

Klang und Kritik in der Musik der 1920er Jahre

FRIEDRICH GEIGER

Von 'der' Musik der 1920er Jahre zu sprechen, zeugt – wenn man es positiv ausdrücken will – von einem gewissen Mut zur Pauschalisierung. Kaum eine andere Epoche der Musikgeschichte entwickelte international einen derartigen Pluralismus an Stilen, Konzepten und Erscheinungsformen wie die Phase nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Beginn der 1930er Jahre.¹ Kaum besser konturiert erscheinen die beiden anderen Begriffe im Titel meines Beitrags, nämlich 'Klang' und 'Kritik'. Die wissenschaftliche Untersuchung des Parameters 'Klang' gewinnt erst seit einiger Zeit an Fahrt.² Und die Frage, wie ein kritisches Komponieren oder komponierte Kritik aussehen könnte, wurde zwar aus verschiedenen Perspektiven exemplarisch untersucht, kaum aber in einer Weise beantwortet, die sich über den jeweiligen Einzelfall hinaus verallgemeinern ließe.³

Vgl. im Überblick die ersten beiden Bände der Reihe Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, welche die Zeiträume 1900–1925 (Laaber 2005, hg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt) und von 1925–1945 (Laaber 2006, hg. von Albrecht Riethmüller) abdecken

Vgl. neuerdings etwa Christian Utz, "Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation", in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart/Kassel 2016, S. 35–53, sowie die dort genannte Literatur.

³ Vgl. beispielsweise die einzelnen Beiträge in dem von Claus-Steffen Mahnkopf edierten Sammelband *Critical Composition Today*, Hofheim 2006 (= New Music and Aesthetics in the 21st Century, vol. 5), insbesondere den um eine Definition des Begriffs bemühten Aufsatz des Herausgebers "What Does "Critical Composition" Mean?" (ebd., S. 75–87).

Das vermessene Unterfangen, drei so komplexe Felder in einem recht knappen Beitrag zusammenzubringen, lässt sich vielleicht jedoch dadurch rechtfertigen, dass ich mich strikt auf die Schnittmenge dieser Felder beschränke. Die folgenden Beobachtungen erheben also weder den Anspruch, sämtliche Spielarten möglicher komponierter Kritik zu erfassen, noch jenen, für sämtliche Musik der 1920er Jahre zu gelten oder gar eine Typologie von deren Klangwelt zu entwerfen. Stattdessen setzen meine Ausführungen pragmatisch bei dem auffälligen, jedoch bislang eher en passant konstatierten Faktum an, dass die typische "Wendung gegen das 19. Jahrhundert", die viele junge Komponisten nach dem Ersten Weltkrieg vollzogen, sich wesentlich auf dem Feld des Klanges⁴ und wesentlich in einem Modus abspielte, den ich an anderer Stelle als "kritischen Humor" bezeichnet habe.⁵ Der Komponist Berthold Goldschmidt, der Anfang der 1920er Jahre in der Berliner Meisterklasse von Franz Schreker studierte, berichtete rund sechzig Jahre später in einem Interview über eine Begebenheit aus dem Unterricht. "Einmal", so Goldschmidt, zeigte Schreker "auf eine Stelle in einer seiner Partituren und sagte: "Hier spielt die Trompete zusammen mit einer Klarinette. Das klingt wunderbar!', worauf Jascha Horenstein sagte: Warum soll das nicht wunderbar klingen?' Das hatte Schreker gar nicht gern. Es war Stille, und dann sagte er zu Jascha: ,Gehen Sie an die Tafel!", wo er Horenstein ein kompliziertes Fugenthema entwickeln ließ.6

Die Anekdote illustriert, wie leicht sich der Konflikt der um 1900 geborenen Komponisten mit der älteren Generation am Faktor Klang entzünden konnte. Die Koppelung einer Trompete mit einer Klarinette, für Schreker noch ein exquisiter sensualistischer Kunstgriff, stellte für einen zwanzig Jahre jüngeren Komponisten wie Horenstein längst eine selbstverständliche, wenn nicht sogar abgegriffene Option dar, die zu sarkastischem Kommentar reizte. Musikgeschichtliche Phasen und

⁴ Für Hindemith etwa zeigt dies Rudolf Stephan, "Komponieren um 1920", in: *Hindemith-Jahrbuch* 21, 1992, S. 10–25.

