

## Vorwort

„Musik, du bist die tiefste Labe,  
die aus der Menschenseele quoll,  
bist Gottes allerbeste Gabe,  
da seine Güte überschwill.“

Hermann Claudius

Der Titel dieses Buches spricht von *Romantik*, doch was ist bedeutungsreicher und zugleich schillernd-unschärfer als dieses Wort? E. T. A. Hoffmann meint in seiner berühmten Rezension (1810) der 5. Sinfonie Beethovens, die Instrumental-Kompositionen der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven „athmen einen gleichen romantischen Geist“. Von den in diesem Band vereinten, ein Jahrhundert umspannenden Genies ist – um einige plakative Kennzeichnungen, wenn auch mit Vorbehalt, zu zitieren – der *Frühromantiker* Schubert der „Klassiker unter den Romantikern“, Mendelssohn der „Klassizist unter den Romantikern“, der *Hochromantiker* Schumann der „romantischste Musiker unter den Romantikern“, der vom Geist einer realistischeren Zeit geprägte Brahms ein *Spätromantiker*, gar ein *unromantischer Romantiker* (Kross), ein *Konservativer, Reaktionär*, aber auch ein *Fortschrittlicher* („*Brahms the progressive*“ – Arnold Schönberg). Schon diese wenigen Hinweise deuten an, wie vielschichtig die Fragen sind, die durch das Wort *Romantik* aufgeworfen werden. Doch kann in diesem Vorwort kein Beitrag zur Klärung geleistet werden; es sei auf so unterschiedliche grundlegende Arbeiten wie die von Einstein, Blume (MGG) oder Dahlhaus (NHdbMW Bd. 6) verwiesen.

Während der 1797 geborene Schubert noch fest in der Wiener Klassik wurzelt, stirbt 1897 – von dem 1904 folgenden Dvořák abgesehen – mit Brahms der letzte große Komponist, bei dem die Kammermusik eindeutig im Mittelpunkt des Schaffens steht. Wie die Widmungen seiner Streichquartette an zwei ihm befreundete Ärzte, den Bratscher Billroth (op. 51) und den Cellisten Engelmann (op. 67), zeigen, waren sie zur Ausführung auch durch Liebhaber bestimmt, die dabei allerdings an ihre Grenzen stoßen konnten; so mußte Billroth 1866 nach einem privaten Musizieren in der Schweiz, als Brahms' Sextett op. 36 gespielt werden sollte, feststellen, „daß es Tollkühnheit ist, in einer Branche von Kunst und Wissenschaft etwas vorzutragen, wenn man den Gegenstand nicht vollständig beherrscht“ (s. u. S. 381). Dagegen schreibt Engelmann am 23. November 1896 an Brahms:

„Mit meinen Hauskammermusikern ... habe ich Ihre Streichquintette, Sextette, Quartette und auch die Clavier-4tette und 5tett fast sämtlich mit aller Liebe einstudiert und sie werden uns weiter beschäftigen und erquicken. Das G-Dur Quintett kommt in dieser Woche in der öffentlichen Kammermusik heraus.“

Die sehr engagierte Elisabeth von Herzogenberg berichtet Brahms am 28. Dezember 1880:

„Übermorgen ist großer Brahmsabend, Emma [Engelmann] spielt A-Dur-Quartett [op. 26], Julius Röntgen [Klavier] das Quintett [op. 34], und darum gruppieren sich noch verschiedene Kleinigkeiten. Amanda, Julius' Frau, spielt das Violinkonzert auswendig, so als kleine Zugabe, wenn die Familie etwa schon drei Stunden vorher musiziert hat! Ja, wir haben alle große Mägen!“

Wie im vorangegangenen 18., so wird im 19. Jahrhundert die Kammermusik zunächst vor allem vom Adel, dann zunehmend auch vom aufsteigenden Bürgertum in *privatem* Rahmen gepflegt – von Liebhabern also. Doch mit Beethoven beginnen die ersten *öffentlichen* Quartettkonzerte des von Fürst Karl von Lichnowsky, später von Graf (seit 1814: Fürst) Rasumowsky unterhaltenen Schuppanzigh-Quartetts. Seit der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wächst die Begeisterung für die Kammermusik und die Nachfrage nach ihr – speziell für das Streichquartett als ihre nobelste Gattung – so an, daß Hellmesberger (seit 1849), Joachim (seit 1867), Rosé (seit 1882) und andere es wagen können, öffentliche Quartettzyklen auf eigenes Risiko zu veranstalten. Aber noch 1865 lehnen Breitkopf & Härtel den Druck von Brahms' Sextett op. 36 und seiner Cello-sonate op. 38 mit der Begründung ab:

„Daß ein ‚Sextett‘ und ein ‚Duo für Pianoforte und Violoncello‘ keinen großen Absatz finden können, liegt in der Natur der Gattungen.“

Es erfüllt mit Trauer, daß Spitzenwerke der Kammermusik des 20. Jahrhunderts, z. B. die Streichquartette Janáčeks, Bartóks oder Schostakowitschs, wegen ihrer technischen Anforderungen Musikliebhabern für eigenes Spielen fast völlig unzugänglich geworden sind, womit ihre soziologisch einst wichtige Rolle weitgehend entfällt. Der von Haydn bis Brahms und Dvořák reichende kammermusikalische, klassisch-romantische Bogen überwölbt eine musikhistorische und gesellschaftliche Epoche, in der die (Kammer)Musik in erster Linie von einer breiten Schicht ausübender Liebhaber getragen wurde. Ihre Gestimmtheit trifft Wilhelm Busch hervorragend in seinem

*Abendkonzert*

Ein Konzert von Dilettanten.  
Stimmt auch grad nicht jeder Ton,  
Wie bei rechten Musikanten,  
Ihnen selbst gefällt es schon.

Diese Epoche ist aber wohl unwiederbringlich beendet. Gal (Brahms S. 105) bemerkt dazu kritisch:

„Die Verarmung der Musik ohne diese besten, aktivsten, urteilsfähigsten Musikfreunde geht progressiv und unaufhaltsam vor sich, und dafür ist weder Radio noch Schallplatte ein Ersatz: wer je in der bescheidensten Weise an der Wonne des Musi-

zierens teilgehabt hat, wird das verstehen. Nur wer Musik durch seine eigene aktive Teilnahme erlebt, hat sie wirklich zu seinem Eigentum gemacht.“

Der Auszug der Kammermusik aus intimen, privaten Räumen in große, öffentliche Konzertsäle und der in seinen Auswirkungen auf das eigene Musizieren verheerende Siegeszug der nicht mehr an gemeinsames Gestalten und Erleben gebundenen, häufig nur noch als Geräusch(kulisse) mißbrauchten, nicht aber zu didaktischen Zwecken gebrauchten Ton- und Bildkonserven vergrößern die Distanz zwischen Ausübenden (Künstlern) und Musikfreunden. Hierzu führt Hans Werner Henze aus:

„Kammermusik hat die Bedeutung von etwas, das Vertrauliches behandeln will und dabei die Grenzen des Nennbaren berühren kann. Kammermusik begreift sich als eine tönende Welt, die zwar Grenzen nach außen, aber keine nach innen kennt. Sie ist eine Musik zum Nach- und Weiterdenken, weit mehr als jene, die in großen Konzert- und Theatersälen erklingt und einen direkteren Effekt bewirken will und muß als die, die sich eigentlich nur an die Adresse der Spieler wendet, die viel geübt und langsam erarbeitet werden will.

Kammermusik, seitdem sie statt für vornehme Dilettanten für vornehme Virtuosi geschrieben wird, ist meistens schwer zu spielen, rührt oft an die Grenzen der Ausführbarkeit. Der Gedanke liegt nahe, daß schwierige geistige Konzeptionen sich auch schwierig spielen lassen. Das sollte jedoch nicht heißen, daß man permanent und unbedenklich Spitzensituationen der instrumentalen Technik hervorzurufen hätte. Im Gegenteil, man halte sich vor Augen, daß es heute noch, etwa in der Instrumentalmusik Mozarts oder in der Singstimmenbehandlung Verdis, interpretationstechnische Schwierigkeiten gibt, die Phänomenales von den Ausführenden verlangen und in einigen Fällen sogar unlösbar und unüberwindbar sind. Man muß sich davor hüten zu glauben, daß Leistungen mit den an sie gestellten Anforderungen immer weiter und permanent steigen könnten. Den Rekorden ist eine Grenze gesetzt, auf deren gegenüberliegender Seite der Nonsens wohnt. Alles ist ohnehin immer noch schwer genug, so wie es ist, und das Leichte fällt in der Tat am schwersten.“ (Über Instrumentalkomposition. In: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984. Erweiterte Neuauflage. dtv 10305, 1984, S. 101 f.).

