

MILOŠ ŠTĚDRŮN

## DIE HARFENKOMPOSITIONEN DES KARL WILHELM HAUGWITZ

(Zur Typologie der Schloß-Salommusik einer Subkultur)

Ist eine analytische Studie über die Harfenkompositionen des Grafen Karl Wilhelm Josef Haugwitz (1797–1874) zu Náměšť nad Oslavou im Rahmen der Erwägungen über die Wiedergeburtzeit der tschechischen Musik überhaupt berechtigt? Wenn man Erkenntnisquellen für die mährische Musikkultur des 19. Jahrhunderts sucht, dann läßt sich eine ihrer Funktionen gerade an diesem Typ der Salonmusik eines relativ geschlossenen Milieus belegen.<sup>1</sup> Karl Wilhelm Haugwitz selbst verdient die Aufmerksamkeit des Musikhistorikers als Erbe bestimmter Traditionen im Rahmen einer wichtigen Musiklokalität. Eine analytische Gesamtwertung dieses begeisterten und vom Komponieren geradezu besessenen Musikliebhabers hielten wir allerdings für unzweckmäßig und wählten deshalb eines der typischen Gebiete seines Schaffens – die Harfenkompositionen – um eine analytische Sonde zu führen. Sie sollte ein Ensemble von Erkenntnissen über die Funktion der Salonmusik im Milieu der Subkultur von Náměšť bringen.<sup>2</sup> Vor allem boten

<sup>1</sup> Die Salonmusik aus dem Kreise des Karl Wilhelm Haugwitz, die wir in einer Zeitspanne von mehr als 50 Jahren verfolgen (von den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Tod des Komponisten im Jahr 1874), ist die Kunst einer typischen Enklave. In Náměšť nad Oslavou überwog das tschechische Element eindeutig und die Familie Haugwitz trat mit ihm bei ihrer künstlerischen Tätigkeit in Berührung. Im Lexikon *Ottův slovník naučný* (*Encyklopedie obecných vědomostí*, 17. Teil [Median – Navarette], Herausgeber und Verleger J. Otto, Praha 1901, 1004) stellen wir fest, daß im Jahr 1890 in Náměšť nad Oslavou 1694 Tschechen und nur 96 Deutsche lebten. Diese Angabe ist das Ergebnis einer langfristigen Entwicklung ohne wesentliche Änderungen. – Die Musik auf Schloß Náměšť unterhielt wenigstens in ihrer ersten Phase, d. i. während der Existenz der Kapelle des Grafen Heinrich bis zum Jahr 1842, Kontakte mit dem tschechischen Milieu und stützte sich auch im Repertoire auf tschechische Kompositionen. Überzeugend beweist dies Jaroslav Pohanek in der Studie *Bohemika v zámecké hudební sbírce z Náměště n. Osl.* (Bohemika in der Schloßmusikaliensammlung aus Náměšť n. Osl.), CMM, Acta Musei Moraviae XLVIII 1963, 235–260. Die Abgeschlossenheit der Salonmusik auf Schloß Náměšť in der zweiten Entwicklungsphase unter Karl Wilhelm Haugwitz teilt ihr die Rolle einer echten Kunst-enklave zu und der Charakter dieser Produktion und ihre Zweckhaftigkeit lassen Haugwitzens Salon als eigenartigen Zeittyp einer „Subkultur“ erscheinen.

<sup>2</sup> Der Begriff Subkultur wird hier angesichts der besonderen Lage verwendet, die im Salon des Karl Wilhelm Haugwitz eingetreten war. Dieser Begriff soll unterstreichen, daß man dort Gebrauchs- und Hausmusik produzierte. Nachdem aber der Hausmusikcharakter nicht ganz eindeutig war und auch nicht immer überwog, haben wir auf den Begriff Banal- oder Trivialmusik verzichtet, den z. B. Carl Dahlhaus in seinen *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert* (herausgegeben von Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967) verwendet oder Jiří Fukač in seiner Studie *Od kyče k axiologii – Problém hodnoty a současná hudební sociologie* (Vom Kitsch

sich uns vergleichende Stilbetrachtungen an. Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770–1842), der flammende Übersetzer von Glucks Librettos, der Verehrer und Aufführer von Händels, Glucks und Naumanns Kompositionen, müßte bei diesem Aspekt als typischer Vertreter eines vorklassizistischen Rückfalls zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheinen, während sein Sohn Karl Wilhelm Haugwitz (1797–1874) als Mitläufer der Frühromantik zu gelten hätte. Diese globalen Blickpunkte versagen allerdings unter den Bedingungen einer Subkultur (oft nicht nur dort) und werden zum Ballast tieferschürfender Analysen. Wir werden also versuchen, den Bereich der uns interessierenden Erscheinungen außerhalb der traditionellen Stil Kategorien zu betrachten, obwohl in manchen Fällen der Kürze wegen traditionelle Termini aushelfen müssen.