⁵ Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin, Kassel [u. a.] 2004, S. 62–72. Unter den Sammelbegriff "kritischer Humor", so mein Vorschlag dort, seien "sämtliche persiflierenden Kompositionsweisen wie musikalische Satire, Ironie, Groteske oder Parodie zu subsumieren, deren Zweck in der Bloßstellung des Persiflierten liegt" (ebd., S. 67).

⁶ Berthold Goldschmidt. Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London, hg. von Peter Petersen und der Arbeitsgruppe Exilmusik [...], zweite, korr. und erw. Auflage, Hamburg 2003, S. 33.

bestimmte Œuvres besitzen ihre typischen Klangsignaturen, 7 die sie sofort erkennbar machen, aber aus demselben Grund - weil sie sehr deutlich mit Zeit- oder Personalstilen assoziiert werden – auch rascher veralten als Harmonik, Melodik oder Rhythmik, Bemerkenswert ist indessen, dass dieser Wandel der Klangsignaturen sich in der Musikgeschichte bis zum Ersten Weltkrieg im Wesentlichen ganz selbstverständlich ereignete. Doch für die selbstreflexive Tendenz der Musikmoderne in der Zwischenkriegszeit ist es charakteristisch, dass sie die Wendung gegen das 19. Jahrhundert nicht einfach vollzog. Sie machte sie vielmehr oft auf eine ironische, satirische, groteske oder parodistische Weise explizit, die sich mit den überkommenen ästhetischen Autoritäten kritisch auseinandersetzte. Und sie tat das nicht allein verbal, sondern zu einem wesentlichen Teil in der Musik und mit der Musik selbst. Das möchte ich im Folgenden anhand je einer Komposition von Erwin Schulhoff und Paul Hindemith verdeutlichen

I.

Der niederländische Dadaist Theo van Doesburg vertrat 1923 mit Nachdruck die Ansicht, dass das "sich-ernst-nehmen" der größte Fehler der [letzten] Künstlergeneration ist. Man hat Musik gemacht, bei der man mit dem Kopf in der Hand nachsann' über das Leid der Welt [...]. Die Musik unserer Zeit ist die der Selbstironie: die Musik, zu der man tanzt und lacht. "8 Die Ästhetik einer "Musik, zu der man tanzt und lacht", verfolgte am konsequentesten unter den Komponisten Erwin Schulhoff. Während seiner Zeit in Dresden, Saarbrücken und Berlin in den Jahren 1919 bis 1923 schrieb er eine Reihe von Werken, die diese Ästhetik programmatisch ausprägen, darunter auch einen vierhändigen Klavierzyklus namens Ironien.⁹

Schulhoffs Komponieren verflocht sich mit intensiven Reflexionen, die sich in einer Reihe produktionsästhetischer Texte niedergeschlagen haben. Im Zentrum dieser Texte steht die dezidiert antiromantische Überzeugung, dass Musik – wie Schulhoff Anfang 1920 in unveröffentlichten Aufzeichnungen festhielt – "niemals

Vgl. hierzu Tobias Janz, Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen" (= Wagner in der Diskussion 2), Würzburg 2006, S. 99-106.

Zit. nach Jeanpaul Goergen, "Dada. Musik der Ironie und der Provokation", in: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), Heft 3, S. 4-13, hier S. 10.

Siehe zu diesem Zyklus Gottfried Eberle, Der Vielsprachige: Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik, Saarbrücken 2010, S. 104-110.

