

Das Künstlerleben der Lebenskünstler – Was uns ein Walzer von Johann Strauß heute zu sagen hat

Vortrag zur Semestereröffnung ins Wintersemester 2008/09 der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Liebe Angehörige der Kirchenmusikhochschule Heidelberg, liebe Gäste,
als mich Professor Stegmann fragte, ob ich mir vorstellen könne, den Eröffnungsvortrag für das beginnende Wintersemester zu halten und damit an eine alte Tradition des Hauses anzuknüpfen, habe ich mich sehr gefreut und nicht lange gefackelt, zuzusagen, fühle ich mich doch der Hochschule seit Jahren sehr verbunden und empfinde diese Aufgabe als besondere Ehre. Noch mehr habe ich mich gefreut, als Herr Stegmann meinte, ich solle ruhig über ein abwegiges Thema sprechen. Das finde ich einen tollen Ansatz. Zwar wären mir durchaus einige Themen eingefallen und hätten mir auch viel Freude bereitet, die mit dem Beruf eines Kirchenmusikers unmittelbar zu tun haben, etwa die geistlichen Kompositionen von Benjamin Britten oder ein Bericht meiner Forschungsarbeit über den Leipziger Thomaskantor und Musiktheoretiker Sethus Calvisius, dessen faszinierende Kantionalsatzsammlung von 1597 ich im Rahmen meiner Dissertation editiere. Dennoch finde ich es immer angebracht, sich als Musiker auch mit Dingen auseinanderzusetzen, mit denen man nicht ständig ohnehin herumhantiert. Als Dozent für Musiktheorie vertrete ich die Ansicht, dass jede Musik jeder Stilistik das eigene Verständnis für kompositorische Details, musikalische Zusammenhänge, für Qualität und Geschmack fördern kann, und dass eben dies für das Berufsleben eines Musikers grundlegend wichtig ist. Man muss mit Noten umgehen und Erkenntnisse darüber *weitergeben* können, sei es unmittelbar im eigenen Instrumentalspiel, sei es indirekt, indem man darüber zu *sprechen* hat, was eine Musik ausmacht, wie sie zu klingen hat, etwa in der Probe mit der Kantorei, deren Sänger im Idealfall umsetzen möchten, was ihnen der Kantor an Erkenntnissen über das zu probende Werk mitteilt.

So habe ich mich also besonders gefreut, als Herr Stegmann meiner Idee zustimmte, über Wiener Walzer zu sprechen, denn diese Musikgattung steht sicher nicht im Verdacht, enger mit dem Berufsleben eines Kirchenmusikers verknüpft zu sein, wird sie doch landläufig eher der weltlichen Unterhaltungsmusik und leichten Muse zugeordnet. Ihre Verwendung im Gottesdienst etwa als Choralvorspiel oder Auszugsmusik müsste einmal erprobt werden. Auf die Reaktionen des Pfarrers und der Gemeinde wäre ich gespannt!

In jedem Fall bin ich, seitdem ich mich für ein Seminar an der Musikhochschule Frankfurt mit dem Wiener Walzer beschäftige, zunehmend überrascht und begeistert von dem Detail- und Beziehungsreichtum dieser Musik, zumindest, wenn sie aus berufener Feder stammt. Und *die* ist mit Johann Strauß Sohn wohl zweifelsfrei gegeben. Ich brauche erst gar nicht das bekannte Bonmot von Johannes Brahms zu erwähnen, der über den Walzer „An der schönen blauen Donau“ sagte, „leider nicht von mir!“, um zu zeigen, welche Qualität diese Musik offenbar besitzen muss.

Der belgische Musikwissenschaftler André Finck weist in einem lesenswerten Aufsatz darauf hin, dass die Zeit der größten Produktivität der Walzer-Komponisten in eine Periode fällt, in welcher in Wien gerade keine bedeutenden Sinfonien mehr entstanden, so dass der Wiener Walzer an deren Stelle rückte und durchaus auch ambitionierten Ansprüchen genügen wollte. So ist es nicht verwunderlich, dass uns im Wiener Walzer einige Kompositionsmerkmale der Wiener Klassik wieder begegnen.

Das vielleicht Faszinierendste am Walzer ist die Lösung seines Formproblems, denn Musik, die in erster Linie auf An-einanderreihung beruht, kommt leicht in die Gefahr, ins bloß Rhapsodische zu verfallen, nichts anderes als ein Potpourri schöner Melodien zu sein. Hier muss der Komponist vorrangig seine kompositorische Meisterschaft unter Beweis stellen, soll diese Melodienfolge nicht einfach in ihre Einzelteile zerfallen, sondern eine geschlossene Werkeinheit bilden. Und genau hier hat der Walzer als Kunstform sehr von den Errungenschaften der Kompositionstechnik eines Haydn oder Mozart gelernt.

