiche Wanddekorationen, sogenannte „Panneaux“, malte, deren geistvolle Kompositionen sich jedoch nur in Nachbildungen durch den Stich erhalten haben. Im Luxembourg studierte er auch die Gemälde von Rubens, der auf seine blühende Farbgebung von größtem Einfluß wurde, und dessen Liebesgarten auch das Vorbild für Watteaus „Galante Feste“ (s. das gleichnamige Musikwerk von Richard Strauss: „spät-spätromantisches (Neo-)Rokoko“...) war. Um 1708 wurde Watteau Schüler der „Académie royale de peinture et de sculpture“ und bewarb sich anlässlich einer Ausstellung um den Grand prix, erhielt im nächsten Jahr aber nur den zweiten Preis. Damit begab er sich nach seiner Vaterstadt, von wo er um 1711 wieder nach Paris zurückkehrte. Auf Anregung des Malers Charles de LaFosse (- lat.: „fossa“ = „Grube“ (- davon deutsch „Fotze“) bewarb er sich um die Mitgliedschaft der Akademie und wurde auch zugelassen, aber erst 1717 als

Mitglied aufgenommen, weil er, von Aufträgen überhäuft, das vorschriftsmäßige Aufnahmebild (- es war die berühmte „Abfahrt nach der Insel Cythera“, jetzt (Original) im Louvre zu Paris -) nicht eher einreichen konnte. Um 1716 nahm



A. Watteau: „Einschiffung nach der Insel Kythera/Cythere“ von 1717/1718 in der vom „Alten Fritz“, LFs Onkel (Friedrich II. von Preußen), gekauften „Berliner Fassung“ des Sujets (Schloß Charlottenburg)

ihn der Kunstsammler Pierre Crozat in sein Haus, wo dessen große Handzeichnungsammlung ihm eine reiche Studienquelle eröffnete, und wo er mit Kunstkennern wie Mariette, Graf Caylus, Jean de Julienne u.A. Bekanntschaft schloß. Im Herbst 1720 machte er eine Reise nach London, von der er Anfang 1721 zurückkehrte. Im Alter von 36 Jahren starb der Maler Antoine Watteau am 18. Juli 1721 in Nogent-sur-Marne bei Vincennes an der Schwindsucht. Trotz seines kranken Körpers hat Watteau eine große Anzahl von Bildern geschaffen, die im Gegensatz zu seinem melancholischen Temperament der Verherrlichung des heitersten Lebensgenusses und naiver Sinnenlust dienen. Er hat mit seinen Schäferstücken, galanten Festen, ländlichen Vergnügungen und Schauspielerdarstellungen eine neue Gattung der Malerei begründet und durch seine Figuren, deren Kostüm er zumeist den arkadischen Schäferspielen des Theaters entlehnte, einen Einfluß auf die Modetracht seiner und der späteren Zeit geübt. Schon zu seiner Zeit kamen die Coiffures à la Watteau auf, zu denen sich später ganze Kostüme à la Watteau, die Watteauhäubchen, die Negligees à la Watteau & C. gesellten. Mit großer Sicherheit und Lebendigkeit der Zeichnung verband er eine geistreiche und leichte, wenn auch bisweilen flüchtige Pinselführung und ein fein ausgebildetes Naturgefühl, das sich besonders in den landschaftlichen Hintergründen seiner Gemälde zeigt. Die größte Zahl von Gemälden Watteaus (19) befindet sich, von Friedrich dem Großen angekauft, im Besitz des deutschen Kaisers im Schloß zu Berlin und im Neuen Palais bei Potsdam, darunter eine in der Komposition veränderte Wiederholung der Abreise nach der Insel Cythera, der Liebesunterricht, ein ländliches Vergnügen, die tanzende Iris und das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, und demnächst im Louvre zu Paris (- der Fehltritt, la Finette,

l'Indifferent, der italienische Harlekin Gilles und die Gesellschaft im Park). Eine große Anzahl von Bildern Watteaus befindet sich auch in englischem Privatbesitz (- die hervorragendsten bei Sir Richard Wallace in London). Von seinen übrigen Werken sind hervorzuheben: die Liebe auf dem italienischen und französischen Theater und das Frühstück (im Museum zu Berlin), zwei galante Feste im Freien (in der Dresdener Galerie), der junge Savoyarde und das Menuett (in der Eremitage zu St. Petersburg), die Dorfhochzeit (im Soanemuseum zu London), der Ball und die Jagdgesellschaft (im Dulwich College bei London). Der überwiegende Teil des künstlerischen Werks von Watteau (nahezu 800) sind von Claude Audran, Pierre Aveline, François Boucher, Comte de Caylus, Charles Nicholas Cochin, Gabriel Huquier, Larmessan, Jean-Baptiste Scotin, Simon Thomassin u.A. gestochen



Porträt der Madame de Pompadour, François Boucher, 1750, Öl auf Leinwand, 36 × 44 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh - eine Kopie des Meisters aus dem Jahre 1758 befindet sich in der Alten Pinakothek, München

worden (eine Auswahl davon auf 60 Tafeln mechanisch reproduziert in: „Dekorationen und Malereien von A.W.“, Berlin 1888). Seine Art wurde eine Zeitlang durch seine Schüler Nicolas Lancret und Jean-Baptiste Pater fortgesetzt. Der Keel-Verlag von Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“ zeigt seit 1985 auf der Titelseite einen Ausschnitt aus „Jupiter und Antiope“ - Achsel einer nackten Schlafenden - als Sinnbild der duftenden Verführung. Das Bild wurde damit (erneut?) weltweit bekannt. Zu François Boucher: * 29. September 1703 in

Paris, † 30. Mai 1770 ebenda; er war Maler, Zeichner, Kupferstecher und Dekorateur des französischen Rokoko und ein Günstling der Marquise de Pompadour, die er auch portraitierte. Er war berühmt für seine frivolen und sinnlichen Bilder. François Boucher wurde als Sohn des Malers Nicolas Boucher geboren. Er lernte 1720 bei François Lemoyne und Jean Cars. Ihn beeinflussten Tizian, Veronese und Tintoretto. 1723 erhielt er den ersten Preis der Akademie (Grand Prix de Rome). Der Preis nach Gewinn eines Wettbewerbs der Académie royale de peinture et de sculpture, initiiert 1663 durch Ludwig XIV, war ein königliches Stipendium mit einem vierjährigen Aufenthalt in Rom. Scheiterte man, bekam man für die geleistete künstlerische Arbeit keinerlei Gegenleistung. Es folgten vier Jahre in Italien. 1731 wurde er an der königlichen Akademie als Historienmaler aufgenommen. 1733 heiratete er Jeanne Buseau. Ab 1734 war er für das französische Königshaus Ludwig XV. tätig, wenig später für die Marquise de Pompadour. Er war Dekorateur der Oper und nach dem Tod von Jean-Baptiste Oudry übernahm er 1755 dessen Position als künstlerischer Leiter der Manufacture royale des tapisseries. Seit 1742 war er Maler des Königs (mit Pension). Um 1765 wurde er offiziell Hofmaler des Königs. Er arbeitete hart, malte eine Menge Bilder (- die Bekanntheit stieg mit der Verteilung), ja: „produzierte“ so-zu-sagen schon, wie sich in ihm auch schon ein industrieller Geist ankündigte. Er vervollkommnete eine Technik zur Herstellung von Faksimiles aus farbigen Kreidegemälden. Bilder wurden zu dieser Zeit durch ihre Kopien als Kupferstiche bekannt. Als offizieller königlicher Maler wurde er sehr von Diderot und den Enzyklopädisten kritisiert. Man warf ihm vor allem während der Revolution vor, ein leichtlebigen und frivolen 18. Jahrhundert dargestellt zu haben. Er wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts wieder als großer Maler geschätzt. Man entdeckt sein Können in der Aktmalerei und von ländlichen Szenen wieder. Er malte vor allem für adlige Kundschaft und seine Bilder sind über ganz Europa verteilt. Er malte deutlich laszive, mythologische, allegorische und erotische Motive, die in ganz Europa beliebt waren. Sie ähneln den Motiven Antoine Watteaus, den er bewunderte. Er unterhielt ein Atelier mit Schülern, die oft seine Werke fertig ausführten und malte oft Kopien seiner Bilder für verschiedene Auftraggeber und wiederholte Ausschnitte in verschiedenen Zusammenhängen. Seine wohl eher praktisch skizzenhaft angelegten Zeichnungen sind interessant. Er entwarf für Teppiche aus Beauvais und Porzellan aus Sèvres. Ähnlich malte sein Schüler Jean-Honoré Fragonard. Seine Bilder hängen unter anderem in der Münchener Alten Pinakothek, im Schloß Charlottenburg in Berlin, im Louvre, der Sankt Petersburger Eremitage und im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Zu Jean-Honoré Fragonard: * 17. April 1732 in Grasse (Var), † 22. August 1806 in Paris; er war ein französischer Maler, ein Schüler François Bouchers und entwickelte den Malstil Bouchers konzeptionell weiter. Fragonard bildete sich dann in Rom weiter aus und wurde nach seiner Rückkehr durch sein Bild „Koresos und Kallirrhoe“ Mitglied der Akademie. Dem herrschenden Geschmack sich anbequemend, verließ er das Fach der historischen Malerei ganz und ward der Maler des Vergnügens, der Lust und des heiteren Lebensgenusses im Stil von Watteau. In der Revolution verlor er sein durch zahlreiche Staffelei- und Dekorationsmalereien erworbenes Vermögen und starb, da er sich der neuen klassizistischen Richtung nicht mit Erfolg anzuschließen vermochte, in Armut und Vergessenheit. Nach ihm stachen die bekanntesten Kupferstecher seiner Zeit; auch ätzte er selbst eine Anzahl Blätter nach eigener Erfindung und nach Tintoretto, Giovanni Lanfranco, Sebastiano Ricci, Annibale Carracci, Giovanni Battista Tiepolo u.A.; sein Sohn Alexandre-Évariste Fragonard wurde Bildhauer und Maler. Fragonards Arbeitsstil zeichnete sich durch eine flockige und lockere Malweise aus (ähnlich Tiepolo). Dadurch wirken seine Figuren weniger porzellanhaft und lebendiger als die in den Zeichnungen Bouchers. Teilweise erinnert seine grobe Pinselführung an Werke von Frans Hals. Über Jeanne-Antoinette Poisson, die Marquise de Pompadour & Dame Le Normant d'Étiolles & Duchesse de Ménars (* 29. Dezember 1721 in Paris, † 15. April 1764 in Versailles), eine Mätresse Ludwigs XV. von



Porträt der Madame de Pompadour, François Boucher, 1759, Öl auf Leinwand, 91 × 69 cm, Wallace Collection, London



Porträt der Madame de Pompadour, Maurice Quentin de La Tour, 1755, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris



Portrait der Madame de Pompadour, François-Hubert Drouais, 1763/64, Öl auf Leinwand, National Gallery, London

Frankreich lesen Sie bitte „VCV(W)-P-3-39“! Rokoko als „Präromantik“ – eine sicher gewagte Schau, aber halt mutig „VCV(W)-ig“... - sicher hat die so-g. „Romantik“ viele Vorläufer(-Komponenten), aber ich glaube, auch hier ist eine zumindest zu vermuten. Was geschah vorher: ein „historisches Postulat“ (Albert Schweitzer): die „summa summarum“/QuintEssenz von einem halben Jahrtausend ((mittel)europäischer) Musikgeschichte: JSB, der „aller-erste Romantiker“! Was passiert danach? LF, der „erste Romantiker“! Rokokomalerei – eines der „missing links“, um es „neu-hochdeutsch“ zu sagen?

„LF“ (= Prinz Louis-Ferdinand von Preußen („senior-senior“) – hoffnungsvoller Beginn der Romantik in der Musik und schnell-jähres Ende bei SAALFELD/Thüringen am Freitag 10. Oktober 1806 um 15:00 Uhr...

Wie ein verheißungsvoll gleißender Komet steht er am Himmel des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts: der Schwarm aller Frauen, Schrecken der verkalkten Armeeführung und tatsächlich schönste Mann (- 1,85 m groß, blond-zopflos-wehend, blauäugig, in General-Prachtuniform auf seinem englischen Zuchtschimmel... -) dieser nachfriderizianisch-vorreformatorischen Epoche/Jahrhundertwende, ein exzellenter Pianist & Komponist, Freund Beethovens (- „Ludwig van“ widmete ihm sein 3. Klavierkonzert op. 37 c-Moll und die 3. Sinfonie Es-Dur, die „Eroica“ -) und Spohrs, von R. Schumann postum hochgelobt, Neffe des „alten Fritz“ (Friedrich II.) und der „alten Hexe“ (Prinzessin Anna-Amalia v. Preußen (- große JSB-Verehrerin!)), 34 Jahre jung gestorben/gefallen durch Säbelhiebe-Degenstiche-Pistolenschüsse...-Dolchstöße-Bajonettblößen u.v.A.m. eines 22jährigen Franzosen (Laurant Guindet/Guindey (- fälschlich „JeanBaptiste G.“)) an einem sonnigen Herbst((nach)mit)tag an einer Eichbaumwurzel in einem Hohlweg zwischen RUDOLSTADT & SAALFELD bei dem Dörflein WÖHLSDORF im Saale-Tal. Nach dem tragischen Ende des jungen altpreußischen Generals am Fuße des Thüringer Waldes/Schiefergebirges schreibt sein „verwaister“ Kapellmeister Jan-Ladislav Duscek (Dusic, Dussek) eine wunderschöne Elegie/Sonate für Klavier in fis-Moll; das erste Stück, was Liszt bei seiner Ankunft in Weimar schreiben wird, ist ebenfalls eine Klavier-Elegie über LF-Themen/Melodien. Nach seinem Tod tobt erst einmal die Völkerschlacht zu LEIPZIG, in deren Pulverdampf Richard Wagner hineingeboren wird. Erst dann endet die Spätclassik und „beginnt“ nun endlich verspätet die deutsche Romantik in der Musik mit E.-Th.-A. Hoffmann, C.-M. v. Weber, F. Mendelssohn-Bartholdy usw. – aber LF war der Erste: mit ihm beginnt die Romantik in der Musik wirklich schon merkwürdig früh, aber auf dem Notenpapier auffindbar; lesen Sie bitte „VCV(W)-P-3-18“! Louis Ferdinand Prinz von Preußen (- eigentlich: Friedrich-Ludwig-Christian Prinz von Preußen), im Folgenden stets mit „LF“ abgekürzt, wurde am 18. November 1772 in Schloß Friedrichsfelde bei Berlin, jetzt Berlin-Friedrichsfelde, geboren und starb am 10. Oktober 1806 in Wöhlsdorf bei Saalfeld; er war der dritte Sohn (- zumindest offiziell, biologisch... (?) -) des Prinzen Ferdinand von Preußen und seiner Gemahlin Anna-Elisabeth-Luise von Brandenburg-Schwedt und somit ein Neffe Friedrichs des Großen. Der Namensbestandteil „Ferdinand“ (von seinem („?) Vater(“?)) wurde zur Unterscheidung von seinem Neffen zweiten Grades, dem fast gleichaltrigen Sohn Louis des preußischen Königs Friedrich-Wilhelm II. eingeführt. LF schlug eine militärische Laufbahn ein (- damals „normal“ für einen Prinzen...), kämpfte im so-g. „1. Koalitionskrieg“ mit und hatte zuletzt den Rang eines Generals; er gehörte 1805 zum Kreis der Personen um Königin Luise, der dafür stand, Napoleon entgegen-zu-treten. Gemeinsam mit dem Freiherrn vom Stein versuchten sie, den König davon zu überzeugen. Am 10. Mai 1805 übergab vom Stein eine entsprechende Denkschrift. Der König lehnte vorerst ab, gab schließlich jedoch

dem Ansturm nach und befahl die Mobilmachung. Als Kommandant einer preußischen Vorhut fiel LF am 10. Oktober 1806 im Gefecht bei Saalfeld vier Tage vor der Schlacht bei Jena/Auerstedt. Als einer der begabtesten Figuren des preußischen Königshauses tat er sich besonders musikalisch, philosophisch und politisch hervor. So verkehrte er im Salon der Rahel Varnhagen und hinterließ mehrere Kompositionen und politische Denkschriften. Über seinen illegitimen Sohn Ludwig von Wildenbruch ist er der Großvater des Schriftstellers

die LF-Glorie in Beethovens „Eroika“-Finale

Ernst von Wildenbruch und Urgroßvater des Widerstandskämpfers Peter Graf Yorck von Wartenburg. LFs Zeitgenosse General Friedrich-August-Ludwig von der Marwitz erzählt Folgendes über ihn in seinen Memoiren: „...es lag Außerordentliches an ihm, und es wäre etwas Außerordentliches aus ihm geworden, wenn unser Krieg nicht durch den Frieden von Basel (- wo er erst 23 Jahre jung war -) beendet worden wäre. Aber er kam in seine Garnison Magdeburg zurück, und wenn er gleich sein Regiment in der besten Verfassung erhielt, so war doch diese Beschäftigung für seinen hochstrebenden Geist viel zu geringfügig und war bei den damaligen alten Soldaten jeden Tag in wenigen Stunden abgemacht. Da seine wiederholten Bitten, die Feldzüge bei der österreichischen und 1799 bei der russischen Armee mitmachen zu dürfen, ihm jederzeit abgeschlagen wurden – und der politischen Lage wegen, in die wir uns nun einmal gestürzt hatten, wohl abgeschlagen werden mußten –, so verlebte er 13 Jahre eigentlich im Nichtstun und stürzte sich in Zerstreungen. Er strengte sich an bei den ermüdendsten und gefährlichsten Jagden, bei den angreifendsten Ritten und vergnügte sich dann mit Freunden, die zahlreich zuströmten – wie in solchen Fällen immer – an der Tafel und mit den Mädchen. Dies alles möchte noch hingehen, aber bei dieser allseitigen Anspannung seiner Kräfte ergab er sich dem Trunk. Im Jahr 1806 trank er nichts anderes als Champagner und fing damit an, sowie er aufstand, so daß er vormittag gewiß schon mit 6 Bouteillen fertig war und den Tag über ein Dutzend nicht hinreichte. Dabei war aber auch

nicht die leiseste Spur von Trunkenheit jemals an ihm zu merken, noch war seine Körperschönheit und sein blühendes Aussehen im Mindesten gewichen. Wahrscheinlich würden Krankheit und Schwäche ganz plötzlich hereingebrochen sein, wenn er länger gelebt hätte...“. Sein früher Tod machte LF jedoch erst recht populär. 1857 widmete ihm Theodor Fontane ein Gedicht, das mit folgender Beschreibung beginnt: „*Sechs Fuß hoch aufgeschossen –*

*ein Kriegsgott anzuschau'n,
der Liebling der Genossen,
der Abgott schöner Frau'n,
blauäugig, blond, verwegen,
und in der jungen Hand
den alten Preußendegen:*

Prinz Louis-Ferdinand!...“. Kompositionen (- die Opuszahlen sind von Dussek und Unsinn!):

- Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola, und Violoncello, op. 1
- Trio in Es-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 2
- Trio in Es-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 3
- Andante mit Variationen in B-Dur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, op. 4
- Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello, op. 5
- Quartett in f-Moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, op. 6 (unser Hörbeispiel)
- Fugue à quatre voix pour le piano, op. 7
- Notturmo pour le pianoforte/flûte/violon/viola/violoncelle-obligé et deux cors ad libitum (op. 8)
- Rondo in B-Dur für Klavier und Orchester, op. 9
- Grosses Trio in Es-Dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 10
- Larghetto varié pour le pianoforte avec accompagnement de violon/alto/violoncelle et basse obligés, op. 11
- Otetto pour le pianoforte, clarinette, 2 cors, 2 violes et 2 violoncelles obligés, op. 12
- Rondo pour le pianoforte avec accompagnement de l'orchestre, op. 13
- von mir „op. 14“ genannt: Infanterie-Marsch (- das (vermutlich 1806 komponierte) Original in C-Dur für 2 Oboen und 2 Trompeten ist verschollen; von der Klavierbearbeitung in B-Dur Wilhelm Voigts habe ich eine Orchester-, Akkordeon-, Orgel- und Konzertgitarren-Fassung hergestellt und auf CD eingespielt)
- von mir „op. 15“ genannt: Cavallerie-(Geschwind)Marsch (- das Original in A-Dur für Klavier liegt in der Badischen Landesbibliothek KARLSRUHE; ich habe eine Orchester-, Akkordeon- und Orgel-Fassung hergestellt und auf CD eingespielt)

Literatur:

- Eckart Kleßmann, Prinz Louis Ferdinand von Preußen, 1978.
- Friedrich August Ludwig von der Marwitz, Nachrichten aus meinem Leben 1777 - 1808, (Hg.: Günter de Bruyn), Berlin 1989.
- Uwe A. Oster, Der preußische Apoll. Prinz Louis Ferdinand von Preußen, 2003. ISBN 3791718282

Wer ist nun „LF quasi-junior“?: es ist der offiziell als „Prinz Louis Ferdinand sen.“(!) bezeichnete SKH („Seine Königliche Hoheit“) Louis-Ferdinand(-Victor-Eduard-Adalbert-Michael-Hubertus), der Prinz von Preußen: * 9. November 1907 in Potsdam und † 25. September 1994 in Bremen. Er hat nach der so-g. „Wende“ (= DDR-Zusammenbruch) des Alten Fritz' Gebeine kurz vor seinem Tod nach Potsdam gebracht und auch komponiert, aber nicht so gut wie der „richtige“ LF, „unser LF“! Um das Maß der Verwirrung vollzumachen gibt/gab es nun noch den offiziell „junior“ genannten gleichnamigen Sohn des Ebengenannten: Louis-Ferdinand(-Oskar) („L(o)ul(o)u“) Prinz von Preußen (* 25. August 1944 Golzow, Mark Brandenburg; † 11. Juli 1977 in Bremen (- er starb an den Folgen eines Bundeswehrmanöver-Unfalles...)). Von meinen Mitschülern & Eltern wurde ich um 1958 als

Kind „Lulu“ gerufen – aha: ReInkarnation(!), aber bitte dann von „unserem“ LF, dem „Seniorissimo“...! Dieses „richtigen“ LFs Sohn hieß übrigens auch mit Kosenamen „Loulou“...! LF (- mit „LF“ ist immer der „Richtige“, der 1806 Gefallene, gemeint! -) ist einer der Großväter von dem „Schwertkämpfer“ im „Poseck'schen Garten“, einem kleinen Park vor dem großen Stadthauptfriedhof zu WEIMAR = Ernst von Wildenbruch: * 3. Februar 1845 in Beirut, Libanon; † 15. Januar 1909 in Berlin. Er war ein deutscher Schriftsteller und Diplomat. Wildenbruch war der Sohn des preußischen Generalleutnants und späteren Generalkonsuls in Beirut (Syrien) Louis (Ludwig) von Wildenbruch (1803-1874) und dessen erster Ehefrau Ernestine von Langen (1805-1858), Tochter des Generals Ferdinand von Langen und Hofdame der Prinzessin Luise von Preußen, verheiratete Fürstin Radziwill. Sein Vater Louis von Wildenbruch war der illegitime Sohn des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen aus einer seit 1800 andauernden Liaison mit der Magdeburger Beamtentochter Henriette Fromme († nach 1828). Beide Kinder aus dieser Liaison, Sohn Louis und Tochter Blanka, erhielten 1810 durch König Friedrich Wilhelm III. den Namen von Wildenbruch und wurden in den preußischen Adelsstand erhoben. Louis von Wildenbruch wuchs als Pflegesohn des Fürsten Anton Radziwill und dessen Gemahlin Prinzessin Luise von Preußen auf, der Schwester des Prinzen Louis Ferdinand. 1837 heiratete Louis von Wildenbruch die Hofdame seiner Pflegemutter, Ernestine von Langen. Ernst von Wildenbruch heiratete 1885 Maria Karoline von Weber, eine Enkelin des Komponisten Carl Maria von Weber. Nach Aufhalten in Athen und Konstantinopel ließ sich die Familie 1857 in Berlin nieder, wo Ernst von Wildenbruch das Französische Gymnasium besuchte. 1859 trat er in das königliche Kadettencorps ein, das er 1863 mit dem Offizierspatent beendete. Von 1863 bis 1865 diente er als Leutnant im 1. Garderegiment zu Fuß in Potsdam. Dann quittierte er den aktiven Militärdienst und holte in den folgenden zwei Jahren am Gymnasium von Burg bei Magdeburg sein Abitur nach, um anschließend in Berlin von 1867 bis 1870 Rechtswissenschaften zu studieren. 1866 und 1870/71 nahm er als preußischer Reserveoffizier an den Kriegen gegen Österreich und Frankreich teil. Von 1871 an war er Referendar am Appellationsgericht in Frankfurt an der Oder und legte 1876 sein zweites Staatsexamen ab. 1877 wurde er zunächst für wenige Monate Richter am Amtsgericht Eberswalde und am Stadtgericht von Berlin. Dann erhielt er eine Anstellung in der juristischen Abteilung des Auswärtigen Amtes und wurde 1897 zum Geheimen Legationsrat befördert. Im Jahr 1907 zog er nach Weimar in eine vom Architekten Paul Schultze-Naumburg entworfene Villa ('Haus Ithaka'), nachdem er bereits seit 1892 regelmäßig mehrere Monate im Jahr in Weimar verbracht hatte. Zu Wildenbruchs Oeuvre zählen zahlreiche Balladen, Dramen, Romane und Erzählungen. Er ist ein Hauptvertreter des großen gründerzeitlichen Historiendramas der 1880-er Jahre und der nationalistischen Bismarcklyrik der Zeit um 1900. Sein Nachlaß befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar und im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin, seine Bibliothek steht als Sonderbestand in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Er liegt begraben auf dem Historischen Friedhof in Weimar. Das Grabmal in Form eines dorischen Tempels gestaltete Paul Schultze-Naumburg. Die darin befindliche Bronzeplatte mit Sämam schuf der Bildhauer Georg Kolbe (1877-1947). Auszeichnungen und Ehrungen: 1884 Grillparzer-Preis und 1889 Ehrendoktorwürde der Universität Jena. Noch etwas zu seinem Sohn Peter Graf Yorck von Wartenburg: * 13. November 1904 auf Gut Klein-Öls bei Ohlau, Niederschlesien; † 8. August 1944 in Berlin-Plötzensee. Er war ein deutscher Jurist und Widerstandskämpfer. Peter Graf Yorck von Wartenburg stammte aus einem Geschlecht schlesischer Großgrundbesitzer. Er war der Urenkel der preußischen Generäle Louis Ferdinand Prinz von Preußen und Johann David Ludwig Graf Yorck von Wartenburg sowie Enkel des Philosophen Paul Yorck von Wartenburg. Peter Graf Yorck von Wartenburg studierte nach dem Abitur an der Klosterschule zu „Roßleben“ (- in Thüringen an der

