

**Die Chorwerke  
von  
Moritz Hauptmann  
(1792 - 1868)**

**Dissertation  
zur  
Erlangung des Grades**

**Doktor der Philosophie  
des  
Fachbereichs 16  
(Musik, Kunst, Textilgestaltung,  
Sport und Geographie)  
der Universität Dortmund**

**von**

**Hermann Kruse  
Dortmund**

**Dortmund 2004**

## Inhaltsverzeichnis

· Einleitung .....	3
· Moritz Hauptmann - Sein Leben .....	6
· Moritz Hauptmann als Theoretiker .....	17
· Die Chorwerke von Moritz Hauptmann .....	20
Vorbemerkung .....	20
1. Geistliche Werke .....	21
1.1 Werke für gemischten Chor .....	21
1.1.1 Werke a-cappella .....	21
1.1.2 Werke mit Orchester .....	58
1.1.3 Werke mit Instrumentalbegleitung .....	70
1.2 Werke für Männerchor .....	75
1.3 Werke für Frauenchor .....	76
2. Weltliche Werke .....	79
2.1 Werke für gemischten Chor .....	79
2.2 Werke für Männerchor .....	94
2.3 Werke für Frauenchor .....	100
· Moritz Hauptmann als Chorkomponist im Umfeld seiner Zeit .....	102
· Schlusswort .....	121
· Verzeichnis der Chorwerke .....	123
· Literaturverzeichnis .....	130

## Einleitung

„Die Beherrschung des ein- und mehrstimmigen Satzes in allen seinen Formen, der reinste Wohlklang in den mannigfaltigsten harmonischen Kombinationen, die edelste Einfachheit in den verschiedenen metrischen Gestaltungen kennzeichnen ihn als einen im Vocalsatze unübertroffenen Meister.“ (Paul 1867: 174)

„Mögen die Kompositionen des Thomaskantors, ... obwohl sie von hohem handwerklichem Können zeugen, zu Recht vergessen sein. ... Sein Theoriebegriff aber war von richtungsweisender Bedeutung.“ (Rummenhölter 1966: 11)

Diese zwei Zitate von 1867 und 1966 lassen erkennen, dass die Rezeption der Chorwerke Moritz Hauptmanns in den vergangenen 150 Jahren einem deutlichen Wandel unterlegen war. Zu Lebzeiten erfreuten sich seine Kompositionen größter Anerkennung und Verbreitung, doch nach seinem Tode wurden sie zunehmend, ja fast gänzlich der musikalischen Praxis entzogen. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte eine neuerliche Fokussierung auf Hauptmann, allerdings reduziert auf sein Wirken als Theoretiker. Erst im ausgehenden 20. Jahrhundert setzte – im Zuge der Neuauflage einiger seiner Kompositionen – eine erneute positive Akzeptanz Hauptmannscher Chorwerke ein.<sup>1</sup> So werfen diese rezeptionsgeschichtlichen Tendenzen in ihrer extremen Gegensätzlichkeit durchaus Fragen an die Musikwissenschaft auf:

- Wer war Moritz Hauptmann?
- Welche Bedeutung kommt dem Komponisten Moritz Hauptmann im Gegensatz zum Theoretiker Moritz Hauptmann zu ?
- Welchen Stellenwert nehmen Hauptmanns Chorkompositionen innerhalb seines Gesamtwerkes ein?
- Wie sind Hauptmanns Chorkompositionen musikgeschichtlich einzuordnen, von denen 1898 eine immerhin achtbändige Gesamtausgabe erschien, bis vor 15 Jahren aber in aktuellen Verlagskatalogen kaum etwas zu finden war?

„Trotz dieser segensreichen Wirksamkeit eines in unserer ganzen Kunstgeschichte fast einzig dastehenden Mannes, ... suchen seine Verehrer vergebens nach eingehenden Nachrichten über sein Leben und Wirken. Während der Tagesruhm mancher ephemeren Erscheinungen der Jetztzeit mit Posaunenschall verkündigt wird, finden sich über unseren Meister und seine Bedeutung nur kurze Notizen, welche sogar oft noch der Zuverlässigkeit ermangeln.“<sup>2</sup>

Adolf Felchner, ein Kontrapunkt-Schüler von Moritz Hauptmann schrieb diese Feststellung 1862. Bis heute hat sich nicht viel an ihr geändert.

<sup>1</sup> Vgl. S. 24 f., 30, 48, 70 ff., 75.

<sup>2</sup> Adolf Felchner: Vorwort in Paul 1862.

Hauptmanns Tätigkeiten als Thomaskantor und Mitherausgeber der Bach-Gesamtausgabe werden allgemein als bedeutend anerkannt. Dennoch ist seine Präsenz in der Literatur äußerst dürftig.

Für viele seiner Zeitgenossen galt Hauptmann als schlichtweg überholt und veraltet. Am Leipziger Konservatorium unterrichtete er Kontrapunkt zu einer Zeit, da dieses Fach von den meisten Studenten als altmodisch angesehen wurde. Den „fortschrittlichen“ Flügel der romantischen Komponisten lehnte er völlig ab; seine Kompositionen wurden als zu sehr der Theorie verhaftet abgetan und seine theoretischen Abfassungen galten als undurchsichtig.

Besonders seine Tätigkeit als Komponist aber führte in der musikgeschichtlichen Forschung stets ein Schattendasein.

Dies spiegelt sich auch in der spärlichen Quellenlage wieder.

Zwei Kumulationen im 19. Jahrhundert lassen sich ausmachen: eine noch zu Hauptmanns Lebzeiten, besonders um 1862, seinen 70. Geburtstag, die andere um 1892 in Gedenken an seinen 100. Geburtstag.