Man rufe sich in Erinnerung, wie revolutionär einstmals die klassische Musik gegenüber der Barockmusik gewirkt haben muss: Anstelle der polyphonen Gleichberechtigung aller Stimmen trat nun die eher volkstümlich wirkenden Dominanz der Melodie, der sich die Begleitung deutlich homophon unterordnete. Zum anderen wegen der Preisgabe des einheitlichen Affekts, der vordem in der Regel einem Stück zugrunde gelegen hatte. Dieser wurde nun aber durch eine stark kontrastierende Vielzahl von melodischen Einfällen abgelöst, die sich gegenseitig ins Wort fallen und ständige Affektwechsel hervorbringen. Die atemberaubende Vielzahl von Ideen, die einen einzigen Satz einer Mozart-Sonate ausmachen, müssen formal schlichtweg irgendwie zusammengehalten werden. In seinen Klaviersonaten etwa finden sich zahlreiche kunstvolle und vielgestaltige Beispiele dafür,

welche Kniffe er anwendet, um über den vielen Einzelideen den roten Faden und die Einheit des Werkes nicht zu verlieren.

Ich führe hierzu nur ein recht einfaches Beispiel an, um das zu verdeutlichen: Im ersten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 330 sorgt immer wieder die harmonische Farbe der Subdominante, meist als Pendel mit der Tonika, für eine unterirdische Beziehung zwischen unterschiedlichsten motivischen Figuren. Dies betrifft sowohl den Bereich des ersten Themas (der freilich wie so oft bei Mozart nicht aus einem in sich geschlossenen Thema besteht, sondern aus einer Ansammlung von thematischen Materialien) als auch den des zweiten Themas und der Schlussgruppe. Obwohl die Figurationen immer anders sind, stiftet die Verbindung Subdominante – Tonika eine klangliche Einheit, welche die Vielfalt zusammenhält und als individuelle Erscheinungen ein und derselben Idee erlebbar macht, wie bewusst oder unterbewusst auch immer.

The image displays four excerpts from the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 330, illustrating the relationship between the subdominant and the tonic. Each excerpt is presented in a grand staff (treble and bass clefs).

- Excerpt 1:** Labeled "T. 5/6" and "in C-Dur". It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.
- Excerpt 2:** Labeled "T. 26-29" and "in G-Dur". It features a forte (*f*) dynamic. The right hand includes trills (*tr*) and triplet figures (*3*), while the left hand continues with eighth-note accompaniment.
- Excerpt 3:** Labeled "T. 42/43" and "T. 92/93" and "in C-Dur". It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more complex, sixteenth-note melodic pattern, while the left hand has a similar sixteenth-note accompaniment.
- Excerpt 4:** Labeled "T. 96/97" and "T. 129/130" and "in C-Dur". It features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a sixteenth-note melodic pattern, while the left hand has a similar sixteenth-note accompaniment. Trills (*tr*) are present in the right hand.

Von dieser Art der assoziativen Formgestaltung gibt es im Wiener Walzer auch einige sehr beeindruckende Beispiele. Eines davon, den Walzer „Künstlerleben“ op. 316 von Johann

Strauß, möchte ich gleich etwas genauer unter die Lupe nehmen, doch zuvor sollen hier noch ein paar andere kompositionstechnische Eigenarten der Gattung gezeigt werden:

The image shows a piano score in 3/4 time, consisting of four systems of music. The key signatures are indicated below the staves: C-Dur, G-Dur, C-Dur, D-Moll, and G-Dur. The score features complex harmonic structures with many dissonances, particularly in the upper register of the right hand. The bass line is relatively simple, often consisting of single notes or dyads. The right hand frequently uses chords with dissonant intervals, such as tritones and major sevenths, which are not always resolved in a traditional manner. The overall style is characteristic of late 19th-century Viennese music, where dissonance was used for color and texture rather than strict functional harmony.

Betrachten wir das bekannte Hauptthema des Walzers „Wiener Blut“ von Johann Strauß einmal nicht nur als schöne Melodie, sondern mit den Augen des Tonsatzschülers, der sich gerade bemüht hat, einige grundlegende satztechnische Regeln zu verinnerlichen, dann muss einem daran einiges auffallen, was man vielleicht im strengen Satz als fehlerhaft ankreiden würde. Dies betrifft vor allem die Dissonanzbehandlung. Hat man nicht gelernt, dass Dissonanzen vorbereitet sein müssen oder dass akkordeigene Dissonanzen eine harmonische Auflösung nach sich ziehen? In „Wiener Blut“ gibt es zwei Arten von auffälligen Dissonanzen:

