E I N F Ü H R U N G .

Z U M T H E M A .

„Kuhlaus Musik plätschert ewig freundlich dahin ..., bleibt aber stets in den Grenzen des guten Geschmacks“¹⁾). So urteilt Walter Georgii, einer der bekanntesten Autoren über 'Klaviermusik', und ähnlich denken viele Klavierspieler, die sich vom Unterricht her mit Kuhlaus Sonatinen übersättigt fühlen. Diese verbreitete Geringschätzung Kuhlaus fußt auf der Kenntnis nur solcher Kompositionen, die der Autor unter Hintansetzung künstlerischen Ehrgeizes auf das noch nicht voll entwickelte musikalische Fassungsvermögen jugendlicher Lernender zugeschnitten hatte. Damals, in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, gehörten die Kühnheiten von Beethovens Tonsprache noch nicht zum unumstrittenen Gemeingut der Musikfreunde. Hätte Kuhlau in seinen Sonatinen stärker der unbequemen, aber wirkungsmächtigeren Ausdrucksweise Beethovens nachgeeifert, so wären selbst gelungene Kompositionen mutmaßlich von vielen Schülern als gräßlich verworfen, dagegen nur von wenigen, besonders aufgeschlossenen Lernenden für groß erkannt worden; damit jedoch hätte sich die erstrebte Aussicht, mit den Sonatinen breite Käuferschichten anzusprechen, entscheidend vermindert. Freilich erschöpfen sich Kuhlaus Sonatinen längst nicht so ausschließlich in der faden und abwechslungsarmen Aneinanderreihung gängiger Begleitformeln und Harmoniewendungen, wie man auf Grund von Georgiis Befund eines „ewigen Plätscherns“ befürchten könnte; so wird zum treffendsten Teil seines Urteils das Wort „freundlich“.

Schon Kuhlau selbst glaubte sich offenbar durch den recht einseitigen Erfolg seiner Kompositionen für Lernende in seinen eigentlichen Fähigkeiten verkannt, denn er äußerte in einem Brief²⁾): „Es ist für mich sehr schmeichelhaft, daß Ihr Fräulein Tochter ... an einigen meiner Compositionen Gefallen findet. Aber Sie sprechen in Ihrem Briefe nur von meinen kleinen Compositionen, welche zunächst nur für Anfänger oder mittelmäßige Klavierspieler geschrieben sind. Ich habe außerdem noch vieles geschrieben im großen Styl für fertige Klavierspieler“.

Alle größeren Sparten von Kuhlaus Klavierschaffen

- seine S o n a t e n ebenso wie die V a r i a t i o n e n und R o n d o s - zwei Gattungen, denen er vorwiegend bekannte Opernmelodien zu Grunde legte - , mit geringerem Anteil auch seine T ä n z e und M ä r s c h e -
enthalten solche Kompositionen „im großen Styl für fertige Klavier-

1) Walter Georgii: „Klaviermusik“. Atlantis-Verlag, Zürich / Freiburg, 21950. S. 267.

2) Wiedergegeben bei Carl Thrane: „Friedrich Kuhlau“. Dänisch 1875. Rechtmäßige deutsche Übersetzung aus „Danske Komponister“ 1886, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. S. 54.

spieler". Sie wenden sich von vornherein an einen weitaus kleineren Käuferkreis. Daher kann sich der Tonsetzer bei ihnen leichter der Versuchung entziehen, im Blick auf gute Absatzaussichten dem Allergeweltgeschmack Rechnung zu tragen. Deshalb ist es gut denkbar, daß ein Komponist in ihnen Fähigkeiten entfaltet und Werte schafft, die man ihm von seinen kleinen Kompositionen für Schüler her nicht zugebraut hätte.

Einen Hinweis, daß es sich bei Kuhlau so verhalten könne, gibt Reinhold Sietz³⁾, indem er feststellt, daß dessen Klaviersonaten „Beethovensche Anregungen zum Teil bedeutsam verwerten". Ausführlicher und ins Einzelne gehend ist dieser Frage Hildegard Müller nachgegangen: ihre Schrift über Kuhlau's Klaviersonaten⁴⁾ ist der mit Abstand wichtigste Vorläufer für die hier folgende Arbeit.

Über ihn geht die vorliegende Studie vor allem in folgenden Punkten hinaus:

1. Eine von Kuhlau's Sonaten muß umdatiert werden. Als Folge davon wird es möglich, einen Wandel in seiner Schaffenshaltung, seiner künstlerisch-stilistischen Einschätzung des Themas 'Klaviersonate' aufzuzeigen.

2. Die Untersuchung wird auf die verwandte Großform des Klavierkonzertes ausgeweitet.

3. Zusätzlich werden einige Kompositionen behandelt und im Noten- anhang zugänglich gemacht, die bislang nur abschriftlich überliefert sind.

4. Nach einer Überprüfung der Sonaten auf bestimmte Merkmale hin erhält jeder Satz dieser Kompositionen seinen eigenen Abschnitt. Wer nach Erläuterungen zu einem bestimmten Satz oder zu einer bestimmten Sonate sucht, kann daher das Gewünschte an Hand des Inhaltsverzeichnisses leicht auffinden oder zusammenstellen.

5. Eine 'AmZ-Dokumentation' trägt zusammen, was die namhafteste deutsche Musikzeitschrift aus Kuhlau's Zeit, die 'Allgemeine musikalische Zeitung' des Leipziger Verlages Breitkopf & Härtel, von Kuhlau oder über ihn veröffentlichte.

Andererseits ist nur ein Teil von Hildegard Müllers Beobachtungen, Gedanken und Ergebnissen in die vorliegende Arbeit eingeflochten; somit bleibt als Ergänzung hierzu ihre Abhandlung⁴⁾ weiterhin zum Lesen empfohlen.