Erst ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen wieder mehrere Veröffentlichungen, die sich aber vornehmlich mit Hauptmanns Theoriebegriff auseinandersetzen (z.B. Eisenhardt, Rothärmel, Rummenhöller, Seidel).

Hauptquelle für die Charakterisierung der Chorwerke Hauptmanns, für die Darstellung ihrer Entstehung und Rezeption sind die Briefe des Komponisten. Seine Beobachtungen von Musikern, Künstlern und der Gesellschaft im Allgemeinen formen ein spannendes Bild des Zeitgeistes, dargestellt in einer lebensnahen, humorvollen und ehrlichen Sprache.

Aus diesem Grunde enthält die vorliegende Studie mehr direkte Zitate als bei solchen Darstellungen allgemein üblich. Dies ermöglicht aber einen Zugriff auf den „authentischen“ Hauptmann, auf seine oft witzigen, manchmal drastischen, immer aber schonungslos ehrlichen Charakterisierungen des Musiklebens seiner Zeit.

Die Zusammenstellung der Chornoten gestaltete sich sehr schwierig, da die eingangs erwähnte Gesamtausgabe von 1898 zum großen Teil verloren ging. So musste nach jedem Chorwerk einzeln geforscht werden, was zur Folge hat, daß nicht bei allen Werken eine genaue Datierung möglich ist. Die meisten Originalausgaben sind heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München einzusehen.

Wirft man einen Blick auf den gegenwärtigen Musikalienhandel, so finden sich ein mittlerweile reichhaltiger Querschnitt von Hauptmanns Chorwerken im Carus-Verlag sowie einige Lieder im Schott-Verlag. 1996 hat zudem der Bach-Chor Hagen unter Franz-Leo Matzerath lobenswerterweise eine CD mit einer Auswahl aus Hauptmanns Chorschaffen aufgenommen - der bis heute einzige Tonträger mit ausschließlich Werken des Thomaskantors.

Hauptmann zählte als Komponist nie zu den Neuerern, er galt als konservativ. Zudem wurden viele seiner Chorwerke, gerade die kleineren, mehr der Gebrauchsliteratur zugeordnet, die sich zwar weit verbreitete, von der Musikkritik und Musikwissenschaft aber kaum wahrgenommen wurden.

Gerade daß Laienchorwesen hatte im 19. Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung genommen, konnte aber naturgemäß den Fortschritt in der großen Musik der Zeit immer weniger spiegeln. Dieser vollzog sich in Oper und Symphonik, im Umkreis von Wagner und Liszt. So öffnete sich die Schere immer mehr: auf der einen Seite die immer kühner, immer brillanter sich entwickelnde Moderne, auf der anderen der immer breitere Strom solcher Musik, die den immer zahlreicher werdenden Gesangsvereinen verschiedenster Ausprägung zur Verfügung standen.

Hauptmann war kein Anhänger der „Liszt-Wagnerschen Fortschrittspartei“ (Ruhnke 1963: 306); das erklärt wohl vor allem sein Schicksal im Windschatten der späteren Fachdiskussion. Es erklärt z.T. auch die Tatsache, dass die Überlieferung seiner Werke im Laufe der Zeit immer mehr versiegte und dass heute mühsame Recherchen nötig sind, um überhaupt alles zu erreichen, was der Komponist geschaffen hat, bevor man daran gehen kann, es einer kritischen Würdigung zu unterziehen.

Aber auch seine kirchenmusikalischen Werke – Moritz Hauptmann ist in seiner Eigenschaft als Thomaskantor vornehmlich als Kirchenmusiker zu sehen – erlitten ein ähnliches Schicksal. Hauptmann galt als Vertreter einer Epoche „zwischen Restauration und Historismus“.<sup>3</sup> Aber nicht nur die Nachwelt ordnete Hauptmann in diese Strömung ein. Eduard Hanslick behauptete 1875, für die Kirche komponierten nur noch diejenigen,

„deren kleines Talent die große Öffentlichkeit nicht verträgt. Unsere ersten Tondichter komponieren wohl hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber im Grunde nicht für die Kirche.“<sup>4</sup>

Dies ist sicher eine unzulässige Verallgemeinerung, doch wirft das Zitat ein Licht auf die vorherrschende Auffassung der Zeit. Mögen auch eher die außerliturgisch-religiöse Musik und weltlichen Werke zu zentralen Bereichen des öffentlichen Musiklebens geworden sein, mögen auch „das Kirchenlied, die Liturgie und die Choralrestauration keine Themen sein, auf die sich die allgemeine Musikgeschichtsschreibung einlässt“,<sup>5</sup> doch lässt sich die Kirchenmusik jener Zeit insgesamt nicht mit einer derartig einfachen Formel erfassen.

So mag eine Studie über Hauptmanns Chorwerke die Person Hauptmann ein wenig mehr ins rechte Licht setzen und einen weiteren Baustein zur Erforschung lange vernachlässigter Bereiche der Musik des 19. Jahrhunderts liefern.

---

3 Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Band II, Wilhelmshaven u.a. 1980, S. 243.