Zum einen mag einen die Rolle des Tons a verwundern, der ganz selbstverständlich bei der Unterterzung der Melodie Verwendung findet, auch wenn er zum harmonischen Feld darunter gerade eigentlich nicht recht passen will. Zum anderen sind die zahlreichen chromatischen Vorhaltsnoten augen- und komischerweise gar nicht so ohrenfällig. Sie sind in den meisten Fällen nicht vorbereitet, sondern werden einfach angesprungen und sogar noch mit einem Akzent betont. So ist es doch eigentlich ziemlich kühn, bei liegendem C-Dur in die Töne gis und h hineinzufallen, ohne dass dies auf den ersten Blick satztechnisch vermittelt

erschiene. Wenn man sich das recht betrachtet, muss man sagen, dass dies alles einigermaßen frech ist, wenn man daran das Maß des strengen Satzes anlegt. Gleichzeitig sind wir uns alle sicher darin einig, dass dies gerade den Reiz und die Würze dieser Musik ausmacht. So leicht braucht man die Widersprüche zu klassischer Musiktheorie aber gar nicht beiseite zu schieben. Wir können hierin eine Steigerung von Tendenzen sehen, die schon für die Wiener Klassik und auch die Satztechnik Bachs wichtig sind, nämlich die Freiheit der Melodie gegenüber der Harmonie. Abgesehen davon kann man aber auch andere Erklärungsversuche für diese Phänomene wagen.

Was die Rolle des Tons a in diesem Beispiel anbelangt, so finden wir hierin tatsächlich eine genuine Eigenart der spezifisch Wiener Klanglichkeit. Die sechste Tonleiterstufe ist speziell in der Wiener Volksmusik von einer unglaublichen harmonischen Flexibilität, so dass sie eigentlich mit fast jeder Harmonie als konsonant gelten kann. In der klassischen Harmonielehre ist sie stark auf subdominante oder damit verwandte Wirkung beschränkt, eine hinzugefügte Sexte lässt Dreiklänge als subdominantisch erscheinen. Im Wiener Walzer hingegen kann diese sechste Stufe außer der Subdominanzterz, der Subdominanzparallelquinte und des Tonikaparallelgrundtons ohne Probleme auch eine Zutat der Tonika und der Dominante (als None) darstellen, ohne dass hiermit eine akkordspezifische charakteristische Dissonanz gemeint wäre, die aufgelöst werden müsste.

Folgende kleine Walzermelodie soll dies ein wenig klanglich verdeutlichen, auch wenn die hartnäckige Verwendung eben jener sechsten Tonleiterstufe vielleicht aus didaktischen Gründen kompositorisch etwas übertrieben erscheint:

The image shows a musical score for a waltz melody in 3/4 time, consisting of two systems of notation. The first system has four measures with labels 'Sexte', 'Quinte', 'None', and 'C' above the notes. The second system has six measures with labels 'Grundton', 'Terz', 'Quinte', 'None', and 'Grundton' above the notes. Below the notes, various chords are indicated: C, d, G, C, a, F, D, G⁶, and a.

Übrigens erweist sich im Beispiel „Wiener Blut“ auch das c, also der Grundton der Tonart, als durchaus variabel, was seine harmonische Verwendbarkeit anbelangt: Er wird hier auch mit

der Dominante unterlegt. Man könnte zwar einwenden, dass das c hier als Durchgangsnote zwischen den akkordeigenen Tönen d und h erscheint, doch gibt es durchaus andere Walzerbeispiele, in denen diese erste Tonleiterstufe bei gleichzeitig erklingender Dominante direkt angesprungen wird. Folgende Melodie aus einem Walzer von Carl Michael Ziehrer mag dafür ein gutes Exempel geben. Die Dominante wird hier quasi nicht mehr nur durch die Septime oder die in der Romantik bereits genügend etablierte None charakteristisch gewürzt. Der Terzaufbau wird gleichsam noch bis zur Undezime weitergeführt.

D 7 11/9 9/7

Kommen wir zu den besagten angesprungenen, nicht vorbereiteten chromatischen Vorhaltsnoten: Diese wirken tatsächlich besonders kühn, doch kann man sie durch das folgende Notenbeispiel recht gut erklären (siehe das Notenbeispiel nächste Seite).

Zwar sieht dieses zunächst einmal etwas kryptisch aus, doch versucht es darzustellen, wie sehr der weite Tonraum, den der zweistimmige Melodiesatz einnimmt – er umfasst zwei Oktaven und einen Ton – als Repräsentant eines unterirdisch wirksamen vierstimmigen Satzes erklärbar ist, bei dem aber nicht alle Stimmen ständig präsent sind. Die beiden tatsächlich erklingenden Stimmen springen zwischen den imaginär durchgängigen Stimmen des Satzes hin und her – hier angedeutet durch die gestrichelten Linien – wobei die Oberstimme dessen erste bis dritte Stimme umfasst, die Unterstimme dessen zweite bis vierte Stimme. Am Ende kommt sogar noch kurz in Bass-Schlüssel-Lage eine fünfte Stimme dazu.

() = Vorhalte bzw. Wechselnoten
 [] = "stumme" Noten im Hintergrund des vierstimmigen Satzes

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a treble clef staff with two voices and a bass clef staff with two voices. The treble staff has notes with stems and flags, some enclosed in parentheses. The bass staff has chords and some notes. Chord symbols C, G⁷, and G⁹₇ are present. The second system continues the notation, with a label 'ab hier oktaviert' above the treble staff. The third system shows a different arrangement of notes and rests, with chord symbols d, G⁷, and C. The notation includes various rests and note values, with some notes enclosed in parentheses or brackets.