Philosophie" sein könne, sondern "in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen" solle. 10 Während also der Rhythmus in den Vordergrund zu rücken habe, macht Schulhoff die Fixierung auf den Klangreiz als Paradigma einer sterbenden Epoche aus, einer Epoche, die "mit falschem Pathos die Dinge idealisiert" habe. Die Musik sei gegenüber den anderen Künsten hoffnungslos zurückgeblieben, "weil hier nicht mehr Rhythmus, sondern Klang Mittel zum Zweck wurde". Dies habe auch zu einer Entfremdung vom Publikum geführt, weil die Musik keine "geil-rhythmisch-aufpeitschende Gewalt mehr besitzt, sondern nur "Klangbrei" ist bis zur lächerlichsten Decadenz, [...] warum wird der Rhythmus gänzlich beiseite geschoben?"11 Schulhoff beklagt die "Verwendung der 'großen Geste' als Betäubungsmittel (Instrumentation, von Berlioz angefangen über Wagner zu Richard Strauß und Epigonen)". 12

Einige Jahre später, Anfang 1924, erläuterte Schulhoff demgegenüber sein Konzept eines Klanges, der durch den Rhythmus vitalisiert wird und auf diese Weise gewissermaßen Körperlichkeit gewinnt. Provokanterweise orientierte sich Schulhoff dabei zum einen am Jazz - zum anderen an der Wirtshausmusik, in der man, so der Komponist, "alle instrumentalen Raffinessen" finden könne, "den reizvollsten Kammerstil, welcher jedem produktiven Musiker unerschöpfliche Quelle sein kann [...]. Was bedeuten da alle durch aufgedonnerte Schönheit gewaltsam herbeigezerrten sentimentalen Anwandlungen gegen diesen rhythmischen Einklang in seiner religiösen Primitivität?! Radau schafft Stimmung, ist gewaltige Lebensintensität." Daher spricht sich Schulhoff in einer Passage, die sich wie ein direkter Kommentar zu Schrekers Unterricht liest, auch für möglichst großzügigen Einsatz des Schlagzeugs aus:

"Was ist Musik ohne Schlagzeug? Gott schuf zuerst das Schlagzeug und dann die Musik! Jeder durch ein Instrument erzeugte Ton [also die klangliche Dimension, FG] gewinnt durch Schlagzeug an Lebendigkeit (Farbe) und Präzision (Rhythmik). Große Trommel (Baß) und Militärtrommel (Mittellage) sowie Becken (Dämpfung) sind genügend lebensfähige Faktoren, um für zwei hohe Instrumente (Trompete und Klarinette [!]) rhythmische Massenwirkungen zu erzeugen. [...] Akademien - schicket doch einmal eure Kompositionsschüler in

^{10 &}quot;Revolution und Musik" [1920], in: Erwin Schulhoff, Schriften, hg. und komm. von Tobias Widmaier, Hamburg 1995, S. 11-15, hier S. 13 (zur Datierung dieses Textes siehe den Kommentar des Herausgebers, ebd., S. 106).

¹¹ Ebd., S. 12.

¹² Ebd., S. 13.

Vorstadtkneipen, damit diese von volkstümlicher Biermusik lernen, mit einfachen Mittelchen lebendige Ideen klingend zu instrumentieren. Aller Ernst ist Verblödung, Heiterkeit ist aber die Quintessenz des Ernstes" 13

Diese Postulate setzte Schulhoff in mehreren Werken um. Unter diesen sticht eine Komposition heraus, die als exaktes Analogon seines produktionsästhetischen Programms im Medium der Musik verblüfft – nämlich das Konzert für Klavier und kleines Orchester op. 43, entstanden im Sommer 1923, 14 mithin ein halbes Jahr vor dem soeben zitierten Text. Das rund 20 Minuten lange Werk ist nicht explizit unterteilt, 15 doch scheinen erkennbar die traditionellen drei Konzertsätze durch. Vor allem jedoch nimmt man eine Gliederung in insgesamt acht Abschnitte wahr (→ Tab. 1):

Tabelle 1: Erwin Schulhoff, Konzert für Klavier und kleines Orchester op. 43 (1923). Formübersicht

,Satz'	Abschnitt	Takt	Geschehen
I	1	1	Klangfläche I (ab T. 25 allmählich überleitend)
	2	52	Klangfläche II ("Misterioso")
	3	90	"Alla marcia maestoso"
II	4	1	"Sostenuto" – Kadenz
	5	89	"Molto sostenuto e astrattamente"
			(Klangfläche plus verhaltenes Schlagzeug)
III	6	115	"Allegro alla Jazz"
	7	281	"Alla zingaresca" ("Subito sostenuto, ma alla breve")
	8	371	"Tempo I"

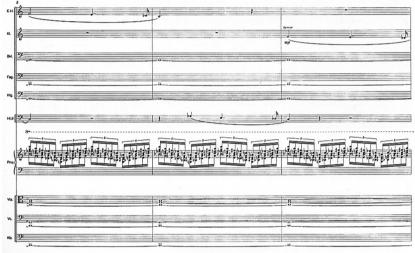
¹³ Erwin Schulhoff, "Manifest zur Wirtshausmusik" [1924], in: ebd., S. 19 f.