Nicht nur unter Kuhlau's Sonaten, auch unter seinen Rondos, Variationen, Fantasien und Divertissements, ja sogar unter seinen kurzen Walzern gibt es manche Komposition, die ganz oder weithin mit Reinhold Sietz' Sammelurteil „Tagesware"³⁾ unterbewertet ist. Dennoch läßt es sich rechtfertigen, die Untersuchung vorerst auf die Sonaten

3) Reinhold Sietz: „Kuhlau, Friedrich Daniel Rudolph". In MGG, 7. Band, Sp. 1878. Bärenreiter-Verlag, Kassel / Basel, 1958.

4) Hildegard Müller: „Die Klaviersonate bei Kuhlau". 1959. Staatsexamensarbeit, maschinenschriftlich im Eigentum der Hamburger Musikhohechule.

zuzuspitzen, denn neben den Satztypen des Sonaten-Hauptsatzes und des breit angelegten langsamen Mittelsatzes sind auch die anderen Hauptsparten von Kuhlau Klavierschaffen, Variationen und Rondos, hier in beachtlicher Weise mit vertreten. Bei derart verengtem Rahmen wird es möglich, häufiger und tiefer in Einzelheiten vorzudringen.

Andererseits erscheint es sinnvoll, den Kreis der zu behandelnden Kompositionen auszudehnen auf Kuhlau Klavierkonzert. Dafür spricht allgemein die formale Verwandtschaft der Musikgattungen Sonate und Konzert; im besonderen bei Kuhlau legt keine zweite Komposition gleich umfassend und genau ihr Verhältnis zu Beethoven offen. Deshalb ist das Konzert besser als jede beliebige von Kuhlau Sonaten geeignet, für die weiteren Untersuchungen den ersten Grund zu legen.

Doch zuvor ist es angebracht, kurz

K U H L A U S L E H E N S L A U F

zu verfolgen, denn der Mann steht zu sehr außerhalb der Aufmerksamkeit selbst wissenshungriger Musikfreunde, als daß hier Vorkenntnisse erwartet werden dürften.

F r i e d r i c h Daniel Rudolph K u h l a u ist gleichaltrig mit Carl Maria von Weber. Er wurde am 11. September 1786 in Uelzen als neuntes von elf Kindern geboren. Sein Vater war Regimentsmusiker; mehrere Vorfahren und Verwandte übten gleichfalls Musikerberufe aus. Zwischen 1793 und 1796 siedelte die Familie nach Lüneburg über. Dort büßte der Junge durch einen Unfall sein rechtes Auge ein. Früh zeigte sich seine musikalische Begabung; ihr trugen der Vater mit Flötenunterricht und der Organist Hartwig Ahrenbostel mit Klavierunterricht Rechnung. Wahrscheinlich besuchte Kuhlau die Lüneburger Lateinschule, das 'Johanneum', doch fehlt es für seine ganze Schulzeit bislang fast ganz an sicheren Anhaltspunkten. So ist auch unklar, wann und weshalb er Lüneburg verließ; neuerdings hat Kurt Piper⁵⁾ entdeckt, daß Kuhlau's Name im Sommer 1800 unter der Nummer 85 in der Matrikel-Kartei der Altonaer Lateinschule 'Christianeum' verzeichnet ist, doch schon knapp zwei Jahre später gehört er am 'Katharineum' in Braunschweig zu den Primanern, die zur öffentlichen Reifeprüfung einluden.

Schon aus Kuhlau's Lüneburger Zeit sind erste kleine Kompositionen bezeugt; sein eigentliches musiktheoretisches Studium begann jedoch erst nach seiner Schulzeit, als er - frühestens 1802 - zu seinen Eltern nach Hamburg übersiedelt war. Hier wurde der „achtbare Komponist“⁶⁾ und „gefürchtete Könnner auf musiktheoretischem Gebiet“^{7) (S.4)} Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, der als Nachfolger Carl Phi-

5) Kurt Piper: „Ein Fund in der Matrikel des Christianeums“. In: 'Christianeum - Mitteilungsblatt des Vereins der Freunde des Christianeums'. Hamburg, Dezember 1965. S. 19-21.

6) Urteil von Peter Schmidt aus „Schwencke, deutsche Musikerfamilie“. In MGG, 12. Band, 1965, Sp. 402.

lipp Emanuel Bachs Kantor der Gelehrtenschule 'Johanneum' und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen war, Kuhlaus gestrenger Lehrer und Förderer. Als Hamburger Korrespondent der AmZ sorgte Schwencke auch dafür, daß Kuhlaus Versuche, mit dem Leipziger Verlag dieser Wochenzeitschrift ins Geschäft zu kommen, 1810 Erfolg hatten: von nun an bis zum Jahre 1822 veröffentlichte Breitkopf & Härtel rund die Hälfte von Kuhlaus Kompositionen.

Im Hamburger Konzertleben der Jahre 1804 bis 1810 ist Kuhlaus Name siebenmal nachgewiesen, und zwar als Komponist und als Klavierspieler fremder und eigener Kompositionen für verschiedene Besetzungen⁸⁾.

Nachdem Hamburg von Napoleonischen Truppen besetzt worden war, floh Kuhlau Ende 1810 nach Kopenhagen (es heißt, er habe befürchtet, zur Militärmusik eingezogen zu werden⁹⁾), jedoch ist wegen seiner beeinträchtigten Sehfähigkeit fraglich, ob ihm wirklich ein Einberufungsbefehl drohte. Etwa 1814 nahm Kuhlau seine Eltern bei sich in Kopenhagen auf; spätestens 1818 wurde dies ihr fester Wohnsitz - sie starben 1830. Den Haushalt führte meistens eine von Kuhlaus Schwestern. 1822 kam noch sein musikalisch begabter Neffe Friedrich hinzu, er war der Sohn eines Bruders von Kuhlau, der in Kalkutta Musikdirektor geworden war; der Junge sollte in Dänemark erzogen werden. Spätestens seit 1818 war Kuhlau deshalb auf Einkünfte in einer Höhe angewiesen, die ausreichte, seine Angehörigen mit zu versorgen¹⁰⁾.