Notiert man, wie im Notenbeispiel versucht, die vier Stimmen durchgängig aus, dann stellen die angesprungenen chromatischen Vorhaltsnoten tatsächlich vorbereitete Durchgangs- oder Wechselnoten-Dissonanzen dar, die in Sekundbewegungen aufgehoben sind. Diese Art der latenten Mehrstimmigkeit melodischer Abläufe ist freilich ein spätestens seit den instrumentalen Linien Bachs geläufiges Mittel, einer Melodik weitere Dimensionen hinzuzufügen. Was den besonderen Reiz eben dieser Melodie von Johann Strauß anbelangt, so hebt sich deren so erreichte Komplexität natürlich auch im besonderen Maße von der volkstümlichen Einfachheit und Großflächigkeit der Harmonik ab, die lediglich drei Akkorde umfasst: C-Dur, G-Dur und d-Moll. Mit dieser klaren Harmonik kann der Oberstimmensatz sich trefflich reiben, wobei erstaunlich ist, wie sehr wir diese Dissonanzen zu akzeptieren bereit sind, weil die Kraft eines überzeugenden melodischen Wurfs jede Freiheit gegenüber der Harmonik erlaubt!

Ich möchte nun zum Hauptobjekt meines Vortrages kommen, dem erwähnten Walzer „Künstlerleben“, den Johann Strauß in einem seiner produktivsten Jahre, 1867, komponierte, in welchem auch Meisterwerke wie „An der schönen blauen Donau“ und die Schnellpolka „Leichtes Blut“ entstanden. Ich könnte vieles von dem, was ich zeigen möchte, auch an der „Schönen blauen Donau“ demonstrieren, doch jeder kennt diesen Walzer, und viele haben sich daran vielleicht auch schon satt gehört. Seitdem ich aber den Walzer „Künstlerleben“ kennen gelernt und analysiert habe, bin ich begeistert von diesem Meisterwerk und frage mich, weshalb er so selten einmal zu hören ist. Der Konzertbetrieb hängt sich – wie so oft – an einer Hand voll immer gleicher Stücke auf, die in den Kanon der Weltliteratur aufgenommen wurden, obwohl andere das mindestens ebenso verdient hätten. Die Musikgeschichte ist da in ihren Beweggründen oft unerforschlich.

Da ich davon ausgehe, dass hier die wenigsten diesen Walzer kennen, soll er zunächst einmal komplett erklingen, bevor ich daran einige, wie ich finde, bemerkenswerte Dinge zeigen möchte (Hörbeispiel).

Ein schöner Walzer, aber durchaus unauffällig typisch, werden wohl die meisten nun sagen. Was könnte daran besonderes sein?

Nun, oft entzündet sich die Analyse eines Musikstückes an einem einzigen, vielleicht sogar winzigen Detail, das ins Auge oder Ohr sticht, das einem rätselhaft erscheint und dessen Sinn und Bedeutung für das Werk man zu erschließen versucht.

Im Fall des „Künstlerlebens“ begann ich nach mehrmaligem Hören, Partiturlesen und Klavierspielen mich zu fragen, was wohl diese beiden ersten Blechbläserakte ganz zu Beginn der Einleitung sollen (Hörbeispiel. Notenbeispiel nächste Seite).

Die beiden ersten Takte erschienen mir ein wenig wie eine etwas abgemilderte Variante der warnenden Blechbläserklänge, mit denen Giuseppe Verdi die Ouvertüre seiner Oper „Die Macht des Schicksals“ anheben lässt. Wir hören kurz diesen Beginn (Hörbeispiel).

Während in dieser Ouvertüre der anfänglichen Bedrohung ein kurzatmiges, nervös flackerndes Thema folgt, in welchem die unheilvolle Atmosphäre ihre Fortsetzung findet, wechselt Johann Strauß nach zwei Takten sofort vom düsteren A-Moll der Hörner zu einem freundlichen C-Dur und einer schönen, sanften Oboenmelodie. Wozu dienen also diese beiden Eröffnungstakte, welche Bedeutung haben sie für das Stück?

Introduction

Andante moderato

Oboe

Klarinetten

Hörner

p *espr.*

A-Moll C-Dur!