4 In: Musikalische Stationen. Berlin 1880, S. 7

5 Vgl. Dahlhaus 1980: 147 ff.

## Moritz Hauptmann - Sein Leben

Moritz Hauptmann wurde am 13. Oktober 1792 in Dresden geboren. Seine Mutter Louise Salome stammte aus Genf, sein Vater Johann Gottlob Hauptmann war ein angesehener Oberlandbaumeister. Dieser ermöglichte Moritz eine umfassende Allgemeinbildung. So erhielt Moritz bis zu seinem 19. Lebensjahr eine fundierte Ausbildung in Mathematik, Naturwissenschaften, Zeichnen und Sprachen - vom Vater als Vorbereitung für eine Architektenkarriere gedacht. In seinem achten Jahre begann der Violinunterricht bei Scholz, im Jahre 1808 das Generalbass- und Klavierstudium bei Grosse und ein Jahr später der Kompositionsunterricht beim Hofkapellmeister Francesco Morlacchi. In seinen späteren Briefen an Franz Hauser äußerte sich Hauptmann sehr kritisch zu diesem seinem Lehrer:

„Ich hatte ... schon Compositionsunterricht gehabt bei Morlacchi, der immer ganz entsetzlich unzufrieden und verdrießlich beim Unterricht war, wie man's eben ist, wenn man etwas lehren will was man selbst nicht recht versteht.“ (Hiller:52)

„Morlacchi hat ein Requiem für den seligen König geschrieben: wünsche wohl zu schlafen! Auf so ein Requiem gehört eigentlich noch eins dito, damit der Todte, wenn er sich im Grabe herumgedreht hat, wieder in die rechte Lage kommt ...“ (Hauser I:17)

Obwohl ihn sein Vater eigentlich für den Beruf des Architekten bestimmt hatte, ging dieser schließlich auf den Wunsch seines Sohnes ein, Musiker zu werden. 1811 zog der ehrgeizige Hauptmann nach Gotha und genoss eine einjährige Lehrzeit im Violinspiel und in der Komposition bei Louis Spohr (1784-1859), dem dortigen Concertmeister. Aus dieser Zeit entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft der beiden.

In Gotha komponierte Hauptmann bereits ein Violinkonzert, eine Ouvertüre, mehrere Messesätze und Lieder.

1812 kehrte er nach Dresden zurück, um in der Hofkapelle eine Stelle als Violinspieler anzutreten. 1813 war er fünf Monate lang Mitglied im Wiener Theaterorchester. Hier traf er neben Spohr auch Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer.

1815 nach Dresden zurückgekehrt wurde er von dort aus als Musiklehrer nach Rußland in das Haus des Fürsten Repnin berufen. Fünf Jahre verbrachte Hauptmann an dessen Seite in Moskau, Pultava, Odessa und St. Petersburg. In dieser Zeit legte er durch seine Vertiefung in die Akustik und Theorie der Musik den Grund zu seiner späteren Bedeutung als musikwissenschaftlicher Denker. Auf kompositorischem Gebiet sind aus diesen Jahren viele deutsche und italienische Gesänge, die Violinduette op.2 und die tragische Oper „Mathilde“ zu erwähnen.

1820 kehrte Hauptmann für zwei Jahre nach Dresden zurück. 1822 wurde er als Violinspieler in die Kasseler Hofkapelle berufen, wiederum unter Leitung von Louis Spohr. Hier entwickelte sich sein großes Interesse für J.S. Bach. Spohr wies ihm sehr bald Schüler zu, welche sich in der Theorie und in der Komposition ausbilden wollten, z.B. Ferdinand David, Kiel, Burgmüller u.a.. Schnell galt Hauptmann als einer der besten Lehrer für theoretische Fächer, so dass seine Schülerzahl stetig wuchs.

„Es wird nicht viel am Hundert der Schüler fehlen, die ich in Cassel geschult habe, und ich glaube, nicht zwei haben ganz dasselbe gemacht; wie viele 1000 Bässe mögen da

geschrieben worden sein, aber eben immer wie sie die Umstände gerade verlangten.“ (Hauser I:214)

Seine Kompositionstätigkeit entfaltete sich in der Kasseler Zeit besonders im Bereich der Lieder und Kammermusikwerke. Aber auch bereits mehrere seiner vierstimmigen Chorlieder sind hier entstanden, so das berühmte „Salve Regina“ und die beiden Messen. Desweiteren vertiefte er seine Anschauungen über das Wesen der Musiktheorie, die er später in Leipzig niederschrieb.

Über diese zwei Jahrzehnte - und auch die spätere Zeit - geben die Briefe an seinen Freund Franz Hauser (1794-1870), den späteren Münchener Akademiedirektor, interessante Aufschlüsse. Bei aller Fülle an physikalischen, theoretischen und historischen Themen zeugen die Briefe von einer Lebendigkeit und einem oft galligen Humor, aber auch von Ehrlichkeit und Bescheidenheit. Seine Urteile und kritischen Äußerungen über Künstler, Komponisten<sup>1</sup> oder Neuerscheinungen<sup>2</sup> beweisen seine außergewöhnlichen Kenntnisse auf dem weiten Gebiet der Musik und der bildenden Kunst.

Dennoch war die Kasseler Zeit von einer Eintönigkeit des Orchesterdienstes geprägt:

„Ich aber habe das Orchestersitzen überhaupt so satt.“  
(Hauser I:295)

„Eine meiner Plagen sind jetzt die Auber'schen Opern; ich halt's kaum mehr aus, einige läßt man sich schon gefallen, zumal die besseren, aber wenn das Ding in Eins weg so fort geht - diese ewigen 8/8 Rhythmen ...“ (Hauser I:229)

Lediglich durch Reisen nach Italien und Frankreich wurde das Alltagsgrau unterbrochen, nur dann lebte er auf,<sup>3</sup> kränkelte nicht und zeigte eine gewisse Lebensfreude. So sehnte er sich nach neuen Aufgaben:

„Ich möchte manchmal auch wo anders sein, wo's etwas lebendiger herginge ... Im Orchester spiele ich meistens ganz mechanisch mit, ohne eben etwas zu versehn, aber ich kann dabei an ganz andere Dinge genken.“ (Hauser I:178)