Schon Anfang 1812 hatte ihm der königlich-dänische Hof den Titel eines Kammermusikern verliehen; ein Gehalt war für ihn freilich erst ab Anfang 1818 damit verbunden. Das besoldete Amt eines Gesanglehrers am Theater bekleidete Kuhlau vom Sommer 1816 an nur für ein Jahr. Ende 1828 wurde er zum Professor ernannt. Als Gegenleistung für sein Gehalt war Kuhlau verpflichtet, Auftragskompositionen für den Hof oder Schauspielmusiken und Opern für das Königliche Theater zu liefern.

- 7) Wolfgang Schmieder: „Briefe eines Autors an einen Verleger“. In: 'Allgemeine Musikzeitung', 63. Jahrgang 1936, Nr. 52 vom 25. Dezember, S. 801-4. Zitiert: S. 801.
- 8) Einzelheiten in
 - a) der Dissertation von Karl Graupner: „Friedrich Kuhlau“, gedruckt 1930 bei Hermann Krumm Nachf., Remscheid. S. 18/9.
 - b) dem Aufsatz von Rolf Kipphan im 'Heimatkalender 1959 für Stadt und Kreis Uelzen', S. 75-86: „Friedrich Kuhlau - ein Musiker aus Uelzen“. Becker-Verlag Uelzen. S. 77.
 - c) der AmZ, 12. Jahrg. Nr. 13 vom 27. Dezember 1809, Sp. 198/9, in der 'AmZ-Dokumentation' dieser Arbeit wiedergegeben unter der Ordnungsnummer 36.
- 9) Ob dies wirklich der entscheidende Fluchtgrund gewesen sei, hat Rolf Kipphan auf S. 79 seines Aufsatzes (nähere Angaben: Fußnote 8b) neuerdings mit guten Gründen angezweifelt. Darauf wird noch zurückzukommen sein.
- 10) Vgl. dazu: Carl Thrane (nä. Ang. Fußn. 2), S. 83 und 84; Karl Graupner (nä. Ang. Fußn. 8a), S. 28/9, 33, 54 und 55; AmZ, 24. Jahrg. Nr. 24 vom 21. Juni 1822, in der 'AmZ-Dokumentation' wiedergegeben unter der Ordn.-Nr. 63. In der AmZ: Sp. 394-6.

Zwar erhandelte er sich schließlich für diese Kompositionen über sein regelmäßiges Gehalt hinaus besondere Vergütungen, aber sie reichten nicht aus, um ihn an sein Ziel heranzuführen, unabhängig von den Wünschen seiner Verleger in Ruhe große Kompositionen ausarbeiten zu können.

1826 siedelte Kuhlau nach Lyngbye über, einem Dorf nahe Kopenhagen. Dort brannte am 5. Februar 1831 sein Haus nieder. Ohne seine Manuskripte - darunter viel Unveröffentlichtes, so sein zweites Klavierkonzert und eine fast fertiggestellte Generalbaß-Schule - noch retten zu können, war er genötigt, sich Hals über Kopf ins Freie zu stürzen. Unvorbereitet dem Winterwetter ausgesetzt, zog er sich eine Erkältung zu, von der er sich nicht mehr dauerhaft erholte. Ein Jahr später, am 12. März 1832, erlag Kuhlau ihren Nachwirkungen. - In der AmZ⁽¹¹⁾ folgt die Nachricht von Kuhlaus Tode unmittelbar auf eine Notiz vom Ableben Clementis und auf einen Bericht vom Hinscheiden Goethes. 七七三

Bis zum Eingreifen Kuhlaus in das Kopenhagener Musikleben bewegte sich „im großen und ganzen die Musikproduktion in Dänemark in alten Bahnen“, wenn auch 1802 Cherubinis 'Wasserträger', 1803 Boieldieus 'Kalif von Bagdad' und 1806 Mozarts 'Don Giovanni' in Szene gegangen waren⁽¹²⁾. Von den beiden namhaften Kopenhagener Komponisten neben Kuhlau war der ältere, der Kapellmeister des Königlichen Theaters Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817) von Mozart, Gluck und Dittersdorf beeinflusst⁽¹³⁾, „aber nicht von Musikern n a c h Mozart, ja, er stellte sich in direkten Gegensatz zu Cherubini, dessen Chromatik er nicht verstand“⁽¹²⁾. Und der andere, der in Altona geborene Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), „setzte in seiner Musik die neoklassizistische Linie von J. A. P. Schulz fort, jedoch muß auch C. Ph. E. Bach unter seinen geistigen Vätern genannt werden. ... In seinen Symphonien ist er von Haydn beeinflusst“⁽¹⁴⁾. „Der chromatische Stil war in Dänemark bis dahin nur von Cherubini bekannt, und Beethoven lag sozusagen außerhalb der Grenze des Erträglichen“⁽¹⁵⁾.

Gerade Beethovens Kompositionen aber galt - nach seinen eigenen - Kuhlaus besonderer Einsatz. In öffentlichen Kopenhagener Konzerten spielte er zwischen 1811 und 1818 unter anderem Beethovens Es-Dur-Quintett für Klavier und Bläser opus 16, das Tripelkonzert c-Dur opus 56 und das dritte Klavierkonzert c-Moll opus 37^{16a} (S. 6). Somit gehört es zu Kuhlaus Verdiensten, „daß er Beethovensche Klaviermusik in die dänischen Konzertsäle einführte“¹⁷ (S. 6).