9

1. Horn, Violoncelli

16

Halbschluss in A-Moll A-Dur

pp *pp* *ppp*

Horn Violine I

25

Oboe

Tutti

f

35

Walzer I

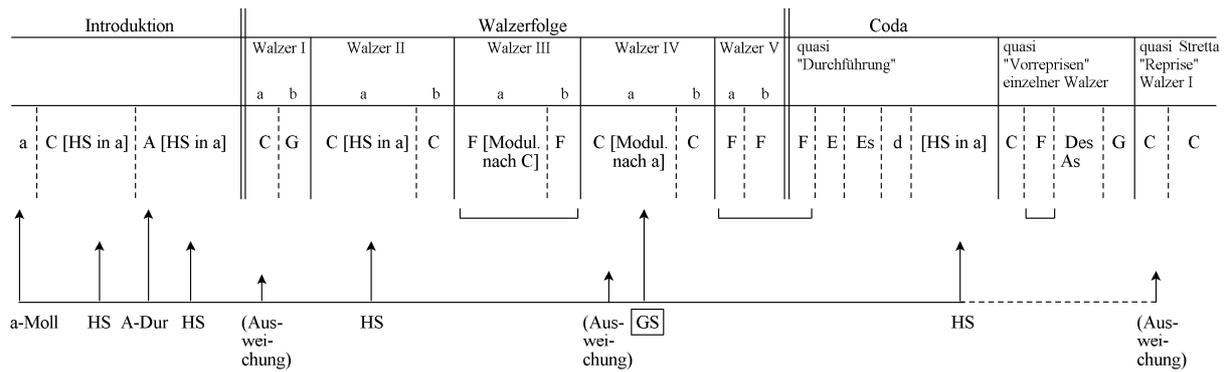
fz *p*

D₃⁵ 6/4 D₃⁵ 6/4

Halbschluss in A-Moll C-Dur!

Als ich im Rahmen der Analyse routinemäßig einen Form- und Tonartenplan des Walzers aufstellte, da fiel mir zweierlei auf: Der tonartliche Rahmen, den Strauß im Laufe des Stückes durchmisst, ist erstens sehr eng gefasst: Der Hauptteil, in welchem sich die Walzerfolge mit fünf Walzerpartien befindet, bewegt sich hinsichtlich der Tonarten, in welchen die einzelnen Abschnitte stehen, lediglich im kadenziellen Rahmen der Grundtonart C-Dur. Fünf der Melodien stehen in C-Dur selbst, vier in der Subdominanttonart F-Dur, eine einzige, Walzer I b, in G-Dur. Die Walzerfolge umfasst tonartlich also nur zwei Quinten.

Das ist ungewöhnlich, vergleicht man den Befund mit dem Tonartenplan der meisten anderen Walzer von Johann Strauß: Im folgenden Notenbeispiel sehen wir, dass auch beispielsweise die Tonarten in den Walzerfolgen des Donauwalzers oder der „Rosen aus dem Süden“ 4-5 Quinten umfassen:



Zum Vergleich: Die Walzerfolgen folgender Walzer umfassen einen größeren Rahmen von Tonarten:

Tonartenfolge "An der schönen blauen Donau": D-A / D-B-D / G / F / A → 5 Quinten

Tonartenfolge "Morgenblätter": C-G-C / F-C-F / B / Es-B-Es → 4 Quinten

Tonartenfolge "Rosen aus dem Süden": F / B-F-B / G / Es → 4 Quinten

Freilich begegnen uns im „Künstlerleben“ auch in der Einleitung oder in der Coda andere Tonarten, wobei erwähnt sei, dass diesen Formteilen im Wiener Walzer eine besondere dramaturgische Funktion zufällt. So erfüllt die Coda in den großen Konzertwalzern häufig die formalen Aufgaben der durchführungsartigen Zuspitzung und der reprisenhaften Konfliktlösung durch die Wiederkehr des Hauptwalzers in einem einzigen Formteil vereinigt. Die Konfliktsituation zu Beginn der Coda bildet stets ein dramaturgisch wichtiges Gegengewicht zur eher entspannten Reihungstechnik der Walzerfolge. Der durchführungsartige Charakter wirkt wie ein Katalysator, der den Verschmelzungsprozess der losen Melodiesammlung zu einer abgerundeten Gesamtform erst so richtig auslöst. Die Abfolge von Tonartenbereichen, welche im ersten Abschnitt der Coda des „Künstlerlebens“ gestreift werden (siehe das Notenbeispiel nächste Seite), sinkt chromatisch von F-Dur über E-Dur, Es-Dur zu d-Moll herab. Dies geschieht über das Akkordprogressionsmodell der Teufelsmühle, welches man etwa bei Schubert häufig findet und welches auf der Doppeldeutigkeit von dominantischem Septakkord und doppeldominantischem übermäßigem Quint-Sext-Akkord beruht. Man sieht, Strauß bewegt sich auf dem avancierten Stand romantischer Harmonik! Die ersten 40 Takte der Coda dieses Walzers sind einer sinfonischen Durchführung durchaus würdig!

Harmonieschema: "Teufelsmühle"

The musical score is divided into several systems, each with a measure number and specific annotations:

- System 1 (Measures 242-251):** Labeled "Coda". It begins with a *f* dynamic. Above the staff, a harmonic progression is shown: $C^7 \triangle \text{[überm. Quint-Sext-Akk.]} H_4^6 H_3^5$. The music ends with a *pp* dynamic.
- System 2 (Measures 252-260):** Continues the harmonic progression with $B_4^6 B_3^5$ indicated above the staff.
- System 3 (Measures 261-270):** Starts with a *p* dynamic. The harmonic progression A_4^6 is indicated above the staff.
- System 4 (Measures 271-277):** Features a *f* dynamic and a melodic line in the right hand.
- System 5 (Measures 278-282):** Labeled "Halbschluss in A-Moll" and "ritard.". It begins with a *p* dynamic and ends with a *pp* dynamic.
- System 6 (Measures 283-292):** Labeled "a tempo" and "C-Dur!". It begins with a *poco a poco cresc.* marking.