„Sachsen/Anhalt“-Grenznähe mit einer unter Albert Schweitzers Empfehlung/Aufsicht erbauten schönen spätromantischen elsässischen Orgel -) ab 1923 in Bonn und



LF (Gemälde von Mosnier)

Breslau Rechtswissenschaft. Während des Studiums schloss er sich der Studentenverbindung Corps Borussia Bonn an, in der viele Söhne des deutschen Hochadels, darunter auch Kaiser Wilhelm II., Mitglied waren. Nach dem Referendarexamen 1926, seiner Dissertation 1927 über "Die Haftung der Körperschaften des öffentlichen Rechtes für Maßnahmen der Arbeiter und Soldatenräte", dem Assessorexamen (1930) und kurzer Tätigkeit als Gerichts- und Anwaltsassessor wurde er 1932 Beamter bei der Osthilfe, 1934 beim Oberpräsidium Breslau und 1936 in der Behörde des Kommissars für Preisbildung. Da er sich aus demokratischer und humanistischer Überzeugung weigert, der NSDAP beizutreten, wurde er seit 1938 nicht mehr befördert und kam trotz seiner von den Vorgesetzten anerkannten Leistungen und Fähigkeit als Verwaltungsexperte nicht über den Rang eines Oberregierungsrats hinaus. 1938 wurde er bei einer Familienfeier mit seinem entfernten Verwandten Helmuth-James Graf von Moltke bekannt. Dadurch kommt er in Kontakt zu verschiedenen Regimegegnern, wie seinem Cousin „Berthold Graf Schenk von Stauffenberg“ und „Adam von Trott zu Solz“. Auch mit „Fritz-Dietlof von der Schulenburg“ und „Ulrich-Wilhelm Graf Schwerin von Schwanefeld“ diskutiert er früh die Verfassung Deutschlands nach dem Ende der Herrschaft des Nationalsozialismus. Den Beginn des Zweiten Weltkriegs erlebt er als Leutnant in der Funktion des Adjutanten eines Panzerregiments. Seine Gegnerschaft zum Regime und die Ablehnung des Krieges verstärken sich durch Tod seiner Brüder während des deutschen Überfalls auf Polen; er gehört deshalb 1940 zu den Gründungsmitgliedern des „Kreisauer Kreises“. 1942 wird er - wegen eines Bandscheibenleidens nicht frontverwendungsfähig - im

Rüstungsministerium eingesetzt. Als Moltkes Wohnung in Berlin 1943 ausgebombt wird, zieht dieser zu Yorck v. Wartenburg in dessen Wohnung in der Hortensienstraße 50 in Berlin-Lichterfelde. Nach der Verhaftung Moltkes und näherem Kontakt mit seinem Cousin Claus Graf Schenk von Stauffenberg befürwortet Yorck von Wartenburg die rasche Umsetzung der Attentatspläne. Nach dem gescheiterten Attentat und Umsturzversuch des 20. Juli 1944, bei dessen Gelingen Peter Graf Yorck von Wartenburg als Staatssekretär des Vizekanzlers Wilhelm Leuschner eingeplant war, wurde er schon am 21. Juli verhaftet, am 8. August 1944 durch den Volksgerichtshof (- Roland Freisler, ein Nazi gewordener Ex-Kommunist... -) zum Tode verurteilt und am selben Tage durch Erhängen im Zuchthaus Berlin-Plötzensee hingerichtet! Des „richtigen, unseren“ LFs Vater hieß GOTTseiDank nur „Ferdinand“, nicht auch noch „Louis“: August-Ferdinand Prinz von Preußen (* 23. Mai 1730 im Stadtschloß in Berlin; † 2. Mai 1813 in Berlin) war ein preußischer Generalmajor, Namensgeber der 1871 gegründeten „Ferdinand von Preußen“-Stiftung. Er war der jüngste Sohn des Königs Friedrich Wilhelms I. von Preußen und der Königin Sophia-Dorothea und heiratete am 27. September 1755 die Prinzessin Anna-Elisabeth-Luise von Brandenburg-Schwedt, LFs Mutter, und wurde zum Generalmajor befördert. Im Oktober 1756 begleitete er den König nach Sachsen und Böhmen und nahm 1757 abermals am Feldzug in Böhmen und Schlesien teil, wo er bei Breslau und Leuthen mitfocht. 1758 sah er sich wegen zunehmender Kränklichkeit genötigt, als General der Infanterie die Armee zu verlassen. Am 12. September 1763 wurde er zum Heermeister der Ballei Brandenburg des Johanniterordens erwählt. Diese Stelle bekleidete er bis zur Auflösung der Ballei im Jahre 1811. Als Friedrich Wilhelm III. am 23. Mai 1812 den preußischen Johanniterorden stiftete, ernannte er den Prinzen Ferdinand zu dessen Großmeister. Noch etwas zur „alten Hexe“, wie Neffe LF sie rufen durfte: Prinzessin Anna-Amalia/Amalie von Preußen (Quedlinburg): * 9. November 1723 in Berlin und † Freitag 30. März 1787 in Berlin; sie war eine deutsche Komponistin, LFs Tante und die jüngste Schwester Friedrichs des Großen. Amalie - nach französischer Sitte auch Amélie genannt - wurde am 8. November 1723 - angeblich soll ihre Mutter die Schwangerschaft bis zuletzt nicht gemerkt haben - geboren. Sie wuchs gemeinsam mit ihrer Schwester Ulrike auf. Diese heiratete den schwedischen Thronfolger Adolph Friedrich, Herzog von Holstein-Gottorp, der eigentlich Amalie zugedacht war. Die jüngste Schwester Friedrich des Großen wollte jedoch nicht vom Calvinismus zum Luthertum konvertieren. Auf der Hochzeit ihrer Schwester im Juli 1744 soll Amalie den damaligen Kornett Trenck kennen und lieben gelernt haben. Gesichert bzw. historiographisch nachweisbar ist dieser Umstand nicht; die Grundlage für diese Geschichte sind allein die teils ausgesprochen prahlerischen Lebenserinnerungen Trencks. Tatsache ist jedoch, dass Amalie nie heiratete und in der Folgezeit - so verbreitet durch Hofchronisten - in ihrem Verhalten mehr und mehr unausgeglichen, rechthaberisch und boshaft-sarkastisch wurde. Trenck wurde 1745 verhaftet und ohne Anklage in die schlesische Festung Glatz gebracht, aber vermutlich weil Friedrich II. ihn der Spionage-Kontakte zu seinem Verwandten, dem in österreichischen Diensten stehenden Pandurenobersten Trenck, verdächtigte. Friedrich der Große machte Amalie 1756 zur Äbtissin des weltlichen Stifts Quedlinburg, um seine unverheiratete Schwester standesgemäß zu versorgen. Ihr Stift besuchte sie jedoch eher selten, meist weilte sie in Berlin. Am Hofleben nahm sie vor allem während des Siebenjährigen Krieges Anteil. 1758 wagte sie - unmittelbar nach der Schlacht von Hochkirch - einen Besuch im Feldlager ihres Bruders. Amalie begab sich mehrmals zu Bädern nach Aachen und Spa, da sich ihr Gesundheitszustand mit zunehmendem Alter deutlich verschlechterte. Dort soll sie die Familie Trencks kennengelernt haben. Nach dem Tod Friedrichs sollen sich nach einem allerdings eher uneindeutigen Bericht von Dieudonné Thiébault die erblindete Amalie und Trenck 1787 ein letztes Mal getroffen haben. Bei dieser Zusammenkunft soll sie ihm zugesichert haben, sich um eine seiner Töchter zu kümmern. Wenige Woche später verstarb Amalie. Aufgrund ihrer Eigenwilligkeit und ihrer Gesichtszüge sagte man Amalie nach, dass sie von allen Geschwistern ihrem königlichen Bruder sehr

ähnlich war. Durch ihre Aktivitäten und ihr Engagement war sie ihm eine Vertraute. Friedrich zögerte daher auch nicht, wiederholt Amalies Schulden zu bezahlen. Wegen ihres musikfeindlichen Vaters, des Soldatenkönigs, konnte die musisch interessierte und begabte Amalie erst nach dessen Tod im Alter von 17 Jahren Unterricht im Cembalo- und Klavierspiel nehmen, von 21 an außerdem Unterricht in Komposition. Zudem lernte sie Flöte, Laute, Orgel und Geige. Bei dem aus LFs Todesort Saalfeld stammenden „Johann Sebastian Bach“-Schüler Johann-Philipp Kirnberger lernte sie weitere Kompositionstechniken, wie etwa die Kontrapunkttechnik. Zu ihren eigenen Kompositionen gehörten neben Kantaten und Chorälen auch Märsche. Amalie, deren größtes Vorbild Johann Sebastian Bach war, ist für ihre Sammlungen im Bereich der Bachforschung bekannt. Die Noten- und Manuskriptsammlung, die sogenannte Amalienbibliothek - nicht zu verwechseln mit der Herzogin Anna-Amalienbibliothek Weimar - gehört heute zu den Raritäten der Staatsbibliothek zu Berlin. Über die von Amalie eifersüchtig bewachte Sammlung berichtet Carl-Friedrich Zelter: „...Prinzeß' Amalie ließ mich einmal ihre Musikalien sehen, aber nur die Titel, durch das Glas der Schränke. Ein Werk nahm sie heraus, behielt es aber in Händen und ließ mich nur hineingucken. Da griff ich aber zu, um darin blättern zu können, und sie, erschrocken, machte Augen wie Wagenräder; es waren die Augen ihres Bruders...“. Wenn Amalie im Sommer in Berlin war, bewohnte sie das Vernezobre'sche Palais in der Berliner Wilhelmstraße, das ihr Bruder 1772 für sie erwarb. Das Palais wurde ab 1830 als Palais des Prinzen Albrecht bekannt und gehörte später zum Teil des Hauptquartiers der SS. Das ausgebombte und eingeebnete Gelände war nach dem 2. Weltkrieg ein Verkehrsübungsplatz und wird heute in eine Gedenkstätte mit den noch erhaltenen Kellern umgewandelt. Im Winter wohnte Amalie im Palais „Unter den Linden“ 7 (alte Zählung), nahe dem so genannten Öden Haus mit Hausnummer 5 und nicht weit von der späteren Konditorei Fuchs „Unter den Linden“ 11 (- alle Hausnummern: alte Zählung). Ab 1805 wohnte in dem Palais Nr. 5 die kunstliebende Dorothea, Herzogin von Kurland. Um 1830 ging das Palais in russischen Besitz über. Zu Zeiten der DDR wurden die sieben Grundstücke Nr. 5 bis 11 zur umfangreichen sowjetischen Botschaft umgebaut (- „SED“ = „sicheres Ende Deutschlands“)...; „Spätromantik/Abendröte/Ende/Verfeinerung/...“-Kunst (- also: „VCV(W)-Kunst“... -) ist romantische Kunst im aller-allerweitesten Sinne; d.h.: auch mit der Pflicht zur Rückbesinnung auf (Ur-)Anfänge. Was ist das „missing link“ zwischen Spätklassik & Vor- bzw. Frühromantik? - mit wem beginnt eigentlich (deutsche) Romantik in rebus musicis: Beethoven/Schubert/Mendelssohn? Sie beginnt u.A.a. mit dem von Beethoven geschätzten „gehobenen Dilettanten“ Prinz Louis-Ferdinand von Preußen. Ohne den (evtl. durch die böhmische Herkunft seines Lehrers Dussek inspirierten(?)) süß-schweremütigen Schmelz seiner (auch mitunter im besten Sinne „volksliedhaften“) Melodien, ohne seine mitunter frappant-aparten Modulationen mit elegant-nervöser Chromatik keine Entwicklung zu frühromantischer Musik hin; das haben später Romantik-Genies (- Chopin, Schumann, Liszt, ...) zugeben müssen! Ich möchte sowohl dem Team der Bibliotheken & des (Landesmusik-)Archivs der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ zu Weimar als auch Frau Angelika von Wilamowitz-Moellendorff an der „Herzogin „Anna-Amalia“-Bibliothek Weimar“ (- dort sind 2004 vor meinen Augen verbrannt: die ersetzbaren opera 1, 4, 5, 6 (Liszts Lieblingsstück), 8, 9, 10 und 11 & (- Horror!!!!!! -) ein unersetzbar-einmaliges op. posth. („Oktett“)...! -) herzlichst für ihre Zuarbeit danken. Es ist nach 1945 schwer-&-gefährlich, von wahren deutschen Helden im allerbesten Sinne zu sprechen; genau das wollen wir aber, fern jeder Art von „rechts“, nun von Einem tun: von einer zwischen Schlachtfeld und Notenpapier zerrissenen sowohl todesmutig-draufgängerischen als auch zartfühlend-hochsensiblen Seele, die das ganze 19. Jahrhundert mystisch-verklärt in Atem hielt: wer war denn nun dieser hochtalentierte (Ausnahme-)Preuße, der (Hohen)Zollern-„LF“, der bei SAALFELD in Thüringen den zu frühen Tod (suchte(?) und prompt auch) fand? - : Holen wir scheinbar weit aus: am 21. März 1685 kommt der jüngste von 4 Söhnen eines aus Erfurt

gebürtigen armen Eisenacher Stadttrompeters namens Johann-Ambrosius Bach zur Welt und wird 2 Tage später auf den Namen „Johann-Sebastian“ getauft. Er wird dereinst in der Musikgeschichte die „Nr. 1“ werden – ein Komponist, Organist, usw. auf unerreichbar schwindelnder Höhe: der Musik-Gigant schlechthin (- ein „richtiger“ evangelischer Kirchenmusiker glaubt nicht an GOTT, er glaubt an Johann-Sebastian Bach...)! Am 15. April 1688 wird in Buttstedt bei Weimar der Kapellmeister-&-Komponist Johann-Friedrich Fasch geboren, der von dem am 18. Juli 1849 in Großmehlra bei Sondershausen geborenen Musikwissenschaftler und Kompositionslehrer Max Regers, Karl-Wilhelm-Julius-Hugo Riemann, in seiner Bedeutung wieder-entdeckt wurde. Sein am 18. November 1736 in Zerbst geborener Sohn Karl-Friedrich-Christian wird in Mozarts Geburtsjahr 1756 dem Rufe Friedrichs des Großen nach Berlin als 2. Cembalist folgen, um den 1. Cembalisten Carl-Philipp-Emanuel Bach zu entlasten. Am 30. Januar 1697 wird in Oberscheden bei Göttingen Johann-Joachim Quantz geboren. Er wird später Friedrich des Großen Flötenlehrer. 1703 oder 1704 (- das Kirchenbuch ist verbrannt -) wird in Wahrenbrück Carl-Heinrich Graun, Friedrichs späterer Dirigent-&-Komponist, geboren. Am 24. Januar 1712 wird in Berlin Friedrich II., „der Große“, König von Preußen geboren. Er spielte Flöte (bis 5mal am Tag, auch im Feld!), schätzte Johann-Sebastian Bach (7. Mai 1747 Empfang: „Meine Herren: der alte Bach ist da!“), der ihm ein „Musicalisches Opfer“ widmete und komponierte u.A.a. Märsche – man ist ja in Preußen...; 1745 entsteht der „Hohenfriedberger Marsch“. Am 8. März 1714 wird in Weimar Johann-Sebastian Bachs 2. Sohn „Carl-Philipp-Emanuel“ geboren; Taufpaten sind ein Denstedter Gutsherr und Georg-Philipp (- daher der Name... -) Telemann. Er wird dereinst am preußischen Hof landen. Am 24. April 1721 wird in Saalfeld in Thüringen Johann-Philipp Kirnberger getauft. Klavier lernt er bei Johann-Sebastian Bachs Freunden Johann-Peter Kellner ab 1736 in Gräfenroda und ab 1738 Violine bei Meil und Orgel bei Gerber in Sondershausen; die 3 Herren schicken ihn zum Thomaskantor-Großmeister nach Leipzig. Schließlich wird er Geiger in der Königlichen Kapelle in Potsdam. Am 9. November 1723 wird im Stadtschloß zu Berlin eine Prinzessin von Preußen, Anna-Amalia, geboren. Ersten Musikunterricht erhält sie, 12. Kind und jüngste Schwester von ihrem Bruder Friedrich dem Großen; später trieb sie u.A.a. Orgel-, Cembalo-, Geigen- und Flötenspiel. 1728 hört Friedrich der Große (- der mit seinen 16 Jahren noch nicht ganz so groß ist...), in Dresden Johann-Joachim Quantz und beschließt, ihn zu seinem Flötenlehrer zu machen. 1735 wird Carl-Heinrich Graun Chefkapellmeister & Kompositionslehrer in Friedrichs Orchester in Rheinsberg (- dort knüpft Friedrich u.A.a. Kontakt mit Voltaire...). Am 31. Mai 1740 tritt (- nunmehr König -) Friedrich seine Regierung an; sofort wird Carl-Philipp-Emanuel Bach in seiner nunmehr Hof-Kapelle als 1. Cembalist angestellt (- der Papa in Leipzig ist stolz...); im Dezember 1741 wird Quantz 1. Flötist mit Sonderexklusivvertrag! Anekdote: Friedrich wollte Quantz ärgern und schreibt einen Zettel: „Quantz ist ein Esel“ – wie gewohnt, unterschreibt er...; abends soll Quantz vorlesen und sich blamieren; Quantz nimmt den Zettel, lächelt und liest: „Quantz ist EIN Esel, Friedrich - der Zweite“! Im September 1748 benennt der stolze Papa C.-Ph.-E. Bach seinen neugeborenen Sohn nach dessen Großvater „Johann-Sebastian“! Am Dienstag, dem 28. Juli 1750 stirbt das größte Musikgenie aller Zeiten, Johann-Sebastian Bach, um 20:15 Uhr in Leipzig. Für Anna-Amalie ist damit alle wahre/große Musik so quasi zu Ende! 1758 erkürt sich Anna-Amalie den aus SAALFELD(!), Louis-Ferdinands späterem Todesort gebürtigen „Johann-Sebastian Bach“-Schüler Johann-Philipp Kirnberger (Kernberger (- das Geburtshaus ist noch vorhanden)) zu ihrem Kapellmeister-&-Kompositionslehrer auf Lebenszeit. Im gleichen Jahr wird am 11. Dezember in Berlin Carl-Friedrich Zelter (= nicht der Erfinder des Campings!) geboren. Er wird später Maurer, Musiker und Goethes Musikberater. Unter Kirnbergers strenger Führung dringt nun Amalie qualitativ-tief in die Kontrapunkt-Kunst alter Meister ein und verliert den Kontakt zur „Berliner Schule“: sowohl als Johann-Abraham-Peter Schulz als auch Carl-Friedrich Zelter später ihr auf der Orgel vor-improvisieren sollen, meint sie jedes Mal nach

kurzer Zeit sinngemäß: „Geh’ Er man un’ hör’ Er auf zu stümpfern! Das ist ja nischt: er kann ja nischt – und Er läßt sich „Genie“ nennen! Bach war ein Genie, nicht Er! Hör’ Er sich aber vorher hier meinen kleinen Neffen Louis-Ferdinand an; der wird Ihm jetzt was von Bach, Kirnbergern oder von mir vorspielen! Det is’ richtje Musik! Den neumod’schen Quatsch, den Er da zusammenpfuscht, det is’ einfach jar nischt!“. Am 8. August 1759 stirbt in Berlin Carl-Heinrich Graun. Am 12. Februar 1760 wird in Czaslau (Böhmen) Johann-Ludwig (Ladislaus) Dussek/Dussik geboren. Er wird später Louis-Ferdinands Intimfreund, Kapellmeister, Pianist bzw. Klavier-Secondist und Musiklehrer: beide verbindet ein Berg von Schulden, die Freß- & Trunksucht und die Liebe zum Fortepiano: Dussek war ein Wunderkind – er spielte schon mit 5 Jahren gut Klavier! 1767 verleiht die „alte Hexe“ (s.u. = Amalia) C.-Ph.-E. Bach den Kapellmeistertitel. Am 26. Februar 1770 wird in Prag ein später hochtalentierter gesuchter Kontrapunktpädagoge geboren: Anton(in) Rejcha (Reicha); auch er wird ein Freund Beethovens (- beide waren Schüler von Neefe, beide ließen sich 1789 an der Uni immatrikulieren, und Kants Philosophie beeinflusste beide...). In Wien lernt er bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Hören Sie bitte gelegentlich eine der „12 Fugues aux citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini, inspecteurs du Conservatoire“ – interessant! An letzterer „École royale de Musique“ wird er am 1. Januar 1818 Professor und mit den Herren Cherubini, Paër, LeSueur, Berton und Boieldieu Mitglied des „Comité d’enseignement“. 1819 heiratet er eine Französin und wird 1829 Franzose. Unter seinen Schülern waren auch Adolphe Adam, Franz von Liszt und Hector Berlioz. Am 16. oder 17. Dezember 1770 wird in Bonn Ludwig van Beethoven geboren. „Beethoven“ ist belgisch und heißt auf deutsch „Rübenacker“. Er schätzte Louis-Ferdinand sehr: „...er ist der menschlichste aller Menschen...“. Am 18. November 1772 wird in Friedrichsfelde bei Berlin unser Held Louis-Ferdinand als Prinz von Preußen geboren; das fünfte Kind des jüngsten Bruders von König Friedrich dem Großen, des Prinzen August-Ferdinand von Preußen & der Prinzessin Anna-Elisabeth-Luise von Brandenburg-Schwedt. Seinem Taufnamen Friedrich-Ludwig-Christian wird später noch der Name seines Vaters Ferdinand hinzugefügt; seitdem hieß er Louis-Ferdinand. Bei seiner Taufe am 28. November dauert dem Onkel Friedrich dem Großen die Predigt zu lange: er nimmt den Säugling-Neffen auf den Arm und geht einfach hinaus... - als 7 Jahre später L.-F.s jüngster Bruder August getauft wird, holt Friedrich alles nach: nach Augusts „normaler“ Taufzeremonie nimmt Er das gesamte restliche Taufwasser dem Pfarrer weg und gießt alles über dem nun klatschnassen Knaben Louis-Ferdinand aus...! - Schon der Knabe, den Friedrich II. wegen seiner Schlagfertigkeit besonders liebte, fiel durch Geist und Lebhaftigkeit auf. Früh werden die erstaunlichen Fortschritte des Kindes auf dem Klavier gerühmt. Auch Prinzessin Anna-Amalia schätzt den begabten Knaben, schenkt dem Neffen kostbare Bücher und andere schöne Dinge und läßt sich von ihm auf den Orgeln in ihren beiden Palais’ Bach, Kirnberger, ihre & LFs Kompositionen u.A. vorspielen: so kommt es zu einer interessanten 4-stimmigen „Fugue“ (op. 7) für Klavier in g-Moll von LF aus dieser Zeit, die von mir auch auf Blockflötenensemble transkribiert wurde. Am 12. Juli 1773 stirbt in Potsdam Quantz. Er hatte für seinen König 296 Flötenkonzerte komponiert! In der Nacht vom 26. zum 27. Juli 1783 in Berlin stirbt Anna-Amaliens Lehrer Philipp Kernberg. In Saalfeld geboren, in Berlin gestorben – LF wird es umgekehrt machen (müssen)...; 1783/84 lernt Dussek bei C.-Ph.-E. Bach in Hamburg. Dussek spielte auch die „Glasharmonika“ („Physharmonica“), ein wundervolles Musikinstrument mit geradezu „Vox coelestis“-Timbre... - so „richtig „VCV(W)“-Klang“! Am 5. April 1784 wird in Braunschweig Ludewig Spohr, der seinen Namen auch wie LF in „Louis“ ändert, geboren. Er wird die „Geigen-Nr. 1“ der Zeit. Am 12. April 1785 wird Jean-Baptiste Guindeg (- oder „Guindet“ -) in den atlantischen Pyrenäen in der Gendamerie Laruns (später „Schloß Mâture“) geboren. Sein Vater wird von Feinden Napoleons ermordet - Jean schwört Kaiser Napoleon ewige Treue; er will sich im Kampf beweisen – am 10. Oktober 1806 wird ihm, dem inzwischen 22Jährigen, das Schicksal das „Filetstück Nr. 1“ der preußischen Armee, LF, „vor die Flinte/Nase