Der bequeme Zugang, der heute durch Rundfunk, Fernsehen, Ton- und Bildträger jedermann möglich ist, will uns vergessen machen, daß es nur einen unmittelbaren Weg zur Musik gibt: durch die heilige Verrichtung des Musizierens. Musikmachen ist eine Liebeshandlung, das Ausströmen eines Gefühls, dem die reinste, edelste, menschenbeglückendste Kraft innewohnt (Gal, Schubert S. 136). Als Folge dauernder Verfügbarkeit und Allgegenwärtigkeit der Musik tritt heute im Gegensatz zum 19. Jahrhundert an die Stelle des Kenners und Liebhabers, für den vor dem Genuß intensive Anstrengung steht, ein zudem älter werdendes Publikum, das sich mehrheitlich mit mühelosem Konsum begnügt. Das damals eigene Erarbeiten, und sei es auch nur durch einen (vierhändigen) Klavierauszug, ist nun einmal qualitativ etwas anderes als das heutige, nur selten aufmerksame und intensive Zuhören. –

Den soziologischen Hintergrund beleuchtet Adorno.<sup>1</sup> Er betont, daß die Kammermusik sich ebenso von der Kirchenmusik wie vom Publikumsbereich des Virtuosen und der Orchester unterscheidet. Bei ihr werde (elitäre) Kenner-schaft vorausgesetzt:

Die Spielenden sind sich, indem sie ihren eigenen Part ausführen, des Ganzen bewußt, wie es das Kolisch-Quartett bewies, das bei Proben nur Partituren verwendete und alle Werke im Konzert auswendig spielte. Zwischen der Blüte der Kammermusik (in Deutschland und Österreich) und der Ära des Hochliberalismus herrscht eine Relation. Kammermusik ist einer Epoche spezifisch, in der die Sphäre des Privaten – als eine von Muße – sich von der öffentlich-beruflichen energisch getrennt hat. Große Kammermusik konnte entstehen, gespielt und verstanden werden, solange der Privatsphäre einige Substantialität zukam. Die Spieler vereinigen sich zu einem *Gespräch* oder *Wettkampf*. Sie befinden sich so evident in einer Art von Konkurrenz, daß der Gedanke an den Konkurrenzmechanismus der bürgerlichen Gesellschaft nicht abzuweisen ist. Der erste Schritt, Kammermusik richtig zu spielen, ist zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten. Das Ganze konstituiert sich nicht durch die auftrumpfende Selbstbehauptung der einzelnen Stimmen, sondern durch einschränkende Selbstreflexion. Es geht um die Vergeistigung der Konkurrenz durch Höflichkeit (Courtoisie), vergleichbar dem Ideal des *fair play* im alten englischen Sport.

Was in der privaten kammermusikalischen Musikausübung einmal die Basis guten und adäquaten Hörens war, der Geschmack, verkümmert und gerät zugleich in Mißkredit. Der Einfluß der Massenmedien ist wahrscheinlich vor allem in der Sphäre zu suchen, die durch das Schlagwort *Reizüberflutung* gekennzeichnet wird. Die Mediensüchtigen wurden eigener musikalischer Aktivität entwöhnt: Was sie selbst spielen könnten, dünkt sie zu einfarbig und zu bescheiden gegenüber den billigen de luxe-Klängen, welche ihnen der Lautsprecher bietet. In einer Gesellschaft, die alles Geistige unter die Konsumgüter subsumiert, ist das von der historischen Tendenz Verurteilte die prekäre Zuflucht jenes zukünftig Möglichen, das von der universalen Herrschaft des Realitätsprinzips unterbunden wird. Was eine Funktion hat, ist ersetzlich; unersetzlich ist nur, was zu nichts taugt. Die gesellschaftliche Funktion von Kammermusik ist die des Funktionslosen.

Die Wirklichkeit der heutigen Kammermusikausübung leidet an dem Überangebot von Ablenkungen. Hatten die Menschen der 40er und 50er Jahre weder Geldmittel noch Reisemöglichkeiten ausreichend zur Verfügung, so muß ein Streichquartett, das heute regelmäßig zusammentreten und konzentriert musizieren soll, in einer Freizeitgesellschaft mit Weltreiseangeboten, Wochenendausflügen, Sport und anderen Hobbys konkurrieren, und das unter unersättlichen Zeitgenossen, die am liebsten ihre Taufe, Hochzeit, Beerdigung und vieles andere mehr gleichzeitig erleben möchten. Noch ist es für ein Requiem der Kammermusik zu früh, aber ist es aufzuhalten? –

1 Zum Folgenden Theodor W. Adorno: Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. stw 142. Frankfurt/Main 1975; S. 107–127: Kammermusik.