Dennoch bleibt der enge tonartliche Rahmen des Hauptteils der Walzerfolge auffällig. Offenbar strebt Strauß hier eine erhöhte Einheitlichkeit und einen größeren Zusammenhalt der einzelnen Walzerpartien an.

Das zweite, was mir im obigen Tonartenplan auffällt, ist folgendes: Offenbar spielt der Ton A eine wichtige Rolle neben der Grundtonart C-Dur, denn immer wieder brechen Ausweichungen, durch Halbschlüsse angedeutete oder in einem Fall sogar ausgeführte Modulationen aus der Grundtonart C-Dur in Richtung A-Moll aus. Gleich, nachdem die Einleitung die ersten beiden Takte in A-Moll zugunsten der Grundtonart C-Dur hinter sich gelassen hat, mündet dessen Lieblichkeit in einen wieder melancholischeren Halbschluss von A-Moll mit klagenden Seufzern auf der kleinen Sekunde f-e in Violoncello und Horn.

Auch die Walzermelodie II a steuert von C-Dur aus einen E-Dur Halbschluss von A-Moll an, dem aber gleich wieder eine Rückführung nach C-Dur folgt:

The image shows a piano accompaniment score for 'Walzer II a' in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 108-118) starts in C major with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) section, ending with a pianissimo (*pp*) section. The second system (measures 119-125) is marked 'Halbschluss in A-Moll' and features a fortissimo (*f*) section followed by a piano (*p*) section. The third system (measures 126-132) is marked 'C-Dur!' and begins with a pianissimo (*pp*) section, followed by a 'dolce poco a poco cresc.' section, and ends with a C major chord.

Zweimal im gesamten Walzer wird A als Grundton kadenzierend befestigt, nämlich in der zweiten Hälfte der Einleitung, wo der A-Moll-Halbschluss sogar nach A-Dur aufgelöst wird. Allerdings endet die Einleitung durchaus dramatisch mit einem Halbschluss von A-Moll, dem dann wieder im Walzer I ein C-Dur entgegengesetzt wird.

In der Walzermelodie IV a wird schließlich A-Moll tatsächlich durch eine zu Ende geführte Modulation erreicht. Erst Walzer IV b biegt den Satz wieder in die hellere Paralleltonart C-Dur zurück:

[Walzer IV a]

183 *p* *f* Modulation nach A-Moll

190 Rückmodulation nach C-Dur *p* *f*

s_5^6 D_4^6 D_3^7

t in C: S_6^6 D_4^6 D_3^7 T

Schließlich gipfelt die durchführungsartige Zuspitzung des ersten Coda-Abschnittes in demselben dramatischen E-Dur Halbschluss von A-Moll, mit dem auch schon die Einleitung endete (vgl. die betreffenden Notenbeispiele).

Man erkennt nun bereits, dass diese zwei A-Moll-Takte des Beginns offenbar nicht als isoliertes Phänomen dastehen, sondern für die tonartliche Anlage des gesamten Walzers weit reichende Konsequenzen nach sich ziehen, so als handelte es sich bei den ersten beiden Takten um eine Art Virus, der immer wieder auszubrechen droht und dem dies stellenweise sogar gelingt, auch wenn er letztendlich das C-Dur als Grundtonart nicht dauerhaft verdrängen kann. Fast ist man geneigt zu sagen, das drohende Unheil kann immer wieder abgewendet werden.

Die Gefährdung aber bleibt und ist immer latent spürbar. Derartig sensibilisiert fallen einem noch mehr Momente dieser A-Moll-Bedrohung auf, denn der Ton, der natürlich für eine Abweichung nach A-Moll hauptsächlich nötig ist, dessen Leitton gis nämlich, taucht noch an weiteren Stellen in ähnlicher Weise auf:

So korrespondieren die Walzer I a und IV a auffällig miteinander. Das folgende Notenbeispiel zeigt, wie in beiden das gis zunächst als erhöhte Quinte von C-Dur eingeführt wird, die melodisch zwar zum Ton a zielt, harmonisch aber zur Subdominante F-Dur. Aber in beiden Walzermelodien folgt kurz darauf eine tatsächliche Ausweichung nach A, die über das gis als Leitton-Terz einer Zwischendominante erreicht wird. Der Virus beginnt also im kleineren Rahmen zu wirken, ehe dann tatsächlich die stärkeren Modulationsversuche die Stabilität der Grundtonart immer mehr untergraben:

[Walzer I a] Gis als erhöhte Quinte führt zur Terz von F-Dur

C C5< F6

[Walzer IV a] p

C C5< F6

Gis ist Terz der Zwischendominante E-Dur und leitet nach A, bei Walzer I a als Ausweichung nach A-Moll, bei Walzer IV a zunächst zu einer weiteren Zwischendominante A-Dur nach D-Moll, welches aber letztendlich die komplette Modulation nach A-Moll einleitet.