servieren“... - er wird LF ermorden und von Napoleon ausgezeichnet werden („Ich hätte dich sogar zum Offizier gemacht, wenn du mir ihn lebend gebracht hättest!“): Laurant Guindey! - „...wer mit dem Schwert kämpft, wird auch durch das Schwert umkommen...“ sagt Jesus Christus...; am 17. August 1786 stirbt Friedrich der Große, der „Alte Fritz“, in Sanssouci bei Potsdam. 30. September 1787: das von vielen gefürchtete fromme Mannweib Anna-Amalie stirbt dort, wo sie geboren war: im Schloß zu Berlin. Nach langem Siechtum funktionierten Augen und Hände nicht mehr; als Äbtissin von Quedlinburg war sie unverheiratet geblieben, was ihr wiederum Zeit zum Musiksammeln ließ. Zu Aller Überraschung erhält aber ihre kostbare Bibliothek mit Handschriften & Notendrucke von Palestrina über J.-S. Bach bis J. Haydn nach dem Tode der schrulligen Tante, die das wild-fröhliche Kind ungestraft „alte Hexe“ nennen darf, nicht dieser ihr hochmusikalischer Neffe LF, sondern ein Berliner Gymnasium! Wahrscheinlich war ihr Louis-Ferdinand mitunter doch etwas zu lebhaft-frech und nicht „kontrapunktisch“ genug...; am 8. Januar 1788 wird in Florenz (- als 16.(!) Kind... -) der später als Erzherzog von Österreich & Kardinalpriester bekannte Kompositionsschüler (- ab September 1809 -) und Freund Beethovens (- als er Erzbischof von Olmütz wird, komponiert Beethoven für ihn seine „Missa solemnis“ op. 123 -), Johann-Joseph-Rainer Rudolph, geboren. Am 14. Dezember(!) dieses Jahres stirbt in Hamburg Carl-Philipp-Emanuel Bach als Stadtmusikdirektor-Nachfolger seines hochverehrten Taufpaten G.-Ph. Telemann. Anno 1789 ist Mozart in Berlin; LF ist von seiner im Vorjahr uraufgeführten „Jupitersinfonie“ begeistert. Im März trat Louis Ferdinand in den Militärdienst ein. Im Krieg 1792-94 gegen Frankreich zeichnet er sich durch Edelmütigkeit und Tapferkeit aus (- er kämpft sogar den Kriegsberichtserstatter Johann-Wolfgang von Goethe aus dem Feuer heraus – seitdem sind die beiden Freunde-&-Saufkumpane!), was seine Volkstümlichkeit begründet und ihn zum Ideal eines jugendlichen Helden und preußischen Offiziers macht. Obgleich er in dieser Zeit die Musik nicht vernachlässigt und vor allem als Pianist hervortritt, wendet er sich erst in den folgenden Friedensjahren einem intensiveren Studium zu; 1795 wird LF nach Magdeburg (straf)versetzt (- Jagden, Champagner/Weiber-Orgien, 115.000(!) Taler Schulden, ...: dem König reicht's!), wo er ein Infanterieregiment übernehmen muß und später sogar Dompropst wird...; zur Quasi-Tatenlosigkeit verurteilt, widmet er sich neben der Kriegswissenschaft und Philosophie natürlich besonders der Musik; 1796 kommt es in Berlin zur ersten Begegnung Louis-Ferdinands mit Ludwig van Beethoven. In diesem Jahr ist LF Schüler von H.-G. Lenz „im Pianoforte und in der Composition“. Da dieser „zu Paris hat viele Sachen stechen lassen“ (Gerber), mag sich daraus auch das Erscheinen des ersten Werkes von LF 1803 bei Erard in Paris erklären (Quintett op. 1, Himmel gewidmet). Friedrich-Heinrich Himmel, 7 Jahre älter als LF, war Kapellmeister am Königlichen Hof; Beethoven, den Himmel dummerweise zum Wettstreit herausforderte, meinte schließlich: „...sein Klavierspiel ist zwar etwas elegant-angenehm, aber mit dem brillanten Louis-Ferdinands nicht zu vergleichen...“. Es gibt ein auf LFs Tod passendes Lied (Text: Theodor Körner) von ihm: „Gebet während der Schlacht“. Der exzentrische Louis-Ferdinand ist das „schwarze Schaf“ des Hohenzollernhauses: tollkühner Soldat, Lebemann, begabter Komponist & Pianist, Idol der tatendurstigen jungen Offiziere und Schreckgespenst der verkalkten Generalität. Im gleichen Jahr wird LF mit seinem Korps nach Westfalen versetzt; dort erneuert der Prinz die Freundschaft mit dem Freiherrn vom Stein und anderen bedeutenden Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens. Bei häufigen Aufenthalten in Hamburg tritt er in Beziehung zu dem dortigen französischen Emigranten-Kreis. Diesen Umgang sowie seine großzügige Lebensweise verübelte man ihm so, daß er schließlich durch „Allerhöchste Ordre“ nach Magdeburg zurückgebracht wird! Ein neues Jahrhundert hat begonnen; seit 1800 teilt LF seinen Wohnsitz zwischen Berlin und seinen Gütern Wettin und Schricke (bei Magdeburg). In diesem Jahr stirbt Karl-Friedrich-Christian Fasch am 3. August in Berlin. 1801 wendet sich LF an Reicha - später Liszts Kontrapunktlehrer - mit der Bitte, ihn in Komposition zu unterrichten und gleichzeitig eine Kapellmeisterstelle in Berlin zu übernehmen; der Plan

scheitert leider an Reichas Ablehnung. Am 28. März 1803 wird Louis-Ferdinands Sohn Anton-Albert-Heinrich-Ludwig (- natürlich gerufen „Louis“ oder „Loulou“!), später „Louis von Wildenbruch“ geboren. LF war nie verheiratet und hatte u.A.a. mit Henriette Fromm(e), der verheirateten Mutter seiner 2 bekannten Kinder und der ebenfalls verheirateten lustvollen Pauline Wiesel „feste Dauer-Verhältnisse“. Ausgerechnet Napoleons General Bernadotte inspirierte Beethoven in diesem Jahr zu einer Sinfonie Es-Dur op. 55, die Dieser aber nicht Napoleon widmete, wie meist geglaubt wird, sondern sogar zuerst „Bonaparte“ betitelte! Eines Tages - durch neue politische Erkenntnisse verändert - zerriß er aber das Titelblatt, kratzte (- unvollständig, also wohl in heftigem Zorn -) das „Bonaparte“ aus, taufte das Werk

Extrem langsam (1/8 etwa 53'/)
molto cantando, legato, espressivissimo

Poco piu tempo **Quasi a tempo**

Wolf-G. Leidel (1986): aus „Variationen über ein Volkslied“ für Orgel op. 29-11 [JSB-Zitat bei „Quasi a tempo“...]

in „Grande Symphonia eroica“ um, widmete es zwar zuerst dem Fürsten Lobkowitz, ließ aber 9 Tage nach Louis-Ferdinands Tod dazu-drucken „composta il Souvenire di un grand' Uomo“ (- dieses in der Geschichte der Orchestermusik bisher beispiellos gewaltigste/monumentalste Werk heißt nun laut ältester Kopie/Abschrift (- das Ur-Manuskript ist verschollen -) „Sinfonia heroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz da Luigi van Beethoven“): gemeint ist der nun tote Held Louis-Ferdinand! Anfang 1804 ist Beethoven mit seiner „Eroika“ fertig; vor der öffentlichen Welt-Uraufführung am 7. April 1805 (- ein gewisser Karl Schwarz bzw./alias Carel Czerny - bekannt durch seine vielen Klavieretüden (- sein Schüler Franz Liszt lehrte Theodor LeSchetzky, dessen Schülerin Elly Ney (- auch Skrjabins Mutter war seine Schülerin... -) meine Klavierlehrerin Prof. Ingeborg Herkomer (- Czernys Lehrer Beethoven war Schüler von Johann Schen(c)k, dessen Lehrer Georg-Christoph-Anton Wagenseil war Schüler des wohl einzigen Konkurrenten JSBs auf musiktheoretisch-tonsetzerischem Gebiet: Johann-Josef Fux, dem Autor der berühmten „Gradus ad parnassum“ (= Kontrapunktlehrbuch „Wege zum Parnaß“ (1725))) - erzählte, daß mittendrin in der schönen

Musik Jemand genervt rief: „...zu „bizarrr“! I gäb' an'n od'r a' zwoa Kreizer, wenn i jetz' geh'n derft'!“ (- da haben wir's: Beethovens Lehrer Johann-Georg Albrechtsberger prophezeihte einst seinem für ihn wohl zu genialen Schüler: „Du wirst nie etwas Richtiges machen!“)) gibt es eine private bei Fürst Lobkowitz. LF ist so begeistert, daß er - erfolgreich! - bittet, die ganze Sinfonie noch-einmal zu spielen (- die armen Musikanten...)! Im selben Jahr tritt J.-L. Dussek, den der Prinz schon in Hamburg kennengelernt hatte, in dessen Dienste und wird sein ständiger Begleiter, Lehrer und Freund. Der weitschauende politische Sinn des mit der Inaktivität Preußens hadernden Prinzen bestätigt sich auf seiner Wiener Reise in diesem Jahr, als er den Gedanken eines Bundes zwischen Preußen und Österreich entwickelt. Während dieser Reise trifft er erneut mit Beethoven zusammen. Auf der Soiree einer Gräfin muß Beethoven am Dienertisch mitessen: der mit Recht stolze Komponist sagt einige Grobheiten, nimmt Mantel-&-Hut und geht...; LF ist böse: er macht eine „GegenParty“, setzt Beethoven neben sich und die Gräfin in die hinterste Ecke...! Am 3. Mai bewirbt LF in Berlin den schwäbischen Weimarer Professor für Geschichte & DichterDramatiker Friedrich von Schiller so alkoholreich, daß Selbiger tagelang „verkatert“ ist...; von 1805 bis 1812 ist Louis Spohr Konzertmeister, also Leiter der Gothaer Hofkapelle. Anfang 1805 ist Louis Spohr mit seiner Frau Rosa zu Gast bei LF: sehr viel Champagner und zweifelhafte Frauenzimmer veranlassen Beide aber, frühzeitiger zu gehen...; im Sommer dieses Jahres führen LF nach einer zweiten „Louis Spohr“-Soiree militärische Studien nach Italien - die Mobilmachung der preußischen Armee (- endlich!) ruft ihn aber zu seiner Truppe zurück. Auf dem Weg nach Erfurt ist LF am 8. Dezember in Weimar: Frau von Stein wundert sich über die „politischen BonMots“, besser gesagt „riskanten Witze“ des Preußen gegen Preußen und über die vielen schönen Demoiselles, angeblich „Kammerjungfern von Henriette Fromme“, im Gefolge des Prinzen...! Leider vergewaltigt hier LFs Adjutant Nostitz eine Kellnerin des Hotels „Elephant“...; auf dem Weg nach Zwickau ist LF kurz danach wieder in Weimar; der Schauspieler-Regisseur-...-Schriftsteller Hans Lucke aus Mellingen bei Weimar schreibt („Ein Wiedersehen, froh und bedenklich“): „Ein frohes Wiedersehen in angespannter Lage hatte Goethe Mitte Dezember 1805 in Jena...“ (Den vollständigen Text (und mehr über LF) finden Sie in meiner Abhandlung „Tränen im Herbstwind bei Wöhlisdorf“ („VCV(W)-P-3-18“)). Das verhängnisvolle Jahr 1806: am 2. Oktober kommt LF nach Jena, wo er den Oberbefehl über die ganze Armee übernimmt, da der Chef (General Hohenlohe) im Hauptquartier Erfurt weilt. Letzter Brief an Pauline: „...bis 15. sind wir wieder zusammen...“ (- im Himmel?); danach geht's nach Stadtilm und dann nach Rudolstadt in's Quartier auf der Heidecksburg, dem mächtigen Rokokoschloß über der Stadt. Am 7. Oktober gibt es bei Fürst Ludwig-Friedrich II. von Schwarzburg-Rudolstadt einen Ball zu Ehren LFs. Anschließend spielt er auf dem Flügel mit Christian Eberwein. Noch am Vor-Abend des Gefechtes bei Saalfeld, am 9. Oktober, fasziniert er seine Zuhörer mit seines Freundes Ludwig van Beethovens anno 1800 komponierten und ihm gewidmeten 3. Klavierkonzert op. 37 c-Moll und mit glänzenden Improvisationen auf der Heidecksburg voller Todesahnungen für Fürstin Karoline-Luise von Schwarzburg-Rudolstadt; der getreue Ludwig Duscheck: „...so hat er noch nie gespielt und so wird er nie wieder spielen...“! Auf dem Schloßhof erscheint ihm Mitternacht eine auch von Adjutant Nostitz bemerkte (- auch 2 Betrunkene sehen nicht automatisch Dasselbe...! -) seltsame weiße Erscheinung, eine gespenstische Walküre, die allen Hohenzollern kriegsbekannte „Weiße Frau von Orlamünde“...; LF diktiert seinen letzten aktenkundigen Befehl: „Rudolstadt, den 10. Oktober 1806, um 1 Uhr früh: General Bevilacqua soll bei der Aufstellung der Truppen...“, dann geht er im Grünen Ecksalon schlafen. Der Familiendrachen Prinzessin Anna-Amalia von Preußen war der Meinung, ordentliche Menschen stürben an einem Freitag - sie starb an einem Freitag, ebenso ihr Neffe! Jesus Christus starb 34jährig an einem Freitag um 15:00 Uhr; Prinz Louis-Ferdinand starb 34jährig an einem Freitag, dem 10. Oktober 1806, um 15:00 Uhr...: schon von weitem wurde der Marechal-des-Logis (= Quartiermeister) des 10. napoleonischen Husarenregimentes im

Hohlweg nahe dem Dörfchen Wöhlsdorf zwischen Rudolstadt und Saalfeld auf den 1,85 m großen L.-F. mit seinen vielen Orden an der prächtigen blauen Uniform und den Federn am Hut aufmerksam; die Schlacht zwischen LFs über die Saale fliehender Avantgarde und Kaiser Napoleons siegreicher Armee war zum brutalen „Mann gegen Mann“-Nahkampf geworden. LFs herrliches weißes englisches Zuchtpferd war totgeschossen – sein Ersatzgaul blieb in einer Eichenstumpf-Wurzel an einer Lehmwand hängen..., der 22jährige Jean-Baptiste-Laurent Guindey schleifte den schon schwerverwundeten LF noch am Boden, spaltete ihm nach 6 Messerstichen mit seinem Säbel den Hinterkopf und durchbohrte mit dem Degen Bauch & Rücken, seine Kumpane plünderten die Leiche, die am nächsten Tag mit lustiger(!) Musik in das Saalfelder Stadtschloß gebracht wird, bis zur völligen Nacktheit; 138½ Jahre später wird in den letzten Apriltagen 1945 auf dieser „Todeswiese“ LFs mein von der SS „erfolgreich“ gemusterter 17jähriger HJ-Vater (Rudolf-)Günther Leidel von Thüringen befreienden US-Soldaten der „3. Army“ des Generals George (Smith-)Patton jr. (* 11. November 1885 in SanGabriel (Kalifornien), † 21. Dezember 1945 in Heidelberg (- man muß diesem „tumb-tapferen“ (- man erinnere sich an die „Operation „Cobra““... -) Legastheniker, der nicht 1 Satz in seinem ganzen öden Kriegerleben fehlerfrei schreiben konnte und der seltsamen Meinung war, die „...SS des Feindes sei doch eigentlich eine tolle Truppe, an deren Spitze man gegen die Russen marschieren sollte...“, dankbar sein, daß er z.B.u.v.A.a. WEIMAR(-Buchenwald) zwar zerbomben (s. Foto), aber andererseits unter Menschenopfern vom Joch



Weimar im April 1945 – im Hintergrund der Schloßsturm, in dem JSB einige Wochen im Spätherbst 1717 im Gefängnis saß, weil er Herzog Wilhelm-Enst „Bandit“ nannte...

des Faschismus befreien ließ...)) vom Bord-MG eines langsam/niedrig fliegenden „Spitfire“-TiefFliegers (- glücklicherweise „erfolglos“, sonst könnten Sie diese Zeilen gar nicht lesen, weil es mich nicht gäbe... -) beschossen, in Todesangst fliehend aufgegriffen und sofort nach Bad Kreuznach in Kriegsgefangenschaft verschleppt; Napoleon verlieh Guindey/Guindet das Kreuz der Ehrenlegion und meinte: „Ich hätte dich zum General ernannt, hättest du diesen arroganten Kerl mir lebend gebracht!“... - Der Sarg wird vom Saalfelder Schloß erst nach Schloß „BelleVue“ (- LFs Vaters Schloß, heute Sitz des Bundespräsidenten... -) in Berlin,

dann in den Berliner Dom überführt. An der unidyllisch-lauten Fernverkehrsstraße („B 85“) hinter Wöhlisdorf steht ein von Schinkel/Tieck gebautes Monument bannender Ausstrahlung. Der Tod seines Brotherrn & Gönners trifft Dussek tief; er plant einen Nachruf in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, die Herausgabe seiner Werke (- leider mit „Verbesserungen“ -) bei Breitkopf-&Härtel und komponiert eine Klaviersonate mit dem kurzen Titel „Élégie harmonique sur la mort de Son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand

Klavier-Konzert N° 3

I

L. van Beethoven, Op. 37
1770-1827

Allegro con brio
TUTTI



links: Der Beginn von Beethovens „LF“-Konzert (erinnert an den Kopf des Themas von LFs Onkel aus dem „Musikalischen Opfer“ JSBs...) – mittig/rechts: LF auf einer Plaquette

de Prusse en Forme de Sonate pour le PianoForte composée et dédiée a son Altesse le Prince de Lobkovitz, Duc de Raudnitz par J.-L. Dussek; Leipsic, chez Breitkopf&Härtel“ (op. 61); entgegen widersprechenden älteren Anschauungen sind erst P. Bailleu und Hans Wahl zu einer gerechten Würdigung des Prinzen Louis-Ferdinand gelangt: trotz seiner kurzen Lebensdauer zeichnet sich nach einer jugendlichen Sturm und Drang-Periode um die Jh.-Wende ein Reifeprozess ab. Als Musiker (- „Dilettant“ im alten positiven Sinne! -) fand er schon früh allgemeine Anerkennung. Sie galt zunächst dem ausgezeichneten Pianisten, der gelegentlich zu den besten Klavierspielern gezählt wurde, wobei man ihn unter den Vertretern des sogen. „großen Spiels“ nannte. Von Duscheck/Dussek beeinflusst, bevorzugte er englische Flügel. Besondere Beachtung wurde seiner improvisatorischen Kunst mit ihrem schwärmerisch-leidenschaftlichen Charakter zuteil. Louis Ferdinand konnte es wagen, sich mit Beethoven zu messen; dieser erteilte ihm das Lob, daß sein Spiel „...gar nicht königlich oder prinzlich, sondern das eines tüchtigen Klavierspielers...“ sei. Einen geregelten Kompositionsunterricht scheint Louis Ferdinand erst bei H.-G. Lenz und J.-L. Dussek genossen zu haben. Der improvisatorische Grundzug seines Schaffens tritt auch noch in den wenigen überlieferten Werken, die zum größten Teil späteren Datums sind, deutlich hervor. Hieraus erklärt sich die Ausschließlichkeit der Komposition mit Klavier und dessen dominierende, konzertierende Rolle, der einheitliche Charakter der Werke, wie auch die Bevorzugung der Variationsform. Das stimmungsbetonte Ausbreiten der Gedanken ist

wesentlicher als ihre formal gebändigte Gestaltung. Die Einflüsse Haydns und Mozarts sind gering, das entscheidende Vorbild ist Beethoven. Obgleich die thematischen Übernahmen (- Ergebnis der Studien Beethovenscher Kompositionen -) auffällig sind, zeigt sich in der Art der Verwandlung der Themen die eigene schöpferische Vorstellung des Prinzen, die aus einer spielerisch-klang sinnlichen Tendenz erwächst. Louis Ferdinand knüpft an die Manieren der Ornamentisten an und führt sie selbständig weiter, wobei er leider gelegentlich, besonders in den Schlußrondos, allzu leichtfertig dem Zeitgeschmack huldigt. Die volksliedhafte Schlichtheit seiner Themen, die leidenschaftlichen melodischen Aufschwünge, die Vorliebe für chromatische Häufungen(!), der Klangzauber seiner kühnen Modulationen(!) und der rhapsodisch schweifende Charakter seiner Tonsprache führen zu einem ausgesprochen frühromantischen Ausdruck, der von seinen Nachfolgern, z.B. Schubert, Weber, Liszt u.a., mit Interesse aufgegriffen wird. R. Schumann hat Louis Ferdinand, dessen Werke noch heute kaum von ihrer Frische eingebüßt haben, treffend „den Romantiker der klassischen Periode“ genannt. Insofern ist LF für uns im VCV(W) die „Anfangsfigur“ unseres musikalisch-romantischen Denkens (- beim Auto ist's der Anlasser/Starter, in der Musikromantik also LF...)! Am 22. Oktober 1811 kommt im Dorf „Raiding/Doborjan“ im österreichisch-ungarischen „Burgenland“ das größte Klaviergenie aller Zeiten und Richard Wagners späterer Schwiegervater, Franz Liszt, zur Welt. Hören Sie bitte gelegentlich seine im Dezember 1843 in Weimar komponierte (- wahrscheinlich das erste in Weimar überhaupt von ihm Geschriebene -) „Elegie sur des motifs de Prince Louis Ferdinand de Prusse“, in der er Motive aus LFs Klavierquartett f-Moll (op. 6 (- die Opuszahlen sind von Dussek und fast alle „falsch“, d.h. un-chronologisch; die gute Hälfte von LFs Kompositionen ist leider verschollen...)) verwendet (- auch Robert Schumann wird Variationen über eine Melodie aus diesem op. 6 schreiben). Am 20. März 1812 stirbt in Paris Johann-Ladislau Dussek, der Intimfreund, Kapellmeister und Musiklehrer unseres Helden. Am 22. Mai 1813 wird in Leipzig dicht am Pulverdampf der „Völkerschlacht“, die endlich erreicht, wovon LF träumte, das größte Musikgenie nach Johann-Sebastian Bach, Richard-Wilhelm Wagner, so wie LF Feind des französischen Regimes, geboren; einst wird er selbst-ironisch dichten: „Im wunderschönen Monat Mai kroch Richard Wagner aus dem Ei; es wünschen viele, die ihn lieben: er wäre lieber d'rin geblieben...“. Im selben Jahr zieht der am 6. Oktober 1786 in Stadtilm geborene Albert/Albrecht-Gottlieb Methfessel, inzwischen auch Saufkumpan Goethes, mit seinem Lied „Hinaus in die Ferne“ dem aus Rudolstadt ausmarschierenden Freikorps ganz im Geiste LFs voran und wurde dadurch weithin bekannt. LFs Mörder, der inzwischen 29jährige Jean-Baptist Guindet fällt am 30. Oktober(!) dieses Jahres in der Schlacht bei Hanau! Am 26. März 1827 stirbt in Wien Beethoven. Der fromme österreichische Erzherzog/Erzbischof Rudolph stirbt am 23. Juli 1831 in Baden bei Wien. Er hatte u.A.a. ein Trio für Klavier, Clarinette & Cello mit Variationen über ein LF-Thema komponiert. Am 15. Mai 1832 stirbt Zelter in Berlin, wenige Wochen nach Goethe, mit dessen Tod offenbar seine Kraft versiegte. Er hatte viele Schüler; u.A. Felix-Jakob Mendelssohn-Bartholdy, Otto Nicolai, Carl Loewe und den später als „Giacomo Meyerbeer“ bekannten „Jakob-Liebmann Meyer-Beer“ (Dr. h.c. der Uni Jena...); der Philosoph Schleiermacher hält die Grabrede. Am 8. Mai 1836 stirbt in Paris Anton Reicha. Hätte er doch nur LF noch etwas Polyphonie-Satzkunst beibringen können! Am 3. Februar 1845 wird in Beirut (Syrien) der Sohn von Louis-Ferdinands Sohn „Louis von Wildenbruch“ mit Namen Ernst geboren. Wir finden Ernst von Wildenbruch im „Poseck'schen Garten“ zu Weimar als „antiker Kurzschwertkämpfer“ symbolisch 1914/15 von Engelmann-&-Noack in Bronze dargestellt. 1892 wird er Dr. h.c. der Jenaer „Schiller“-Universität. Seine Frau Maria-Karoline von Weber-Wildenbruch war eine Enkelin Carl-Marias von Weber. Er lebte als Offizier & Dichter in Weimar (am „Horn“) und in Berlin. Am 22. Okt. 1859 (Liszts 48. Geburtstag!) stirbt in Kassel Louis Spohr. 1874 stirbt Louis von Wildenbruch, Louis-Ferdinands Sohn, Ernsts Vater. Bis 1890 ist Friedrich-Wilhelm Voigt oberster preußischer

Militärmusikinspektor; ihm verdanken wir die Rettung durch (1887 bei Bote-&-Bock erschienener) Klaviertranskription (- seit März 2006 gibt es auch eine Orchester- und

Heute in Weimar

Bauhaus-Uni: 18.30 Uhr Präsentation neuer Architekturführer; 20 Uhr Aspects of Sculpture, Vortrag Gastprofessor Axel Lieber (Malmö); G.-Scholl-Str. 8.
Lesarten. Stadtbücherei: 19.30 Uhr Die Liebesblödigkeit, Lesung mit Wilhelm Genazino; Steubenstraße 1.
Fürstenhaus: 19.30 Uhr Dipl.-Konzert Violine, D. Borosz.
mon ami: 19.30 Uhr Lady Macbeth, New Triad Theatre Company (London).
Frauzentrum: 20 Uhr Wie im Himmel, Frauenkino; Schopenhauerstraße 21.
Kabarett SinnFlut: 20 Uhr Ich bin inter-nett und böse auf Bestellung; Steubenstraße 31.
Galli-Theater: 20 Uhr Amanda – Ein Clownklassiker.
Art-Hotel: 20 Uhr Louis-Ferdinand, lit.-mus. Porträt d. preuß. Generals, Ensemble des VCV (W); Fr.-v.-Stein-Allee 3.

Ehren
geöffne
Wein
Lebens
dürftige
Bürge
Uhr Fr
Frauen
Schör
18 Uhr
meister
Oberv
17-19 U
germeis
lande, S
Reside
nalisten
Vorstan
Sperr
Gerhart
mann-
Strauß-
tonstraß
Milchho

Thüringer Allgemeine T A WE3

WAS WANN WO?

Goethe in China

Der Germanist Prof. Dr. Zhengxiang Gu stellt heute im Kirms-Krackow-Haus seine Studien über „Goethe in chinesischer Übersetzung und Forschung“ vor. Die Veranstaltung des monatlichen Stipendiatenkolloquiums der Klassik-Stiftung beginnt 15 Uhr.

Porträt in Noten

Ein literarisch-musikalisches Porträt des preußischen Generals Louis-Ferdinand gestaltet das Ensemble „Vox coelestis“ heute 20 Uhr im Art-Hotel Weimar (Freiherr-vom-Stein-Allee 3). Anlass ist der 200. Todestag des Generals. Er war am 10. Oktober 1806 in Wölfsdorf bei Saalfeld gefallen.

Grafiken und Karikaturen des Kaisers



links/Mitte: 2 TA-Ankündigungen vom 10. 10. 2006 – rechts: Napoleon zerknittert vor seiner Rattenarmee...

Gitarren- und Orgel-Fassung von Wolf-G. Leidel (-) eines sonst verschollenen Infanteriemarsches Louis-Ferdinands in B-Dur (C-Dur op. 14?). Am 15. Januar 1909 stirbt der Nietzsche-Fan Ernst von Wildenbruch, Louis-Ferdinands Enkel, in Berlin. Februar-April 2006 komponiert meine Wenigkeit Wolf-G. Leidel in Weimar eine Sinfonische Dichtung für Orchester & Orgel über Louis-Ferdinands Tod: „Tränen im Herbstwind bei Wöhltsdorf“. Auf der Orgel zu Stobra bei APOLDA spielte er/ich in Erinnerung an die unweit dieses idyllischen Dörfleins geschehene JENA/AUERSTEDT-Schlacht (- 4 Tage nach dem für LF tödlichen SAALFELD-Vorgefecht -), in der LFs „biologischer Erzeuger“(?), der Graf von Schmettau, der in Weimar an seinen Wunden stirbt und auf dem Jakobskirchfriedhof ruht, wie sein Sohn den Tod findet, ein russisches Chorlied – warum? -: im „Großen Preußischen Zapfenstreich“ war als „Schlußgebet“ früher üblich „Wir treten zum Beten...“, dann „Heil Dir im Siegerkranz...“, dann „Nun danket alle GOTT...“ und später Demetrios-Stepanowitsch Bortnjanskys „Ich bete an die Macht der Liebe“! Es gibt außer dem erwähnten Infanteriemarsch noch einen flotten, leider noch völlig unbekanntem & ungedruckten, nicht im Gesamt-Werkeverzeichnis auffindbaren Geschwindmarsch unseres Helden (- original in A-Dur für Klavier; seit März 2006 gibt es mehrere Fassungen, auch für Orchester (- UA im Oktober in RUDOLSTADT unter MD Oliver Weder -) oder Orgel von mir) – ein kompositorisches „Bubenstück“ des „preußischen Apolls“ LF! Nun noch Terzinen (- eine von Dante für seine „Divina Commedia“ erfundene Versform -) von meinem, Wolf-G. Leidels, ehemaligen Klavierschüler, Herrn Dr. phil. Hans-Helmuth Lawatsch: „Ade nun, Heidecksburg und Vaterland!