Wir wollen nun an Hand ziemlich homogenen Materials verschiedene Typen der Salonmusik analysieren und wählen 19 Harfenkompositionen von Karl Wilhelm Haugwitz. Diese Kompositionen bilden im Rahmen der Musikalien aus Náměšť n. O. im Institut für Musikgeschichte des Moravské muzeum eine Art kleines Ensemble, den Rest des einst umfangreichen Harfenrepertoires dieser Sammlung.<sup>3</sup> Die Signaturen des Komponisten auf

---

zur Axiologie – Das Wertproblem und die heutige Musiksoziologie), Opus musicum I–1969, Nr. 5–6, 129–135 erwägt. Dazu wäre abermals das Moment der doppelten – sozialen und nationalen – Isolation von Haugwitzens Salon in Erinnerung zu bringen. Während die Opern- und Konzertveranstaltungen auf Schloß Náměšť unter Heinrich Wilhelm Haugwitz für bis zu 200 Personen veranstaltet wurden, kam es zur gesellschaftlichen Isolation der Salonmusik unter Karl Wilhelm Haugwitz. Der ältere Musikbetrieb in Náměšť bot reale Kommunikationsmöglichkeiten mit seiner Umgebung, die im Salon unterbrochen wurden. Zugleich stellten die Grafen Haugwitz mit ihrer deutschen Administrative und ihrem deutschen Personal eine Enklave in der erdrückenden tschechischen Mehrheit der Bevölkerung von Náměšť vor.

<sup>3</sup> Die für unsere analytische Sonde ausgewählten Harfenkompositionen des Karl Wilhelm Haugwitz lassen sich nicht genau datieren. Jaroslav Pohanka führt zwar in seiner unter Anm. 1 zitierten wertvollen Studie an, bei den Signaturen der Kompositionsversuche des Schloßherrn von Náměšť überwiege in der Jugend der Name Guillaume, während die späteren Arbeiten mit dem Anagramm Ztiwguah (der Umkehrung des Namens Haugwitz) oder der Chiffre HGC (Haugwitz Graf Carl) gezeichnet seien. Die Harfenkompositionen, die ich in der Hand hatte, tragen fast immer die Initialen C. W. H. (mit Mutationen „par C. W. H.“ oder „von C. W. H.“), die Pohanka nicht erwähnt. Im großen und ganzen kann man voraussetzen, daß die frühesten Harfenstücke in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts fallen, während die späteren praktisch bis in die fünfziger, sechziger oder sogar siebziger Jahre dieses Jahrhunderts reichen können. Dafür sollten auch die unterschiedlichen Zahlen der ursprünglichen Signatur sprechen. In der Kollektion der untersuchten 19 Kompositionen ist die niedrigste Ordnungszahl 2 und die höchste 140. Dabei ändert sich die Auffassung und Technik des Autors nicht, der offenbar bei der in jüngeren Jahren entwickelten Manier stehen geblieben ist. Der Vollständigkeit wegen sei noch bemerkt, daß Karl Wilhelm Haugwitz außer Salonstücken für Harfe auch Potpourris für Zither, 2 Zithern, 2 Zithern und Harfe, Gitarre, 2 Gitarren und Klavier geschrieben hat. Neben diesen Instrumentalkompositionen findet man auch die stabile Form einer kleinen Chorkantate. Unter den paraphrasierten Autoren entdecken wir Bellini, Cherubini, Paisiello, Rossini, Schubert und Johann Strauß. Nach den betreffenden Zitaten könnte man einige Kompositionen wenigstens annähernd datieren. Die überwiegende Form ist das Potpourri, ausgewertet wird die übliche romantische Thematik. Häufig sind sogenannte Souvenirs an bestimmte Orte (Souvenir de Blatna 1857, Souvenir d'Ossowa), eine wichtige Stelle nehmen Naturmotive, vor allem Alpenstimmen ein, die als Jodler in das Vokalschaffen eindringen. Romantischen Historismus verrät u. a. die Komposition Minnengesang, während das einzige, wenigstens dem Namen nach „tschechische“ Motiv bei diesem Haugwitz die Komposition Minka ist.

den einzelnen Stücken verraten dies durch ihre hohen Ordnungszahlen. Die 19 Harfenkompositionen gerieten zwar erst bei der letzten Umsignierung im heutigen Depot in dieses Ensemble (Signaturen A 15.357 – A 15.376), es handelt sich jedoch offenbar um chronologisch heterogene Posten, wofür die weit voneinander entfernten Ordnungszahlen der ursprünglichen Signaturen sprechen.