C E7/5 a

C E7/5 A7 d a

Ich denke, der tonartlich enge Rahmen, den der Hauptteil des „Künstlerlebens“ absteckt, ist genau aus diesem Grunde wichtig, dass die Parallelität der Ereignisse umso besser erlebbar wird, die immer in die selbe Richtung weisenden Versuche, das C-Dur durch A-Moll zu gefährden, wie bewusst oder unbewusst der Hörer so etwas auch immer wahrnehmen mag. Ich denke, auch ohne das genaue Wissen um dieses Kompositions-konzept stiftet es eine innere Logik und Konsequenz, die sich beim Hören des Walzers vermittelt.

Nicht genug damit:

Es ist faszinierend zu beobachten, wie Strauß auch das „Gegenmittel“ gegen den A-Moll-Virus als Einheit stiftendes Element komponiert: Das Bindeglied zwischen C-Dur und A-Moll bilden die Töne f-a-d, die in C-Dur den S6, in A-Moll den Sextakkord der Subdominante bilden. Diese Doppelbedeutung hat ihren Anteil an der Gefährdung des C-Dur und führt im Walzer IV a schließlich tatsächlich zur Kadenz nach A-Moll. Aber sie ist auch das probate Gegengift, denn nach den Ausweichungen und Modulationsversuchen in Richtung A-Moll führt dieser Akkord über den Dominant-Quart-Sext-Vorhalt von C-Dur wieder zurück zur Grundtonart. Auffällig ist, dass sogar die durchaus individuell unterschiedenen Melodien,

welche über diesem Harmonieschema erklingen, strukturelle Ähnlichkeiten besitzen, indem sie alle eine in Sekundschritten fallende Sequenz darstellen. Die Verlockung ist sehr groß, alle vier Melodien wie in einem Quodlibet miteinander zu überlagern. Es funktioniert tatsächlich! Die vier Melodien greifen fast perfekt wie aufeinander abgestimmte und in gegenseitiger Abhängigkeit komponierte Kontrapunkte ineinander:

Walzer I a

Walzer II a.

Walzer II b

Walzer IV b

S^6 D^4 D^7_3 T

Bleibt die Frage, ob diese Analysebefunde uns mehr sagen können, als die Erkenntnis, dass Johann Strauß kein schlechter Komponist war.

Ich möchte mich diesbezüglich nun ein wenig aus dem Fenster lehnen und dem Walzer eine Bedeutung unterstellen, die ihn letztlich als geeignet erscheinen lässt, genau *hier* und genau *heute* Gegenstand eines Eröffnungsvortrages zum Semesterbeginn einer Kirchenmusikhochschule zu sein.

Zunächst einmal gehe ich davon aus, dass der Titel des Walzers von Johann Strauß mit Bedacht gewählt wurde. Zwar gibt es eine Vielzahl von Werken aus seiner Feder, deren Namensgebung recht willkürlich zu sein scheint, die vielleicht Assoziationen auslöst, unter deren Licht man die Musik anders hört, aber die letztendlich keine nachweislichen Einflüsse auf die kompositorische Faktur der Werke ausübt. „An der schönen blauen Donau“ etwa könnte auch „Am schönen grünen Rhein“ oder „Kaiserwalzer“ oder sonst wie heißen, er bliebe natürlich ein hervorragendes Stück Musik, aber es ist absolute Musik, deren Noten nichts weiteres bedeuten als sich selbst.

Der Walzer „Künstlerleben“ aber scheint mit seinem interessanten kompositorischen Konzept tatsächlich über den reinen Klang hinauszuweisen auf eine konkrete Idee außerhalb

der Musik. Ich könnte mir in diesem Fall sogar vorstellen, dass der *Titel* der Komposition vorausging und ihr einen durchdachten Plan bescherte.

Ich versuchte ja zu zeigen, wie die Grundtonart C-Dur durch ein immer wieder zum Durchbruch drängendes A-Moll in seiner Stabilität gefährdet ist, und wie sich dies bereits mit den ersten beiden Einleitungstakten andeutet, die so traurig drohend in A-Moll beginnen.