„Käme jetzt ein Antrag von Leipzig, ich wär' höchst geneigt j a zu sagen.“ (Hauser I:295)

1841 heiratete Hauptmann Susette Hummel, eine ausgebildete Sängerin und Malerin und Tochter des Kasseler Akademiedirektors Johann N. Hummel. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor und die Familie war eine der glücklicheren Facetten seines Lebens:

- 
- 1 Sein Urteil über Graun's „Tod Jesu“: „Ich mag eben das kraftlose weinerliche Klagen über die Leiden Christi nicht; dafür ist er doch wahrlich nicht gestorben, daß wir so schneidermäßig darüber jammern sollen.“ (Hauser I:24)
  - 2 Über die Mozartbiographie von G.N. von Nissen heißt es: „Seine eigenen Briefe sind das interessanteste darin ... das übrige kann mir gestohlen werden, der Herr von Nissen mit seinem Danebrogorden dazu und seine Exklamationen und falscher Enthusiasmus, der gewöhnlich bei der Sache selbst vorbeischießt und sich selbst lobt.“ (Hauser I:38f.)
  - 3 Vgl. Hauser I:47 ff.

„Ich habe sie (Susette) von ganzem Herzen lieb, und sie mich, mehr als ich verdiene und so stet und dauernd, seit dem ersten Tage wo ich sie singen ließ, seit dem 19. Decbr. 1836.“ (Hauser I:294)

Ebenfalls 1841 veröffentlichte er die Erläuterungen zu J.S.Bach's Kunst der Fuge. 1842 starb der Leipziger Thomaskantor Christian Theodor Weinlig. Auf Empfehlung von Louis Spohr und vor allem von Mendelssohn-Bartholdy, den Hauptmann 1834 durch Hausers Vermittlung kennengelernt hatte und dem dieser durch seine profunde Beschäftigung mit Bach geeignet schien, die Bach-Tradition des Thomanerchores neu zu beleben, wurde die Nachfolge Hauptmann angeboten, der sie gerne, aber auch mit mancherlei Bedenken annahm:

„Innerlich hab' ich mich noch nicht darüber freuen können... Ich kann mich mir als Direktor noch nicht recht vorstellen.“ (Hauser I:319)

Seine Wahl fand in der musikalischen Welt allgemeine Zustimmung, denn Hauptmann hatte schon längst einen geachteten Namen als Komponist, Musiktheoretiker und allgemein als Mensch erworben:

„Die gewissenhafte Umsicht unserer städtischen Behörde verdient alle Anerkennung, einen so rühmenswerthen Künstler gewählt zu haben. Wie er, dürften wohl nur sehr wenige geeignet sein, den hohen Anforderungen zu entsprechen, welche man gewohnt ist, an die Cantoren der Thomasschule zu stellen.“ (Beer:486)

Moritz Hauptmann war der siebte Thomaskantor nach Bach und hielt diese Position 26 Jahre lang inne, bis zu seinem Tode 1868.

Mit einer wohlbeachteten Aufführung seiner g-moll-Messe für Chor und Orchester begann Hauptmann seine neue Tätigkeit. Bald jedoch rückten die Werke Bachs immer mehr in den Brennpunkt seiner Arbeit und wurden Bachs Kantaten allmählich wieder im Leipziger Gottesdienst eingebürgert. So zählt Horst List Hauptmann zusammen mit Ernst Friedrich Richter (1868-1879) und Wilhelm Rust (1880-1892) zu den drei Thomaskantoren, unter denen Bachs Werke eine intensive Wiedergeburt erlebten.<sup>4</sup>

Allerdings erklangen Bachs Werke oft erheblich gekürzt und freizügig bearbeitet. So waren z.B. bei der Johannespassion 1844 nur fünf Arien zu hören; den bezifferten Bass setzte Hauptmann für je zwei Bratschen und Celli aus; die Lautenpartie wurde auf eine Klarinette und eine Bratsche übertragen, die Gambe auf ein Englischhorn und die Rezitative wurden mit Klavier begleitet.<sup>5</sup>

1843 wurde Hauptmann als Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt an das von Mendelssohn-Bartholdy gegründete Konservatorium berufen. Im Laufe von 25 Jahren Leipziger Lehrtätigkeit unterrichtete er 216 Schüler, u.a. Joseph Joachim, Salomon Jadassohn,

---

4 Vgl. List:27.

5 Vgl. Hauser II:16. Als weitere Hauptquelle über Hauptmanns Bearbeitungen dient der Aufsatz von B.F.Richter: "J.S.Bach im Gottesdienst der Thomaner" in Bach-Jahrbuch 1915. Damals waren solche Willkürlichkeiten gang und gebe - Mendelssohns Veränderungen der Matthäuspassion sogar noch extremer - und auch Hauptmann war als aktiver Musiker an die ästhetischen Urteile seiner Zeit gebunden, die z.B. die Bachsche Stimmenbehandlung in den Arien und Rezitativen als zu unsäglich instrumental ablehnten. So wäre es vielleicht ohne Uminstrumentierungen und Kürzungen nicht möglich gewesen, die Vokalwerke Bachs wieder in den Gottesdienst zu integrieren.

Hans v. Bülow und Felix Dräseke.<sup>6</sup>

Seine kompositorische Tätigkeit erstreckte sich vor allem auf vokalem Gebiet. So schuf er für die Thomaner den Großteil seiner Motetten, Psalmen, Kantaten und geistlichen Lieder. Daneben entstanden aber auch weltliche Gesänge für gemischten Chor, Frauen- und Männerchor.