Wenn wir nun alle 19 Kompositionen in der Reihenfolge der heutigen Signaturen anführen, enthüllt sich ihr Charakter in groben Zügen, manchmal auch ihre Zweckgebundenheit und ihr Programm. Dann wollen wir versuchen, die in ihnen waltenden Prinzipien zu verallgemeinern. Wenn wir zu einem bestimmten Stereotyp oder einer Schablone gelangen, werden wir bei der Analyse und unseren Folgerungen die entsprechenden Konsequenzen über die Funktion dieser Musik zu ziehen haben. Die Aufstellung der zu untersuchenden Harfenkompositionen ohne Rücksicht auf die chronologische oder alphabetische Reihenfolge nach den heutigen Signaturen lautet:

Signatur	Ordnungszahl nach Haugwitz	Name der Komposition	Anmerkung
A 15.357	72	Der Abschied von der Alpe. Fantasie.	
A 15.358	112	Accordtriolen. Fantasie pour la Harpe	
A 15.359	18	Bagatelle de Rossini – Terzett für 2 Zither und Harphe	
A 15.360	51	Cara memoria v. Caraffa	
A 15.361	117	Carneval von Venedig	
A 15.362	139	La Chasse	
A 15.363	149	Le retour de la Chasse	
A 15.364	49	Le Charme de la Harpe	Anmerkung von K. W. Haugwitz: „Nach Motif von Gillaume und Lizi“
A 15.365	78	Clementine. Fantasie	
A 15.366	13	Cornemuse	
A 15.367	115	Cornemuse II	
A 15.368	storniert	Le Depart	
A 15.369	68	Fantasie	
A 15.370	2	Die grüne Farbe. Motive von Schubert	
A 15.371	57	Die Felsenquelle	
A 15.372	86	Die Felsenquelle	eine ganz andere Komposition
A 15.374	61	Gloria	
A 15.375	8	„Gute Nacht“ von Schubert mit diverse	
A 15.376	44	Hitzing Ländler. Stroffenlied Bagatelle	

Die typischen Züge der einzelnen Stücke werden in der Melodik, Rhythmik, teilweise auch in der Harmonik, Tektonik und besonders in der Faktur erscheinen, weil es sich um virtuose Instrumentalkompositionen handelt.

Im Abschied von der Alpe (Fantasie) fällt vor allem die stereotype Rhythmik auf, die den tanzartigen Charakter der Komposition prägt. Die rhythmische Armut ist allerdings – wie wir sehen werden – ein ständiges Begleitmerkmal und sozusagen das tektonische Prinzip dieser Musik:



Bei der Komposition Accordtrioen (Fantasie) wird die motivische Leere von effektiv virtuos Akkordläufen, dem eigentliche Gehalt dieses Stückes verhüllt. Die Passagen, zu denen das Instrument inkliniert, und die Akkordtrioen werden hier zu einer Etude ohne Anzeichen irgendeiner Individualisierung verarbeitet. Das rhythmische Stereotype überwiegt ebenso wie bei dem Notenbeispiel 1:



Nicht einmal die folgende Bagatelle de Rossini (Terzett für 2 Zither und Harphe) fällt aus dem Rahmen des bisher Erkannten. Trotzdem diesmal Rossinis Material verwendet wird, entspricht das Ergebnis den vorher besprochenen Kompositionen. Die Kombination der einfachsten stufenförmigen und akkordischen Melodik, die sich auf die grundlegendsten harmonischen Funktionen (wo die Subdominante eine Besonderheit ist)<sup>4</sup> und eine durchaus stereotype Rhythmik stützt, herrscht auch diesmal vor. Die Melodik läßt

<sup>4</sup> Diese Charakteristik entnehmen wir Hans Mersmanns Studie *Versuch einer musikalischen Wertästhetik* in Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 17, Januar 1935. Auf Seite 37 dieser Studie gelangt der Autor bei der Wertung konkreter Werke der Musik zu seinem sogenannten Nullpunkt. Mersmanns Erwägungen klingen auch nach fast 40 Jahren sehr anregend. Der Autor schreibt in diesem Zusammenhang: „... Wir sehen hier diesen Nullpunkt etwa in dem Typus einer lediglich zweckgerichteten Etude oder einer niveaulosen, keine künstlerischen Ansprüche stellenden Unterhaltungsmusik. Solche Musik bewegt sich in den natürlichen Ablaufbahnen der Elemente. Ihre Melodik liegt meist in den durch Tonleiter und Dreiklang gegebenen Schienen, ihr Rhythmus deckt sich völlig mit dem Metrum, seine Spannungen sind prinzipieller Natur; ihre Harmonik beruht auf der Atmung zwischen Tonika und Dominante, berührt schon die Subdominante selten und meidet die Farbigkeit der Nebendreiklänge, die Gewichts-auflockerung der Umkehrungen und die stärkeren Spannungen neuer Leitöne ...“

sich mit dem Beispiel aus der Komposition *Der Abschied von der Alpe* vergleichen:



In *Cara memoria v. Caraffa* findet man eine ähnliche Kombination akkordischer und stufenförmiger Melodik, obwohl die Rhythmik hier gegliederter erscheint:



Die fanfarenartige Introduction ist besonders typisch. Ein solcher akkordischer Ballast, der die einzelnen, oft ganz unzusammenhängend gereihten Melodien einleitet oder verbindet (wir stehen hier an der Grenze der Potpourri-Form), erscheint bei Haugwitz häufig in Introductionen und Zwischenspielen:



Wir übergangen jetzt den höchst uninteressanten *Carneval von Venedig*, um uns bei dem Stück *La Chasse* aufzuhalten. Auch diese Komposition läßt jenen primitiven Typ einer akkordisch-stufenförmigen Melodik in stereotyper Rhythmik erkennen:



Haugwitz verwendete mit großer Vorliebe in Kompositionen, die der Jagd gewidmet waren, Hornquinten; sie entsprachen einer Manier, die allerdings schon Jahrzehnte früher den Gipfel ihrer einstigen Gebrauchsfunktion überschritten hatte:



Auch in der Komposition *Le retour de la Chasse* erklingen Hornquinten als stilisierte Harfenfanfaren:



In *Le charme de la Harpe* begegnen wir einem auf verschiedenen Stufen transponierten Motiv [T D, T (D), S T, D]. dient hier ebenfalls der



Verlängerung der kurzen Motivgebilde. Die Melodik stützt sich auf Akkorde mit Durchgangstönen, ähnlich wie bei den vorhergehenden Beispielen:



In der Komposition waltet eine stereotype, ermüdende Rhythmik und Melodik, die sich mit dem Beispiel aus der *Phantasie Abschied von der Alpe* vergleichen läßt. Es handelt sich um einen Kompositionstyp, der Mersmanns Begriff „Nullpunkt der Wertskala“ voll entspricht:<sup>4</sup>



Dieses Stück enthüllt ein weiteres beliebtes Verfahren des Komponisten – die hartnäckige Wiederholung von Kompositionsabschnitten und die Zusammensetzung größerer thematischer Einheiten aus trivialen quintakkordischen und stufenförmigen Gebilden. Dieses „Rondo“-Prinzip läuft statisch ab, durch mechanische Angliederung einzelner Doppeltakte oder längerer motivischer und thematischer Gebilde ohne Motivarbeit. Bei Abschlüssen, Übergängen oder Wiederholungen wird die kompositionelle Unstimmigkeit meist durch Einschiebungen überbrückt, die den Raum zwischen den motivisch unverbundenen Abschnitten auszufüllen oder ein schon abgeschlossenes Geschehen künstlich hinauszuziehen haben. Als Beispiel einer solchen das Finale verzögernden Einschiebung wählen wir folgende Takte:

a)

b)

In Cornemuse II gibt es nichts, was die Typen des untersuchten Materials bereichern könnte. Dasselbe gilt für das Stück *Le depart*. In der folgenden Phantasie erscheint dann jener Beleg einer sterilen stereotypen Rhythmik und Melodik, wie wir ihn bereits mehrfach kennengelernt haben (*Der Abschied von der Alpe*, *Cornemuse*). Die Regelmäßigkeit und stereotype Faktur sind ein Beweis dessen, daß die meisten Harfenphantasien und Potpourris des Komponisten nicht über das Niveau von Tanzstücken hinausgehen.

Gerade an Hand des stereotypen Rhythmus, der so oft mit dem Metrum übereinstimmt, realisiert sich die akkordische und stufenförmige Melodik vom Stamme jener bereits zitierten Typen Mersmanns am „Nullpunkt der Wertskala“ ...:

a)

b)

Die Wiederholung ist für K. W. Haugwitz typisch und gehört zu einer seiner meistverwendeten Kompositionsmanieren. Sie hat vor allem die Leere

der Invention, die Zusammenhanglosigkeit oder Kurzatmigkeit der einzelnen musikalischen Gedanken zu maskieren, die meist auf das Fehlen der motivischen Arbeit zurückzuführen ist, das diesen Typ der Musik den Tanzstücken oder Etuden nähert. Die pedantisch ausgeschriebenen Anweisungen für die genaue Wiederholung bestimmter Abschnitte bestätigt, welche Bedeutung der Autor ihnen beimaß. Die Wiederholung wirkt also in der Makro- und Mikro-technik als Multiplikator, der die Länge von Kompositionen anzustückeln hat, die bloß Miniaturen sind. Außerdem mag sie auch als virtuoser Klang-effekt in Erscheinung treten. Es gibt genug Beispiele, wo leere Stellen einer Komposition von virtuosen Passagen überbrückt werden. Die Verhüllungsqualitäten derartiger Stellen sind allerdings vom Gesichtspunkt der ganzen Form aus begrenzt und verlieren ihre Funktion bei jenem Mißbrauch, um den es hier geht. In diesem Zusammenhang seien Beispiele aus den Kompositionen Gloria und „Gute Nacht“ von Schubert mit diverse angeführt:



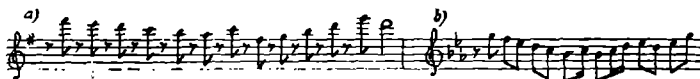
Die letzte der untersuchten Kompositionen unseres Materials – Hitzing Ländler – ist die geglückte Stilisierung einer stereotypen Melodik und Rhythmik zur Tanzform. Wir haben einen 24-taktigen Ländler in melodischer Form ohne das 8-taktige Trio vor uns:



Diese Komposition (wenn wir diesmal von Mersmanns Basis absehen wollen) fällt vor allem mit ihren melodischen Merkmalen in den Bereich der Wiener Tanzmusik der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts und es ist sehr wahrscheinlich, daß sich Haugwitz ihrer kompositorisch bemächtigt hat. Die Frage werden wir noch im folgenden Teil der Studie bei der Untersuchung der Autorenschaft der besprochenen Stücke zu lösen versuchen.

Fassen wir nun unsere analytischen Beobachtungen zusammen und ergänzen sie durch grundsätzliche Informationen über die Harmonik, Tektonik, Form und Faktur von Haugwitzens Harfenkompositionen.

In melodischer Hinsicht überwiegen stufenförmige und quintakkordische Typen in enger Verbindung:





Bei den melodischen Tanztypen (Ländler, Galopp usw.) entwickelt sich die Komposition unter Beibehaltung der eintönigen Rhythmik meist in zweierlei Art: Entweder handelt es sich um eine auf Quintakkorden der einzelnen (meist nur grundlegendsten) Funktionen einer Tonart beruhende und mit Durchgangstönen ergänzte Melodie:



oder es überwiegt die stufenförmige Melodik:



Beide Arten lernte Haugwitz offenbar auf dem Gebiet der Tanzmusik bei der Wiener Produktion eines Strauß, Lanner u. a. kennen.

In rhythmischer Hinsicht herrscht die stereotype Wiederholung identischer, meist ziemlich einfallsarmer Rhythmen. Diese Tatsache ist auf die Abhängigkeit von der Tanzmusik zurückzuführen, geht aber auch zu Lasten der geringen Fähigkeit des Komponisten die Rhythmen zu kombinieren. Das Ergebnis nähert sich häufig dem Klangbild der Etude.

Das Gerüst des Aufbaus dieser Produktion ist die Liedform in verschiedenen, durchwegs elementaren Gestalten. Allerdings erkennt man auch Ansätze zum Rondotyp, wenn neue Gedanken angegliedert werden. Haugwitz verbindet jedoch in solchen Fällen durchaus unkoordinierte musikalische Elemente, wenn wir diese Formen unter dem Aspekt der Kompositionspraxis und Grundsätze betrachten, die damals für die motivische und thematische Arbeit galten. Um solche „natürliche“ Deformationen auszugleichen, ist der Komponist gezwungen Introduktionen und Interludien übermäßig einzusetzen. Seine motivische und thematische Arbeit erschöpft sich vor allem in der bloßen Wiederholung, sei es nun von Doppeltakten, Sätzen und Perioden oder größerer Kompositionsabschnitte.

Teile von Kompositionen Franz Schuberts, Gioacchino Rossinis, Johann Straußens und anderer werden häufig paraphrasiert und, meist auf der Grundlage stereotyper Rhythmik und gleichartiger Fakturen, variiert. Ein anderes Kompositionsverfahren des Autors gründet sich auf die selbständige Bildung ähnlicher, kurzer motivischer, seltener auch thematischer Gebilde (Doppeltakte, Sätze, Perioden). Bei derartigen Gebilden kann man heute oft nicht mehr entscheiden, ob es sich um eine Paraphrase, eine Bearbeitung oder komplette Übernahme von Werkteilen anderer Komponisten oder um Gedanken des Autors handelt. Wenn man die Herkunft eines Motivs oder Themas (und eine so folgerichtige Wertung wäre in qualitativer Hinsicht angemessen!) nicht zu unterscheiden vermag, dann ist wenigstens die eigene Art der Bearbeitung einwandfrei zu erkennen. Haugwitz verstand es zwar, beispielsweise den Schubertschen Bau der Melodie, sein harmonisches Den-

ken oder einfache Liedtypen aus Werken zeitgenössischer anderer Komponisten, die er gespielt und kennengelernt hatte, in simplifizierter Gestalt nachzuahmen, war jedoch nicht imstande, ihre Anregungen selbständig weiterzuentwickeln und blieb als Komponist immer nur bei der Miniatur stehen. Ihre quantitative Augmentierung ist künstlich und geschieht mit Hilfe gewaltsamer, endloser Wiederholungen oder der Potpourri-Form. Auf diese Weise entstehen Ketten von Miniaturen, die oft zur Form langatmiger Etuden variiert werden.