¹⁴ Datierung nach Michael Rische, "Kunst ist: Kunst nicht zur Kunst zur machen!' Anmerkungen zu Erwin Schulhoffs Konzert für Klavier und kleines Orchester", in: "Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken". Die Referate des Erwin Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im März 1994, hg. von Tobias Widmaier, Hamburg 1996, S. 129-132.

¹⁵ Ein Klavierauszug von Michael Rische erschien 1998 bei Schott in Mainz (ED 8876). Die Partitur, aus der hier zitiert wird, ist nur als Leihmaterial erhältlich. Ich danke dem Schott-Verlag herzlich für ein Ansichtsexemplar und die Genehmigung zum Abdruck der Notenbeispiele. - Ob die eigentümliche Taktzählung, die trotz der Einsätzigkeit in Abschnitt 4 wieder mit Takt 1 beginnt, authentisch ist, ließ sich leider nicht ermitteln.

Der erste Abschnitt breitet zunächst über fast dreißig Takte eine statische Klangfläche aus. Über Quartmixturen des Klaviers und Liegeklänge der tiefen Streicher und Holzbläser legen einzelne Blasinstrumente kurze absteigende Floskeln, die das hauptsächliche Motivreservoir für das Stück bilden (→ Notenbsp. 1, ᠘ Audiospot 1¹⁶).

Notenbeispiel 1: Erwin Schulhoff, Konzert für Klavier und kleines Orchester (1923), I, T. 5–7: Klangfläche I; © [o.J.], Mainz: Schott



Für die gehaltenen Bläser empfiehlt sich am besten die Anwendung ie eines "Aerophon"

Diese Textur geht allmählich in eine zweite Klangfläche über, deren Charakter Schulhoff kurz darauf (T. 61) als "Misterioso" präzisiert. Dieser körperlose Klang wird durch Arpeggien in der Harfe und der rechten Hand des Klaviers bestimmt, die sich mit Tremoli in den geteilten Violinen und Flageolettklänge in den geteilten Celli mischen. Alle Streicher spielen zudem mit Dämpfer. Darüber erscheinen wieder die absteigenden Floskeln (→ Notenbsp. 2, ∠ Audiospot 2).

In die "Misterioso"-Klangfläche schiebt sich dann plötzlich eine Episode hinein, die als "Alla marcia maestoso" bezeichnet ist und klanglich durch Trompetenfanfaren, entsprechendes Schlagwerk und Holzbläser im sehr hohen Register den Topos der Militärmusik aufruft (→ Notenbsp. 3, 丛 Audiospot 3).

¹⁶ Die Audiospots sind abrufbar unter: www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3522-5.

Notenbeispiel 2: Erwin Schulhoff, Konzert für Klavier und kleines Orchester (1923), I, T. 52–56: Klangfläche II; © [o.J.], Mainz: Schott



Dieser militärischen Intervention folgt ein verhaltener, "Sostenuto" überschriebener und im unteren Dynamikbereich gehaltener Abschnitt, der in eine Kadenz des Solisten mündet. Nach dieser Kadenz wird im fünften Abschnitt allmählich, zunächst aber im dreifachen Piano noch undeutlich, Schlagzeug vernehmbar - das Klanggeschehen wird zunehmend rhythmisiert. Im sechsten Abschnitt, der den dritten "Satz" einleitet, bricht sich schließlich der Rhythmus Bahn: Ein "Allegro alla Jazz" ertönt, in dem Schulhoff alles aufbietet, was an Perkussionsinstrumenten greifbar ist: Pauken, Triangel, Glockenspiel, Xylophon, tiefe Glocken, Becken, Tamburin, Militärtrommel, Rührtrommel, Japanische Trommel, Große Trommel, Ratsche, Sirene und Amboss, dazu einen Lachteufel und verschiedene Accessoires wie Kuhglocken oder Autohupen.