*Wohl hätte ich noch manche große Schlacht
vom müden Patt in klaren Sieg gewandt
und alten Feind hinabgeschickt zur Nacht,*

*doch Schwerterklingen haben mich zerfetzt;
ich spür' des Todes geisterhafte Pracht
und dank' für alle Atemzüge jetzt,
für jedes Lächeln einer schönen Frau:
mich hat so manches ed'le Weib ergetzt;*



Selbstbildnis (Bleistiftzeichnung) 1803

Für das zehnjährige Töchterchen seines Haushofmeisters Knobloch angefertigt

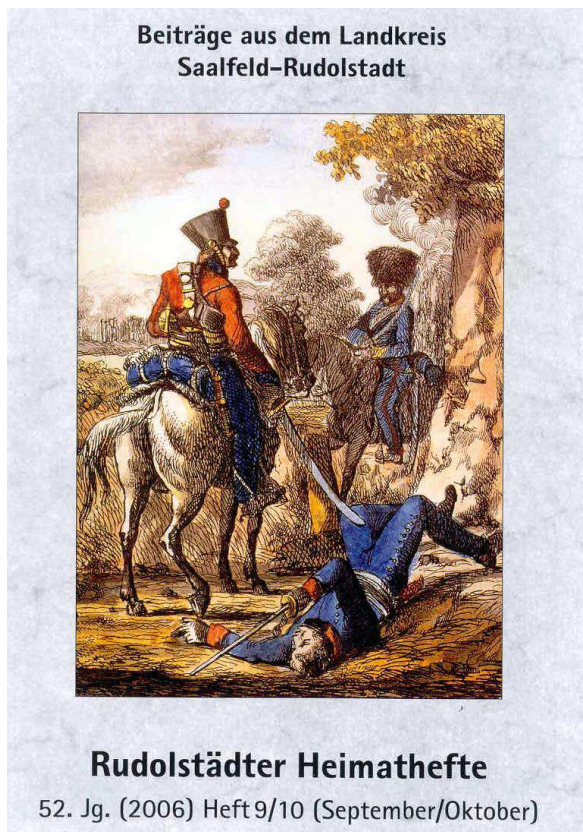


links: Malen konnte der Schönggeist LF auch: hier sich selbst in Magdeburg - rechts: Das Todesverkündigungsgespens (= die LF-Walküre) auf dem Heidecksburg-Schloßhof in Rudolstadt vom 9. Oktober 1806...

*'kenn' ihre Listen wie den Krieg genau:
der wilde Korse gab mir darin Lebr'!
'Sab vor ihm manche stolze Kriegerschau,
dann trieb der Genius sie hin und her;
zuviel Borniertheit war im eig'nen Kreis!
Ich nahm's gelassen, ohne Haß und Wehr...;
„Nieder mit Frankreich!“ rief ich stets mit Fleiß
- von dort kommt mir der Tod! Preußen entehrt,
zu einem ungeheuer nieder'n Preis...;
ich wünsche, wenn mein Geist sich einwärts kehrt,
daß mir auf saalfeldischem Grund ein Stein
errichtet wird, der stolz und ewig währt,*

*dann schließet mich in Domes Tiefen ein!**...; LFs Losung „Sieg oder Tod“ geht auf ein antikes Vorbild zurück: Ein in Stein gemeißelt berühmtes und von dem sterbenden Soldaten „Simonides von Keos“ verfaßtes Distichon in der Übersetzung von Friedrich von Schiller lautet: „Wanderer! Kommst du nach Sparta: verkündige dorten, du habest uns hier liegen gesehen - wie das Gesetz es befahl!“; 490 v.Chr. erfolgte die erste, 480 vC die zweite

Invasion der Perser: wie später Preußen mit Sachsen sich verbündete, vereinigten die griechischen „Poleis“ (Städte(staaten)) sich im „Hellenenbund“. In diesem Defensivpakt hatte die Hegemonialmacht Sparta das Oberkommando. Das Meer reichte an den „Thermopylen“ (- „Warme Tore“, wegen unweiter Schwefelquellen -) bis ans Gebirge und es gab nur eine schmale Durchfahrt. Das (laut Herodot) große(!) persische und das kleine(!) griechische Heer lagen sich gegenüber wie 2286 Jahre später Franzosen & Preußen/Sachsen/Thüringer. Ephialtes verriet die Spartaner und zeigte den Persern einen Weg durchs Gebirge, den Anopäa-Pfad, wodurch das griechische Heer im Juni/Juli in die Gefahr kam, wie dereinst LF zwischen Saalfeld und Crösten, in einer Art „Mini-Stalingrad“ am Termopylenpaß zwischen dem Kallidromosgebirge und dem Malischen Golf eingeschlossen zu werden. Der



links: Diesen Heften kann man Einiges über LF entnehmen – rechts: LFs „Sterbewiese“ März 2006

spartanische König Leonidas (- „Seine Königliche Hoheit“ war ein legitimer Anredetitel LFs... -) opferte hier mit 300 Soldaten (- bei LF 300 Saalfeld-Crösten kurzzeitig zurückerobernde Sachsen -) sein Leben, um den Rückzug seiner kleinen Abteilung(!) („Preußische Avantgarde/Vorhut“) des ansonsten gar nicht im Kampf eingesetzten griechischen Heeres(!) („Hohenlohe-Hauptarmee“) zu ermöglichen – wie sich die Bilder gleichen...! Die Perser erzwangen siegreich-übermächtig den Gebirgsdurchbruch nach Zentralgriechenland. Meine Damen-&-Herren: kommen Sie nach WÖHLSDORF zwischen RUDOLSTADT & SAALFELD: stoppen Sie bitte ihr Fahrzeug trotz des ankotzend penetrant-impertinent nervig-lärmenden Dauerverkehrs (- Vollidioten haben die Fernverkehrsstraße direkt durch's Dorf gelegt -) und schauen Sie - so wie ich als Kind um anno 1960 herum, von meinem Heimatstädtchen KÖNIGSEE/Th. nach SAALFELD/RUDOLSTADT zum Musikunterricht mit dem Omnibus fahrend - auf dieses „spartanische“ Denkmal, wo Deutschland ein Genie verlor und einen Helden bekam – ich danke Ihnen dafür jetzt schon (- dabei bitte auch innerlich nach-lauschend auf den langsamen Satz („Adagio lento e amoroso“(!)) von LFs herrlichem Klavierquartett (Klavier = Pianoforte = Fortepiano/(Hammer)Flügel, 2 Violinen/Geigen, Viola/Bratsche, (Violon-)Cello) f-Moll op.

6 (Des-Dur (Lieblingstonart aller Romantiker...) – des-Moll(!) (Vorzeichen: 6 „b“ („Be“) (es - as - des - ges - ces - fes) & 1 „bb“ („Doppel-Be“) (bes/heses/Doppelbe) (vgl. JSBs erste „Es ist genug...“-Fermate: 6 „#“ (Kreuze) & 1 „x“ (Doppelkreuz)...)) – Des-Dur: mystisch-romantisches Fernweh-Schweifen verschiedener unabhängiger Gedanken/Themen nebst



das „Pauline Wiesel“-Rondeau

extrem dicht-gearbeiteten Abschnitten voll eigenartig-tiefromantischem Dunkel und seltsam bittersüß-beklemmender Stimmung/Vorahnung(?)...)! „LF“, der „erste Romantiker“, ritt - „rest-alkoholisiert“, also noch leicht angesoffen... (- das letzte, was er in seinem zu kurzen Leben trank, war eine hastige Tasse Morgen-Kakao in einem Saalfelder Gasthaus, um den Champagnerkater zu verscheuchen; da erschienen bereits die ersten Franzosen in der Stadt...) - von der Heidecksburg hinweg (s)einen „passus durissimus (letalis)“ in's Saaletal...

Manon Gropius, die „engelgleiche“ Tochter der „femme fatale“...

Der auf so merkwürdig-angenehm „spätromantische“ Art-&-Weise „klassisch“-moderne Komponist Alban Berg schrieb 1935 sein weltberühmtes 24'-Konzert für Violine & Orchester (- wir hörten auf einer wertvollen historischen Aufnahme vom 1. Mai 1936 den Auftraggeber/Geiger Louis(!) (- unwillkürlich fällt mir bei diesem Namen immer LF ein... -) Krasner unter dem kongenialen Dirigat Anton von Weberns mit dem „BBC Symphony Orchestra“ (- 2 Flöten mit Pikkolo, 2 Oboen (2. mit Englischhorn in F), 3 Klarinetten in B/A/B (3. mit Altsaxofon in Es) & 1 Baßklarinette in B, 2 Fagotte & 1 Kontrafagott, 4 Hörner in F, 2 Trompeten in C, 1 Tenor- & 1 Baß-Posaune, (Kontra)Baßtuba, 4 Pauken, Schlagwerk (große Trommel, Becken, kleine Trommel, Tamtam (tief), Gong (hoch), Triangel), Harfe, Streicher) den 2. Satz (- das Werk hat nur 2 Sätze „Andante - Allegretto“ & „Allegro - Adagio“ -) „con corale“ spielen... -) und starb am „Heiligen Abend“ (24. 12.) desselben Jahres. Dieses Violinkonzert ist die letzte Arbeit, die er abgeschlossen hat. Ihre Ausführung

dauerte knapp vier Monate, von den letzten Apriltagen bis in die erste Augushälfte 1935. Die Oper „Lulu“, deren Entstehungszeit bis 1929 zurückreicht, blieb unterdessen in einem weit fortgeschrittenen Stadium der Instrumentation liegen und ist trotz unverzüglicher Wiederaufnahme der Partiturreinschrift über den Zustand des Fragmentarischen durch Bergs Hand nicht mehr hinausgelangt. Die Frage nach dem Grund der Unterbrechung wurde des Öfteren erörtert, aber nicht schlüssig beantwortet. Willi Reich veröffentlichte in seinem Buch „Alban Berg“ (Zürich 1963) einige Zeilen aus einem Brief, den Berg im März 1935 an den Geiger Louis Krasner, den Besteller des Konzerts, geschrieben hat; daraus geht hervor, daß bereits zu diesem Zeitpunkt die feste Absicht bestand, die Komposition im Mai zu beginnen. Der entscheidende schöpferische Impuls ist ohne Zweifel in der Erschütterung über den tragischen Tod des Mädchens Manon zu sehen, einer Tochter Alma-Maria Mahlers und Walter Gropius', ihres zweiten Gatten, die eine kindlich unbeschwerte Freundschaft mit Berg verbunden hatte. Manon starb am 22. April 1935, zwei Wochen nach Bergs fünfzigstem Geburtstag, im Alter von 19 Jahren an den Folgen einer Kinderlähmung/Poliomyelitis. Sie war der „Engel“, dessen Andenken das Konzert gewidmet ist. Berg hat sie nur um acht Monate überlebt. Diese gewiß merkwürdige Konstellation biographischer Tatsachen hat zu mancherlei Mutmaßungen darüber Anlaß gegeben, ob Berg in seiner Musik Gedanken an den eigenen Tod bewußt vorweggenommen und die ursprüngliche Idee einer Art Requiem für Manon dadurch mit der Ahnung verknüpft habe, daß es ein Requiem für ihn selber werden mochte. Die äußeren Umstände seines Daseins und seine persönliche Lebenseinstellung, soweit diese auf Grund authentischer Mitteilungen beurteilt werden kann, verweisen solche Überlegungen freilich in den Bezirk der Spekulation, aber...: anders verhält es sich vielleicht mit dem Zitat des Bach-Chorals „Es ist genug...“, das im Sinn eines zentralen Bezugsmoments fast den ganzen zweiten Teil des Violinkonzerts beherrscht und einen stichhaltigen Beweis zumindest dafür liefert, daß sich seine epilogische Bedeutung im Datum der Komposition und in der Zueignung an die tote junge Freundin nicht erschöpft. Reich stellt das Konzert in diesem Zusammenhang den letzten Kompositionen Bachs und Brahms' an die Seite; Hans-Ferdinand Redlich weist auf verwandte jenseitige Züge in den Symphonien Mahlers hin und zieht eine Parallele zu Mozarts Requiem („Alban Berg“ - Versuch einer Würdigung, Wien 1957). Das Violinkonzert hat mit diesen Werken gemein, daß es in einer Sphäre „letzter“ Gedanken beheimatet ist, die das persönliche Erlebnis des Todes, sei es ein nachempfundenes oder ein vorgeahntes, transzendieren, indem sie es in den Rang eines Gleichnisses für die Hinfälligkeit und Nichtigkeit alles dessen erheben, was ist. Nur erhält das Gleichnis bei Berg dadurch einen spezifischen Sinn, daß es sich in der Musik selbst darstellt, in der Scheinhaftigkeit und Flüchtigkeit nicht nur des Klangs, sondern aller Gestalten, die die Phantasie aus ihm hervortreten, sich wandeln, einander anverwandeln, zusammen- und wieder auseinanderfließen läßt, und schließlich zurücknimmt in den wesenlosen Aspekt seines Ursprungs. Das scheinbar paradoxe Verfahren einer Komposition um der Dekomposition willen, das hier zugrunde liegt, ist auch an anderen Gebilden Bergscher Phantasie nachzuweisen - Theodor W.-Adorno hat mehrere Beispiele hervorgehoben und ausführlich erläutert. Doch sei dahingestellt, ob, wie er deduziert, durchwegs ein individuell verankertes „Gesetz“ obwaltet, etwa der Zwang eines Bergschen „Todestriebs“, oder nicht vielmehr der reale, historisch begründete, unter dem Druck der Vorkriegszeit sich immer mehr verhärtende Liquidierungszwang, den Berg und seine Weggenossen wissentlich und willentlich auf sich genommen haben. Es wäre jedenfalls nicht die einzige und nicht die geringste Gnade gewesen, die Berg ihm in der Vollendung des Verfahrens mit dem Violinkonzert abgerungen hatte. Diese Musik ist eine Musik der Neige, nicht weil es ihr an der Fülle gebricht, sondern weil sie diese - Fülle des Seins oder Fülle des Scheins, das gilt ihr gleich - zur Gänze absorbiert. Die seltsam hell-dunkle - man ist versucht zu sagen: „traumselige“ - harmonische Atmosphäre, in der sich der Prozeß der Aufzehrung vollzieht, ist das Ergebnis einer penibel konzipierten Integration tonaler und dodekaphonischer, also extrem heterogener

Komponenten. Um sich ihres Ausgleichs zu versichern, hat Berg das Reihenprinzip zwar stärker gelockert als in früheren Kompositionen, aber konsequent durchgehalten (- wie sonst

Buch
l die
othek
um

Gedenken mit Dank in anderer Zeit

Der „menschlichste Mensch“, eine Schlacht und ihre Spuren in der Region

Tür
e

Von Sabine Bujack-Biedermann

lizini-
lädt
„Tag
er die
in
önnen
deren
ebildet
ein Besi-
othie-
und
ger, Er-
Diätas-
Kinder-
ten.

m
ück

Sonn-
d Klein
ins Fal-
olstadt,
Uhr ein-
Puppen-
erweckt
ölzerne
Leben,
Märchen
e sieben

lr
er

der Regi-
er Gesell-
ad Wirt-
reistaates
) , Markt-
l. Oktober
besondere
ragen wie
g, Erwei-
nung, ein
r Aufbau-
zur Verfü-
vice kann
ind Exis-
werden.
☎ 03672/

An ihm ist kein Vorbeikommen in Saalfeld und Umgebung, nicht in diesen Oktobertagen: Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Thüringen begeht das deutsch-französische Jahr in Erinnerung an die Schlacht bei Jena und Auerstedt, die vor 200 Jahren eine Zäsur in der deutschen Geschichte setzte. Und die Region gedenkt des Vorgefechts bei Saalfeld, der vielen Toten damals und des einen, des vielleicht berühmtesten Gefallenen.

Heute vor zwei Jahrhunderten, am Tag der Kriegserklärung Preußens an Napoleon, ritt er ein auf der Rudolstädter Heidecksburg. Prinz Louis Ferdinand (1772-1806) wird sich gefreut haben auf die bevorstehenden Kriegshändel. Seit Jahren drängte er schon Friedrich Wilhelm III., den un-

OTZ-Serie

nah dran

entschlossen-neutralen König, zum Paroli gegen die Franzosen. Sein militärisches Talent war sicher groß, größer noch sein Wagemut. Bereits in den Koalitionskriegen war der 20-jährige Prinz im dichtesten Kampfgetümmel zu finden. Louis Ferdinand, der eigentlich Friedrich Ludwig Christian hieß, nach dem Zeitgeist französisch Louis und nach seinem Vater Ferdinand gerufen wurde, berichtete begeistert von der „Militärmusik der Kanonen“. Da trug er schon den Schwarzen Adlerorden, die höchste preußische Auszeichnung damals. Ob es ihn schmerzte, dass er ihn sich nicht durch militärische Bravour, sondern 14-jährig durch einen freundlichen Brief anlässlich der Thronbesteigung von Friedrich Wilhelm II. verdiente? Legendär wie sein Draufgängertum und seine amourösen Affären war auch sein musikalisches Talent. Darin glich er seinem bewunderten Onkel, dem flötenspielenden Alten Fritz. So ging es



Adlerorden und Locke, beides trug Prinz Louis Ferdinand.

auch auf der Heidecksburg zunächst nicht kriegerisch zu. Die Hofgesellschaft vertrieb sich die Zeit champagnertrinkend und musizierend. Die militärische Lage wurde nachts erörtert. Dass Louis Ferdinand die Biwakfeuer der Franzosen aus dem Saaletal herauf leuchten sah, wie in mancher und bis heute oft romantisch verklärter Literatur beschrieben, scheint unwahrscheinlich, war er doch am 10. Oktober, dem nebligen Tag des Gefechts, von der Nähe und der zahlenmäßigen Stärke der napoleonischen Truppen überrascht.

30 000 Soldaten – das Zehnfache der damaligen Saalfelder Bevölkerung – standen sich südlich und östlich um Saalfeld herum gegenüber, und nur knapp ein Drittel von ihnen befehligte der Hohenzoller. Die Schlacht ging verloren, Louis Ferdinand wollte seine jungen, unerfahrenen Kämpfer von der Flucht abhalten, preschte aus den hinteren Reihen wieder nach vorn und in den Tod. Mit ihm viertausend Soldaten. Die Franzosen besetzten Saalfeld. Mehr als 300 Gefangene wurden im leer stehenden Franziskanerkloster arretiert, die 22 preußischen Offiziere standesgemäß im Schloss.

Noch Jahrzehnte später fanden die Wöhlsdorfer, Cröstener und Beulwitzer Bauern beim Pflügen Uniformknöpfe und andere Hinweise auf die Schlacht. Kein Museum der Gegend, das nicht Ausstellungsstücke dieser Zeit bewahrt. Auf Schloss Heidecksburg

steht noch das englische Tafelklavier, auf dem der Preußenprinz seinen „Schwanengesang“ spielte. Auch der grüne Saal, in dem er nächtigte, ist im Original zu sehen. Der frühere Leiter des Reitzengeschwendaer Volkskundemuseums, Hermann Hirschfeld, hat die Herkunft eines Brustpanzers recherchiert, der „aus dieser Zeit stammen könnte“. Im Archiv der Saalfelder Johanneskirche, in deren Gruft Louis Ferdinand bis 1811 ruhte, wird eine Ausgabe der „Elegie am Monument des Prinzen Ludwig von Preußen“ aufbewahrt.

Die persönlichste Hinterlassenschaft zeigt das Stadtmuseum Saalfeld. Sie erinnert laut Museumsdirektor Dr. Dirk Henning an „eines der wenigen geschichtlichen Ereignisse, die Saalfeld überregional, wenn nicht weltweit bekannt machten“. Zwei königliche Locken des blonden „Abgotts der Frauen“ kamen über eine Coburger Hofdame und die Familie des Arztes, der den Prinzen obduzierte, in's Museum. Der Schwarzadlerorden soll der sein, an dem der Prinz in der Schlacht erkannt wurde. Mit acht Bänden verfügt das Museum über die fast komplette Werkausgabe des Hohenzollernprinzen, die aus dem Nachlass der Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy, Fanny, stammt.

Sehr persönlich sind auch die Beziehungen des Saalfelders Jürgen Tauchen zum Hause Hohenzollern. Schon zu DDR-Zeiten begeisterte er sich für Geschichte,

„die persönlich erlebbar wird“. Der Zufall ließ ihn eine außergewöhnliche Führung auf der Burg Hohenzollern in Schwaben erleben und die Bekanntschaft von Prinz Louis Ferdinand (1907-1994), den wirklichen Namens-träger und Großvater des heutigen Chefs des Hauses Hohenzollern, Georg Friedrich, machen. Tauchen ist begeistert vom sozialen und kulturellen Engagement des „vormals regierenden preußischen Königshauses“, von den „ritterlichen Tugenden“.

Georg Friedrich von Preußen (*1976) versteht sich als „Teil der heutigen bürgerlichen Gesellschaft“, ist Diplomkaufmann und engagiert sich im Denkmalschutz. Dass er und andere Mitglieder des Hauses Hohenzollern an den morgigen Feierlichkeiten teilnehmen, zeigt, dass „es Anlass genug gibt, auf Louis Ferdinand stolz zu sein“, so Michael Blankart, die Leiterin der hohenzollernschen Generalvertretung. Dazu gehören zweifellos auch direkte Nachfahren des legendären Louis Ferdinand: der Dichter Ernst von Wildenbruch, der Maler Leopold von Kalckreuth und einer der Köpfe des Hitler-Attentats vom 20. Juli 1944, Peter Graf von Wartenberg.

Die Teilnahme des französischen Botschafters in Deutschland, Claude Martin, ist für den Saalfelder Bürgermeister Matthias Graul Ausdruck dafür, „dass wir die Zustände von damals überwinden haben. Euro wächst zusammen.“ So darf sich auch Dank mischen in das Totengedenken am Wochenende. Und in das Gedenken an ein Genie, das an seiner Zeit zerbrach. Nach seinem Tod wurde ein Idol geboren, das in der königlichen wie der bürgerlichen Welt zu Hause war, in der Aufklärung wie in der Romantik, das französisch sprach und deutsch fühlte. Bekleidet vom nationalen Held mythos der vergangenen Jahrhunderte strahlt Louis Ferdinand von Preußen immer noch als „menschlichster Mensch“ (Beethoven). Das adelt. Bis he-

Artikel in der OTZ („Ostthürinische Zeitung“, Oktober 2006)

Sinfoniekonzert mit Blick auf 1806

Musik von Prinz Louis Ferdinand und Beethoven

Von Hans Lehmann

Das 2. Sinfoniekonzert der Thüringer Symphoniker in Saalfeld war dem 200. Jahrestag der Schlacht bei Saalfeld gewidmet.

Im Grunde ging es um Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Beethoven und den damals präsenten Geist Napoleons. Der Prinz: Militär, ein von Beethoven bewundert begnadeter Pianist, aufgeklärter Schöngest und auch Komponist.

Oliver Weder dirigierte, und Peter Rösler (Klavier) konnte wieder einmal mehr Publikum anlocken als dort üblich.

Es begann mit einem Marsch von Louis Ferdinand. Aufgefunden hatte die Handschrift Wolf-Günter Leidel in der Landesbibliothek Karlsruhe, ein Werkchen, mehr ein Albumblatt im Stile der Zeit, denn großes Zeremoniell. Leidel instrumentierte mit Sinn für Leichtigkeit und Witz gegen das Martialische. Es folgte das Rondo Es-Dur op.9 (1799) für Klavier und Orchester von Louis Ferdinand. Hier wird liebenswürdiger Zeitgeist in der Nähe zu Dussek und Beethoven lebendig, virtuose Eleganz allenthalben. Peter Rösler einmal mehr der werkgetreue Interpret ohne Effekthascherei.

Dass Beethoven sein Klavier-

konzert Nr. 3 c-Moll dem Prinzen widmete, wurde einem an diesem Abend besonders bewusst. Der 1. Satz, die programmatische Disposition mit geradezu eruptiv aufwühlender Kadenz, ein verinnerlichtes Largo und das „aus dem Geiste Feuer schlagen“ im 3. Satz, Oliver Weder dabei

mit dem Orchester ein sensibel reagierender und inspirierender Partner. Kein Wunder, dass Peter Rösler am Ende nicht ohne Zugaben, natürlich Beethoven, von der Bühne entlassen wurde.

Beethovens Sinfonie Nr. 3, die Eroica (1805), der krönende Konzertabschluss. Zunächst Napoleon Bonaparte gewidmet, dann aus Frust einer großen Persönlichkeit zu-

geeignet, dem Prinzen? Die Dramaturgie des 1. Satzes erfuhr packend dynamische Gestalt differenzierter Klanglichkeit, vom allzu schrillen Blech am Ende abgesehen. Der Trauermarsch zunächst anrührend in seinem Duktus, hätte dann das scharfe Timbre der Oboe nicht gestört. Dem Scherzo mit aufrüttelndem Hörnerchor folgte das tänzerisch inspirierte Finale. Beethoven setzt auf seine menschenfreundlichen „Geschöpfe des Prometheus“, bei kleinen klanglichen Unebenheiten Riesenapplaus am Ende.