11) AmZ, 34. Jahrg., Nr. 13 vom 28. März 1832, Sp. 219/20. In der 'AmZ-Dokumentation' wiedergegeben unter der Ordn.-Nr. 65.

12) Karl Graupner (näh. Ang. FuBn. 8a), S. 24.

13) Sven Lunn: „Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius“. In MGG, 7. Band, 1958. Sp. 1908.

14) Sven Lunn: „Weyse, Christoph Ernst Friedrich“. In MGG, 14. Band, 1968. Sp. 545.

15) Karl Graupner (näh. Ang. FuBn. 8a), S. 28.

Bis 1822 trat Kuhlau öffentlich als Klavierspieler auf^{16b)}; Konzertreisen unternahm er 1815 nach Stockholm und 1816 nach Hamburg. Später hat er sich anscheinend neben seiner kompositorischen Tätigkeit nicht mehr die nötige Zeit dazu genommen, seine Klaviertechnik konzertreif zu halten^{16b)}. Nunmehr galten seine Reisen der Aufnahme und Pflege geschäftlicher und persönlicher Beziehungen, sowie dem Zweck, an Brennpunkten künstlerischen Lebens Eindrücke zu gewinnen vom neuesten Schaffen, besonders auf den Gebieten der Oper und des Schauspiels.

Die Möglichkeit dazu verschaffte er sich vor allem auf einer ganzjährigen Reise, die ihn 1821 über Leipzig und die Sächsische Schweiz für mehrere Monate nach Wien führte, auf einer zweiten Wien-Reise, während derer ihn am 2. September 1825 Beethoven eines ausgedehnten geselligen und sehr feucht-fröhlichen Beisammenseins würdigte, und auf einer Deutschland-Reise im Sommer 1829, auf der er neben Leipzig, Hamburg und Kiel insonderheit Berlin besuchte.

An jenem 2. September 1825 vergnügten sich Beethoven und Kuhlau auch mit dem Austausch musikalischer Rätsel und Kanons. Einige Erwägungen dazu sind der 'AmZ-Dokumentation' dieser Arbeit beigelegt, und zwar als Fußnoten zu dem unter Ordnungsnummer 76 wiedergegebenen 'musikalischen Anagramm von Friedrich Kuhlau' aus der AmZ vom 1. Dezember 1819 (21. Jahrg., Nr. 48, Sp. 852), das Kuhlau bei Beethoven wieder verwertete.

Z U M S C H R I F T T U M Ü B E R K U H L A U .

Erst 1886, aus Anlaß von Kuhlaus 100. Geburtstag, erschien¹⁸⁾ ein rund 100 Seiten starkes Buch über sein Leben und Schaffen in deutscher Sprache. Es ist die „rechtmäßige deutsche Übersetzung“ des betreffenden Teils aus Carl Thranes Schrift 'Danske Komponister', die 1875 in Kopenhagen herausgekommen war. Ein weiteres deutsches Buch zum gleichen Thema, Karl Graupners Dissertation „Friedrich Kuhlau“, wurde 1930 veröffentlicht^{8a (SA)}. Es faßt die wesentlichen Teile aus Thranes Schrift etwas knapper zusammen und geht darüber hinaus besonders Kuhlaus Bemühungen nach, vom königlichen Hof höhere Geldzuwendungen zu erwirken.

Von älteren dänischen Arbeiten sollen zwei hervorgehoben werden, denen Thrane und Graupner wertvolle Nachrichten und Berichte verdanken: der vierte Band von Thomas Overskou⁸ „Den danske Skueplads“,

16) Weitere und nähere Angaben in „Musikforeningens Festskrift, ... Første Del: Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid, af V. C. Ravn“. Kjøbenhavn. Udgivet af Musikforeningen. 1886.

a) S. 188

b) S. 189.

? 17) William Behrend - Kopenhagen: „Weyse und Kuhlau. Studie zur Geschichte der dänischen Musik“. In: 'Die Musik', 3. Jahrg., 4. Quartalsband (= Band XII). Verlegt bei Schuster und Loeffler, Berlin / Leipzig, 1903/4. S. 272-86, zitiert: S. 281.

18) Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig; Titel: „Friedrich Kuhlau“.

?

Kopenhagen 1862, und Georg Stephan Bricka⁸ Vorwort zum Klavierauszug von 'William Shakespeare' opus 74, einem Schauspiel von C. J. Boye, zu dem Kuhlau 1825 die Musik beige-steuert hatte, herausgegeben 1873 durch 'Samfundet til Udgivelse af dansk Musik' (= Gesellschaft zur Herausgabe dänischer Musik) in Kopenhagen.

Auch auf zwei kurze deutsche Beiträge aus dem 19. Jahrhundert und auf einen neueren Aufsatz zum Thema Kuhlau sei besonders hingewiesen: der erste¹⁹⁾ erschien nur fünf Jahre nach Kuhlaus Tod, sein Verfasser nahm an der Uraufführung von Kuhlaus erfolgreichster Theaterkomposition teil; der zweite²⁰⁾ sollte sich schon durch den wissenschaftlichen Rang seines Autors empfehlen: Philipp Spitta. Auf beide Aufsätze wird diese Einführung bei gegebenem Zusammenhang zurückkommen. Rolf Kipphan endlich hat sich in seinem jüngeren Beitrag zum 'Heimatkalendar 1959 für Stadt und Kreis Uelzen'^{8b (S. 4)} besonders gedankenreich darum bemüht, aus Lebenszeugnissen und der Schaffenshaltung, die seine Kompositionen widerspiegeln, ein Charakterbild des Menschen Kuhlau zu formen.

Fremden muß hingegen die Art, wie Kurt Siemers²¹⁾ die Lebensgeschichte Kuhlaus für kindliche Gemüter verniedlicht und in rosarotes Licht einhüllt.