Notenbeispiel 3: Erwin Schulhoff, Konzert für Klavier und kleines Orchester (1923), I, T. 89–92; © [o.J.], Mainz: Schott



Zieht man nun die zitierten Äußerungen des Komponisten heran, so lässt die Dramaturgie des Konzerts eine programmatische Absicht erkennen, die geradezu an Louis Spohrs Historische Symphonie op. 116 erinnert. Ganz offenkundig geht es Schulhoff darum, verschiedene musikgeschichtliche Stadien voneinander abzuheben. Denn die ersten beiden Abschnitte breiten prototypisch genau jene impressionistischen, rhythmisch kaum konturierten Klangtexturen aus, gegen die sich Schulhoff in seinen Texten so vehement wendet. Sie sind demnach offenkundig nicht ernst gemeint, sondern als Persiflage aufzufassen. Die militärische Musik sodann, die diese Art klangorientierter Komposition unterbricht, dürfte im Jahr 1923 als klingende Chiffre für den Ersten Weltkrieg kaum misszuverstehen gewesen sein – zumal bei einemKomponisten wie Schulhoff, der durch seine traumatische Soldatenzeit zu einem bedingungslosen Pazifisten wurde. Der Militärmarsch markiert demnach zugleich ein konkretes Datum, so dass die klangorientierte Musik davor offenkundig jenen Stil repräsentiert, der vor dem Ersten Weltkrieg dominierte. Zu Schulhoffs weiterem Gedankengang passt ferner genau, dass nach einer kurzen, kraftlosen "Sostenuto"-Episode der Musik durch ein "Allegro alla Jazz" neues Leben eingehaucht wird. Das motivische Material, das sich zuvor noch im Klang gleichsam auflöste, erscheint nun mit Hilfe des Schlagzeugs rhythmisch vitalisiert – ganz so, wie es Schulhoff für seine Gegenwart und die zukünftige Musik vorschwebte. Somit präsentiert sich das Konzert für Klavier und kleines Orchester als sarkastisch auskomponierte Kritik an einer klangseligen, aus Schulhoffs Sicht überlebten Ästhetik.

II.

Als prägnantes Beispiel für die satirische Bezugnahme auf den persönlichen Stil eines bestimmten Komponisten kann ein erst kürzlich rekonstruiertes Werk von Paul Hindemith dienen, das "vermutlich im Sommer 1924" entstand. 17 Den Kollegen, den Hindemith aufs Korn nimmt, nennt er gleich im Titel: Unheimliche Aufforderung. Lied mit grosser Orchesterbegleitung im Stile Richard Strauss'. Text aus einer Imkerzeitung. Der Haupttitel "Unheimliche Aufforderung" spielt dabei unmissverständlich auf das dritte der Vier Lieder aus Strauss' op. 27, "Heimliche Aufforderung" an – allerdings nur auf die Überschrift, denn dabei handelt sich nicht um ein Orchesterlied, sondern ein Klavierlied, das Strauss erst kurz vor seinem Tod, also weit nach Hindemiths Stilkopie, orchestrierte. 18 Die "unheimliche Aufforderung", die der Text von Hindemiths Lied ausspricht, entnahm der Komponist einer Imkerzeitung namens Die Biene und ihre Zucht, die in holprigen Reimen zu einer Fachtagung in die südwestdeutsche Baar-Hochebene einlud: 19

¹⁷ Rüdiger Jennert im Vorwort zu der von ihm edierten Ausgabe (Schott: Mainz [u. a.] 2012, ED 21283).

¹⁸ Daten nach dem Richard-Strauss-Werkverzeichnis von Franz Trenner, 2., überarb. Aufl., Wien 1999.

¹⁹ Der Text wird hier nach der genannten Partiturausgabe wiedergegeben.

Grad just in so schweren Zeiten Wir zur Imkertagung schreiten Und laden alle Imker ein. am Donauguell uns Gast zu sein. Du deutsches Volk bist eingeladen, am Bienenstand dich jung zu baden. Lass das Staatsgefühl der Bienen dir zur Mahnung und Lehre dienen. Seid willkommen in der Baar ein "Grüss Gott" der Imkerschar.