Büste von Prinz Louis Ferdinand (Foto: OTZ/Moritz)

nur noch in der Konzertarie „Der Wein“ und in der Oper „Lulu“ -) und entschiedener als in anderen vergleichbaren Werken tonale Orientierungszeichen gesetzt. Trotzdem fließen die Grenzen. Die Tonalität, soweit sie als geschlossenes System zum Vorschein kommt, schwankt zwischen Dur und Moll (B und g); Schichten verschiedenen harmonischen Charakters überlagern einander; straffe rhythmische Gliederung, chromatische Durchgänge und behutsam ausgesparte, oft weit gedehnte Spannungsfelder verleihen dem Klang im Verein mit der maßvollen Instrumentation die Wirkung der Schwerelosigkeit und der Mobilität. Die grundlegenden harmonischen Modelle - Drei- und Vierklangkombinationen mit ihren Varianten und charakteristische Spannungsintervalle wie das des Tritonus - sind in der Zwölftonreihe, auf der das Violinkonzert aufgebaut ist, deutlich vorgebildet. Sie ist die Keimzelle auch der wichtigsten melodischen Gedanken, aus denen sich seine thematische Substanz zusammensetzt: die „seria dodecafonia“ dieses Konzerts (alle Töne anabatisch (= aufwärts) gedacht): „g – b – d – fis – a – c – e – gis(/as) – h – cis – dis(/es) – eis(/f)“ = 1 Molldreiklang & 1 Durdreiklang (letzter Trichord-Ton = erster der nächsten Trichordgruppe („Trichord“ = „Gruppe von 3 zusammen-gehörenden Tönen“)), dasselbe noch'mal + der „Es ist genug...“-Tritonus „h-cis-dis-eis“ („tri-tonus“ = 3 Ganztonschritte (übermäßige Quart („ü4“)), mit denen JSB seinen „O „EWIGKEIT“, du Donnerwort...“-Kantatenschlußchoral (s.o.) beginnt (im Folgenden „C“ genannt)); die ersten 7 Töne (- im Folgenden „A“ genannt) dieser Zwölftonreihe, einer von 479.001.600 (= „12!“), korrespondieren mit den Tönen der leeren Geigensaiten ($g^{(0)} - d^1 - a^1 - e^2$), deren gebrochener Mixturklang wie ein Leitmotiv die vage Grundstimmung des Konzerts festhält; die Töne „7. bis 11.“, im Folgenden „B“ genannt, eine komprimierte, aber nur um 1 Ton verkürzte Form der „Kärntner Volksweise“, die in der Partitur um eine Stufe höher (- von E nach Ges transponiert -) erscheint. C stimmt mit der Ganztonfolge des Choralanfangs (s.o.) überein. Ihrem formalen Charakter nach entsprechen die beiden, in sich selbst paarweise gruppierten Teile des Konzerts am ehesten dem (Musikform-)Typ der „Phantasie“. Und doch gibt es, selbst bei Berg, kaum ein Gebilde, das konsequenter und straffer durchmodelliert ist als dieses. Divergenz, Antithese, Widerspruch also auch hier; auch hier aber wieder der gleichnishafte Zug, in seinem Gegenbild das Bild der etablierten Ordnung zu vollenden, Die äußere Gliederung der Form, soweit sie im Notentext durch Doppelstriche markiert ist, sei in der Reihenfolge der einzelnen Abschnitte mittels der Taktzahlen in dem folgenden rudimentären Grundriß dargestellt: I/1: 001-010, I/2: 011-103, I/3: 104-136, I/4: 137-154, I/5: 155-165, I/6: 167-172, I/7: 173-257; II/1: 001-022, II/2: 023-063, II/3: 064-095, II/4: 096-135, II/5: 136-157, II/6: 158-213 und II/7: 214-230. Wesentlich differenzierter sind natürlich die Verhältnisse, die dem Plan des inneren Ablaufs zugrunde-liegen: I: Andante: a Introdution 1-10 / A (a tempo) 11-37 / B (un poco grazioso) 38-83 / A (Tempo I) 84-103 - Allegretto: A (scherzando) 104-136 / B (Quasi Trio I) 137-154 / C (Meno mosso, Trio II) 155-172 / [B (un poco energico) 167-172] A' (Quasi Tempo I) 173-239 / a' (a tempo, ma quasi Stretta) 240-257 (- die Buchstaben charakterisieren formal oder inhaltlich analoge Partien) – II: Allegro: a (sempre rubato, frei wie eine Kadenz) 1-22 / A (molto ritmico) 23-42 / B [C 1] (Ganz frei) 43-95 / A (Tempo I) 96-135 – Adagio: A (Choral) 136-157 / [B (Variation 1) 158-177 / C (Variation 2) 178-197] A [A'] (Molto tranquillo) 198-213 / a [a'] [a 1] [A 1] (Coda) 214-230. Beide Schemata weisen deutliche Symmetriemerkmale auf; trotzdem läßt sich kein starres System daraus ableiten. Die Nahtstellen der einzelnen Formabschnitte sind sorgfältig kaschiert. Ein's fließt in's Andere ein oder setzt sich, verwandelt, im Anderen fort. Bergs vielgerühmte Kunst des kleinsten Übergangs: sie bemächtigt sich der großen Form so selbstverständlich wie des unscheinbaren thematischen Details. An Stelle der geschlossenen Formtypen, wie sie der Tradition insbesondere des 3-teiligen Solokonzerts gemäß sind, etabliert sich ein offenes System intrikater formaler Querverbindungen. Bezeichnend, daß sich in dem seinem Konzept nach freieren zweiten Teil Residuen überkommener Formvorstellung stärker durchgesetzt haben als

im ersten (- das sonatenähnliche Gebilde a-A mit Reprise im Tempo I, der Kanon des Allegro-Mittelteils, der Adagio-Choral). Schoenberg hat für formale Abläufe, wie sie dem Violinkonzert eigentümlich sind, den Begriff der „entwickelnden Variation“ geprägt. Er kann hier, *cum grano salis*, auf's Ganze wie auf jeden seiner Teile angewendet werden. Wie sich am Anfang aus dem allmählich verschwimmenden g-Moll-Klang der Bläser und Streicher im Solopart die zwölf Töne der Reihe nach hervorheben (15-18), rhythmisch artikulieren und, nach der Zurücknahme in der Umkehrungsform, das amphimaceische Restmotiv den Wandlungsprozeß in Gang bringt (30), das ist ein vielversprechender und dennoch eher zurückhaltender Beginn. Man vergleiche 54-63 (Solovioline), 63-68 (Horn) und 77-83 (Posaune und Solovioline). Der Abschnitt 84-102 mag als verkürzte Reprise aufgefaßt werden. Hier empfiehlt sich der kleine Übergang vom 4/8-Takt über den 3/8-Takt zum 6/8-Takt des Allegrettos besonderer Beachtung. Das nächste Stück, eben dieses Allegretto, mutet fast wie ein Reigen an. Drei selbständige Motive – „scherzando“ (106), „wienerisch“ (110) und „rustico“ (114) eröffnen ihn; andere gesellen sich hinzu, die Rollen werden vertauscht, die Führung wechselt; „scherzando“ verwandelt sich in „rustico“ (210), und „rustico“ verwandelt sich in die „Kärntner Volksweise“, die zum ersten Mal vom Horn vorgetragen wird (213). Sie ist der Quasi-Höhepunkt des ersten Teils. Die Quasi-Stretta (- die vielen „Quasi“ sind gewiß nicht zufällig in diese Partitur geraten!) mündet in einen Vierklang auf „g“, der den Mollanfang des Andante in die Erinnerung ruft. Im ersten Allegro-Abschnitt dominiert der Hauptrhythmus, für den Berg ein eigenes Partiturzeichen („RH“) eingeführt hat (23). Der Choral wird von der Solovioline zum erstenmal in der Umkehrung der Ganztonfolge intoniert (47); dissonante Pianoschauer begleiten das absteigende Motiv. Große Solokadenz mit Reminiszenzen an den Mittelteil des Allegrettos (44-53), leisem Choralanklang (68) und Kanon (78-89). Eine Quasi-Reprise führt über einen langen Orgelpunkt auf F zur ersten Klimax (- diesmal einer realen), die in der Partitur *expressis verbis* hervorgehoben ist. Der Choral (137) steht merkwürdigerweise in B-Dur, als gehorche er einer latenten Kadenzfunktion des Orgelpunkt-F. In den Bläserpartien, die hier mit der Solovioline in kurzen Abständen alternieren, ist er übrigens genau nach der Vorlage im Satz Bachs ausharmonisiert. Die zweite Variation führt die zweite Klimax herbei: die Stimmen der höheren Bläser und Streicher heben sich in wogenden Sechzehntel-Bewegungen himmelwärts (- die Ganztonleiter in Takt 185 ist ein interessantes Detail), in den Bässen dröhnt - in der Umkehrung seiner Melodiegestalt - der Choral (185-196). Verwandlung (196-213): „wie aus weiter Ferne“ die Kärntnerweis', zum Abschluß in Es-Dur. Die Coda nimmt den lydisch gefärbten Kirchenton wieder auf und schmilzt ihn einem diffusen Ensembleklang ein. In einem dissonant schwebenden G-moll-Akkord klingt, *pianissimo*, das „Leitmotiv“ der auf- und absteigenden Streicherquinten nach: Anfang & Ende sind eins. Das im Grunde dualistische Wesen dieser Musik wird durch die teils polyphone, teils homophone Faktur des Satzes und den Dialogcharakter betont, der das Verhältnis zwischen den Solo- und Orchesterpartien kennzeichnet. Es macht sie zu Trägern einer kommunikativen Funktion. Unter diesem Gesichtspunkt setzt das Konzert die klassische Überlieferung fort. Es ist ein Virtuosenkonzert mit allen Merkmalen einer dramatischen Auseinandersetzung auf höchster Ebene. Berg hat es nicht mehr gehört. Die Uraufführung war bei Gelegenheit eines Festivals der IGNM am 19. April 1936 in Barcelona; Louis Krasner spielte den Solopart, Hermann Scherchen dirigierte. „Dem Andenken eines Engels“...: „...ich höre mit Freuden, daß Sie über den Sommer in Europa bleiben und arbeiten wollen. Da ich ab Mai am Wörthersee (schräg vis-a-vis von Pörtschach, wo das Violinkonzert von Brahms entstanden ist) "unser" Violinkonzert komponieren werde (wofür ich schon allerhand Vorarbeit geleistet habe), können wir vielleicht auch in der Zeit der Entstehung dieses Werkes in Kontakt bleiben...“ (Alban Berg an den amerikanischen Geiger Louis Krasner, der ihm den Auftrag zu dem Violinkonzert gegeben hatte, am 28. März 1935); kurz danach löste ein katastrophales Ereignis den entscheidenden Schaffensimpuls aus: Manon Gropius, die neunzehnjährige, von

dem Ehepaar Berg innig geliebte Tochter von Alma-Maria Mahler, starb plötzlich am 22. April an einer Lähmung des Zentralnervensystems. Im Gedenken an ihren Tod komponierte Berg in einem vorher noch nie gekannten fieberhaften Tempo dieses sein Violinkonzert, das er am 23. Juli im Particell und am 11. August in der Partiturreinschrift vollendete; Alban Berg (* 9. Februar 1885 in Wien; † 23. Dezember 1935 ebenda) – am 1. März 1885 in der Pfarrkirche St. Peter auf den Namen „Albano-Maria-Johannes Berg“ getauft (- das „o“ in „Albano“ stand nur auf dem Taufschein und tauchte danach nie wieder auf... -) – war ein österreichischer Komponist der „Zweiten Wiener Schule“. Sein Werk vereint Einflüsse der Mahlerschen Spätromantik mit Arnold Schönbergs freier Atonalität und später der Zwölftontechnik. Obwohl Berg sich selbst immer als „natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition“ verstand, gehört er zu den großen Neuerern der Musik des 20. Jahrhunderts. Sein Werk, einst heftig umstritten, zählt heute längst zur so-g. „klassischen Moderne“ und fasziniert unverändert durch eine charakteristische Verbindung von konstruktiver Strenge und persönlichem klangsinnlichen Ausdruck. Berg wurde in Wien geboren und lebte dort die meiste Zeit seines Lebens. Vielseitig begabt, schien er als Kind mehr an Literatur als an Musik interessiert zu sein. Mit fünfzehn begann er als Autodidakt zu komponieren, ohne groß eine formale musikalische Ausbildung genossen zu haben. Als der 10 Jahre ältere Arnold Schönberg, schon zu der Zeit ein maßgeblicher Vertreter der musikalischen Moderne, Kompositionskurse für den Oktober 1904 ankündigte, wurden ihm von Bergs älterem Bruder Charley heimlich einige Lieder Albans vorgelegt. Schönberg bemerkte sofort die außerordentliche musikalische Begabung des jungen Mannes, in dessen Liedern er „eine überströmende Wärme des Fühlens“ erkannte – ein Merkmal, das auch alle weiteren Kompositionen Alban Bergs auszeichnen sollte. Berg wurde zusammen mit dem zwei Jahre älteren Anton Webern als Privatschüler aufgenommen und studierte insgesamt sechs Jahre bei Schönberg. Der Einfluß des Älteren war immens. Berg bewunderte Schönberg nicht nur als Komponisten und Lehrer. Einige Biographen meinen zu wissen, daß er in ihm auch einen Ersatzvater fand, dem er über die Studienzeit hinaus sein Leben lang in enger Freundschaft verbunden blieb. Sein eigener Vater war gestorben, als Berg fünfzehn war. Während seiner ersten zwei Jahre mit Schönberg arbeitete Berg noch als Beamter (Rechnungspraktikant), aber von 1906 an konnte er sich ganz der Musik widmen. 1907 wurden seine ersten Werke öffentlich aufgeführt: 3 aus „Sieben frühe Lieder“ wurden bei einem Konzert mit Musik von Schönberg-Schülern in Wien aufgeführt. Am 3. Mai 1911 heiratete Berg Helene Nahowski, entgegen dem Wunsch ihrer Familie. Das erste Treffen zwischen dem Komponisten und der Sängerin aus wohlhabendem Hause fand bereits 1906 statt. 1913 hatten die „Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg“ (op. 4) in Wien ihre Uraufführung. Dieses Stück führte zu einem Skandal, und die Aufführung mußte abgebrochen werden. Erst 1952 wurde das Stück vollständig aufgeführt. Von 1915 bis 1918 diente Berg in der österreichischen Armee. Schon 1915 begann er an seiner ersten Oper „Wozzeck“ zu arbeiten, deren Textfassung er, in enger Anlehnung an Georg Büchners Drama „Woyzeck“, 1917 abschloß. Nach dem Ersten Weltkrieg kehrte er nach Wien zurück und gab Musikunterricht. Außerdem unterstützte er Schönberg in der Leitung des Vereins für musikalische Privataufführungen. Die Arbeit an der Oper „Wozzeck“ hatte Berg schon 1921 beendet. Eine Aufführung von drei Ausschnitten im Jahr 1924 (- sie mußte verschoben werden, da R. Strauss' „Intermezzo“ offenbar Vorrang hatte... -) brachte ihm den ersten öffentlichen Erfolg. Lange Zeit fand sich kein Opernhaus, das die ganze Oper wegen der immensen Schwierigkeiten für Orchester und Sänger zur Aufführung bringen wollte. Einzig Erich Kleiber, der frischgebackene junge Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper, erkannte die Genialität der Partitur und brachte den „Wozzeck“ nach legendär gewordenen 34 Orchesterproben am 14. Dezember(!) 1925 zur Uraufführung. Der Wozzeck gilt heute als Markstein in der Geschichte der Oper und als eines der bedeutendsten Werke des 20. Jahrhunderts. Zumal nach 1945 errang Wozzeck internationalen Ruhm. Wichtige Dirigenten

setzten sich für dieses Werk ein, darunter besonders Karl Böhm, der es über Jahrzehnte hinweg an der Wiener Staatsoper leitete und in Walter Berry einen von Kritik und Publikum als ideal empfundenen Protagonisten fand. Aber auch Claudio Abbado und Pierre Boulez gestalteten rezeptionsgeschichtlich wichtige Live-Aufführungen sowie Platteneinspielungen. Wesentliche Regisseure - etwa Oscar-Fritz Schuh, Luca Ronconi oder Patrice Chéreau - schufen vielbeachtete Inszenierungen. Weitere bedeutende Werke sind die „Drei Orchesterstücke“ (op. 6) von 1914, eine expressionistische Schreckensvision am Vorabend des Weltkriegs und zugleich eine der schwierigsten Partituren der Musikgeschichte, die „Lyrische Suite“ für Flurin Battaglia (1927), die das 3. Quartett Béla Bartóks stark beeinflusst haben soll, und das Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente. Das bekannteste Werk Bergs neben dem *Wozzeck* dürfte aber sein schon erwähntes Violinkonzert (1935) sein; es ist zugleich sein Letztes: ein „Schwanengesang“, in dem die Summe eines kompositorischen Schaffens gezogen wird. Im Februar 1935 hatte der amerikanische Geiger Louis Krasner ein Violinkonzert in Auftrag gegeben. Berg blieb zunächst untätig, bis er Ende April die ihn zutiefst erschütternde Nachricht vom Tode der 18jährig an Kinderlähmung erkrankten Manon Gropius erhielt, der Tochter Alma Mahler-Werfels aus der Ehe mit dem Architekten Walter Gropius. Berg setzte ihr mit dem Violinkonzert ein musikalisches Denkmal ohnegleichen, komponiert mit dem Vorsatz, „Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere umzusetzen“. Das Werk ist zweisätzig, dabei jeweils durch verschiedene Tempi noch einmal unterteilt und so der thematischen Absicht eines Requiems folgend. Der 1. Satz (Andante - Allegro) scheint Manons kurzes Leben nachzuzeichnen, eine eingebaute schlichte Kärntner Volksweise verweist auf die Kindheit, als Berg Manon in Kärnten das erste Mal begegnete. Der 2. Satz (Allegro, ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz – Adagio) ist eine Musik des Sterbens und der Verklärung durch das abschließende Zitat des Bach-Chorals „Es ist genug...“ aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (BWV 60). Die Einheit des Werkes entsteht durch die durchgängige Verwendung einer einzigen Zwölftonreihe, die in ihren Terzgängen überaus melodisch klingt wie ein Ineinandergreifen von g-moll-, D-Dur-, a-moll- und E-Dur-Akkorden. Es ist das erste Mal, daß die Zwölftontechnik konsequent auf ein Solokonzert angewendet wurde. Berg gelang es, das konstruktive Element mit dem expressiven derart innig zu verschmelzen, daß von diesem Konzert ein unmittelbar erfahrbarer, ergreifender Eindruck ausgeht, auch ohne daß man um die Umstände der Entstehung weiß oder Kenner der Zwölftontechnik ist. Berg gab dem Violinkonzert die wohl schönste Widmung für ein Musikstück: „Dem Andenken eines Engels“. Er vollendete die Komposition bereits schwerkrank und in Vorahnung des eigenen Todes. Am Heiligen Abend 1935 erlag er einer Blutvergiftung – ähnlich wie sein großes Vorbild Gustav Mahler und im gleichen Alter von knapp 51 Jahren. Die Uraufführung des Violinkonzerts fand am 19. April 1936 mit Louis Krasner unter der Leitung von Hermann Scherchen auf dem Musikfest in Barcelona statt. Ein Kompositionsschüler von Alban Berg war der blutjunge Philosoph und Musiktheoretiker Theodor W. Adorno. Die Bekanntschaft zwischen den beiden ging über ein gewöhnliches Lehrer-Schülerverhältnis hinaus. Adorno übernahm die Aufgabe eines „Postillon d’amour“, indem er Liebesbriefe Bergs an dessen Geliebte Hanna Fuchs in Prag überbrachte. Diese Liebesbeziehung spiegelt sich in der Lyrischen Suite wider, in der im letzten Satz der Tristan-Akkord erklingt; Manon Gropius (* 5. August 1916; † 22. April 1935 in Venedig) - mit vollständigen Namen „Alma-Manon Gropius“ - war die Tochter von Walter Gropius und Alma Mahler-Werfel aus ihrer gemeinsamen kurzen Ehe. Ihre Halbschwester Anna Mahler war die Tochter aus Alma Mahler-Werfels erster Ehe mit dem Komponist und Dirigenten Gustav Mahler. Zahlreiche Zeitzeugen wie etwa Elias Canetti oder Ernst Krenek berichten in ihren Erinnerungen, wie die stark von Antisemitismus geprägte Alma Mahler-Werfel immer die arische Abstammung ihrer Tochter hervorhob, die im Gegensatz zu ihren Halbgeschwistern nicht aus der Ehe mit einem Juden entstammte. Sie berichten auch, wie die gut aussehende und schauspielerische

Tochter, die von eher zurückhaltender Natur war, von ihrer Mutter wie ein „Schaustück“ präsentiert wurde. Oliver Hilmes, Biograf von Alma Mahler-Werfel, weist auch darauf hin, daß ihre Mutter Anstrengungen unternommen habe, das junge Mädchen mit dem wesentlich älteren österreichischem Politiker Anton Rintelen zu verheiraten. Während eines Aufenthalts in Venedig in den 1930er Jahren, wo gerade eine von öffentlichen Stellen verschwiegene Polio-Epidemie grassierte..., erkrankte Manon Gropius an Kinderlähmung. Sie starb nach einer etwa ein Jahr langen Leidenszeit am 22. April 1935. Die Beerdigung war ein gesellschaftliches Großereignis: der Theologe und Ordenspriester Johannes Hollnsteiner, zu der Zeit der Geliebte der Mutter, sprach die Leichenrede; von Ludwig Karpath, einem noch größeren Egoisten als Richard Strauss, erschien ein Nekrolog in einer angesehenen Wiener Zeitung; Alban Berg komponierte für sie sein/„ihr“ Konzert für Violine und Orchester und nannte es „Dem Andenken eines Engels“. Wie fing Alles an? Am 5. Oktober 1916 brachte Alma ihrem Ehemann Walter Gropius ein Mädchen zur Welt, das vom ersten Augenblick an alle in seinen Bann zog: Manon Gropius (1916-1935), Almas dritte Tochter: „...sein Geist, mein Körper! Unser beider Vollendung muß einen Halbgott entstehen lassen...“; Manon bezauberte alle Besucher, „...sie verbreitete Scheu mehr noch als Schönheit um sich, eine Engels-Gazelle vom Himmel...“ (Elias Canetti). Im April 1934 klagte sie eines Abends in Venedig über rasende Kopfschmerzen, der Arzt wurde gerufen, innerhalb weniger Stunden war Manon gelähmt: Kinderlähmung. Sie war siebzehn Jahre alt. Zurück in Wien saß die bezaubernde Manon, die gerne Schauspielerin geworden wäre, angezogen und herausgeputzt in einem Rollstuhl und wurde in dem großen Haus auf der Hohen Warte herumgeführt. Sie starb ganz plötzlich, am Pfingstmontag des Jahres 1935. In Erinnerung an Manon Gropius komponierte Alban Berg sein Violinkonzert, worüber Bernhard Hartmann schreibt: „...Alma Mahlers Tochter aus ihrer zweiten Ehe mit dem Architekten und „Bauhaus“-Gründer Walter Gropius muß eine engelsgleiche Erscheinung gewesen sein. Von den Freunden der Familie wurde sie dafür bewundert und geliebt. In seinen Memoiren beschreibt der Dirigent Bruno Walter, daß Manon Gropius in ihm das mystische Gefühl der Ferne geweckt habe. Einen ähnlich überirdischen Eindruck hat das Mädchen wohl auch auf den Komponisten Alban Berg gemacht: als Manon, erst 19jährig, am 22. April 1935 an den Folgen einer Kinderlähmung starb, war er zutiefst erschüttert. Der Tod des Mädchens wurde für den Komponisten zum eigentlichen Anlaß, mit der Arbeit an (s)einem Violinkonzert zu beginnen. Es sollte ein „Requiem für Manon“ werden. In einem Kondolenzbrief schrieb Berg der trauernden Mutter, er wolle nicht dort Worte finden, wo die Sprache versage: „...aber dennoch: eines Tages - noch bevor dieses fürchterliche Jahr zu Ende sein wird - mag Dir und Franz [gemeint ist ihr damaliger Mann Franz Werfel] aus einer Partitur, die dem Andenken eines Engels geweiht sein wird, das erklingen, was ich fühle und wofür ich heute keinen Ausdruck finde...“. Zwar hatte Berg bereits im Februar durch den Geiger Louis Krasner einen Auftrag für die Komposition erhalten, doch bislang konnte ihn nicht einmal die von Krasner gebotene Summe von 1500 Dollar bewegen, die Arbeit an seiner neuen Oper „Lulu“ zu unterbrechen. Und das, obwohl Berg das Geld angesichts seiner mißlichen finanziellen Situation dringend benötigte. Im Schaffen Alban Bergs ist die Verankerung persönlicher Erlebnisse in der Komposition nicht ungewöhnlich. So basiert etwa die „Lyrische Suite“ für Streichquartett auf einem verschwiegenen Programm. Erst mehr als 40 Jahre nach Bergs Tod wurde bekannt, daß der Komponist in den sechs Sätzen des Werkes die Geschichte seiner Liebe zu Hanna Fuchs-Robettin (geb. Werfel(!)) schildert, die mit einem Papierindustriellen in Prag verheiratet war. Auch das Violinkonzert ist seinem Inhalt nach mehr als eine Widmung. Berg entwirft im ersten Teil des Konzerts das Porträt des jungen Mädchens und beschreibt im zweiten ihren tragischen Tod. Die Solovioline stellt gleichsam die „drammatis persona“ dar. Willi Reich, ein Freund Bergs, hat nach Fertigstellung der Komposition in einer detaillierten Analyse viele programmatische Hinweise gegeben. Der offenbar von Berg autorisierte Aufsatz erschien am 31. August 1935 - dem Geburtstag Alma Mahlers - im „Neuen Wiener Journal“. Reich kommt