Verweilen wir noch kurz bei der Faktur dieser Kompositionen. Sie tritt kontinuierlich in die formale Ordnung ein und läßt sich nur schwer von ihr trennen. Die virtuose Harfe gewährt blendende Passagen- und Akkordläufe und Tremoleffekte. Oft scheint es, als sei der Klangeffekt der Begleitung wichtiger als die selbständige einfache Melodik. Dem entspricht auch die aufgebauschte Rolle der Introdution und des Intermezzos. Die bombastischen Introdutionen wiederholen unermüdlich tonische Quintakkorde in verschiedenen Klangmodifikationen und gebärden sich als dramatisierende Einleitungen zu um jeden Preis ausgedehnten Miniaturen. Die Unstimmigkeit zwischen der Ordnung der Introdution, des Intermezzos und der Ausfüllungen auf der einen, und dem eigentlich Gehalt der Komposition auf der anderen Seite signalisiert eine wichtige Funktionswandlung der Musik. Der Betrieb der Schloßkapelle degenerierte unter dem Einfluß ökonomischer Kräfte und im Zuge der allmählichen Wandlung des musikalischen Typs und der Orientierung in der Person des Karl Wilhelm Haugwitz zu einer solistischen, vokalen und instrumentalen Hausmusik-Produktion. Nun können wir zur abschließenden Erwägung übergehen.

Wenn die Harfe (neben der seltener erscheinenden Zither, dem Klavier, Lied oder Vokalquartett) zu einem der wenigen Vertreter dieser Phase der Musikalität im Schloß Náměšť wurde, dann äußerte sich dies auch in ihrer Melodik, Rhythmik, Faktur und ihrem Klangergebnis. Das Bombastische der Kompositionen, in denen ein einziges Instrument an die Tradition der einstigen Kapelle anknüpfen sollte, ist offenbar. Und wenn die Glucksche, Händelsche oder Naumannsche Besessenheit des Vaters unseres Komponisten ein ausgesprochener Stilrückfall gewesen war, kommt es bei der Salonmusik seines Sohnes Karl Wilhelm Haugwitz vor allem zu einem Versagen der Betriebsmittel. Qualitativ läßt sich dieser Verfall vor allem durch die Isolierung der Kleinwelt einer Subkultur erklären. Über den tatsächlichen Bereich der früheren Schloßkapelle zu Náměšť wissen wir nicht viel und setzen eher voraus — oder würden gerne glauben — daß sie das damalige niedrige Niveau des Brüner Singspiel-Repertoires günstig beeinflusst hat. Noch weniger ist über die Endphase der Haugwitzschen „Salon-Musikalität“ unter Karl Wilhelm bekannt. Ihr tatsächlicher Bereich mochte trotz der Verengung der Betriebsgrundlage ebenso groß oder auch größer gewesen sein als jener der Kapelle des Vaters, obwohl dies kaum wahrscheinlich ist. Den Verfall dieser Subkultur erkennt man an mehreren Momenten. Vor allem am Streben komplizierte Musikvorgänge der aufblühenden Romantik mit primitiven Kompositions- und Betriebsmitteln auszudrücken. Zu diesem Streben gesellt sich das Literarische der Gelegenheitskompositionen. Einfacher gesagt: einerseits soll die Soloharfe verwickelte außermusikalische Momente im Geist der zu literarischem Ausdruck neigenden Romantik darstellen,

andererseits ist der musikalische Kern dieser Produktion unangemessen und außerstande, die romantischen Tendenzen mit den Mitteln der Amateurkomposition (Paraphrase, Zitat, Verbindung ungleichartigen Materials, hinaufgespielte Einleitungen und Lückenbüßer in Potpourriform) zu befriedigen. Das Schaffen stützt sich auf zeitgemäße Tanzideale, es ist einer zweckdienlichen Auffassung der Musik hörig und flüchtet bei der Suche nach einem Kontrast zu dieser Auffassung in die Welt der leeren Virtuosität — Harfenläufe, Kadenzten, Tremoli und bravuröse Folgen, die ohne Hoffnung auf irgendwelche Bereicherung an den harmonischen Grundfunktionen kleben.