Bei der Suche nach Referenzpunkten für Hindemiths Anspielungen auf die Strauss'sche Klangwelt braucht man sich nicht auf dessen Orchesterlieder zu beschränken. Zwar bietet sein zeitlich nächstgelegener Zyklus von Liedern mit großem Orchester, die 1921 in Berlin uraufgeführten Drei Hymnen op. 71 auf Gedichte von Friedrich Hölderlin, durchaus Berührungspunkte mit Hindemiths Unheimlicher Aufforderung. 20 Doch scheint Hindemith allgemeiner auf den Orchesterstil von Strauss zu verweisen, es sind offenkundig die Opern und Sinfonischen Dichtungen mit gemeint - der Hinweis "im Stile Richard Strauss" im Untertitel der Komposition dürfte sich daher grammatikalisch weniger auf das "Lied" als auf die "grosse Orchesterbegleitung" beziehen. Denn die Manieren, die Hindemith aufgreift, finden sich auch außerhalb des Strauss'schen Liedschaffens, Gleich der Beginn parodiert Typisches (→ Notenbsp. 4). Unverkennbar zunächst die über zwei Oktaven stürmisch auffahrende Klanggeste von der Sorte, bei der es – wie Strauss einmal mit Blick auf Don Juan meinte - "auf fünfzig Noten mehr oder weniger" nicht ankommt. 21 Diese Klanggeste mündet in einen dramatisch tremolierenden Akkord, dessen Einsatz wie häufig bei Strauss durch ein Pizzicato in den Bässen geschärft wird. Unter diesen tremolierenden Klängen ertönt in sonorer Tenorlage im Unisono von Violoncello und Viola jener vor allem im Heldenleben prominente Thementypus, der durch raumgreifende Intervallsprünge virile Kraft und Durchsetzungsvermögen zum Ausdruck bringen soll (→ Notenbsp. 5).

²⁰ Vgl. etwa im zweiten Lied "Rückkehr in die Heimat" 5 Takte nach Zif. 8 den flirrenden Klang mit Pizzicato-Grundierung im Bass mit Hindemith, T. 2, oder die gedehnte Melodik 5 Takte vor Zif. 22 zu den Worten "Rosenpfad der Liebe" mit Hindemiths "Staatsgefühl der Bienen", T. 40 ff.

²¹ Richard Strauss, Brief an seinen Vater vom 8.11.1889, in: Richard Strauss, Briefe an die Eltern 1802-1906, hg. von Willi Schuh, Zürich 1954, S. 119.

Notenbeispiel 4: Paul Hindemith, Unheimliche Aufforderung, Erstausgabe, hg. von Rüdiger Jennert (= Edition Schott 21283), T. 1-6; © 2012, Mainz: Schott



Notenbeispiel 5: Richard Strauss, Ein Heldenleben op. 40, T. 15-20, in: Tondichtungen II (= Richard-Strauss-Edition 21), S. 214; © 1999, Wien: Verlag Dr. Richard Strauss



Ironisch gebrochen wird dieser heroische Klangtopos schon allein dadurch, dass sich hier ein Streichquartett zum großen Orchester aufplustert. Hindemith verstärkt diese Brechung zusätzlich durch die Harmonik, indem er die vorgezeichnete Heldentonart Es-Dur nach Moll eintrübt und so einen traurigen Helden vorführt.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes greift Hindmith zielsicher Merkmale des Strauss'schen Orchestersatzes heraus, beispielsweise das Verfahren, "zwei eigene, vollständige Stimmen sich infolge wiederholter Stimmkreuzungen zu einer dominierenden Gesamtmelodie vereinigen" zu lassen. 22 Hier ein Beispiel aus der

²² Wilfried Gruhn, Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss, Mainz 1968, S. 54.