darin etwa auf das Allegretto-Scherzo zu sprechen, „...das die Vision des lieblichen Mädchens als anmutigen Reigen festhält, der bald zart-verträumten Charakter, bald den urwüchsigen einer Kärntner Volksweise annimmt...“. Neben der Kärntner Volksweise „Ein Voglerl auf'm Zwetschgenbaum...“ verwendet Berg noch ein zweites, vielsagendes Zitat im abschließenden Adagio. Dabei handelt es sich um die notengetreue Wiedergabe des Bach-Chorals „Es ist genug...“, der als Grundlage einer Variationenreihe dient. Bei der Abschrift des Chorals hat Berg die Noten nur auszugsweise mit Text unterlegt, die ausgewählten Stellen sind freilich sehr vielsagend: neben dem Anfang „Es ist genug“ notierte er die Verse „Ich fahr ins Himmelshaus“ und „mein großer Jammer bleibt darnieden“. Berg hat seiner Komposition eine Zwölftonreihe zugrundegelegt, die durch ihre Terzschichtungen viele tonale Bildungen zuläßt, so daß Forscher dafür den Begriff der „Reihentonalität“ geprägt haben. Die Verschmelzung von Reihentechnik und latenter Tonalität macht freilich auch die besondere Qualität des Violinkonzerts aus. Durch dieses - auf sehr kunstvolle Weise eingesetzte - Mittel erreicht Berg eine aus der romantischen Tradition gespeiste emotionale Tiefe, mit der er seinem Vorbild Gustav Mahler sehr nahe-kommt. Das Violinkonzert ist zweifellos Alban Bergs populärstes Werk für den Konzertsaal geworden und nach Meinung vieler Musikkenner sogar das wichtigste des 20. Jahrhunderts. Dazu hat natürlich sowohl die Entstehungsgeschichte beigetragen als auch Bergs eigenes tragisches Ende. Denn das Violinkonzert sollte sein letztes vollendetes Werk und damit sein eigenes Requiem werden: Am 24. Dezember 1935 starb der Komponist 50jährig an einer Blutvergiftung...“; so weit Bernhard Hartmann. Itemque: die Großmutter des Mädchens hieß auch „Manon“: Manon-Auguste-Pauline Scharnweber-Gropius (* 22. 7. 1855 Hohenschönhausen, † 22. 1. 1933 Hannover (Provinz Hannover)), Gutsbesitzerin, Mutter von Walter-Adolf-Georg Gropius; Alma Mahler-Werfel hatte die auch von anderen Zeitgenossen verbürgte Anmut und Schönheit des jungen Mädchens Manon auf die Tatsache zurückgeführt, daß sie dieses Kind als einziges mit einem „Arier“ gezeugt habe. Claire Goll gegenüber bezeichnete sie ihre anderen Kinder später einmal verächtlich als „Mischlinge“. Die Beerdigung der jungen Manon G. war in Wien ein „big event“, ein gesellschaftliches Großereignis. Johannes Hollnsteiner - Geliebter der Mutter... - hielt die Leichenrede, in der er vom „Heimgang eines Engels“ sprach. Alban Berg widmete ihr sein Konzert für Violine und Orchester. Ludwig Karpath schrieb in seinem Nekrolog in der Wiener Sonn- und Montags-Zeitung von einem „...wunderbaren Geschöpf an Reinheit und Keuschheit der Empfindung...“. Werfels politische Haltung in diesen Jahren ist teilweise schwierig zu deuten. Politische Naivität, persönliche Verpflichtungen und der Einfluß seiner Frau mögen eine Rolle dabei gespielt haben, wenn der von den Faschisten in Deutschland längst verbotene Schriftsteller gemeinsam mit dem Ehepaar Schuschnigg und seiner Frau 1935 in einer von Benito Mussolini zur Verfügung gestellten Limousine Ausflüge unternahm. Als Kurt von Schuschniggs Ehefrau bei einem Autounfall 1935 ums Leben kam, schrieb Werfel ihren Nachruf, in dem er Schuschnigg als außerordentlichen Menschen bezeichnete; „...Menschen hungern in Kerkern, die Werfels aber fressen aus der Krippe und lecken die Hand. Die Verkörperung der menschlichen Dreckseele...“ – so kommentierte Dies' allerdings die in Brünn erscheinende Arbeiterzeitung. Anders als im nationalsozialistischen Deutschland waren Juden zu diesem Zeitpunkt nicht vom öffentlichen Leben ausgeschlossen. Der österreichische Ständestaat unter Schuschniggs Regierung war zwar ab 1937 antisemitisch unterlegt, gerierte sich aber gerade in Abgrenzung zu Nazideutschland als tolerant und weltoffen. Gustav Mahlers 25. Todestag beging man zwischen dem 26. April und dem 24. Mai 1936 feierlich, indem die Wiener Philharmoniker und die Wiener Symphoniker eine Reihe seiner Werke aufführten und Bruno Walter – wie Mahler gleichfalls Jude – dirigierte. Alma Mahler-Werfel lud zu den Veranstaltungen, die laut Programmzettel unter dem Ehrenschatze des Herrn Bundeskanzlers Dr. Kurt v. Schuschnigg stattfanden, auch das diplomatische Corps der Niederlande, Schwedens, Belgiens, Polens, Ungarns und Frankreichs ein. 1937 wurde Franz

Werfel mit dem „Österreichischen Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft“ ausgezeichnet. Die Villa auf der Hohen Warte, in der Manon Gropius gestorben war, wurde von Alma Mahler-Werfel zunehmend als Unglückshaus empfunden. Franz Werfel lebte nur noch selten dort und zog es vor - vielleicht auch wegen des hohen Alkoholkonsums seiner Frau... - in Hotelzimmern außerhalb von Wien zu arbeiten. Alma Mahler wollte daher die Villa vermieten. Am 12. Juni 1937 gab sie ein letztes Abschiedsfest in dem großen Gebäude mit den 20 Räumen, bei der erneut ein erheblicher Teil der Wiener Gesellschaft und vor allem viele Kulturschaffende anwesend waren. Unter den Gästen befanden sich neben Bruno Walter und Almas erstem Geliebten Alexander von Zemlinsky (- der war auch 1 Jahr Kapellmeister hier in Weimar... -) Künstler wie Ida Roland, Carl Zuckmayer, Egon Wellesz, Ödön von Horváth, Siegfried Trebitsch, Arnold Rosé, Karl Schönherr und Franz-Theodor Csokor; die Poliomyelitis („epidemia anterior acuta“; älteres, gelehrtes Griechisch „πολιομυελίτις“, neuer „πολιομυελίτιδα“ = „die Entzündung des grauen Marks“, von „πολιός“ = „der Graue“ und „μυελός“ = „das Mark“), kurz „Polio“, deutsch „Kinderlähmung“ oder „Heine/Medin“-Krankheit, ist eine von Polioviren hervorgerufene Infektionskrankheit, die bei Ungeimpften die muskelsteuernden Nervenzellen des Rückenmarks befallen und zu bleibenden Lähmungserscheinungen bis hin zum Tod führen kann. Überwiegend sind Kinder im Alter zwischen 3 und 8 Jahren, gelegentlich auch ältere Patienten bis ins Erwachsenenalter betroffen. Da es sich um eine Viruserkrankung handelt, gibt es keine ursächliche Behandlung. Durch konsequente Impfung konnte Polio in Deutschland vollständig beseitigt werden. Der Erreger dieser Erkrankung ist das Poliovirus. Es handelt sich dabei um ein unbehülltes Virus mit einzelsträngiger RNA positiver Polarität (ss(+)RNA) von ca. 30 Nanometer Durchmesser, das zur Gattung „Enterovirus“ der Familie „Picornaviridae“ gehört. Es sind drei Serotypen bekannt: Typ I („Brunhilde“), der als am stärksten lähmungsauslösend gilt und zur epidemischen Ausbreitung neigt, daneben Typ II („Leon“) und Typ III („Lansing“). Zwischen den drei Erregertypen gibt es keine Kreuzimmunität; d.h.: eine Infektion mit einem der drei Typen schützt nicht vor einer weiteren Infektion mit einem der beiden anderen Typen! Außer dem Menschen werden auch Affen befallen. Der Erreger ist außer in den Polargebieten weltweit anzutreffen. Durch eine konsequente Durchführung von Impfmaßnahmen ist das häufige Auftreten der Erkrankung auf Gebiete in Afrika und Asien zurückgedrängt worden. In Deutschland erfolgte die letzte Ansteckung mit Polio 1990. Die letzten eingeschleppten Infektionen wurden 1992 registriert. In den USA gab es im Jahre 1979 in den Bundesstaaten Iowa, Wisconsin, Missouri und Pennsylvania einen Ausbruch ausschließlich unter den strenggläubigen Amischen. Ein erneuter Ausbruch wurde im Oktober 2005 ebenfalls nur bei Anhängern dieser Glaubensgemeinschaft in Minnesota gemeldet. In Westeuropa ereignete sich im Jahre 1992 in den Niederlanden die letzte Polio-Epidemie. Hier waren Mitglieder fundamentalistisch-calvinistischer Gemeinden betroffen, welche wie die meisten Amischen ebenfalls Impfungen aus religiösen Gründen ablehnten und selbiges noch immer tun. Weltweit gibt es noch ca. 1.000 Neuerkrankungen durch den Wildtyp pro Jahr, aktuell vor allem in Nigeria, Indien, Somalia, Pakistan und Afghanistan, aber auch besonders wegen steigender Impfskepsis wieder sporadisch in den Industrienationen. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) will in den nächsten Jahrzehnten das Poliovirus, ähnlich wie in den 1970er Jahren die Pocken, weltweit ausrotten; der Erreger scheint dazu geeignet, da er sich praktisch nicht verändert und faktisch nur den Menschen als Reservoir hat. Unabdingbar für das Gelingen dieses Vorhabens ist jedoch eine nicht nachlassende Impfbereitschaft weltweit, da das Virus umweltstabil ist und quasi „ausgehungert“ werden muß, so daß es keinen Wirt mehr findet. Eine möglichst hohe weltweite Immunisierungsrate über Jahre ist dafür zwingend notwendig. Das Virus wird unter schlechten hygienischen Bedingungen durch stuhlverschmutzte Hände oder Gegenstände übertragen und mit dem Verdauungstrakt aufgenommen (= fäkal-orale Schmierinfektion oder Kontaktinfektion). Es kommt aber auch zu Übertragungen durch Tröpfcheninfektion. Die Ansteckungsfähigkeit

setzt offensichtlich schon wenige Stunden nach der Infektion ein. Im Rachen (Tröpfcheninfektion) hält sie 1 Woche, im Stuhl 3 bis 6 Wochen an. Die Inkubationszeit beträgt 7-14 (3-35) Tage. Das Virus wird in der Regel durch den Mund in den Körper aufgenommen und vermehrt sich anschließend im Darm. Von dort aus befällt es zunächst die lokalen Lymphknoten und verteilt sich nach Vermehrung über die Blutbahn (Virämie). Dabei gelangt es als neurotropes Virus bevorzugt in diejenigen Nervenzellen im Vorderhorn des Rückenmarks (α -Motoneurone), die mit ihren Fortsätzen die quergestreifte Muskulatur erreichen und steuern. Als Reaktion auf die Infektion wandern körpereigene Abwehrzellen (Leukozyten) ins Rückenmark ein, wobei eine Entzündung die Nervenzellen letztlich zerstört. Die Folgen sind mehr oder weniger ausgeprägte, ungleichmäßig verteilte, schlaffe Lähmungen, vorwiegend an den Beinen. Der Berührungssinn bleibt dabei erhalten. Neben dem Befall des Rückenmarks ist bei der paralytischen Verlaufsform fast immer auch das Gehirn selbst mitbetroffen, so-daß exakterweise von einer „Poliomyeloencephalitis“ gesprochen werden müßte. Vor allem im Bereich des Kleinhirns, der Brücke und des verlängerten Marks treten regelmäßig Einwanderungen von Entzündungszellen (entzündliche Infiltrate) und Nervenzelluntergänge auf. Diese führen aber nur selten zu eigenen Symptomen. Lediglich die den spinalen Vorderhornzellen analogen Neurone in den Hirnnervenkernen des IX. und X. Hirnnerven sind häufiger betroffen. Durch den Befall dieser Zellen kommt es zur gefürchteten bulbären Form, bei der die Kehlkopffunktion (Sprechen und Atmung) oder das Schlucken beeinträchtigt sein kann. Besagte Lähmungen können sogar schon innerhalb weniger Stunden nach Befall des Nervensystems auftreten. In 90 bis über 95 % der Fälle verläuft die Infektion völlig asymptomatisch (ohne Krankheitszeichen), sodaß von keinem Krankheitsverlauf gesprochen werden kann. Stattdessen kommt es - vom Infizierten unbemerkt - zur Bildung von Antikörpern und damit zu einer sog. stillen Feiung. Nach einer Inkubationszeit von 7-14 Tagen kommt es zu einer etwa dreitägigen Erkrankung mit Fieber, Halsschmerzen, Abgeschlagenheit, oft Durchfall und Erbrechen. Bei gut drei Vierteln der Erkrankten heilt diese abortive Poliomyelitis (- abortiv für „abgekürzt, abgeschwächt verlaufend“ -) folgenlos aus. Die Zellen des Zentralnervensystems (ZNS) werden dabei nicht infiziert. Bei etwa 5-10 % der Infizierten kommt es jedoch zu einer Beteiligung des Zentralnervensystems, bei der die oben geschilderten Symptome das Prodromalstadium (Vorstadium) der Erkrankung darstellen. Nach einer fieber- und beschwerdefreien Phase von etwa einer Woche entwickeln diese Patienten eine nichteitrige Hirnhautentzündung (aseptische Meningitis), bei der Lähmungen (Paralysen) der Muskulatur fehlen (nichtparalytische Poliomyelitis). Diese Form der Hirnhautentzündung ist durch einen erneuten Fieberanstieg auf 39° C, Kopfschmerzen und Nackensteifigkeit charakterisiert. Wird die Rückenmarksflüssigkeit (Nervenwasser, „Liquor cerebrospinalis“) untersucht, findet der Arzt darin eine Erhöhung der Zellzahl und eine geringe Erhöhung der Eiweißkonzentration. Nur bei etwa 1 Prozent der Infizierten kommt es zur Entwicklung der paralytischen Poliomyelitis, der schwersten Form des Krankheitsbildes, die als „klassische Kinderlähmung“ gefürchtet wird. Dies kann auch nach einer fieber- und beschwerdefreien Latenzzeit von etwa 2-12 Tagen geschehen, in der sich die Symptome der Meningitis zunächst bessern, es somit zu einem zweiphasigen (biphasischen) Verlauf kommt (- der Krankheitsablauf kann in 2 Phasen eingeteilt werden). Charakteristisch für den plötzlichen Beginn der paralytischen Form/Phase ist eine „Morgenlähmung“ des noch am Vorabend gesunden Kindes. Die Lähmungen sind schlaff (- im Gegensatz zur spastischen Lähmung bei Schädigung der motorischen Hirnrinde oder der Pyramidenbahn), asymmetrisch verteilt, bevorzugen die Muskulatur der Oberschenkel und sind oft mit erheblichen Schmerzen verbunden. Wenn die zugehörigen Segmente des Rückenmarks beteiligt sind, können aber auch die Muskulatur von Rumpf, Zwischenrippenräumen, Harnblase, Mastdarm oder sogar das Zwerchfell betroffen sein. Viel seltener sind die Ursprungsgebiete der Hirnnerven (Hirnnervkerne) betroffen. Bei dieser bulbären Form kommt es unter hohem Fieber zu Schluckstörungen oder Atem- und

Kreislaufregulationsstörungen. Diese ernste Verlaufsform ist mit einer hohen Sterblichkeit belastet. Jede zusätzliche Belastung beispielsweise in Form von körperlicher Anstrengung oder banalen Eingriffen wie beispielsweise Injektionen in einen Muskel oder Mandelentfernung besonders im Anfangsstadium der Erkrankung erhöht das Risiko für später auftretende Lähmungen. Für die Gesamtheit der Erkrankten, bei denen Lähmungen auftreten, liegt die Sterblichkeit (Letalität) bei etwa 2-20 %. Normalerweise bilden sich die Symptome innerhalb eines Jahres zurück, jedoch können Lähmungen, Durchblutungs- und Hauternährungsstörungen als Dauerschaden zurückbleiben. Auch Gelenkschäden aufgrund der Lähmungen und der veränderten Statik wie Skoliose der Wirbelsäule und Fußdeformitäten stellen bleibende Beeinträchtigungen dar. Ein gebremstes Längenwachstum einzelner betroffener Extremitäten kann das Kind im Wachstum zum Invaliden machen. Nach Entfieberung ist zunächst kein weiteres Fortschreiten der Lähmungen zu erwarten. Teilweise erst Jahre oder Jahrzehnte nach der Infektion tritt aber noch das Post-Poliomyelitis-Syndrom als Spätfolge auf; dessen Symptome zeigen sich in extremer Müdigkeit, Muskelschmerzen und Muskelschwund in neuen und früher schon betroffenen Muskeln, Atem- und Schluckbeschwerden. Diese Spätkomplikation scheint eher die Regel als die Ausnahme zu sein. Klinisch lenkt der doppelgipfelige Fieberverlauf spätestens beim Auftreten der Lähmungen den Verdacht auf das Vorliegen einer Poliomyelitis. Das Virus kann aus dem Stuhl, aus Rachenspülwasser und aus dem Hirnwasser (Liquor cerebrospinalis) angezüchtet werden. Auch der molekularbiologische Nachweis von Virus-Erbinformation (RNA) mittels der Polymerase-Kettenreaktion (PCR) ist möglich. Bei fehlendem Erregernachweis können im Serum spezifische Antikörper gegen die Polio-Viren die Diagnose absichern. Während der ersten Krankheitsphase muß die Poliomyelitis gegen alle fieberhaften Infektionen durch andere Erreger abgegrenzt werden. Symptome einer Meningitis, auch mit auftretenden Lähmungen, können auch durch andere Erreger der Gruppe der Enteroviren wie Coxsackie- und Echoviren sowie die Frühsommermeningoenzephalitis verursacht werden. Bei bulbärer Verlaufsform stellt die in unseren Breiten ebenfalls selten gewordene Diphtherie (- eine meiner Tanten starb daran mit 6 Jahren... -) eine wichtige Differenzialdiagnose dar. Das Guillain/Barré-Syndrom ist im Gegensatz zur Poliomyelitis durch symmetrische von den

BWV 60/5 Es ist genug

5. Es ist ge - nung; Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - - ne mich doch aus! Mein Je - sus kommt,
nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr ins Him - mels - haus, ich fah - re si - cher hin mit Frie - den,
mein gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Schlusschoralmelodie aus JSBs Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“

Füßen immer weiter aufsteigende Lähmungen gekennzeichnet. Fieber und Nackensteife als Zeichen einer Hirnhautentzündung fehlen. Da keine ursächliche antivirale Therapie existiert, beschränkt sich die Behandlung auf symptomatische Maßnahmen. Dazu gehören Bettruhe mit Sicherstellung einer sorgfältigen Pflege, korrekte Lagerung und physikalische Therapie. Die auftretenden Schmerzen können außer durch Schmerzmittel (Analgetika) und entzündungshemmende Mittel (Antiphlogistika) auch mit feuchtwarmen Packungen um die betroffenen Partien gelindert werden. Beim geringsten Verdacht auf das Vorliegen der bedrohlichen bulbären Verlaufsform mit Auftreten von Schluck- oder Atemstörungen muß frühzeitig eine intensivmedizinische Überwachung und Behandlung sichergestellt werden.

Zur Nachbehandlung gehört neben einer angemessenen Krankengymnastik auch gegebenenfalls die Versorgung mit orthopädischen Hilfsmitteln (Orthesen). Dadurch kann noch bis zu zwei Jahren nach der akuten Erkrankung eine Verbesserung der Beweglichkeit erreicht werden. Zur Vorbeugung ist eine prophylaktische Impfung möglich und von der STIKO allgemein empfohlen. Im Jahr 1962 (- in der DDR bereits ab 1960! -) wurde zunächst die Poliomyelitis-Schluckimpfung mit abgeschwächten Erregern (- attenuierter Lebendimpfstoff -) in Deutschland wie auch in anderen europäischen Ländern eingeführt. Bereits 1965, nur vier Jahre nach Beginn der ersten Impfkampagnen, hatte sich die Zahl der im Bundesgebiet erfaßten Erkrankungen auf weniger als 50 Neuerkrankungen reduziert, im Vergleich zu den 4670 gemeldeten Neuerkrankungen anno 1961 war das ein Rückgang um 99 %! Die letzten beiden einheimischen Erkrankungen durch Polio-Wildviren traten in Deutschland in den Jahren 1986 und 1990 auf, die letzten importierten Fälle wurden 1992 erfaßt. Die Impfung mit den abgeschwächten, doch lebens- und vermehrungsfähigen Viren birgt allerdings das Risiko, daß diese mit dem Stuhl der so geimpften Personen wieder ausgeschieden werden. So können sich ungeimpfte Kontaktpersonen über eine Schmierinfektion bzw. Kontaktinfektion anstecken (Impfpoliomyelitis). Auch durch unsachgemäßen und leichtfertigen Umgang mit dem Lebendimpfstoff ist eine Infektion möglich. Da die Poliomyelitis inzwischen aus Europa weitgehend verschwunden ist, wurde dieses Infektionsrisiko als nicht mehr hinnehmbar erachtet. Seit 1998 erfolgen deshalb Impfungen gegen Poliomyelitis mit einem Totimpfstoff, der nicht mehr geschluckt, sondern gespritzt wird. Eine Weitergabe des Erregers ist damit nicht mehr möglich. Patienten, die an Poliomyelitis erkrankt sind oder bei denen eine Ausscheidung von Polio-Viren vermutet wird, sollten zum Schutz von anderen Patienten und Personal isoliert werden. Das Personal sollte bei der Pflege Schutzkittel und Handschuhe tragen. Schon im Altertum war die Poliomyelitis bekannt, wie Darstellungen der typisch deformierten gelähmten Gliedmaßen aus dem alten Ägypten belegen. 1838 berichtete Jakob von Heine auf der Naturforscherversammlung zu Freiburg von akuten Lähmungen der Beine bei Kindern. Zwei Jahre darauf beschrieb er das Krankheitsbild unter dem Namen „Spinale Kinderlähmung“ in einer Monographie und grenzte es erstmals als eigenständig ab. Andere Autoren bezeichneten sie in der Folge als „wesentliche Lähmung“ oder „atrophische Kinderlähmung“. Jean-Louis Prévost und Edmé Vulpian beschrieben 1865 die pathologisch-anatomischen Veränderungen der Vorderhornzellen. Adolf Kußmaul unterstrich die anatomische Lokalisation der Erkrankung in der grauen Substanz des Rückenmarks und schlug 1874 erstmals den Namen „Poliomyelitis acuta anterior“ vor. Adolf von Strümpell erkannte die Krankheit 1884 als Infektionskrankheit. Als es 1887 im Raum Stockholm zu einer Häufung von Krankheitsfällen kam, wurde die Poliomyelitis von Karl-Oskar Medin als epidemische Krankheit eingestuft. Später wurde durch Ivar Wickmann die Bezeichnung „Heine/Medin-Krankheit“ eingeführt, die sich jedoch nicht durchsetzte. 1909 gelang es Karl Landsteiner und Hugo Popper, Affen Poliomyelitis einzupfunden und sie beschrieben das neurotrope filtrierbare Virus. Ein Jahr später folgte die Entdeckung, daß Serum von Rekonvaleszenten aus großen Poliomyelitis-Epidemien in Skandinavien und den Vereinigten Staaten dieses Virus neutralisieren kann (Neutralisationsreaktion). Es dauerte aber bis 1939, bis von Armstrong die Differenzierung der drei verschiedenen Typen bestätigt wurde. 1952 ermöglichte die Einführung der Viruskultur durch J.-F. Enders nicht nur das Ende der Tierversuche (- einer deren berühmtesten Gegner: Richard Wagner!), sondern schließlich auch die Entwicklung des inaktivierten Impfstoffes durch Jonas Salk 1954 und des abgeschwächten Lebendimpfstoffes durch Albert Sabin 1960. Während es sich zuvor meist um Einzelfälle gehandelt hatte, breitete sich die Kinderlähmung erst um die Jahrhundertwende in bedrohlichem Umfang aus und blieb in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gefürchtete Krankheit. In Europa und den USA wurden regionale Epidemien in einem Turnus von etwa 5-6 Jahren beobachtet, während es in den Intervallen immer wieder zu sporadischen Fällen kam. Größere Ausbrüche

gab es beispielsweise 1932 in Deutschland (3700 Fälle), 1934 in Dänemark (4500 Fälle) oder 1916 in Bundesstaat „New York“ (mehr als 13000 Fälle), wobei hier nur die paralytischen Verlaufsformen registriert wurden. Auf dem Gebiet der Behandlung führte die Entwicklung von Maßnahmen für eine künstliche Beatmung, zunächst noch in Form der „eisernen Lunge“, zu einem Abnehmen der gefürchteten Sterblichkeit der Poliomyelitis. Die ebenso häufigen bleibenden Lähmungen lassen sich aber weiterhin therapeutisch kaum beeinflussen, so daß erst die flächendeckende Einführung der Impfung dazu geführt hat, daß die Poliomyelitis beginnt, eine historische Erkrankung zu werden. Hoffen wir auf ihre Total-Ausrottung – auch ein Großneffe von mir leidet seit Kindheit darunter – , indem unseren „Göttern“ endlich einmal die „Götterdämmerung“ dämmert, Geld statt für z.B. Minenherstellung für z.B. Medizinforschung auszugeben: „Es ist genug!“...