Z U K U H L A U S M U S I K .

Wie Kuhlau Bemühen, stets auf dem laufenden zu bleiben, sich in seinem eigenen Bühnenschaffen ausgewirkt hat, das ist besonders gut nachzulesen in dem Aufsatz, den Kai Agge Bruun über Kuhlau für das Dänische biographische Lexikon schrieb²²⁾. Was er zu einigen, hierfür recht aufschlußreichen Kompositionen ausführt, sollen die folgenden Absätze gekürzt in deutscher Sprache zugänglich machen und, soweit nötig, ergänzen.

'D i e R ä u b e r b u r g', ein 1814 auf einen Text des dänischen Dichters Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850) komponiertes „echtes romantisches Singspiel“, „bedeutet eine für seine Zeit außerordentlich fruchtbare Neuorientierung der dänischen Musikdramatik“; sie geht „über Kunzen und Weyse ... im wesentlichen in folgenden

- 19) S.: „Kuhlau, Friedrich“. In: 'Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Bearbeitet von ... Dr. Gustav Schilling'. 4. Band. Stuttgart, Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1837. S. 252-4.
- 20) Philipp Spitta: „Niels W. Gade“. In: 'Zur Musik. Sechzehn Aufsätze'. Verlag von Gebrüder Paetel, Berlin 1892. S. 355-83.
- 21) Kurt Siemers, Hamburg: „Sonatinen-Kuhlau. Die Lebensgeschichte des deutschen Schöpfers der dänischen National-Oper“. In: 'Zeitschrift für Musik ... herausgegeben von Gustav Bosse'. Gustav Bosse-Verlag, Regensburg. 100. Jahrg. 1933. S. 345-8.
- 22) Kai Agge Bruun: „K u h l a u , Daniel F r e d e r i k (Friedrich) Rudolph“. In: 'Dansk Biografisk Leksikon', 13. Band. Kopenhagen, J. H. Schultz-Forlag, 1938. S. 442-52.

T

Faktoren" hinaus: „eine weit tiefer dringende Übernahme der radikalen Seite von Mozarts musikdramatischem Stil, eine merkbare Beeinflussung vom jüngeren Beethoven, ein eigentümliches Vorausgreifen auf C. M. von Webers germanisch-romantischen Ton und endlich ein unverhohlener Anschluß an neuere französische Musikdramatik, teils an Boieldieus flotten, theatermäßig aufgesetzten musikalischen 'Ritterstil' mit seinen punktierten, marschartigen Rhythmen und melodischem Elan, teils auch nicht minder an den dramatisch gespannten, ungestüm akzentuierenden musikalischen 'Revolutionsstil', der kulminierte in Cherubinis Musikdramatik mit ihrer sehr gewagten, betont chromatischen Harmonik und ihrem groß angelegten, oft stark sinfonisch durchgearbeiteten Satz" (Bruun²²), S. 445-6).

'E l i s a o d e r F r e u n d s c h a f t u n d L i e b e', ein 1818 auf Worte des Seminarlehrers Caspar Johannes Boye²³) komponiertes Singspiel, „weist in wesentlichen Punkten neue Züge auf ... Infolge der Art der Oper mußte das Hauptgewicht liegen auf dem stark lyrischen Empfindsamen, und es ist eigentümlich, in welchem hohem Grade Kuhlau hier gesucht hat, sich hineinzulassen in Weyses schwärmerisch-poetischen Romanzenton; außerdem begegnen wir einer Annäherung an den vor-rossinischen italienischen Opernstil, dessen Komponisten Simon Mayr, Paër und Mercadante sind, einen Stil, der sich namentlich äußert in einem reichlichen Gebrauch von virtuosen, dann und wann etwas charakterlos ausgleitenden Figurationen und Läufen; andererseits treffen wir auch einen überraschend klaren Ausdruck für den eigentlich persönlichen Kuhlau-Stil, ... dessen wesentlichstes Kennzeichen festlich klingende Akkordfolgen in punktierten Rhythmen sind, oft angelegt als harmonische Sequenzen, ein Wirkungsmittel, das Kuhlau mit den Jahren mehr und mehr liebte" (Bruun²²), S. 447).

Kuhlaus 'L u l u' fußt auf dem gleichen Stoff, der zu einem wesentlichen Teil auch auf Schikaneders Textbuch zu Mozarts 'Zauberflöte' eingewirkt hatte: dem Märchen 'Lulu oder die Zauberflöte' aus Wielands Sammlung 'Dschinnistan, oder auserlesene Feen- und Geistermärchen'²⁴). Kuhlau stützte sich auf eine Bearbeitung dieser Vorlage, die der Dichter Friedrich Güntelberg verfaßt hatte und während der kompositorischen Arbeit 1823-4 auf Wunsch Kuhlaus zum Teil änderte²⁵). „Die dänische Musikdramatik empfing mit 'Lulu' ihre große, echt romantische Märchen- und Zauberoper. ... Das Neue und Epochemachende ... beruht zu einem wesentlichen Teil auf Beeinflussungen von Webers jungromantischem Ton und Stil, zum Beispiel seinem charakteristischen Aufschwung auf eine None als Melodie-Gipfelpunkt, außerdem auf einer starken Ausweitung der mehr und mehr 'freien' Formen und einer radikalen Erneuerung der harmonischen Möglichkeiten, unter anderem in Form zahlreicher, farbstrahlender, höchst frappierender

23) Karl Graupner (näh. Ang. Fußn. 8a), S. 34.

24) Vgl. Aloys Greither: „Die sieben großen Opern Mozarts“. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1956. S. 203-13.