Ich glaube, dass Johann Strauß tatsächlich eine musikalische Entsprechung zum Leben der Künstler komponieren wollte. Und dieses Künstlerleben wurde ja im Laufe des 19. Jahrhunderts, in welchem sich der Beruf des Künstlers als freie, seine Individualität feiernde oder an ihr auch verzweifelnde Ich-AG zu entwickeln begann, gerne mit dem romantischen Begriff des Bohemien gezeichnet. Der Künstler nicht als Handwerker und Dienstleister am Hofe eines Provinzfürsten oder Erzbischofs, sondern als Lebenskünstler, der seine Visionen verfolgt, oft nicht verstanden wird, sich nur mühsam über Wasser halten kann, sich im ständigen Kampf mit Bedrohungen aller Art befindet – Gerichtsvollzieher, Hunger, undichtes Dach usw. – und der sich seine Lebenslust und seine Poesie, seinen Drang zur Überhöhung der Welt durch Kunst, seine Sehnsucht nach einer Gegenwelt zu all diesem Unbill nicht nehmen lassen will, der den äußeren Umständen trotzt und sich in seiner Kunst ständig selbst neu erfindet. Das Leben des Künstlers ist also durch vieles Widriges ständig bedroht, aber was macht er? Er lacht sich eins und lässt seine Phantasie und seine Seele fliegen über das Jammertal. Man denke an die Worte, die Schiller ans Ende des Prologs seines „Wallenstein“ setzt: „Ernst ist das Leben – heiter die Kunst“.

Hier also vielleicht: Ernst ist das A-Moll, aber heiter das C-Dur. Da mag das gis noch so sehr versuchen, A-Moll durchzusetzen, C-Dur behält die Oberhand und das Szepter in derselben. So sieht das aus im Leben eines Künstlers!

Zugegeben, ein wahrhaft romantisch schwärmerisches Bild und sicher kein sehr realistisches, zumal, wenn ich nun hier in die Reihen schaue und weiß, dass der Beruf des Kirchenmusikers unter den Künstlerberufen sicherlich eine herausgehobene Stellung besitzt, insofern, dass, wie ich immer wieder höre, Absolventen von Kirchenmusikhochschulen und gerade dieser hier in Heidelberg auf eine recht entspannte Arbeitsmarktsituation blicken können und in den meisten Fällen relativ schnell einen Arbeitsplatz finden, der dieses beschriebene Lebensgefühl eines Lebenskünstlers erst gar nicht aufkommen lässt. Man genießt die Sicherheit einer Festanstellung, beschäftigt sich mit der wunderbaren Kunst der Musik, probt mit seinen Chören, hat schöne Aufführungen zu verbuchen, und wenn nicht der

stimmführende Tenor der Kantorei kurz vor dem Konzert erkrankt, halten sich die Bedrohungen des Künstlerlebens eher in Grenzen. Nun, das mag jetzt in die andere Richtung übertrieben sein, doch scheint es mir in unserer heutigen reizüberfluteten Welt angebracht, meine Deutung des Strauß-Walzers nochmals umzuformulieren:

Was, wenn es in diesem Walzer gar nicht um jene Bedrohungen eines Künstlerlebens ginge, welche von außen auf es hereinbrechen?

Vielleicht geht es in diesem Walzer auch um die kreative Verunsicherung eines Künstlers, welcher er sich selber aussetzt, wenn er merkt, dass sein Leben zu satt, zu voll von blind Gekonntem und Gewusstem ist, dass nichts Neues mehr zu kommen droht und sich eine faule Zufriedenheit mit dem Erreichten eingestellt hat, so dass das Künstlerleben als Quelle der Inspiration zu versiegen droht. Dann nämlich stellt die Verunsicherung einen Stimulus dar, der an die Notwendigkeit gemahnt, auch Bekanntes und Vertrautes wieder einmal in Frage stellen zu müssen, um dadurch tiefer zum Wesen der Dinge vorzudringen und die Menschen, denen die eigene Kunst gilt, weiter faszinieren und mitreißen zu können. *Die* Kantorinnen und Kantoren, die es schaffen, in ihrer Berufsroutine offen zu bleiben für neue Entdeckungen, die das Staunen nicht verlernen, die ihren Beruf auffassen als wunderbare Möglichkeit, den Mitmenschen mit ihrem Orgelspiel, ihren Chorproben und Konzerten Momente der Ahnung *davon* zu schenken, dass Musik das Leben und den Glauben bereichern und Dinge aussprechen kann, die den Worten versagt bleiben, die werden sicher keine Probleme haben, stets volle Reihen mit willigen Sängerinnen und Sängern in ihrer wöchentlichen Probe vor sich zu haben. Die werden vielleicht immer wieder von aufmerksamen und dankbaren Gemeindemitgliedern nach dem Gottesdienst darauf angesprochen, wie toll sie wieder die Predigt des Pfarrers musikalisch kommentiert haben beim Nachspiel.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen und Euch allen, sich immer wieder dieser kreativen Verunsicherung versichern zu können. Wenn dieser Vortrag über einen Wiener Walzer dazu Lust gemacht haben kann, Altbekanntes mit neuen Augen zu sehen, Linksliengelassenes einmal liebevoll wahrzunehmen, sich neuen Eindrücken offen und neugierig zu stellen, dann könnte ich mich freuen, dass selbst Wiener Walzer einem Kirchenmusiker im Jahr 2008 noch etwas zu sagen haben.

Vielen Dank und ein schönes, gutes und erfahrungsreiches Semester wünsche ich allen.