Der Melodieschöpfer

Wie heißt ein Gerät des ehrbaren Schusterhandwerks (- das auch ein auf dem Violoncell' dilettierender seliger Großonkel von mir einst ausübte)? Und von wem aber ist eigentlich die 1662 komponierte schöne Melodie von „Es ist genug...“? Alban Berg stirbt Heiligabend 1935, er, der Liedautor, der auch die Melodien zu den Chorälen „Morgenglanz der EWIGKEIT...“ und „Liebster Jesu! Wir sind hier...“ schuf, wird Heiligabend geboren: am 24. Dezember 1625 in der thüringischen Stadt „Mühlhausen“ (- heute im „Neu“-Bundesland „Thüringen“ im Landkreis „Unstrut-Hainich“, 216 m über NN, 86,34 km², 37285 Einwohner am 31. Dez. 2005 mit 432 Einwohnern je km², 5 Stadtteile (- einer heißt „Saalfeld“ (- o LF!)...), im Mittelalter nach Erfurt die zweitmächtigste Stadt im Thüringer Raum; kulinarische Spezialität: Pflaumenmus (nach Originalrezept von 1908, Firma „Herthä“ (Herrmann Thämert), 1972 enteignet; Deutschland bekanntester Pflaumenmusproduzent; hauptsächlich in Ostdeutschland aktiv; Expansion nach Westdeutschland geplant; Tochterunternehmen der „Tegros“-Vertriebsgesellschaft); Stadt-Promi u.A.: John-August Roebling (* 12. Juni 1806 hier, † 22. Juli 1869 N.Y.): Ingenieur und Erbauer der Brooklyn Bridge in New York -) als Sohn eines Seifensieders, wo er auch am 8. Juli 1673 sterben wird: Johann-Rudolph Ahle, Komponist/Organist/Poet/.../Bürgermeister, der Vater von Johann-Georg Ahle (- Johann-Georg Ahle (getauft 12. Juni 1651 in Mühlhausen/Thüringen; † 2. Dezember 1706 ebenda) war ein deutscher Komponist, Organist, Dichter sowie evangelischer Kirchenmusiker. Er erhielt bereits früh eine musikalische Ausbildung durch seinen Vater Johann-Rudolph Ahle, seines Zeichens ebenfalls Komponist und Organist. Nach dem Tod seines Vaters im Jahre 1673 trat er dessen Nachfolge als Kantor und Organist an der Kirche St. Blasien in Mühlhausen an. Sein Nachfolger in diesem Amt wurde später JSB. Ebenso wie sein Vater wurde er zum Mitglied des Rates/Senates/Magistrates der Stadt Mühlhausen berufen. 1680 wurde ihm von Kaiser Leopold I. die Dichterkrone verliehen. Sein kompositorisches Schaffen ist v.A. durch Arien (- u.A. vertonte er einige seiner eigenen Gedichte -) sowie musikalische Umsetzungen von Gedichten und Liedern - z.B. von Johann Rist und Philipp von Zesen - gekennzeichnet. Ein Großteil seiner Werke gilt allerdings als verschollen; bekannt ist: „Die güldene Sonne bringt Leben und Wonne“ (Text: Philipp von Zesen), „Geistliche Andachten“, „Unstrutische Nachtigall“, „Musikalisches Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergespräch“). Er, Johann-Rudolph Ahle, der Vater und „Es ist genug“-Komponist, besucht das Gymnasium seiner Heimatstadt und ab 1643 das in Göttingen. Im Frühjahr 1645 geht er an die Universität Erfurt als Theologiestudent, 1646 wird er Kantor an Schule/Kirche „St. Andreas“ in Erfurt; 1649 kehrt er nach Mühlhausen heim, um 1650 dort Anna-Maria Wölfer zu heiraten, aber erst Ende 1654 (- andere Quelle: schon 1649 (?) -) wird er Organist von „Divi Blasii“ („St. Blasien“) daselbst, wo später der junge JSB dienen wird...; 1656 wird er Ratsmitglied und 1661 (1673 ?) sogar Bürgermeister. Eine Fülle

Werke entstanden: über 60 Orgelstücke, „Geistliche Dialoge“ (1648), „Sinphonien“, Paduanen, Ballette, „Thüringischer Lustgarten“, geistliche Arien und „Concerte“, Andachten etc.; J.-R. Ahles Talent als Organist erregte frühzeitig Aufsehen. 1648 veröffentlichte er das „Compendium pro tenellis“, ein lateinischsprachiges, theoretisches Werk über den Chorgesang. Es erfreute sich großer Beliebtheit und wurde noch 50 Jahre später in einer zweiten Auflage gedruckt. Sein kompositorisches Schaffen schlägt sich hauptsächlich in geistlichen Kunstliedern nieder. Neben seinen eigenen Liedern und Gedichten vertonte er u.A. Gedichte von Johann Bockerodt, Ludwig Stark sowie Franz-Joachim Burmeister und schrieb die Texte zahlreicher geistlicher Lieder. Im Folgenden ein retrospektiver Analyseversuch einer nichtstufisch akkordfunktionalen Deutung der „romantischen“ JSB-Harmonien des Chorals (- in „()“: Tonikaïsierungen (- unterstrichen = „T/t“ -) von Nicht-Tonikä (z.B.: „(D Sp)“ = „Zwischendominantklang zum Subdominantparallelklang“), in „[]“: Nebenzeit-Durchgangsharmonien &Ä., in „{}“: Umdeutungen (Modulationen), *kursiv/fett* = „nur bezüglich existierend“): „T - D (S - D - Dp/Tg) ([D] D) ([D] D) [Sp] D T {D wird T:} S [D] (D D) {T wird D:} T D (D S) (D (Analogie „DD = SP“!) D) ([D] D) {T wird S:} D (s [D]) (s D) {T wird D:} ([D] D) ([D] D) T D S [D] T (D D D) (D D) ((D D) Sp/s) (D D D D) T (D [D])P (D) Tp/Sg D T“; dieses „unser“ „Es ist genug“-Lied stammt textlich von Franz-Joachim Burmeister (* 29. Oktober 1633 in Lüneburg, † 21. April 1672 in Lüneburg); er war ein evangelischer Theologe und Dichter, der Sohn des Kantors an „St. Michaelis“ in Lübeck namens Anton Burmeister und dessen Ehefrau namens Dorothea Pörtken; ein Onkel väterlicherseits ist der Musiktheoretiker Joachim Burmeister. 1660 wird Burmeister von seinem Freund Johann Rist in den Elbschwanenorden aufgenommen; 1670 bekommt er für einige Monate eine Anstellung als Prediger an St. Michaelis in Lüneburg. Viele seiner Kirchenlieder sind von Johann-Rudolph Ahle vertont worden. Am 21. April 1672 stirbt Franz Burmeister mit 39 Jahren in seiner Heimatstadt Lüneburg: „Es ist genug!“...

Passus duriusculi – c'est la Vie...

Das Leben ist ein „passus duriusculus“; was ist das? Ein Passus duriusculus (- lat. „der etwas harte/schwere Gang“ (- „passus“ (- „u“ kurz (Plural: ebenfalls „Passus“ (- aber: „u“ lang!))) = „Gang/Pfad (Paß)/Weg/(Militär-)Schritt“, „durus“ = „hart“, also „duriusculus“ = „etwas hart“ („...ul...“ = lat. Diminutiv (z.B.: „ulla“ = „Eule“, „ullula“ = „Käuzchen“, „ursa“ = „Bärin“, „ursula“ = „Bärentochter“; &c.))) ist eine Kette von chromatisch (meist ab)steigenden Kleinsekunden bzw. übermäßigen Primen; die chromatische Tonleiter wird dabei ganz oder teilweise durchschritten. Der „Passus duriusculus“ wird vor Allem in der Musik der Renaissance und des Barock, die eng mit der Affektenlehre zusammenhing, häufig verwendet, um Schmerz/Leid/.../Trauer auszudrücken. Auch der Gang über 3 große Sekunden (Tritonus) wird als passus duriusculus bezeichnet; (der Renaissancesfürst Don Gesualdo(Principe da Venosa) verwendet in seinem (- zu Beginn fast nach Max Reger klingenden... -) Madrigal „Moro lasso...“ einen „Doppel-Passus d.“ in Dezimen: in folgender Grafik ist er mit drei aufeinander folgenden rotbraunen Markierungen gekennzeichnet:

Mo - ro las - so al mio duo - lo, e Ahi, che m'an - ci - de
 Mo - ro las - so al mio duo - lo, Ahi, che m'an - ci - de
 Mo - ro las - so al mio duo - lo, Ahi, che m'an - ci - de
 Mo - ro las - so al mio duo - lo, Ahi, che m'an - ci - de

Als „Sekundschritt“ bezeichnet man in der Musik das Fortschreiten einer Stimme im Tonabstand einer Sekunde. In der Regel ist der folgende Ton ein benachbarter Ton in der jeweiligen Tonleiter, so daß der Begriff meistens das schrittweise Auf- oder Absteigen einer Stimme auf einer Tonleiter meint. Allerdings können durch Sekundschritte auch leiterfremde Töne erreicht werden. Da besonders in der gesungenen Musik viele Melodien auf Tonleitern aufbauen, ist der Sekundschritt von großer Bedeutung für traditionelles Liedgut. Jedoch erlangte der Sekundschritt auch im harmonischen Satz - als Vorhalt, Durchgang o.ä. Auflösung von Dissonanzen - eine besondere Funktion, die in der Kunstmusik zu besonderen Deutungsmöglichkeiten führte. In Serie bilden Sekunden die Tonleitern der 2 Tongeschlechter (Dur & Moll). Sie bestehen aus einer Folge von Ganz- und Halbtonschritten, wobei die Terz über d. Grundton/Basis/Initialis (- g3 = Dur, k3 = Moll -) das Geschlecht bestimmt (z.B.: „...- c - d/des/dis - e - f/fis/fes - g/gis/ges - a/ais/as - h/b/his - c' - ...“ = Dur (c-e = große Terz (g3)), „...- c - d/des/dis - es - f/fis/fes - g/gis/ges - a/ais/as - h/b/his - c' - ...“ = Moll (c-es = kleine Terz (k3))).

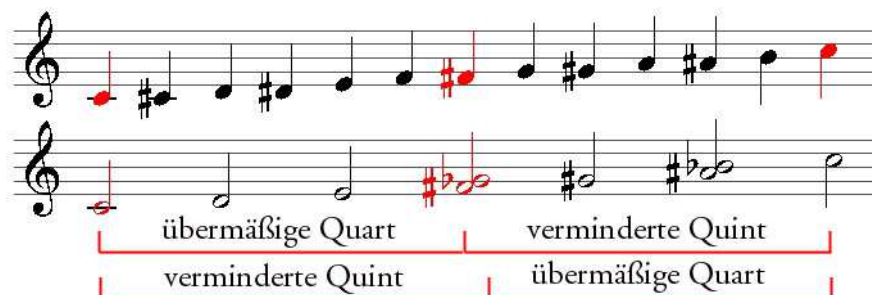
Tonleiter in jonischem C-Dur: Halbtonschritte zwischen der 3. und 4. und der 7. („Leitton“) und 8.(= 1.) Stufe; das Folgende ist eine

passus duriusculus

„chromatische Tonleiter“: im tonalen System der klassischen/abendländischen Musik wird der Raum einer Oktave „enharmonisch“ (- d.h.: winzige Tondifferenzen („Kommata“) werden ignoriert („fis“ = „ges“ (- was exakt nicht stimmt, d.h., es sind eigentlich (- bei Vermeidung von „Drei(&mehr)fach-Kreuz“ & „Drei(&mehr)fach-Be“ -) doch 35 Töne pro Oktave („deses“ - „c“ - „his“ - „des“ - „cis“ - „his“ - „eses“ - „d“ - „cisis“ - „fes“ - „es“ - „dis“ - „fes“ - „e“ - „disis“ - „geses“ - „f“ - „eis“ - „ges“ - „fis“ - „eisis“ - „ases/asas“ - „g“ - „fisis“ - „as“ - „gis“ - „DoppelBe / bes / heses“ - „a“ - „gisis“ - „ceses“ - „b“ - „aïs“ - „ces“ - „h“ - „aïsis“) und nicht, dank Enharmonik, scheinbar nur 12 („deses = c = his“ - „des = cis = hisis“ - „eses = d = cisis“ - „fes = e = disis“ - „geses = f = eis“ - „ges = fis = eisis“ - „ases/asas = g = fisis“ - „as = gis“ - „DoppelBe/bes/heses = a = gisis“ - „ceses = b = aïs“ - „ces = h = aïsis“))) durch 12 (diatonische (kleine Sekund (k2)) oder chromatische (übermäßige Prim (ü1))) Halbtonschritte gefüllt; die absteigende (katabasische) Tonleiter enthält den „passus duriusculus“ (s.o.). Nun zur Ganzton(-Ton)leiter:



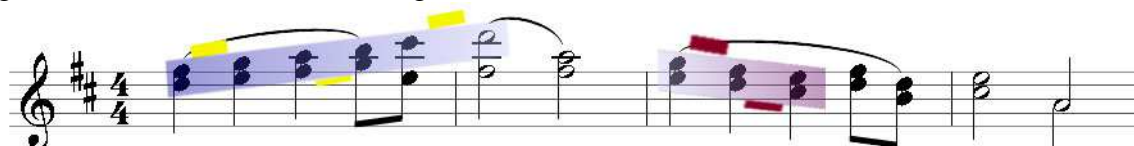
die Oktav kann auch durch 6 Ganztonschritte (Ditoni) gefüllt werden. Tonsysteme anderer Musikkulturen verwenden auch Drittel- oder Viertel-Töne usw. zum Unterteilen einer Oktave. Die folgende Grafik zeigt den



Tritonus als Mitte einer Oktave: das fis unterteilt die Tonleiter der Oktav c-c in genau zwei Hälften, die durch 6 Halbton- oder 3-Ganztonschritte gebildet werden. Deshalb wird dieses Intervall auch als Tritonus bezeichnet. Funktional stellen die Abstände c-fis und fis-c eine verminderte Quint oder eine übermäßige Quart dar. Beide Intervalle klingen aber (fast) gleich. Beispiele für die Verwendung von Tonleitern: Das Thema, welches der Aria und allen 30 Variationen der Goldberg-Variationen BWV 988 von Johann Sebastian Bach zu Grunde liegt, sind Bestandteile der G-Dur-Tonleiter. Über diese acht Noten arbeitete er noch 14 Kanons BWV 1087 aus: Baß-Thema zu den Goldberg-Variationen:



Das zweite Thema des 1. Satzes des Violinkonzerts von Ludwig van Beethoven (1770-1827) beginnt mit der 3. Stufe der aufsteigenden Tonleiter in D-Dur:



Der Choral „Es ist genug“ der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 60 von Johann Sebastian Bach beginnt mit einer den Tritonus durchschreitenden aufsteigenden Tonleiter aus großen Sekunden (Aufwärts-p.d.): BWV 60, Choral-Beginn: der Sopran durchschreitet den Tritonus (grüner Balken). Im Baß findet sich eine kurze Tonleiter in großen Sekundschritten (blauer Balken), ihr Zielton bildet mit dem Tenor ein Tritonus-Intervall (grüne Klammer). Des Weiteren finden sich Sekunden (braun und blau) sowie ein im sogenannten „reinen“ Tonsatz verpönter Querstand (rot („relatio non-(h)armonica“))

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Es ist ge - nug:

Der Sekundschritt ist musikalisches Gestaltungsmittel; im Folgenden zeige ich Beispiele für den „Passus duriusculus“: der p.d. spielt nämlich in der Musik der Barockzeit eine besondere Rolle; also: der Passus d. als Chaconne-Thema bei JSBach ist meist noch um einen Halbtonschritt nach unten erweitert, so-daß er den Raum einer Quarte durchschreitet. Außerdem wird die Tonfolge unterschiedlich rhythmisiert und am Anfang und am Ende variiert. In der Vokalmusik wird er vor allem bei Lamento-Themen verwendet: Der erste Chor der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12) wurde von JSB zum Crucifixus der Messe in h-moll (BWV 232) umgearbeitet (- Liszt schrieb darüber ein geniales Orgelstück mit dem Choral „Was GOTT tut, das ist wohlgetan...“ von Severus Bauchspieß/Gastorius aus Öttern bei Weimar!): neben dem p. duriusc., der im Fagott/Baß in Reinform vorgetragen wird, bilden ab- (braun) und auf-steigende (gelb) Kleinsekunden und Sprünge im Tritonus-Abstand (grün) sowie Sekund- oder Septim-Distanzen (blau) wichtige Merkmale, die den Charakter des Stückes prägen

Violino 1
Violino 2
Viola 1
Viola 2
Fagotto
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Wei - nen,
Kla - gen,
Sor - gen, Wei - nen,
Za - gen

passus duriusculus
Chaconne-Thema

BWV 232 („Crucifixus...“): zwar ist die musikalische Substanz der Vorlage noch vorhanden, JSB hat jedoch durch zahlreiche Änderungen praktisch eine Neukomposition vorgenommen. Am auffälligsten ist die Rhythmisierung des Chaconne-Themas durch Tonrepetitionen.

Flauto traverso 1
Flauto traverso 2
Violine 1
Violine 2
Viola 2
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

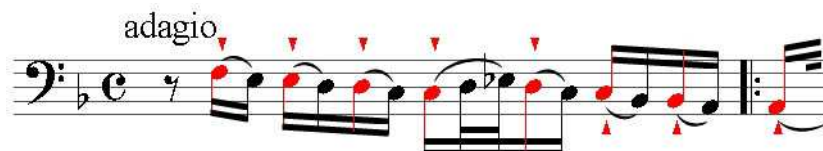
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,

passus duriusculus
Chaconne-Thema

Des Weiteren tritt der „Pd“ als Chaconne-Thema in den Kantaten „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78, „Herr! Gehe nicht ins Gericht“ BWV 105, „Warum betrübst du dich, mein Herz“ BWV 138 und „Der Friede sei mit dir“ BWV 158 sowie in dem „Capriccio auf die Abreise des fratello dilettissimo“ BWV 992, in der Toccata BWV 910 und im Präludium a-moll des „WC“s (= „Das Wohltemperierte Clavier“, BWV 889) auf; er tritt bei Bach als Motiv auch außerhalb von Chaconne-Themen auf: im Schlußchor der Kantate „Christen, ätzt diesen Tag“ BWV 63 ist der Text „...daß uns der Satan möge quälen...“ als chromatisch absteigende Tonleiter im Tritonus-Raum vertont. Im Rezitativ „O Christenheit“ der Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 91 komponierte Bach auf die Worte „...durch dieses Jammertal...“ für den Baß eine aufsteigende chromatische Tonleiter im Umfang einer Dezime. Der erste Chor der Johannespassion BWV 245 ist durch Sekundvorhalte, gebrochene Orgelpunkte und Chromatik geprägt. Ab Takt 10/2 (- kurz vor dem Choreinsatz -) finden sich in den Bläserstimmen und im ContinuoBaß absteigende chromatische Tonleitern. Als Einleitung spielt der ContinuoBaß in „Versus V“ der Choralkantate „Christ lag in Todesbanden“ den klassischen Passus duriusculus. Der Kanon à 2 Nr. 6 des Musikalischen Opfers BWV 1079 besteht in seinem ersten Teil aus einer ansteigenden und absteigenden chromatischen Linie. Aus dem chromatischen zweiten Teil des Themas der Kunst der Fuge BWV 1080 entwickelt Bach im Verlauf der einzelnen Fugen zahlreiche Variationen chromatischer Motive:

Bereits in der 4. Fuge erweitert es dieses chromatische Material um die Töne seines Namens a, h, b, c. In der unvollendeten Tripelfuge verwendet er die Tonfolge b-a-c-h als drittes Thema. Beispiele für Tonleitern/Sekundschrittketten als Charakteristikum von Musikstücken: im Schlußchor der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ BWV 150, von Bach mit der Satzüberschrift „Ciaccona“ versehen, ist das Chaconne-Thema eine aufsteigende pentatonische Tonleiter in h-moll. Der Chor „Lasset uns nun“ im dritten Teil des „WO“s (Weihnachtsoratorium, BWV 248) von JSB ist durch auf- und absteigende Tonleitern gekennzeichnet, die auch mehr als eine Oktave durchschreiten können. Sekundschritte bilden die Verzierungen des Barock und der Klassik wie Triller, Pralltriller und Mordent; darüberhinaus werden Sekundvorhalte häufig in Schlußklauseln vor allem in Rezitativen eingesetzt. Vorhalte können entsprechend der Tonart Halb- oder Ganztonschritte sein oder nur - dann auch leiterfremde - Halbtonschritte sein. Diese Verzierungstechniken waren in der Barockzeit so selbstverständlich, daß sie vom Komponisten nicht(/kaum) notiert wurden. Von

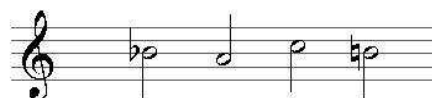
zeitgenössischen Kritikern wurde JSB vorgeworfen, daß er viele Verzierungen ausgeschrieben und somit die Freiheit des Interpreten eingeschränkt hat/habe. Das „Seufzermotiv“ ist ein Sekundschritt ab- oder aufwärts, bei welchem der erste Ton stark akzentuiert ist und die folgende Note angebunden, unbetont und leiser gespielt wird. Diese Zweiergruppe wird häufig zu auf- (anabatischen) oder absteigenden (katabatischen) Ketten verbunden, wobei der betonte Ton der nachfolgenden Gruppe eine Wiederholung des unbetonten der vorausgehenden ist. Ein typisches Beispiel hierfür ist der Choral „O Mensch! Bewein’ dein’ Sünde groß“ in der MatthäusPassion BWV 244, den Bach zeitweilig als Eingangschor der Johannes-Passion BWV 245 verwendete. Weitere Beispiele in der Vokalmusik Bachs: Beginn des Choralvorspiels „O Lamm Gottes, unschuldig...“ BWV 618 (linke Hand)



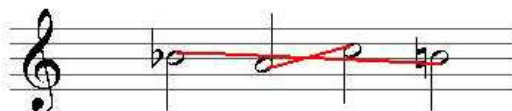
In der Baßarie „Ächzen und erbärmlich weinen“ der Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen“ BWV 13(-5) treten nicht nur die „Seufzer“ in kleinen Sekunden (gelb und braun) auf. Es werden auch ungewöhnliche Fortschreitungen verwendet: Tritonus (grün) und übermäßige Sekunde (rot):



Auch in der Instrumentalmusik verwendet Bach das Seufzermotiv: 1. Satz „Adagio“ der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1014, Fuge fis-moll aus dem Wohltemperierten Klavier BWV 859; noch Etwas zu „BACH“ als Tonfolge:



In der abendländischen und abendländisch geprägten Musik ist B-A-C-H eine Folge von Tonbuchstaben, die den Namen „Bach“ vertonen und seit dem 18. Jahrhundert zumeist als Reminiszenz und Hommage an den Komponisten Johann-Sebastian Bach verwendet werden. Der Sinn erschließt sich allerdings nur im deutschen Sprachraum, da die betreffenden Töne in anderen Sprachen z.T. anders bezeichnet werden (- z.B. dt. „B“ = engl. „B flat“, frz. „si bémol“...). Daß ein Name vollständig in Tonbuchstaben umsetzbar und damit gewissermaßen zum Klingen gebracht werden kann, ist allerdings eine Seltenheit. Tatsächlich ist der Name B-A-C-H zusätzlich zu seiner Vertonbarkeit ein so-g. „Kreuzmotiv“ in Noten, was auf Christus hindeutet. Auch das kann bei Bach fast nicht als Zufall verstanden werden...:



Bachs Musik wurde unter anderem von Zeitgenossen oft als zu kompliziert und mathematisch bezeichnet (- da ist er aber in guter Gesellschaft...). In der Tat fallen in Bachs Kompositionen zum Einen komplexe Harmonik (- mir soll's recht sein... -), zum Anderen ebenso komplexe polyphone Stimmführung auf. Chromatische Stimmführung spielt dabei eine nicht unbedeutende Rolle, gehört sie doch zu den schwierigsten musikalischen-kompositorischen Aufgaben, vor denen Bach (- Max Reger auch... -) nicht zurückwich, sondern die er geradezu herausforderte! Eine weitere Besonderheit ist also, daß das Motiv B-A-C-H aus vier aufeinander gelagerten Halbtönen besteht und damit einen hohen Anspruch an die kompositorische Umsetzung stellt (- Strawinsky sagte einmal völlig richtig: „...nehmen Sie

mir einen Widerstand, berauben Sie mich meiner Kraft...“). Die gegenüberliegenden Noten zeigen miteinander verbunden ein Kreuz. Bach widmete einen großen Teil seines Schaffens der Kirchenmusik; er schrieb in Köthen, Musik solle „...nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Music sondern ein Teufliches Geplerr und Geleyr...“; das musikalische Symbol schlechthin für den christlichen Glauben ist das Kreuzmotiv, bestehend aus mindestens vier Noten, die, jeweils „2 & 2“ miteinander verbunden, ein Kreuz ergeben. B-A-C-H ist ein solches musikalische Kreuzmotiv. Das ist umso bemerkenswerter, als J.S. Bach selbst an unzähligen Stellen seiner Kompositionen musikalische Symbole verwendete. Es war bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich, Werke anderer Komponisten für den neuerlichen Gebrauch zu bearbeiten und anzupassen. Das folgende Beispiel links zeigt einen Ausschnitt aus der dem Leipziger Komponisten Johann Kuhnau zugeschriebenen Motette „Tristis est anima mea“ (obere Grafik) in der Bearbeitung von Johann Sebastian Bach („Der Gerechte kommt um“, um Orchesterbegleitung erweitert; untere Grafik). Bach, der das Stück von f-Moll nach e-Moll transponierte, fügte das Motiv B-A-C-H in der Altstimme ein; er gibt dem Alt als einziger

Musical score for the motet "Tristis est anima mea" by Johann Kuhnau. The score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: mor - - - tem sus - ti - ne - te. The music is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Kuhnau

Musical score for the motet "Der Gerechte kommt um" by Johann Sebastian Bach. The score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: auf - - ge - rafft, und nie - mand ach - - tet drauf. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Alto part includes the letters 'b', 'a', 'c', 'h' in red, indicating the B-A-C-H motif.

JSB (s. braun...)