Alpensinfonie (→ Notenbsp. 6) und im Vergleich dazu eine von mehreren ähnlichen Stellen bei Hindemith (→ Notenbsp. 7):

Notenbeispiel 6: Richard Strauss, Eine Alpensinfonie op. 64, 3 T. vor Zif. 9, in: Tondichtungen II (= Richard-Strauss-Edition 21), S. 486; © 1999, Wien: Verlag Dr. Richard Strauss

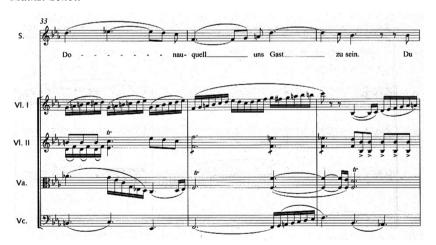


Notenbeispiel 7: Paul Hindemith, Unheimliche Aufforderung, T. 11–14; © 2012, Mainz: Schott



Ist das klangliche Pathos der Musik schon durch ihre eigenen Mittel bloßgestellt, so wird es mit dem Einsetzen des banalen Textes in Takt 27 vollständig der Lächerlichkeit preisgegeben. Selbstverständlich lässt Hindemith sich auch nicht die Gelegenheit entgehen, die Praxis klangmalerischer Textausdeutung durch das Orchester als einen Strauss'schen Reflex zu karikieren - so etwa, wenn in dem Imkerpoem vom "Donauquell" die Rede ist (→ Notenbsp. 8).

Notenbeispiel 8: Paul Hindemith, Unheimliche Aufforderung, T. 33–35; © 2012, Mainz: Schott



Charakteristisch für Strauss' Orchesterstil ist ferner, dass bei "weitschwingender, blühender Melodik […] vor allem Streicher, Holzbläser und H[ör]n[er] in verschiedenartigen Kombinationen"²³ hervortreten und auf diese Weise das Klangbild emotionalisieren. Sarkastisch imitiert Hindemith diese Technik im Streichquartett ausgerechnet bei der Textstelle "Lass das Staatsgefühl der Bienen / dir zur Mahnung und Lehre dienen" (→ Notenbsp. 9).

Notenbeispiel 9: Paul Hindemith, Unheimliche Aufforderung, T. 40–45; © 2012, Mainz: Schott



²³ Ebd., S. 97.

In Anbetracht des begrenzten Rahmens mögen diese Hinweise genügen, um Hindemiths Verfahren zu illustrieren. Die satirische Absicht wird hier sogleich erkennbar und zudem durch den Paratext herausgestellt. Bei Schulhoffs Konzert hingegen fehlt ein solcher Paratext. Daher blieb nicht nur die zentrale Botschaft des Werkes bislang in der Literatur unbemerkt, sondern es kann aus heutiger Sicht sogar leicht geschehen - wie Kritiken der beiden erhältlichen Einspielungen von 1996 und 2014 zeigen²⁴ –, dass der erste Satz als ernst gemeinte Spätromantik missverstanden und überhört wird, dass sich zu Beginn des Konzerts minutenlang kaum etwas tut außer der Ausbreitung von "Klangbrei", wie Schulhoff diese Textur nannte. Wenig Unterschied macht es hingegen zwischen den beiden skizzierten Beispielen, dass der eine Komponist auf einen Zeitstil, der andere auf einen Personalstil zielt. Denn erstens klingt das Strauss'sche Idiom auch bei Schulhoff durch (in Klangfläche II, während die erste eher an Debussy orientiert scheint). Und zweitens steht Strauss auch bei Hindemith pars pro toto für eine Epoche, die komponierend als ganze der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Ihre "aufgedonnerte Schönheit" und das "falsche Pathos", wie es bei Schulhoff heißt, werden durch kritischen Humor gebrochen und ostentativ verabschiedet.

^{24 &}quot;Schulhoff outet sich im Klavierkonzert als veritabler Impressionist mit träumerischen Klaviergirlanden á la Ravel oder Debussy" und man höre "die tiefe Erdung auch dieser Komponistengeneration in der deutschen Romantik", heißt es beispielsweise in einer Rezension, die Rainer Aschemeier über die Aufnahme von 2014 für den Blog The Lis-(http://www.incoda.de/listener/artikel/715/die-besondere-cd-erwinverfasste schulhoff-konzerte, zuletzt abgerufen am 7.10.2016).