Kammermusik umfaßt Instrumental- und Vokalmusik; erstere ist erst ab zwei Instrumenten, letztere überhaupt nicht Gegenstand dieses Buches. Doch wie innig beide Bereiche sich vereinigen können, zeigen gerade romantische Lieder wie Schuberts *Auf dem Strome*, D 943 für Tenor, obligates Horn (Josef Lewy) und Klavier<sup>2</sup>, und sein letztes, Anna Milder gewidmetes Werk *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 für Sopran, obligate Klarinette und Klavier oder Brahms' op. 91 – *Gestillte Sehnsucht* und *Geistliches Wiegenlied*<sup>3</sup> für Alt (Amalie Joachim), obligate Viola (Josef Joachim) und Klavier. Bei den genannten Beispielen fällt auf, daß die gewählten obligaten Instrumente mittleren, dunkleren, melancholischen Registern zugehören, Bravour und Brillanz von Opernarien ist hier vergeblich zu suchen. Mendelssohn und Schumann dagegen haben kein Lied für Klavier und ein solistisches Instrument geschrieben [s. aber Schumanns op. 137 für Chor und vier Hörner ad libitum (nach Schuberts *Nachtgesang im Walde* D 913?) und op. 146 Nr. 5 für Chor, Solo-Sopran, Waldhorn und Flöte].

Die Bedeutung der Vokalmusik im Werk Schuberts, Mendelssohns, Schumanns und Brahms' führt dazu, daß manche ihrer Lieder (oder Liedthemen) in ihr instrumentales Schaffen eingehen oder daß instrumentale Themen liedmäßig empfunden sind. Die den Liedern zugrundeliegenden Gedichte sind zwar nicht im Sinne eines musikalischen Programms mißzuverstehen; doch regt die in ihnen ausgedrückte Stimmung den Komponisten auch zu instrumentalen Werken an. Die Verbindung zwischen vokaler und instrumentaler Konzeption war bei Mozart und Schubert, sie ist auch noch bei Brahms natürlich. Gemeinsamer Nenner ist das Kantable (Gal, Brahms S. 172).

Die vier Komponisten dieses Buches werden verbunden durch das schriftstellerische Genie Robert Schumanns, dessen Bescheidenheit allerdings verhindert, daß er auch sich selbst unmittelbar literarisch würdigt. Ein weiteres Band ist die Freundschaft Mendelssohns, Schumanns und Brahms' mit Joachim, dem vielleicht bedeutendsten Meister des Violin- und Quartettspiels des 19. Jahrhunderts. Sie vereint Komponisten und ausführende Künstler der Romantik – etwa in Wien oder Leipzig – wegen des kleineren, nur von Eisenbahn und Dampfschiff erschlossenen Lebensraumes (das Flugzeug hatte seinen interkontinentalen Höhenflug noch nicht angetreten) in einer Intensität menschlicher, zeitlicher und räumlicher Gegenwärtigkeit, die heute nur noch als Wunschtraum vorstellbar ist.

In manchen Veröffentlichungen fehlen zwei in jedem Menschenleben wichtige Agenden: *Politik* und *Eros*. Ein Genie wird sich zwar zuvörderst seiner Kunst

2 Dieses Lied komponiert Schubert für das von ihm am 26. März 1828, also am Jahrestag des Ablebens Beethovens, veranstaltete Konzert; zu Beginn der zweiten Strophe des fünfstrophigen Gedichts läßt er die vier ersten Takte des Trauermarsches der *Eroica* anklingen.

3 Brahms schlägt hier eine Brücke zu Smetanas Oper *Der Kuß – Hubicka*. Darin hatte Smetana das seit dem 16. Jahrhundert in der Pastorella-Tradition der Weihnachtszeit

widmen, ebenso sollten dies die sich mit ihm befassenden Literaten tun. Soweit aber für das Schaffen von Bedeutung, dürfen beide Aspekte nicht vernachlässigt werden. Daß zum Beispiel Schubert sich seine venerische Erkrankung nicht beim Komponieren zugezogen hat, werden auch mit Prüderie Geschlagene nicht leugnen wollen, noch die Tatsache, daß diese Krankheit sein künstlerisches Wirken zeitweise erheblich beeinflußt, und zwar negativ wie positiv. Auch daß zwei der vier Genies dieses Buches unverheiratet bleiben, weil ihr Schaffen nur eine engste Bindung erlaubt, gehört in diesen Zusammenhang. Dabei handelt es sich nicht um ein voyeuristisches oder Klatsch-Interesse, sondern um den Zugang zu besserem Verständnis und damit letztlich zu richtiger Interpretation ihrer Werke.