1843 übernahm er - wenn auch nur widerstrebend - die Herausgabe der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Er sah darin eine Gelegenheit, den Vorstellungen der „Zukunftsmusiker“<sup>7</sup> um Liszt und Wagner seine konservativen Ansichten entgegenzusetzen. Diese Tätigkeit dauerte allerdings nur ein Jahr, da

„ich das ganze Zeitungsgeschäft mit seinem herkömmlichen Mechanismus ... zu regenerieren wohl ebenso wenig das Talent als Zeit und Muße besaß.“  
(Hiller:135)

Der Journalismus mit seinen „Berichts- und Recensions-Phrasen ohne Gefühl und Gedanken“ (ebd.) behagte ihm nicht.

Zusammen mit Schumann, Liszt, Spohr, Otto Jahn u.a. gründete er 1850 die Bach-Gesellschaft. Unter seinem Vorsitz erschienen drei Bände (Nr. 1,2 und 8) der Gesamtausgabe.<sup>8</sup> Zugleich war er Mitglied im Vorstand der Händel-Gesellschaft. Im Gegensatz zur o.g. Praxis achtete Hauptmann bei der Herausgabe der Bach-Gesamtausgabe peinlichst auf einen, soweit Quellen vorhanden, exakten Notentext ohne jegliche Erläuterungen oder Änderungen - Ausdruck seines zwiespältigen Verhältnisses zu Bach. Er begründete diese Genauigkeit, als es im Herbst 1851 bei der Herausgabe des ersten Bandes (zehn bisher ungedruckte Kantaten) innerhalb der Redaktion zu einem Streit darüber kam, ob den Kantaten Klavierauszüge beizufügen seien oder nicht:

„Unsere Gesamtausgabe hat aber überhaupt den Zweck gar nicht, diese für die praktische Ausführung herzustellen. ... Die nöthigen Einrichtungen zu treffen, dass das in der Originalgestalt jetzt Unausführbare ausführbar werde, das wird dem einzelnen ... Bearbeiter überlassen bleiben müssen; unsere Aufgabe ist doch immer nur: das was von Bach's Compositionen noch vorhanden, ... in einer möglichst vollständigen Sammlung, ... in einer Gesamtausgabe zusammenzufassen, um so auch jedes Einzelne desto sicherer der Zukunft aufzubewahren.“ (Kretzschmar: 41)

Es gelang Hauptmann, sich in dieser Frage durchzusetzen.

Sein theoretisches Hauptwerk, die Natur der Harmonik und der Metrik, erschien 1853. Nicht zuletzt dieser Abfassung wegen wurden ihm zahlreiche Ehrungen zuteil. So ernannte ihn 1857 die Universität Göttingen zum Ehrendoktor der Philosophie; die Akademien in Berlin und Stockholm beriefen ihn zu ihrem Mitglied, und er wurde Ritter des bayerischen Maximiliansordens für Wissenschaft und Kunst.

6 Eine detaillierte Auflistung sämtlicher Schüler Hauptmanns findet sich am Ende von Hauser II.

7 Der Begriff „Zukunftsmusiker“ wurde ab 1859 - auf Initiative von Franz Brendel - größtenteils durch die Bezeichnung „Neudeutsche Schule“ ersetzt.

8 Zur Bach-Renaissance und Entstehung der Bach-Gesellschaft siehe: Anton, Karl: „Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung“, Bach-Jahrbuch 1955, Berlin.

Alfred Schöne fasste die Leipziger Jahrzehnte privaten Glücks und beruflicher Erfüllung zusammen:

„Beglückt in der Ehe mit seiner Gattin, deren reiche Talente in Musik und bildender Kunst sein Haus schmückten, und durch den Besitz dreier Kinder, befreundet mit einem Kreise gleichgesinnter edler Familien, in persönlichem und brieflichem Verkehr mit einer Reihe der hervorragendsten Männer in Kunst und Wissenschaft, geliebt und verehrt von der täglich wachsenden Genossenschaft seiner Schüler, waren ihm noch volle 25 gesegnete Jahre ungeschwächter Wirksamkeit beschieden.“ (Hauser I:X f.)

1862 wurde Hauptmanns 70. Geburtstag mit einer groß angelegten Feier in Stadt und Land begangen.<sup>9</sup> Schöne schrieb weiter:

„Erst am Ende des Jahres 1866, kurz nach einer schönen Feier seiner silbernen Hochzeit, stellte sich eine Körperschwäche ein, welche rasch zunahm und die letzte Lebenszeit zu einer leidensvollen machte. Am 3. Januar 1868 schloß er die müden Augen für immer. Aber für immer lebt er im Andenken der Seinen und seiner Freunde als einer der besten und bedeutendsten Männer, die unser Vaterland hervorgebracht hat.“ (Hauser I:XI)

Keinen Ort und keine Zeitung gab es, die nicht Anteil an der Trauer um Moritz Hauptmann nahmen und ihm in zahllosen Gedenkartikeln öffentlichen Ausdruck verliehen.

Aus Moritz Hauptmanns Briefen an Franz Hauser ergeben sich einige interessante Aspekte seiner Persönlichkeit, besonders in ihrer Beziehung zu seinen musikalischen und intellektuellen Aktivitäten.