25) Karl Graupner (näh. Ang. Fußn. 8a), S. 40 und 42.

harmonischer Sequenzen und plötzlich auftauchender unvermittelter Tonalitätssprünge, verwandt mit Schubert, und endlich in einem beinahe rückhaltlosen Anschluß an den rossinischen Modestil mit seinem ständig wiederkehrenden Requisitenvorrat von ganz bestimmten, zudringlichen Melodiefloskeln, Koloraturläufen und ewigen Kaskaden von parallelen Terz- und Sextgängen oft in Triolenrhythmen. Es war denn auch diese für uns sehr zeitgebundene Seite von der sonst so strahlend frischen 'Lulu'-Partitur, die eine starke Kritik weckte, nicht am wenigsten von dem Mozart-orthodoxen Weyse-Flügel" (Bruun²²), S. 448).

Dieses starke Einbeziehen rossinischer Techniken ist insofern erstaunlich, als Kuhlau noch zwei Jahre vorher, 1821, in einem Brief aus Wien²⁶) geäußert hatte: „Leider treibt auch hier Rossinis unsauberer Geist sein böses Wesen“; so entsteht der Eindruck, Kuhlau habe gegenüber dem Sog solcher mächtiger Strömungen, die er für verderblich erachtete, nicht die nötige Widerstandskraft aufgebracht.

1828 entstand 'E l v e r h ö i', ein dänisches Nationalschauspiel des Dichters Johannes Ludwig Heiberg (1791-1860), zu dem Kuhlau eine große Ouvertüre und eine Reihe von Gesangs- und Ballett-Nummern beisteuerte. „Die 'Elverhöi'-Ouvertüre erscheint als eine künstlerisch vollreife Zusammenfassung der meisten persönlichen und charakteristischen Stileigentümlichkeiten von seiner früheren langen Reihe hervorragender Ouvertüren, unter anderem in formaler Hinsicht, Sonatenform mit drei Themengruppen in dem echten Kuhlau'schen Festivostil mit seiner farbstrahlenden, festlich rhythmisierten Harmoniefolge und seiner blendenden, von Weber beeinflussten Orchesterbehandlung, die nicht zuletzt grundlegend blieb für Niels W. Gade" (Bruun²²) S. 450). Wie es zehn Jahre vorher Weber in seiner 'Jubel-Ouvertüre' getan hatte, so führt Kuhlau am Schluß der 'Elverhöi'-Ouvertüre als Krönung die National-Hymne ein; „umrankt von laufenden Figurationen" ist dies „eine der größten und zündendsten Wirkungen in der 'Elverhöi'-Musik" (Bruun²²), S. 450), eine Wirkung, die Kuhlau übrigens 1822 in seinem opus 92, einem Klavier-Rondo über beliebte dänische Melodien unter dem Titel 'Les charmes de Copenhagen', auch selbst erprobt hatte. Der Ursprung dieses patriotischen Gesanges - 'Kong Kristian stod ved højen Mast' (= König Christian stand am hohen Mast) - ist nicht genau bekannt, jedoch bekam er erst hier, in der 'Elverhöi'-Ouvertüre, seine endgültige Gestalt als eine der beiden dänischen National-Hymnen²⁷).

Nachdem schon die 'Räuberburg' und 'Lulu' viel Zustimmung gefunden hatten, wurde 'Elverhöi' Kuhlaus größter Theatererfolg, der in Dänemark bis zur Gegenwart anhält. Der Verfasser des mit 'S.' unterzeichneten Artikels über Friedrich Kuhlau in Schillings 'Universal-Lexicon der Tonkunst', der der Uraufführung beiwohnte, bemerkt dazu 1837:

26) Brief an Kuhlaus Freund Jacob Trier, einen Holzhändler in Kopenhagen, wiedergegeben bei Graupner (Näh. Ang. Fußn. 8a), S. 37-8.

27) Jan Møgaard und Dan Fog-Olsen: „Samfundet til Udgivelse af dansk Musik. Catalogue 1956". Knud Larsen Musikforlag Dan. Fog-Olsen, Copenhagen K. S. 28.

„'Elverhøe' ist eigentlich nur ein Liederspiel, mit höchst originellen dänischen Nationalgesängen; daher aber auch dem dänischen Volke besonders werth und lieb. ... Und wer vertraut ist mit dem Charakter nordischer Musik, muß in der That auch die hohe Kunst bewundern, mit welcher er alte Melodien nordischer Gesänge zur Gestaltung eines zeitmodernen Musikwerkes zu benutzen, und auf diese Weise dem Ganzen auch in Rücksicht auf den Zeitgeschmack ein nationales Gepräge zu geben gewußt hat"28). Zu den Bearbeitungen übernommener Volkslieder treten eigene Gedanken Kuhlaus, „die so sehr an den Ton des Volksliedes gehalten wurden, dass es schwer war, beide zu unterscheiden"29). Überhaupt hat Kuhlau die 'Elverhøi'-Musik vorwiegend eingestimmt auf den Ton „einer feinen, milden Naturphantastik von ausgesprochen dänischem Gepräge"29).

Der soeben zitierte Hinweis, daß „'Elverhoe' ... eigentlich nur ein Liederspiel"28), also eigentlich keine Oper, ja nicht einmal ein Singspiel sei, war schon damals, 1837, erforderlich30); er ist es gegenwärtig nicht minder31). - Die Verdeutschung des Titelwortes 'Elverhøi' schwankt zwischen 'Erlenhügel' und 'Elfenhügel'. Sprachlich ist beides richtig; es fällt aber auf, daß deutsche Ausgaben Kopenhagener Verlage den Titel 'Der Erlenhügel' tragen, und daß der Teilnehmerbericht über die Uraufführung in Schillings Musik-Lexikon sich gleichfalls für 'Erlenhügel' entschied28).