Noch einige Worte über K. W. Haugwitz als zeitgemäßen Typ des Amateurkomponisten. Das Parasitäre seiner Produktion ist offensichtlich. Um es lapidar zu sagen: Haugwitz schrieb eigentlich Introduktionen und Paraphrasen zu Werken anderer Komponisten. Sehr häufig bemächtigte er sich mit Zitaten, Teilen, ausnahmsweise auch größeren Kompositionsobjekten der Ergebnisse fremder Arbeit. Das Triviale dieser Musik beruht nicht etwa in ihrem „Absinken“ gegenüber dem früheren Kapellenrepertoire eines Gluck, Händel usw., sondern vor allem darin, daß die Kompositionsmittel der Zeit verzerrt dargeboten werden, in einem Spektrum, das dem komponierenden Amateur entsprach. Wodurch unterscheidet sich nun Karl Wilhelm Haugwitz von seinen Vorbildern Franz Schubert, Gioacchino Rossini, aber auch Strauß, Lanner und anderen? Das Parasitieren auf ihren Vorlagen führte Haugwitz schrittweise zur Fähigkeit manche zugängliche Konventionen und Manieren der Komposition nachzuahmen. In Einzelheiten näherte er sich seinen Vorbildern nicht selten recht glücklich. Seine Musikalität zielt allerdings in eine andere Richtung und scheitert dort, wo sie die Verbindung dieser Einzelheiten zu großen Ganzen erzielen will, vor allem in formaler Hinsicht, aber auch im Gesamtentwurf, der ungleichartige Elemente zu vermischen sucht. Die Unfähigkeit einer motivischen und thematischen Arbeit im Geist der verklingenden Klassik und antretenden Romantik führt ihn zur erstarrten statischen Form des Potpourris, die an und für sich nicht mehr bringen konnte, als virtuose, in die Breite geratene Miniaturen, bei denen alle Schwächen der einzelnen Komponenten deutlich ins Auge fallen. Das Material ist in den Einzelheiten häufig „Schubertisch“, „Rossinisch“, „Lannerisch“ usw. (dank den edlen Vorbildern), in der Mikrotechnik hält der Komponist das Niveau seiner Vorlagen, „sinkt“ aber in der Makrotechnik auf das Niveau der zeitgemäßen trivialen Tanzmusik. Das Ergebnis sind also Kompositionsbastarde. Die Tragik dieser erstgemeinten und ausdauernden Versuche beruht darin, daß ihr Autor nur einen geringen Teil des Stilpotentials seiner Zeit zu erfassen vermochte. Bei seiner Unfähigkeit, die Konventionen in jener Art und Weise zu übernehmen und auszuführen, in der sie lebten und sich entfalteten, verwendete Haugwitz unangemessene Vereinfachungen und propfte dem auf die geschilderte Weise verminderten und degenerierten Material tektonische Verfahren auf, die seinen Fähigkeiten entsprachen. Er schafft Gebilde, die einerseits als virtuose Etuden mit angeklebtem „außermusikalischem“ Inhalt existieren, den sie im romantischen Sinne niemals ausdrücken können, andererseits als tanzartige Salonstücke mit überlebenden Relikten fremder Herkunft. Banal ist also durchaus nicht das ganze Material der untersuchten Kompositionen, banal wird

es und kann es erst in den beschriebenen Funktionen werden. Karl Wilhelm Haugwitz als Typ eines schmarotzenden Amateurs versteht es, die einfachsten Kompositionen zu schreiben, verbindet in ihnen eigenes und fremdes Material (in einer heute noch kaum zu trennenden Mischung) mit Hilfe von Verfahren, die der sogenannten Hausmusik seiner Zeit eigen sind. Er ist nämlich unfähig aus dem Gebiet der ernsten Musik empfangene Anregungen schöpferisch zu entwickeln. Er kann sie bloß einleiten, unzusammenhängend verbinden und hilflos aneinanderreihen, was mit Hilfe primitiver, diesem Material durchwegs fremder Mittel geschieht. So ist es zur Doppelfunktion einer in ihrem Wesen hybriden Musik gekommen.

Hier verlöscht auch die phantasievolle Linie, jene romantische Entsprechung des früheren virtuosen Präludiums, um zur durchschnittlichen Etude abzusinken. Das, was an Musik fehlt, soll gewissermaßen von außen her, mit Hilfe der verschiedensten Stimmungen, Benennungen, hinzugedachter oder auch aufrichtig gemeinter „Inhalte“ ersetzt werden. Die Linie der Phantasie und des Virtuosen führt bis zu dem Genrestück und der Étude, in die – wie bereits angedeutet – aus einer ganzen Reihe von Ursachen Elemente der zeitgemäßen Hausmusik eindringen. Wir haben uns wenigstens kurz mit den wichtigsten Ursachen befaßt, soweit sie mit der Struktur der untersuchten Kompositionen zusammenhängen. Die Dialektik der beiden Linien dieser virtuosen, salonmäßigen, etudenhaften oder tanzartigen Musik bedingt die Atmosphäre der ganzen Produktion.