Nicht zuletzt Schönes o.g. Andeutungen über die Vielzahl von Freundschaften und Schülern könnten vermuten lassen, dass Hauptmann ein geselliger Mensch war. Er selbst betonte aber immer wieder sein **Streben nach Zurückgezogenheit** und Alleinsein, dem Verlangen, allem Tageslärm aus dem Wege zu gehen. So schrieb er 1827 aus Kassel:

„Ja wohl ist ein Nonnenkloster nicht so übel...- man wird von dem Tausenderlei des Tages so zerstückelt und ausgetrocknet - ... wenn ich nicht ganz eingepuppt und sicher vor aller äußerer Berührung sitzen kann, dann ist's auch gar nichts mit mir.“ (Hauser I:19)

In einem Brief vom August 1834 entschuldigte er sich bei Hauser für seine abrupte Abreise, verursacht durch

„eine gewisse Scheu, eine Gegenwart zu erschöpfen, ... ich halte eher in einer Gesellschaft aus wo ich mich ennuyire als wo mir's zu wohl wird. ... daher die Scheu vor neuen Bekanntschaften.“ (Hauser I:128)

---

<sup>9</sup> Vgl. Niederrheinische Musikzeitung, 1862, S. 345.

Hierzu passt auch seine **Bescheidenheit** in Denkweise und Lebenshaltung. 1853 schickte er ein Exemplar von Die Natur der Harmonik und der Metrik an Louis Spohr, mit der Bitte, „ihm einen Platz auf dem Bücherbrett zu gönnen. Daß Sie es lesen sollen, will ich Ihnen nicht zumuthen.“ (Hiller:39)  
Gleiches Buch sandte er an Louis Köhler, Leiter einer Königsberger Musikschule:

„Das fortgesetzte Interesse, was Sie meinem Buche zuwenden, kann mich nur sehr erfreuen; dagegen sollte mir 's sehr leid sein, wenn Sie durch dasselbe irgend in Ihrer eigenen Arbeit gestört oder beunruhigt würden.“ (Hiller:119)

Seine Grundhaltung beschrieb er 1851 folgendermaßen:

„Was Besonderes sein zu wollen, ist künstlerisch eben so schlecht als moralisch. Das, woran man hört, daß eine Composition von Diesem oder Jenem ist, ist ihre Schwäche, nicht ihre Stärke.“ (Hiller:67)

Anerkennung und Lob für seine Kompositionen waren ihm unwichtig, wenn er selbst mit den Werken nicht zufrieden war:

„Wenn mir etwas selbst gefällt, hab' ich's sehr gern wenn es andere so schön finden als sie nur wollen, und es wird mir dann um so lieber - wenn ich aber innerlich überzeugt bin daß das Ding nicht ist was es sein soll, dann ist mir diese innere Erkenntnis ... mehr werth als die Composition,... ich mache mir aus dem Lob nichts.“ (Hauser I:141)

1866 schrieb er resümierend an Hauser:

„Je mehr einer ist und hat, desto weniger braucht er sich einzubilden - Hochmuth ist immer *testimonium paupertatis*.“ (Hauser II:263)

Diese seine Grundhaltung ist es, die auch in etlichen Würdigungen nach seinem Tode ausdrücklich Erwähnung fand.<sup>10</sup>

Zu seiner Bescheidenheit gehörte auch eine überraschend **geringe Selbsteinschätzung** als praktizierender Musiker, sowohl zur Kasseler als auch zur Leipziger Zeit. 1829 behauptete er:

„Ich habe gar noch nichts gescheidtes gemacht; ich kann nicht's recht - nicht recht Geige nicht Clavier spielen, ein trauriger Musikus, und das mit 35 Jahren.“ (Hauser I:39)

10 Jahre später verzichtete er auf die Leitung des Frankfurter Cäcilienvereins mit der Begründung:

„Ich bin nicht Sänger, viel zu wenig fertiger Clavierspieler

---

<sup>10</sup> Vgl. Lampadius:65, Krehl:54.

und weiß mir auch zur Direction nicht das geeignete Wesen, ... Um einer solchen Stelle vollkommen gut vorzustehen, finde ich es unerläßlich guter Clavierspieler zu sein.“ (Hiller:177)

Auch seiner Berufung zum Thomaskantor sah er mit Skepsis entgegen:

„Ich habe nun zu so etwas gar kein Vertrauen in mich; ... und meine, daß jeder Andere das besser könnte wie ich; meine ganze Complexion ist, von der Herabstimmung abgesehen, zu contemplativ und zu wenig thatkräftig, und wenn etwas geschehen soll, so bin ich dazu so wenig am Platze wie Hamlet.“ (Hauser I:291)

Seine Fähigkeiten als Konservatoriumslehrer stellte er ebenso in Frage<sup>11</sup> wie die als Herausgeber der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung.<sup>12</sup> Die Bedeutung seiner eigenen Kompositionen stufte er als sehr gering ein:

„Sieht man in den ersten besten alten Italiener hinein, wo in einem 5 - 6stimmigen Psalm jede Stimme, wie es so natürlich ist, fast mit derselben Melodie dieselben Worte singt, wie die andern und alles sich so leicht und natürlich fügt als wenn's gewachsen wär', ... da fühlt man gleich wieder, wie weit man davon ist.“ (Hauser I:282)

„Mein Componiren kommt mir vor gegen das eines wirklichen Componisten, wie wenn in einem wohlgeplasterten ... Hofraum sich aus den Fugen hie und da ein kärglich Pflänzchen mit einem Stengel und Blüthchen durcharbeitet - und dort ist's eine Wiese mit tausenden, oder ein bebaut Feld mit Rips oder Raps oder Futterkräutern oder was es ist, aber der ganze Boden ist dazu frei und aufgelockert.“ (Hauser I:286 f.)

Im Gegensatz zu diesen Selbstzeugnissen steht seine enorme Selbstsicherheit, mit der er in einer Art **intellektueller Überlegenheit** oftmals wortgewaltige vernichtende Urteile über Zeitgenossen und deren Werke abgab, besonders über die Vertreter der Neudeutschen Schule, für deren „hochnothpeinliches Gesperr“<sup>13</sup> er kein Verständnis aufbrachte. Auch Berlioz bekam dies zu spüren, so etwa 1843:

„Gestern war Berlioz's Concert und wir sind davon noch alle etwas gliederlahm - einen ganzen Abend solche Musik zu hören, ist etwas zu viel, ... jedes Stück irgend eines andern Componisten, auch eines geringeren, wäre gestern eine Erholung gewesen.“ (Hiller:10 f.)