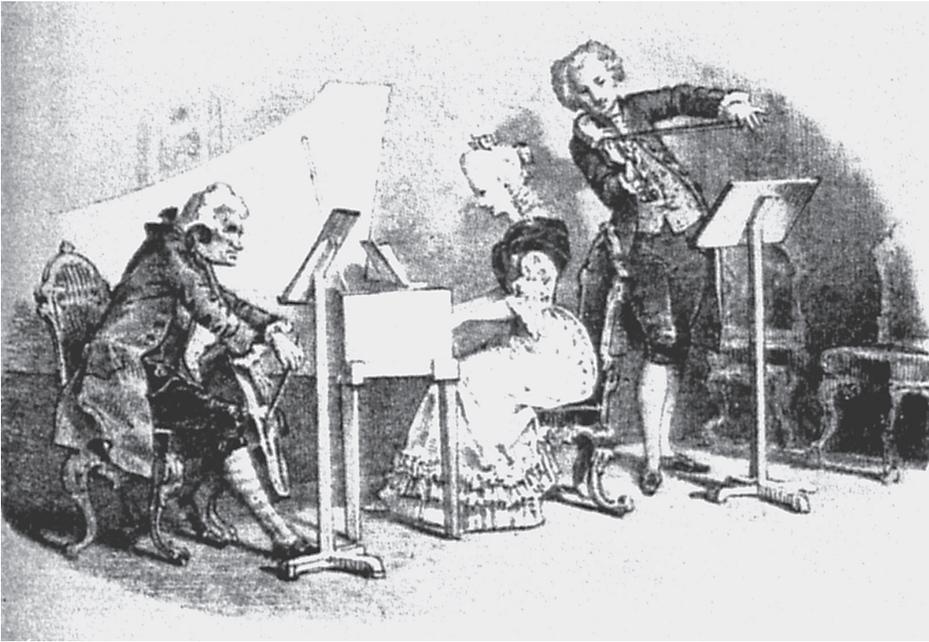
Daß Schubert – wie oft zu lesen oder zu hören – unpolitisch war, wirft die Frage auf, ob Zeitgenossen totalitärer Staaten wirklich nicht wissen (wollen), wie sich das Leben darin abspielt. Unfreie Völker sollten nicht nach den Maßstäben freier Gesellschaften beurteilt werden; ein absolutistisches Regime treibt die seiner Gewalt Unterworfenen in unterschiedlichem Umfang zur Mittäterschaft. Während der Reaktion und Restauration nach dem Wiener Kongreß (1815) sind die Monarchien Mitteleuropas – wie Österreich, Preußen oder Sachsen – keine Hochburgen der Freiheitlichkeit, wollen von einer Beteiligung der Untertanen an der Politik – damals von Bürgern<sup>4</sup> zu reden wäre verfehlt – nichts wissen und zwingen sie zum Rückzug in die Privatheit des Biedermeiers, wenn sie nicht gar hinter Kerkermauern eingesperrt werden. Der absolute Polizeistaat Metternichs mit seinem Spitzelunwesen und seiner Zensur läßt politisch Denkenden und Fühlenden wie Schubert gar keine Wahl. Wer das verschweigt, zeichnet ein falsches Bild.

Der ursprünglich spöttisch-polemische Begriff *Biedermeier* geht zurück auf das Pseudonym *Gottlieb Biedermaier*, unter dem A. Kussmaul und L. Eichrodt 1855–57 in der Zeitschrift *Fliegende Blätter* zeitsatirische Gedichte veröffentlichten, die später in einem Sammelband unter dem Titel *Biedermaiers Liederlust* erscheinen und Ausgangspunkt für den Namen eines Zeitalters werden, „jener vormärzsüntflutlichen Zeiten ..., wo Teutschland noch im Schatten kühler Sauerkrautköpfe gemütlich aß ... und das Übrige Gott und dem Bundestage anheimstellte.“ Aus dem Biedermaier wurde so allmählich das Biedermeier als Bezeichnung der Zeit des Vormärz (1815–1848), eines geschichtlichen Spannungsfeldes, in dem eine vordergründige, kriegsfreie Harmonie vor einem höchst konfliktreichen Hintergrund steht; unter der Oberfläche des Ruhigen und Entsagungsvollen regen sich bereits alle gesellschaft-

verankerte Volkslied *Hajej muj Andilku* (*Schlaf*, *mein Engel*) verwandt; s. Brian Large, Smetana. London 1979, S. 313.