Klavier-, Flöten- Wie Bruun22) richten auch die meisten anderen Autoren, die auf Kuhlaus Schaffen eingehen, ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf seine Bühnenkompositionen. So stehen schon 1837 in Schillings Musik-Lexikon19 (S. 7) je zehn Zeilen über die 'Räuberburg' und über 'Elverhøi' 16 Zeilen über sein gesamtes Instrumentalschaffen gegenüber. Ähnlich sind die Verhältnisse zum Beispiel in den Biographien von Carl Thrane2 (S. 1) und Karl Graupner8a (S. 4). Und Bruun22 (S. 7) verwendet auf die Gesamtheit von Kuhlaus Klavier-, Flöten- und Kammermusik kaum mehr Raum, als auf eine von seinen wichtigeren Bühnenmusiken. Trotzdem kommt er auch in diesem Bereiche zu einem reicher abgestuften Bild, als es bei der gebotenen Kürze dem MGG-Autor Reinhold Sietz3 (S. 2) erlaubt war.

Bruun führt aus: „Bedeutete Kuhlaus Opernmusik eine frische, europäische, ausgeprägt modern ausgerichtete Neuorientierung im dänischen

28) S. (nä. Ang. S. 7, Fußn. 19), S. 254.

29) Behrend (nä. Ang. S. 6, Fußn. 17), S. 286.

30) Zwar hatte der Bericht der AmZ von der Uraufführung, erschienen am 9. Dezember 1829 auf den Spalten 806-7, 'Elverhøi' zutreffend als Schauspielmusik beschrieben - vgl. in der 'AmZ-Dokumentation' Ordn.-Nr. 44; aber ein Jahr später, am 29. Dezember 1830, nennt die AmZ auf Sp. 844-5 'Elverhøi' in einer Aufzählung von Operntiteln - vgl. 'AmZ-Dok.' Nr. 56.

31) So bezeichnet 1958 Reinhold Sietz (nä. Ang. S. 2, Fußn. 3) „das Singspiel 'Elfenhügel'“ als „die dänische Nationaloper schlechthin“ (Sp. 1877-8).

Musikleben, so gilt dasselbe in ebenso hohem Grad für seine Instrumentalmusik; auch sie repräsentiert einen europäisch orientierten Mischstil, innerhalb dessen es Kuhlau jedoch gelungen ist, ein eigentümlich selbständiges Gepräge zu bewahren" (Bruun²²), S. 450/1). Bruun sieht in „Temperament, Gemütsreichtum und der glücklichen, genial strömenden Erzeugungsfähigkeit" eine Nähe zu Schubert gegeben und meint, daß auch die kompositorische Ausgangslage Schuberts und Kuhlaus vergleichbar sei und beide dazu veranlaßt habe, hervorstechend „unter starkem Einfluß der zwei Hauptgestalten der Wiener Klassik Mozart und Beethoven, diese Ideale rasch umzuformen in den Geist der anbrechenden Romantik - ein Entwicklungsgang, der Kuhlau in den reiferen Jahren nahe an Weber heranbrachte. Der romantische Drang gibt sich besonders zur Kunde in Formen von großer Breite und innerer, beinahe dramatischer Spannung, gewaltiger Dynamik, steigender Potenzierung des sentimental-Lyrischen, starker Ausnutzung der modulatorischen Möglichkeiten, unvermittelter Tonalitätssprünge u. a., Freude an flotten Tanzrhythmen, rossini'schen Marschrhythmen und weber'schen Polaccen, und endlich nicht zum mindesten in einer klanglich blendenden, effektvollen Ausnutzung des zeitgemäßen Virtuostils, der auf weit mehr äußerlich-unfruchtbare Art repräsentiert wird von Kalkbrenner, Moscheles und anderen" (Bruun²²), S. 451).

Aus- In seinem Bestreben, die Bedeutung Kuhlaus mit leuchtenden blick. Farben herauszustreichen, läuft Bruun²² (S. 7) Gefahr, überhöhte Erwartungen zu wecken. Zwar ist es richtig, daß Kuhlau bisweilen mit klanglichen und harmonischen Mitteln Stimmungen einfängt, die man vornehmlich bei Schubert erwarten würde; aber Kuhlau hat weder die Gabe, noch spürt er den „romantischen Drang", sich wie Schubert in gemühtiefen Melodien unendlich zu verströmen und zu entäußern. Weil ihm dieser schubertisch-romantische Zwang zur Melodienseligkeit fehlt, können auch - anders als bei Schubert - Längen bei ihm nicht den Adel des 'Himmlischen' gewinnen. Überhaupt ist es fraglich, ob sich in Kuhlaus Instrumentalschaffen wirklich so bestimmend und umfassend ein „romantischer Drang" äußert; Bruuns Versuch, auf ihn selbst Kuhlaus vielfach feststellbare Neigung zu „flotten Tanzrhythmen" und „effektvollem Virtuostil" zurückzuführen, erscheint jedenfalls etwas gewagt.

Erfährt man über zwei Komponisten, die zur gleichen Zeit und am gleichen Orte wirkten, daß der eine den kühnen Leistungen, die seiner Kunst damals am meisten fruchtbares Neuland erschlossen, abwartend, wenn nicht gar mit Widerwillen gegenüberstand, während sich der andere für diese Schöpfungen entschieden einsetzte und bereit war, das Neuland auch seinem eigenen Schaffen nutzbar zu machen, so entsteht daraus - selbst bei wertneutraler Ausdrucksweise - ein Vorurteil zu Gunsten des Neuerungswilligeren. Die Frage, inwieweit sich ein Komponist Zeitströmungen anpaßt oder verschließt, ist aber allein kein Maßstab für seinen künstlerischen Rang. Darauf gerade am Beispiel Kuhlaus und Weyses hingewiesen zu haben, ist ein Verdienst Philipp Spittas. Er gibt Weyse auf Kosten Kuhlaus den Vorzug; so ist

es verständlich, daß seine Gedanken²⁰ (S. 7) in das Schrifttum über Kuhlau nicht hinreichend Eingang gefunden haben. Sie sollen deshalb hier kurz wiedergegeben werden.