Stimme an dieser Stelle einen synkopischen Rhythmus; und er bearbeitete den harmonischen Satz. Kurz darauf fährt die Altstimme mit den Worten „...und niemand achtet drauf...“ (- „Ich schon!“ mein JSB... -) fort; ein schönes Beispiel für Bachs subtiles Arbeiten und ironisches Selbstverständnis...; in Bearbeitungen anderer Kompositionen verwendete Bach seinen Namen oft auf diese Weise, um sie mit seiner „Unterschrift“ zu versehen; meistens ist das Motiv jedoch so eingefügt, daß es nur schwer allein durch das Hören zu erkennen ist,

sondern besser im Notentext zu sehen ist (- so macht's auch Reger: auch bei ihm ist oft BACH versteckt (z.B.: op. 46 (1900))). Auch in eigenen Kompositionen Bachs taucht das Motiv hin und wieder auf, manchmal auch in transponierter Form. Vielleicht am bekanntesten ist der letzte unvollendete Contrapunctus aus der Kunst der Fuge. – Das Kreuzmotiv (Chiasmus) ist ein besonders in der Barockzeit beliebtes musikalisches Symbol. Es besteht aus vier Tönen, die so aufeinander folgen, daß man beim Verbinden der Außen- und der Innentöne ein Kreuz erhält (s.o.). Das bekannteste Kreuzmotiv ist natürlich B-A-C-H; der Meister selbst vertonte diese Folge unzählige Male in Fugen, Chorälen und anderen Werken. Dies ist besonders erwähnenswert, da B-A-C-H jeweils sehr kleine Schritte sind (- Abstand von 3 kleinen Sekunden von A bis C), was harmonisch nicht einfach zu (ver)komponieren ist. Bei Bach deutet ein Kreuzmotiv meist auf Jesus Christus hin, kann aber einfach auch als Kunstgriff auftreten. Auch in rein instrumentalen Werken treten Kreuzmotive auf. Auch in späterer Zeit sind Kreuzmotive sehr beliebt, vor allem in Kirchenmusikwerken. Ein Kreuz kann auch einfach für Leiden oder Schmerzen stehen, auch in Verbindung mit anderen barocken Motiven. In seiner Matthäuspassion schreibt JSB eine Partiturseite so, daß sie, von ferne betrachtet, ein großes Kreuz zeigt(!); bei genauem Hinsehen bemerkt man, daß die Töne „b-a-c-h“ unter dem Kreuz stehen: „Auch ich!“...; Bach verwendet Kreuzmotive in unzähligen Werken, wobei besonders der Contrapunctus 14 aus der „Kunst der Fuge“ mit seinem Namen als eigenem Thema zu erwähnen ist: das BACH-Motiv im Tenor:

T. 193

Auch Mozart verwendet in seinen Messen des öfteren Kreuzmotive. Eines der berühmtesten Beispiele des frühen 19. Jahrhunderts ist das Selbstzitat im „Agnus Dei,...“ aus der Messe in Es-Dur von Franz Schubert, in dem er also ein eigenes Werk zitiert (- aus „Der Doppelgänger“ aus dem Liederzyklus „Schwanengesang“). Später, als in der „Zweiten Wiener Schule“ (- Schönberg, vWebern, Berg -) die „niederländisch/frankoflämisch“ renaissance/barocken Techniken (- Imitation, Krebsgang, Spiegelung, ...) wichtig wurden, wurde auch das Kreuzmotiv abermals interessant. Insgesamt läßt sich sagen, daß B-A-C-H sicherlich eines der meistvertonten Motive der Musikgeschichte ist. - Der Chiasmus (- latinisierte Form von griechisch $\chi\alpha\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, $\chi\iota\alpha\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, „das Überkreuzen“; von $\chi\iota\alpha\sigma\mu\alpha$, $\chi\iota\alpha\sigma\mu\alpha$, „die Kreuzung“ nach dem griechischen Buchstaben X, Chi; in der neugriechischen Terminologie: $\tau\omicron\ \chi\iota\alpha\sigma\tau\acute{o}$ -) ist eine rhetorische Figur, bei der Satzglieder (- Subjekt, Prädikat, Objekt -) nach dem Schema ABC-CBA kreuzweise entgegengesetzt in ansonsten parallelen (Teil-)Sätzen angeordnet werden. Beispiele: „Die Welt ist groß, klein ist der Verstand.“ „Ach Gott! Die Kunst ist lang, / Und kurz ist unser Leben.“ (Johann-Wolfgang von Goethe, „Faust I“, V. 558f.); oder „Der Einsatz war groß, klein war der Gewinn.“; das Gegenteil des „Xiasmo“ ist die sozusagen „blockierte Wortstellung, verbundene Wortfolge“ der „synchysis“: „A-B-A-B“ statt des symmetrisch-chiastischen „A-B-B-A“. Eine solche nicht nur musikalische, sondern überhaupt rhetorische Figur (- Stilfigur, Stilmittel, Redefigur -) ist eine sprachliche Darstellungsform, die lexisch oder syntaktisch von der üblichen Sprechweise abweicht. Sie wird vom Autor meist gezielt eingesetzt, um eine bestimmte Wirkung beim Leser hervorzurufen. Die in der Rhetoriktheorie, Poetik und Sprachwissenschaft geläufigen

Stilfiguren stammen ursprünglich v.A. aus der altgriechischen und lateinischen Dichtung und Rhetorik; die ersten Versuche zur Unterscheidung, Benennung und Systematisierung der Figuren wurden ebenfalls in der antiken Rhetoriktheorie gemacht. Die Bezeichnungen selbst stammen meist aus dem Griechischen oder Lateinischen, in Ausnahmefällen aus dem Französischen (z.B. „Enjambement“) oder anderen neuzeitlichen Sprachen. Teils sind auch deutsche Namen geläufig. Die Benennung der Figuren ist nicht einheitlich: teils trägt dieselbe



Brahms' Grab auf dem Wiener Zentralfriedhof

Original Setting of "Es ist genug!" by Johann Rudolf Ahle
from "Drittes Zehn Neuer Geistlicher Arien..." Sonderhausen, 1662

S 1
Es ist ge - nug! So nimm, Herr, mei-nen Geist zu Zi - ons Gei-tern

S 2

Alt

Ten 1
Lös auf das Band, das all - ge-mach schon reißt, be-frei - e mei-nen

Ten 2

Bass

Ahles Choral im Original

50

- (calmante) - - - - - **ADAGIO**

[135] ♩ = 54 ca.

1. Flg.
KFag.
2. Horn
Pos.
3. Horn
gr. Tr.
Tamb.

- (calmante) - - - - - **ADAGIO**

[135] ♩ = 54 ca.

Solo-VI.
Br.
Vla.
K.B.S.

*) dies nicht Anwendung von Tat [135]
 **) CH (Crescendo) - Crescendo ("Es ist genug! so nicht hier, nicht hier" aus der Oper)
 #) Es folgt die Bemerkung am 2. S. des B.

Poco più mosso, ma religioso

140

poco rall.

CH' *mf* *molto deciso* *pp, ma deciso* *pp* *pp, ma deciso*

Ostein ze - aus künast

dolce *dolce* *dolce*

1. Flg. *(resp.)*

Solo-VI *mf dolce* *pp* *poco rall.* **Poco più mosso, ma religioso**

Gall, zu span - ne mich doch aus!

2. VI *(mit Flg.)* *(non vide.)* *(m. a.)* *pp*

Br. *p*

A tempo

145

mf *molto deciso* *pp, ma deciso* *pp* *pp, ma deciso*

ga - te Nacht, = Well' im Ab - te ih - ren me - (m. a.)

dolce *dolce* *dolce*

2. Kl. *mf* *molto deciso* *pp, ma deciso* *pp* *pp, ma deciso*

3. Kl. *mf* *molto deciso* *pp, ma deciso* *pp* *pp, ma deciso*

3. Kl. *mf* *molto deciso* *pp, ma deciso* *pp* *pp, ma deciso*

1. Flg. *mf, ma tranquillo*

2. Flg. *mf, ma*

Solo-VI *poco f. esultato* **A tempo**

[te - bh - re

2. VI *(m. D.)* *pp* *pp*

82

poco rall. - - - **150** di nuovo poco più mosso a tempo

1 Kl. *mp, ma risoluto*

2 Kl. *mp, ma risoluto*

3 Kl. *mp, ma risoluto*

Bükl. *mp, ma risoluto*

1 Fag. *mp*

KFag. *mp*

Solo-VI *(cull.)* poco rall. - - - **150** di nuovo poco più mosso a tempo *(cull.)*

2. VI *(H.D.)*

Br. *(H.D.)*

Solo-ACE *(H.D.)*

Vlc. *(H.D.)*

d. ubr. *(H.D.)*

150 di nuovo poco più mosso a tempo, ma molto rubato rall. - - -

1 Kl. *pp (E/A)*

2 Kl. *pp (E/A)*

3 Kl. *pp (E/A)*

Bükl. *pp (E/A)*

1 Fag. *pp (E/A)*

3 Fag. *pp (E/A)*

di nuovo poco più mosso a tempo, ma molto rubato rall. - - -

Solo-VI *ing.]*

Br. *nehmen Da!*

Solo *nehmen Da!*

Vlc. *nehmen Da!*

d. ubr. *nehmen Da!*

A tempo
misterioso
(m.D.)

160

rall. - - -

1. Hr. *pp* (tra poco *sfz*)

3. Hr. *pp* (tra poco *sfz*)

4. Hr. *pp*

1 Paar Beck. *pp*

2. Hr. *pp*

Hfe. *p deciso* *sfz* *sfz*

Solo VI. *ritard. Dpf.* 160

2. Vr. *m.D.* *fff* *non allargato* *piu tirando*

Solo *ritard. Dpf.*

Vcl. *CH mit Dpf.*

dux libr. *p deciso* *sfz* *sfz*

U.E. 12195

Alban Bergs JSB-„Zitat“

BWV 60/5 Es ist genug

Lines with text: Bach

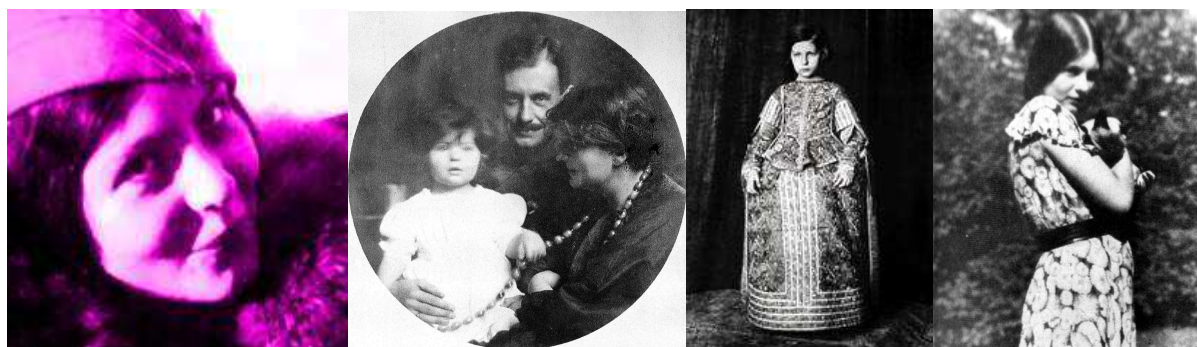
5. Es ist ge - nung: Herr, wenn es dir ge - fällt, so span - ne mich doch aus! Mein Je - sus kömmt,

Lines without text: Ahle

nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr ins Him - mels - haus, ich fah - re si - cher hin mit Frie - den,

mein gro - ßer Jam - mer bleibt da - nie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Vergleich Ahle – JSB



Manon Gropius - Manon/Walter/Alma Gropius - Manon Gropius im Rollstuhl mit (Tarn-)Gewand - Manon Gropius mit ihrer Katze

Figur mehrere Namen (z.B. „Pleonasmus“ = „Tautologie“), teils bezeichnet ein Name mehrere Figuren (z.B. „Katachrese“). Auch die Abgrenzung ähnlicher Figuren ist oft sehr schwierig (z.B. bei „Metapher“, „Metonymie“, „Synekdoche“) und variiert je nach benutztem Buch (z.B. „Hypallage“, „Enallage“, „Zeugma“). Nicht alle Figuren sind auf alle Sprachen übertragbar. Im Altgriechischen und im Deutschen ist z.B. eine fast beliebige Möglichkeit zur Bildung neuer Wörter durch Zusammensetzung gegeben (Neologismus); im Altgriechischen, Lateinischen und (etwas eingeschränkt) auch im Deutschen ist die Wortstellung besonders in poetischer Sprache sehr frei, was eine Vielzahl von Wortstellungsfiguren (z.B. „Hyperbaton“, „Anapher“, „Epipher“ etC.) erlaubte. In anderen Sprachen sind entsprechende Figuren nur teilweise möglich. Die Wirkung der Stilmittel ist meistens eine besondere Betonung, die der Leser oder Zuhörer unbewußt aufnimmt. Während die meisten Stilmittel absichtlich in Reden oder Schriftwerke eingebaut werden, sind einige alltäglich, z.B. die „Ellipse“, eine Auslassung von Wörtern: „Du kannst gut singen, ich nicht.“ müßte eigentlich „Du kannst gut singen, ich kann nicht gut singen.“ heißen. Seit der Antike gibt es mehrere, einander teilweise ausschließende Klassifikationen rhetorischer Figuren, die heute zu einer kaum noch überschaubaren Vielzahl von Einteilungen geführt hat. Eine der ältesten und weitestverbreiteten ist die grundlegende Zweiteilung in Wort- & Gedanken-Figuren: Wortfiguren (- genauer: Sprachfiguren; lat. „figurae verborum“ -) sind all jene Figuren, die auf verbalsprachlicher Ebene entstehen, also bei einer Umformulierung entfallen – so z.B.

„Alliteration“, „Anapher“ usw.; Gedankenfiguren (- lat.: „figurae sententiarum“) sind jene Figuren, die auf gedanklicher Ebene entstehen und sprachlich verschieden ausformuliert



links: Brahms, von Regers allzu „verwagnert“en Kommilitonen in Wiesbaden spöttisch „der hölzerne Johannes“ genannt – rechts: Photographie von Brahms' Schlafzimmer (- man beachte das Bild an der Wand: „JSB“!...)

werden können – so z. B. „Metapher“ (griech.: μεταφορά = „Übertragung“, von „metà phérein“ = „anderswohin tragen“), „Paradoxon“, „Antithese“ usw.; ebenfalls aus der Antike stammt die in der Rhetorik übliche Einteilung nach den vier Änderungskategorien, die v.A. auf die Sprachfiguren zutrifft. Sie geht mit der Devianztheorie (- „Devianz“ (von frz. „dévier“) = abweichendes Verhalten -) von einem zugrunde-liegenden „einfachen“ oder „direkten“ Ausdruck aus, dem „verbum proprium“ („eigentlichen Wort“), das in der Formulierung nun nach einer der Kategorien variiert wird:

- „figurae per adiectionem“ (durch Zugabe) erweitern den sprachlichen Ausdruck: z.B.: „Geminatio“, „Hendiadyoin“, „Pleonasmus“ usw.
- „figurae per detractioem“ (durch Auslassung) verkürzen den sprachlichen Ausdruck: z.B.: „Ellipse“, „Brachylogie“ usw.
- „figurae per transmutationem“ (durch Vertauschung) verändern die Abfolge des sprachlichen Ausdrucks: z.B.: „Hyperbaton“, „Hysteron-Proteron“, usw.
- „figurae per immutationem“ (durch Ersetzung) ersetzen den sprachlichen Ausdruck vor Ort: z.B.: „Metapher“, „Metonymie“, „Ironie“ usw.; neuere Einteilungen unterscheiden oft detaillierter:
 - bildhafte Figuren, die statt der Bezeichnung eine Ersatzbezeichnung setzen: als solche gilt der „Tropus“ (griech., Plural: Tropen (nicht verwechseln mit heißen Erdregionen...)): Vertauschung des Begriffes durch einen bildlichen Ausdruck). Zu diesem zählen Figuren wie „Emphase“, „Hyperbel“, „Litotes“ und Andere.
 - Sprachbilder, die eine anschauliche Darstellung ermöglichen, wie „Gleichnis“ oder „Vergleich“.
 - Satz- und Wortfiguren: Sprachmittel, die sich durch eine besondere syntaktische Stellung (Satzfigur) oder durch originelle Verbindung ihrer Einzelglieder (Wortfigur) auszeichnen, z.B. „Klimax“ - die wiederholenden Figuren.
 - Klangfiguren: Sprachmittel, bei dem ein besonderer Effekt durch den Klang der Wortverbindung erreicht wird, z.B. „Alliteration“ (so-g. „Stabreim“), „Assonanz“.
 - sonstige Stilfiguren, z.B. „Isolog“, „Stichomythie“. - - In der 2. seiner „Drei Motetten“ op. 110 von A.D. 1889 beginnt der altersmüd-weise Johannes Brahms (* 7. Mai 1833 in Hamburg; † 3. April 1897 in Wien) übrigens/item mit fast dem gleichen „Aufschrei“

(„exclamatio“) wie JSB in seinem „Es ist genug“: gleich am Ende der ersten Melodiezeilen(!) beide - harmonisch tollkühn und für einen Melodiezeilenschluß (Binnenkadenz) sonst sehr unüblich... - auf der Zwischendominante zur „(Harmonie/Tonleiter-)Stufe III“ (Simon Sechter), dem „Dominantparallelklang/Tonikagegenparallelklang“ (Hugo Riemann):

2. Ach, arme Welt

Con moto

Sopran
1. Ach, ar-meWelt, du trü-gest mich, ja, das bekenn ich ei-gentlich, und kann dich doch nicht *espress.*

Alt
2. Du fal-scheWelt, du bist nicht wahr, dein Schein vergeht, das weiß ich zwar, mit Weh und gro-ßem *espress.*

Tenor
1. Ach, ar-meWelt, du trü-gest mich, ja, das bekenn ich ei-gentlich, und kann dich doch nicht *espress.*

Baß
2. Du fal-scheWelt, du bist nicht wahr, dein Schein vergeht, das weiß ich zwar, mit Weh und gro-ßem *espress.*

Zufall...? „Als Christ glaube ich nicht an den Zufall!“ sagte 1972 Olivier Messiaen zu mir in Brunn/Brno nach einem Konzert mit seiner „Turangalila“-Sinfonie von 1947...; zum Schluß noch ein „Cartoon“: eine schöne Brahms-Karikatur...:



Das „Echo“ Wolf-G. Leidel vom „Echo“ Alban Berg?

In meinem Zyklus op. 187 Nr. 776 („Trauermusik („Cerimonia funebre“) auf den Tod der Hl. Elisabeth (am 17. November 1231 in Marburg) nebst ihrer ganzen sonstigen Vita“ (= das Leben der „soror in saeculo“-„Aussteigerin“ von (Ungarn/)Thüringen/(Hessen) als eine Threnodie in 13 Miniatur-Stationen für Alt(quer)flöte (in G) & EnglischHorn (in F) & Bassethorn(clarinette) (in F) & KontraFagott (in C basso) (Widmung: „Frau Ingrid Gerards & dem VCV(W)-Ensemble „Conventus flabratus“ herzlichst-&-dankbar“)): 1.: „SájrosPatak / Andras II. / Prophetie des Zauberers Klingsor / Gertruds Tod“ - 2.: „Erziehung auf Wartburg / Papst Innocentius III. & Sophia“ - 3.: „Hochzeit von Ludwig-&Erzsébet in J.-S. Bachs Taufkirche“ - 4.: „Der Praemonstratenser-Inquisitor Konrad von Marburg hetzt zum 5. Kreuzzug“ - 5.: „Ludewigs Tod in Brindisi & Bestattung in Reinhardsbrunn“ - 6.: „Rodinger beeindruckt Elisabeth - die große Hungersnot von 1226 - das Rosenwunder“ - 7.: „Heinrich Raspe III. verstößt die Landgräfin“ - 8.: „Flucht in's Frauenkloster Kitzingen zu Tante/Äbtissin Mechthild und nach Burg Pottenstein zu Onkel/Bischof Egbert v. Bamberg“ - 9.: „Bußübungen unter Konrads Aufsicht“ - 10.: „Das Hospital in Marburg an der Lahn:

allerniedrigste Dienste“ - 11.: „Visionen / „Diës Iræ““ - 12.: „Elisabeth stirbt 24jährig“ - 13.: „Canonisatio (Perugia) / Apotheosis“) finden sich in Nr. 11 auch „JSB-„Es ist genug!““-Zitate. Der „Conventus flabratus“ ist ein Bläserensemble des VCV(W): am 26. November 2005 gründete ich dieses Holzbläserquartett des am 9. August 2004 u.A.a. von mir

THÜRINGER LANDESTHEATER RUDOLSTADT | THÜRINGER SYMPHONIKER SAALFELD-RUDOLSTADT GMBH



Theater Rudolstadt Anger 1 07407 Rudolstadt

Herr
Prof. Wolf-G. Leidel
Wilhelm-Hauff-Straße 4

99425 Weimar

INTENDANT UND
GESCHÄFTSFÜHRER
Axel Vornam

Theater Rudolstadt
Anger 1
07407 Rudolstadt

POSTANSCHRIFT
Postfach 100249
07392 Rudolstadt

Tel. 03672/450-
Fax: 03672/450-

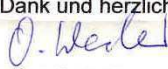
www.theater-
rudolstadt.com

Rudolstadt, den 16.10.2006

Sehr verehrter Herr Prof. Leidel,

die Aufführung Ihres Louis-Ferdinand-Marsches in unserem 2. Sinfoniekonzert am 13. und 14. Oktober in Saalfeld und Rudolstadt war ein großes, wenn auch äußerst kurzes Vergnügen. Ich habe Sie unter den Zuschauern nicht entdecken können, sonst hätte ich Sie selbstverständlich nach vorn gebeten, wollte Ihnen aber auf diesem Weg meinen Dank aussprechen. Die Musiker, die zunächst wie üblich stirnrund reagiert haben, waren nach der Aufführung der Meinung, man könne das Werkchen durchaus öfter spielen. Ihr Wunschtempo viertel 178 haben wir leider nicht ganz erreicht, daß würde unsere Holzbläser weit überfordern, aber es war auch so ein flotter und augenzwinkernder Spaß.

Mit Dank und herzlichen Grüßen


Ihr Oliver Weder

SITZ DER GESELLSCHAFT
Rudolstadt
Amtsgericht Gera
HRB Nr. 9848

VORSITZENDE
DES AUFSICHTSRATES
Marion Philipp

BANKVERBINDUNGEN
Kreissparkasse
Saalfeld-Rudolstadt
Kto-Nr.: 73733
BLZ: 83050303

Volksbank Saaletal e.G.
Kto-Nr.: 339125007
BLZ 83094454

Dankschreiben meiner lieben „Rudolstädter“ bezüglich der Welt-Uraufführung der Orchesterfassung meines LF-Geschwindmarsches zu LF's 200. Todestag (10. Oktober 2006)

gegründeten VCV(W) (= „Vox coelestis“-e.V. Weimar -) mit der (Haupt-)Besetzung „Alt(quer)flöte / Englischhorn / Bassethorn / Kontrafagott“. Der VCV(W) hat in seiner Musiksektion außerdem noch an anderen Ensembles eine von VCV(W)-Vorstands/Gründungs-Mitglied Sabine Leidel (- frei-schaffende Diplom-Musiktherapeutin & Blockflöten-Lehrerin (Lehrauftrag an der HfM Weimar)) geleitete Flötengruppe („Conventus tibicinus“), eine von den VCV(W)-Mitgliedern Eva-Maria Ortmann (freischaffende Sängerin/Stimmbildnerin/Sprecherin) [Solo-Fraktion] & Hannelore Wagner (Musiklehrerin

i.R.) [Chor-Fraktion] geleitete Vokalgruppe („Conventus cantandus“), eine von mir geleitete Tasteninstrumente-Gruppe („Conventus clavecalus“) und eine von VCV(W)-Vorstands/Gründungs-Mitglied Ralph Schmidtsdorf (- hauptberuflich: Staatskapelle Weimar, 1. Violinen -) geleitete Streichergruppe („Conventus stringendus“). Der „sound“ des o.-g. „conv. flabr.“ ist - das ist kein Abwerten der anderen VCV(W)-Ensembles! - mit seinem „novemberhimmelhaft“-elegisch abgründig-tiefen, geheimnisvoll seriös-würdevollen und



LFs Tante & 1 ihrer Orgeln (heute in Berlin-Karlshorst)



Prinz Louis Ferdinand (Friedrich Ludwig Christian) von Preußen (1772-1806)



© Stiftung Preussische Schlosser und Gärten Berlin/Brandenburg

Der draufgängerische, jedoch unüberlegte Feldherr sah seine einzige Chance für einen gesellschaftlichen Aufstieg in militärischen Erfolgen. Musisch begabt, besuchte er zahlreiche Salons, komponierte und musizierte. 1806, im Krieg gegen Frankreich, nächtigte er vor dem ersten Zusammentreffen mit den französischen Truppen auf Schloss Heidecksburg und gab ein Klavierkonzert. Am nächsten Tag griff er trotz ungünstiger Ausgangslage an. Der Angriff brach unter hohen Verlusten zusammen und der Prinz fiel.

Dr. Lutz Unbehaun (Rudolstadt) schrieb Dieses über LF

mystisch süß-melancholischen Klängen voll bestrickender Schwermut und faszinierender Feierlichkeit fast gerade-zu eine Singularität, eine Welt-Einmaligkeit - passend zu „Es ist genug!“...!

Postludio (- es ist genug!)

„Nicht „Bach“ – „Meer“ sollte er heißen!“ schrieb einst Ludwig van Beethoven, „Was ich zu Bachs Lebenswerk zu sagen habe: „Hören, spielen, lieben, verehren und - das Maul halten!““ sagte Albert Einstein, „Bach ist Anfang und Ende aller Musik.“ meinte Max Reger, „Bach ist der Vater - wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat's von ihm gelernt!“ hieß es von Wolfgang-Amadeus Mozart und „Bachs musikalische Bedeutung liegt in der

Einheitlichkeit von Vergangenheit und Zukunft: er hat summiert, was vorhanden war und den Weg in neue Formen gezeigt. So gesehen war er ein echter Revolutionär.“ äußerte Daniel



der „grüne Ecksalon“ auf Schloß „Heidecksburg“ in RUDOLSTADT: hier schlief LF die letzte Nacht seines Lebens nach der Apparition der Gräfin von Orlamünde als Todesengel/Walküre (= das Gespenst „Weiße Frau“ (s.o.)), links der englische Hammerflügel, auf dem er spielte...

Barenboim; wir sind am Ende vom 1. Vortrag unserer „100 Kunst-Abende“-Reihe angelangt – („es ist genug“)...! Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit (- Dank schulde ich auch meinen („)Helferinnen & Helfern“) (z.B. dem Internet (bes. „wikipedia“), Gesprächen im Kollegenkreis, ...)) und freue mich auf unser 2. Treffen: es geht gleich voll „in medias res



der Graf von Schmettau ist höchstwahrscheinlich LFs leiblicher Vater/Erzeuger; er starb an seinen Verwundungen der „Jena/Auerstedt“-Schlacht (Oktober 1806) und liegt auf dem Jakobsfriedhof zu WEIMAR begraben...

romanticis“: mit dem „Gedicht vom Extatischen“ (UrAufführung 1908 N.Y. (- beste Interpretation: Dmitrij Kitajenko mit dem Radio-Sinfonieorchester Frankfurt/M. (weil mit Chor, der sonst leider fälschlicherweise gestrichen/weg-gelassen wird))) : „Alex Skrjabin – 4. Sinfonie („Le Poeme de l’Extase““), eine geheimnisvoll mystisch-erotische „Rauschgift“-Partitur mit geradezu betäubend feenhafter Klangpracht, eine hypnotisierende spätromantische Musik-Orgie von seltsam-unheimlich beklemmender „Sonst-nie-gehört“heit, ein faszinierend an verboten okkulte Untiefen der Seele greifender Ton-Orkan mit geradezu

gespenstisch hohen „Festtags-Erhebungen“, Steigerungen voll ungeheurerer-kolossaler Wucht und andererseits bezaubernd-wollüstig schmeichelnden Zärtlichkeiten voll sensitiv-narkotischer Süße (- „...Eisbad-Halluzinationen wie Kokain-&-Regenbögen...“ (Henry



Miller) und „...Pornophonie! Es gibt Dinge, die man nicht wollen sollte...“ (N. Rimski-Korsakoff) über Skrjabins Werk)) – lassen Sie sich überraschen...; mit herzlichem Gruß verabschiedet sich so-mit Ihr

A handwritten signature in black ink that reads "Wolf-G. Leidel". The script is cursive and elegant.

Wolf-G. Leidel