---

11 „So wenig ich eigentlich von jeher Beruf zum Lehramt gefühlt habe, so fühle ich ihn doch noch weniger an einer Anstalt.“ (Hauser II:10)

12 „Es ist mir nicht gelungen Härtels zu überzeugen, daß ich zu ... der Redaction der allgemeinen musikalischen Zeitung nicht geeignet sei.“ (Hiller:9)

13 Siehe Hauser I:17.

Speziell zum Offertorium aus Berlioz' Requiem äußerte er sich in demselben Jahr:

„Zuletzt löst sich's in einen harmonischen Dur-Schluß auf, bei dem nach der langen Pein den Leuten so wohl wurde, daß Viele nach dem Ende glaubten etwas Schönes gehört zu haben; es ist aber ein ganz gesuchtes und innerlich unmusikalisches Ding und macht höchstens den Eindruck als wenn es eine Kirchenmusik vorstellen sollte.“

(Hiller:14f.)

Noch deutlicher verurteilte er Richard Wagner:

„Von R. Wagner ist ... die Ouvertüre zum Tannhäuser gegeben worden. Sie ist ganz gräßlich, unbegreiflich ungeschickt, lang und langweilig für einen so gescheidten Menschen. ... wer da noch so ein Ding...kann..., dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden.“  
(Hiller:26)

„Ich glaube nicht daß von Wagner e i n Stück seiner Composition ihn überlebt. ... Es ist eine poetische Gerechtigkeit da, die den Egoismus in der Kunst nicht gelten läßt.“ (Hauser II:95)

Seinen konservativen Ansichten blieb Hauptmann bis zu seinem Tode treu:

„Das musikalische Kunstgebiet im weitesten Sinne scheint mir doch auch bei den Vorsätzen Wagners ganz verlassen, ... weil er,... sich nicht mehr auf künstlerischem, sondern auf einem gedüngten Naturboden befinden muß.“  
(Hiller:144)

Auch über weniger bedeutende Komponisten, z.B. den Engländer Julius Benedict,<sup>14</sup> oder über in der Allgemeinheit anerkannte, doch von ihm verpönte 'Meisterwerke' äußerte er seine gänzlich ablehnende Haltung und verteidigte sie auch:

„Der 'Messias' zieht mich auch nicht so gewaltig - am Sologesang in dergleichen Sachen hat man doch gar zu wenig Spaß; ... in den Chören sind mir auch die berühmtesten Sachen, die Puff- und Knuff-Kraftstellen nicht gerade die liebsten, die 'Alle Gewalt und Pracht usw.', wo der Tenor mit dem Baß zugleich anfangen muß damit's noch stärker bellt, ob er gleich in der Fuge hier gar nicht an der Reihe ist. Von so bloß materiellen Sachen ist doch bei dem Sebastian nie ein Gedanke.“ (Hauser I:204)

Als weiteres typisches Beispiel sei sein Urteil über Meyerbeer genannt:

---

14 Vgl. Hauser I:17.

„Ich kann den Meyerbeer als Componisten weniger leiden als irgend einer, mir wird schlecht bei seiner Musik und jede andere ist mir lieber.“ (Hauser I:246)

Über Carl Maria von Weber sagte er:

„Es bleibt ewig etwas Dilettantisches an M. Weber, darum ist's immer albern ihn mit in die erste Reihe zu stellen.“ (Hauser II:143)

Diese Polarität von geringer Selbsteinschätzung und der - fast schon arroganten - Verurteilung anderer ist sicherlich eines der interessantesten Phänomene an Hauptmanns Persönlichkeit.

Allerdings gab Hauptmann nicht nur negative Urteile ab. So finden sich ebenso viele positive, ja oft überschwengliche Äußerungen, z.B. über Bach,<sup>15</sup> Mendelssohn,<sup>16</sup> Spohr, Beethoven<sup>17</sup> und Mozart,<sup>18</sup> und ehrliche Wertschätzungen ihm zur Beurteilung zugesandter Kompositionen von Zeitgenossen.

Liest man Hauptmanns theoretische Schriften, besonders Die Natur der Harmonik und der Metrik mit ihren hochragenden und schwer zu verstehenden Gedankengängen, mag es ein wenig überraschen, daß er zeit seines Lebens immer auch einen **Sinn für Humor** bewahren konnte.

Zu Kompositionen von Niels Gade meinte er:

„Ich glaube auch nicht, daß er so leicht aus seinem Seelufitone herauszugehen vermöchte, ... über alle seine Partituren fliegen Seemöwen.“ (Hiller:22)

„Giebt's Marinemaler, so kann es wohl auch marinirte Componisten geben, man kann aber doch von dieser Sorte, wo alles zu Wasser wird, wenn auch schon Salz darin ist, nicht zu viel zu sich nehmen.“ (Hauser II:27)

Besonders die neudeutsche Oper war wiederholt Ziel seiner humorigen Anspielungen:

„Die Italiener haben Oper und Kirchenmusik und keine Kammer, die Franzosen Oper und Kammer aber keine Kirche - die Deutschen Kirche und Kammer, und keine Oper - mögen mir dies letztere unsre unzähligen Operncomponisten ... gütigst verzeihen.“ (Hauser I:105)