Zur Frage, ob durch Kuhlau's Erstlingsoper 'Die Räuberburg' wirklich „die Eigenart der romantischen Oper in Dänemark eher zur Erscheinung gekommen sei als in Deutschland“, meint er: „Was an der 'Räuberburg' neu war und auch jetzt noch seinen Reiz nicht ganz verloren hat, ist durch Anregung der Dichtung entstanden. ... Kuhlau hat nach dem Maß seiner Begabung den Anforderungen des Dichters gerecht zu werden versucht. Einiges ... strömt einen stärkeren Duft der Romantik aus, als ihn deutsche Opern bisher zu empfinden gaben. Aber diesen Duft verbreitet im Grunde nicht die Musik, sondern das Gedicht" (Spitta²⁰), S. 364).

Daß Kuhlau „aus dem unerschöpflichen Quickborn“ skandinavischer Volkslieder „seine Kunst verjüngt“ habe, bestreitet Spitta, denn er könne „von einem nordischen Zuge in seinen Melodien auch nicht die Andeutung entdecken. Auch nicht in 'Lulu', seinem reichsten und reifsten Werke. ... Überall hat Kuhlau die Intentionen der Dichtung ausgeführt, angemessen, äußerst gewandt, oft in wirklich reizvoller Art; aber sein Verhältnis zur Sache bleibt doch ein äußerliches, eine Verdolmetschung, keine Wiedergeburt" (Spitta²⁰), S. 365-6). Kuhlau war eben nach Spitta's Urteil zwar „ein äußerst geschickter Musicus, aber als Componist nur Anempfinder, nicht Selbstschöpfer" (Spitta²⁰), S. 364).

„Weyse, Kuhlau's um zwölf Jahre älterer Freund, entbehrt der bestechenden Eigenschaften, die Jenen auszeichneten“. Spitta vermutet jedoch, „daß er tiefer und nachhaltiger gewirkt hat. ... Im Vergleich zu Kuhlau hat er etwas Altmodiges, aber die größere Ursprünglichkeit ist an ihm. ... Den Elfengesängen in seiner Oper 'Floribella' liegt ein tieferes Gefühl für das Charakteristische zu Grunde, als Kuhlau es besaß" (Spitta²⁰), S. 366-7). Als Kronzeugen ruft Spitta Robert Schumann auf, der 1836 auf Grund von Weyse's Klavierstücken opus 8 „den Phantasie Reichthum und die markige Gestaltung dieses ‚Originalgeistes, wie wir nicht viele aufzeigen können‘“, rühmte und „Männer wie ihn ‚am liebsten jenen einsamen Leuchttürmen vergleichen‘ möchte, ‚die über die Ufer der Welt hinausragen‘. Ueber den Claviercomponisten Kuhlau“, so fügt Spitta etwas abfällig hinzu, „ist wohl niemals ein solches Urtheil vernommen worden" (Spitta²⁰), S. 367).

Spitta's und Schumann's günstigem Urteil über Weyse hätte Kuhlau wahrscheinlich zugestimmt, denn in Briefen an Breitkopf & Härtel rühmte er dessen Genialität und edle Originalität. Einen dieser Briefe veröffentlichte die AmZ am 23. September 1812; er ist in der 'AmZ-Dokumentation' dieser Arbeit unter der Ordnungsnummer 37 wiedergegeben. Eine dort angefügte Fußnote enthält weitere schriftliche Äußerungen Kuhlau's über seine Umgebung in Kopenhagen. - Ob und wieweit Spitta's weniger günstige Meinung „ueber den Claviercomponisten Kuhlau“ auch auf dessen große und anspruchsvolle Klaviersonaten anwendbar ist -

die Spitta wahrscheinlich ebenso unbekannt waren wie dem eingangs zitierten Walter Georgii¹ (S. 1) - , das kann die folgende Arbeit vielleicht beantworten helfen.

Trotz des Umfangs der Schrift ist ihr Thema damit freilich keineswegs erschöpft. Denn der Wunsch, die in ihr a n g e s c h n i t t e n e n Fragenbereiche möglichst ausführlich und gründlich zu erörtern, führt dazu, a n d e r e Gesichtspunkte zurückzustellen. Vor allem könnte der Kreis der zum Vergleich herangezogenen Komponisten und Kompositionen weiter gefaßt werden, so daß er in stärkerem Maße, als das hier geschieht, außer den großen Klassikern auch die frühen Romantiker und solche Tonsetzer mit umgreift, die zeitlich neben den Klassikern und den frühen Romantikern wirkten, sich aber keiner dieser Stilrichtungen fest zuordnen lassen.

Auch wäre es verfehlt, die Ergebnisse dieser Arbeit ungeprüft auf andere Schaffensbereiche Kuhlau - andere Formgattungen und andere Besetzungen - zu übertragen; hier liegen weitere Arbeitsfelder.

Endlich bieten die grundsätzlichen Vorbehalte Spittas²⁰ (S. 7) gegenüber dem Theaterkomponisten Kuhlau und die im Kern wohlwollende Anerkennung, die er bei Bruun²² (S. 7) findet, anregende Gesichtspunkte, um auch diesen Schaffenszweig neu zu überdenken.

Allen, die für diese Arbeit Material zur Verfügung stellten, Auskünfte, Hinweise und Ratschläge erteilten, sei hiermit herzlich gedankt, besonders Herrn Prof. Dr. Fritz Feldmann für die Opfer an Zeit und für die Mühen, die er auf sich genommen hat, um mit kundiger Umsicht in vielen anregenden Aussprachen das Entstehen dieser Schrift liebevoll zu fördern.