Die Kompositionstätigkeit des Grafen Haugwitz bietet typologisch interessantes Material zum Studium der Fragen des sogenannten Musikstils. Am Material einer charakteristischen Subkultur kann man die Koexistenz von Elementen verschiedener Stilperioden verfolgen. Elemente, die sich in anderen historischen Zusammenhängen durchaus verschieden auffassen lassen, werden hier zu einer Form umstrukturiert, der gegenüber die traditionelle Stilkategorisierung ratlos ist.

Schließlich sei betont: Die Gültigkeit unserer analytischen Sonde beschränkt sich im Zusammenhang mit den Fragen der Wiedergeburt der Musik in Böhmen und Mähren streng auf eine konkrete Subkultur, die in einer Enklave entstanden ist. Die verfallende Herrschaft der Grafen Haugwitz verliert ihre privilegierte Stellung und die künstlerische Tätigkeit der beiden Generationen, die diese grundlegenden ökonomischen Wandlungen im Rahmen des Erstarkens der neuzeitlichen tschechischen Nation erleben müssen, spiegelt eine Art passiv resignierende Resistenz von Feudalherren, die immer mehr an den Rand des Geschehens geraten. Ein sympathischer Zug der Familie Haugwitz ist es wohl, daß sie auf eine politische Aktivität zu einer Zeit verzichtete, als der Großteil des österreichischen Adels in den böhmischen Länder politisch engagiert war, und sich dafür auf dem Feld der Kunst in einer Weise auszuleben versuchte, die in der Geschichte der nationalen Wiedergeburtzeit Mährens deutliche Spuren hinterlassen hat. Die Untersuchungen dieser Spuren und im Zusammenhang damit vor allem der realen Proportionen zwischen dem tschechischen und deutschen Element wären fortzusetzen. Unsere analytische Sonde bezweckte es nur grundsätzliche Fragen nach einer interessanten musikalischen Subkultur zu beantworten.

**HARFOVÉ SKLADBY KARLA WILHELMA HAUGWITZE**

*(K typologii zámecké salonní hudby jedné subkultury.)*

Analyticko-historická studie o harfových skladbách Karla Wilhelma Haugwitze (1797 až 1874) je příspěvkem k typologii ojedinělé zámecké hudební subkultury. Autor předvádí na analytické sondě skladatelskou osobnost náměštského hraběte, jehož salón je dokladem existence německé hudební enklávy, jaká mohla mít určitý vliv i na rozvoj moravské hudby v údobí romantismu. Haugwitzovy typické harfové skladby jsou nejen svědectvím celoživotní obliby harfy, ale současně lze na nich dokumentovat nostalgii salónu, který ztratil postavení někdejší kapely a v důsledku ekonomického slábnutí je nucen uchýlit se k vlastním výkonným prostředkům. Přitom harfa mnohdy funguje s vědomím náhrady většího souboru nástrojů. Ve studii je vykreslen Haugwitz jako typ dobového skladatele-amatéra. Jednotlivé skladby dokazují, že Haugwitz vytvářel samostatněji motivický materiál v duchu dobové produkce (v širokém záběru od Schuberta přes Rossiniho až ke Straussovi a Lannerovi). Kompozice větších celků obnažuje Haugwitzovu neschopnost komplexnějšího a syntetičtějšího pohledu. Proto nastává v oblasti tektoniky a formy pouhé přiřazování napodobených nebo dokonce zčásti či úplně převzatých kompozičních torz jiných autorů. O to honosnější je spojování takovýchto torz pomocí intermezz nebo jejich uvádění introdukcemi, v nichž je podstatně využito akordického balastu a zvuku harfy, která částečně zakrývá prázdnotu těchto míst nebo jejich etudový charakter. Autor studie vyhodnocuje jako typickou formu pro Haugwitzovu tvorbu potpourri a etudovou fantazii a všimá si současně banální funkce, do níž tato hudba vstupuje. Kompoziční parazitismus a způsob práce s mikrotektonickými celky jsou hlavním zdrojem banálního vyznění této hudby, jež tvoří téměř kompaktní a těžko rozlišitelnou směs přejatého, parafrázovaného i vlastního. Projev této salonní subkultury byl pro autora studie cenný především proto, že při něm selhávají tradiční tzv. stylová měřítká. Haugwitzova oscilace mezi tzv. klasicistními tvary, schubertovskou fakturou i projevy vrcholného romantismu vedou k analytickým postojům vně tradičních stylových kritérií.