4 Der Albernheit, aus Gründen einer scheinbaren Emanzipation jedes Substantiv in männlicher und weiblicher Form geistlos aneinanderzureihen – Reiner Kunze spricht von einem „Extrem emanzipatorischer Verbiesterung“: z. B. LehrerInnen – huldigt der Verfasser nicht.

lichen, wirtschaftlichen und geistigen Kräfte, die später die Dynamik des 19. Jahrhunderts bestimmen.



*Das Publikum in Krähwinkel ist – ganz weg.*

„Krähwinkeliade“ – Broterwerb des jungen Schwind. Modische Karakatur, spiegelverkehrt, Originallithographie – um 1824.

\*\*\*

Obwohl jeder Band in sich selbständig ist, sei zur Vermeidung von Wiederholungen zum Anliegen dieser Reihe auf das Vorwort zu *Mozarts Kammermusik* (Winterthur 2001) und zur *Tschechischen Kammermusik* (Winterthur 2004) verwiesen. Sollten einige Musikologen ohne musikantische Ader meinen, *Musikwissenschaft* habe sich auf Kompositionslehre und ähnliches Handwerkszeug zu beschränken, dann geben ihre philologisch noch so gründlichen Arbeiten für die *Musik* und den *Musikfreund* oft wenig her. Wie Gal (Schubert S. 191, zitiert von E. Budde), so mißtraut auch der Verfasser den Theoretikern, da ihr Wissen manchmal kaum bis unter die Oberfläche der Musik zu reichen scheint. –

Um bei Verweisungen ein rasches Auffinden zu ermöglichen, tragen die einzelnen Kammermusikwerke Nummern in der Reihenfolge ihrer Darstellung. Dur-Tonarten werden mit großen, Moll-Tonarten mit kleinen Buchstaben gekennzeichnet. Erläuternde Zusätze des Verfassers innerhalb eines Zitats stehen in eckigen Klammern. Römische Zahlen bezeichnen Sätze eines Werkes, arabische Zahlen vor einem Schrägstrich (z. B. 8/1878) den Monat des danach angegebenen Jahres. Die Notenbeispiele können klingende Musik nicht ersetzen, sollen

aber eine kleine Hilfe für den Zugang zu den behandelten Kompositionen bieten. Hierzu sei an Robert Schumanns Ausspruch beim Blättern in einem Musikstück erinnert: „dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberrisches“ (AMZ 1831). Es dürfte noch so wohlgesetzten Worten überlegen sein: Beschreibungen bleiben hoffnungslos äußerlich und an der Oberfläche. Versuchen wir z.B., vor dem langsamen Satz des B-Dur-Trios Schuberts (s.u. Nr. 11) „einiges Lichtvolle über dessen Thematik zu äußern, während gleichzeitig eben diese Kantilene beglückend, beschämend und Schweigen gebietend“ in unserem Inneren erklingt! „Es geht nicht ...“ (A. Berrsche, bei Gülke S. 7). Es gibt oft nur zwei Lösungswege: die philologisch-analytische Methode oder die andächtige Bewunderung – wir bevorzugen in der Regel die letztere. – Bei über hundert Werken kann nicht jedem der gleiche Raum eingeräumt werden, soll sich nicht Langeweile einstellen. Die gesetzten Schwerpunkte entsprechen Vorlieben des Verfassers – wie sollte es anders sein?

In Herrn Bernhard Päuler fand ich in nun schon bewährter Zusammenarbeit wiederum den Wahlverwandten, für den musikalisch-ästhetische Gesichtspunkte genauso wichtig, wenn nicht ausschlaggebender sind als kaufmännisch-verlegerische. So trafen wir uns erneut in unserer gemeinsamen Passion für die Kammermusik, um meine *Trilogie der Kammermusik* zu beenden. Ihm sei an dieser Stelle erneut herzlich gedankt. Meine *Trilogie* hat mich fast zwei Jahrzehnte lang beschäftigt. Ob daraus mit „Beethovens Kammermusik“ noch eine Tetralogie wird, muß die Zukunft erweisen.

Brüssel, den 17. Februar 2007

Walter Wiese