„Es wäre aber vielleicht den vielen deutschen Opern, die denn doch nicht fortleben wollen, ... zu wünschen, daß sie nämlich nicht zur Aufführung kämen. Dann hätte der Componist seine ungetrübte Freude der Schöpfung bewahrt und könnte guter Hoffnung leben sein Leben lang.“ (Hiller:76)

---

15 Siehe Hauser I:204.

16 Siehe Hauser I:217 f.

17 Siehe Hauser I:30.

18 Siehe Hauser I:29 ff. und Hiller:219.

Aber auch über alltägliche Dinge sinnierte er auf unbeschwerte Weise:

„Man müßte gerade neben dem Werkeltage gleichzeitig noch einen Tag für die Muße haben, ... Schade, daß *das* Muß nicht masculin, nicht *der* Muß ist, sonst möchte ich ihm *die* Muße zur Gattin geben; ... es brauchte nicht Eins zu warten bis das Andere fertig ist. Bei Tische oder Abends könnte dann jedes Rechenschaft geben und sagen was es zu Stande gebracht.“ (Hiller:152)

1829 beobachtete Hauptmann in Dresden:

„Ich bin hier oft in der Kirche gewesen, ... bei unsern Predigern ist mir selten so ganz als wenn ich in der Kirche selbst wär', es ist mir immer mehr wie Vorbereitung,... Wie oft muß man sich von der Kanzel ermahnen hören, fleißig in die Kirche zu gehen! ... Ich fände es passend wenn die Kanzel vor der Kirchthür stände; dann könnte auch der drin zur Sache selbst kommen. Ich besinne mich daß wir einmal eine Probe von dem neuerfundenen Kartoffelzucker bekamen, der wollte so wenig süßen daß man die Tasse bis an den Rand davon voll machen mußte - nun war aber kein Raum mehr für den Kaffee.“  
(Hauser I:47)

Höhepunkt der in den Briefen festgehaltenen Anekdoten ist eine Begebenheit in Neapel 1829, bei der er sich über seine eigenen pianistischen „Schwächen“ und den Dilettantismus der Zuhörer amüsiert. Hauptmann war beim Erzbischof zu Besuch, der ihn bat, seinen Flügel zu testen. Hierzu überreichte ihm der Bischof einen von Madame Bertrand komponierten Walzer. Hauptmann erzählt weiter:

„Nun hatte ich gut protestiren und versichern daß ich gar nicht Clavier spielen könne und böß' werden ; wenn ich nicht ganz stöckisch scheinen wollte muß' ich mich hinsetzen: auf jede Seite wurden zwei Kerzen gestellt, die Musik war aufgelegt, die Leute setzten sich herum als wenn Hummel oder Moscheles spielen sollte; es hatte im Grunde etwas sehr Komisches; daß die Leute nun ganz überzeugt dasaßen den Walzer der Mad. Bertrand zu hören, und ich ganz überzeugt daß sie ihn nicht hören würden. Endlich mußte aber doch etwas gespielt werden damit die Leute wieder aufstehen konnten, ich sah mir die Noten genau an die sehr klein geschrieben waren, und extemporirte nun etwas drehartiges in  $\frac{3}{4}$  Tact ungefähr die Hauptfiguren des aufliegenden Walzers nachahmend, denn der Erzbischof saß mir zur Seite und sah in die Noten, wo es hinauf ging ging ich auch hinauf, nahm Achtel wo dort Achtel standen, schlug auch einige Mal die rechte Hand über die linke wo dort etwas Aehnliches vorkam; die Aufgabe war für mich nur, etwas rhythmisches ohne Anstoß zu Ende zu bringen, das übrige

kam nicht auf meine Rechnung, das war Mad. Bertrand; in 3-4 Minuten ist jeder Walzer zu Ende, also war auch der unsere, nun wurde er gelobt, besprochen, man fand ihn nur nicht recht tanzbar, elegischen Charakter u.s.w. Mir war's lieb daß wir bald ins Freie kamen und daß es finster war, denn ich mußte unmäßig lachen, und wurde mir immer lächerlicher jemehr ich mir die Scene wieder vorstellte.“ (Hauser I:62 f.)

Exemplarisch für die vielen Würdigungen Hauptmanns sei abschließend eine Charakterisierung seiner Persönlichkeit durch Ferdinand Hiller angeführt:

„Seit Joh. Seb. Bach der Stelle eines Cantors an der Thomasschule eine unsterbliche Weihe gegeben, war Hauptmann gewiss ... der bedeutendste seiner Nachfolger. Wohl hatten ... ehrenwerthe Männer jenen erlauchten Posten innegehabt, aber eine Persönlichkeit von so umfassender Bildung, von so geistiger Reife, von so geläutertem Geschmack, von solcher Schärfe und Klarheit des Urtheils hat sich schwerlich unter ihnen gefunden. Nicht allein mit den Meisterwerken unserer Kunst war Hauptmann auf's innigste vertraut, nicht minder war er zuhause in den Schöpfungen der Poesie und der plastischen Künste. ... Wenn man in dem von Büchern und Musikalien vollgepfropften Studierzimmer Hauptmann's neben ihm gesessen und eine Stunde mit ihm verplaudert hatte, so ging man mit dem Eindrücke von dannen, das geistige Bild eines griechischen Weltweisen in sich aufgenommen zu haben. Diese ruhige Heiterkeit, dieser lächelnde Ernst der Auffassung, diese milde Gerechtigkeit des Urteils, welche aber keineswegs des attischen Salzes ermangelte! Und wie freundlich nahm er Theil an dem Wirken eines Jeden, dem es Ernst um die Sache war - ermunternd, belehrend, begütigend, beschwichtigend! Sein eigenes Thun ohne alle Affection in den Hintergrund drängend, von seinen Productionen nur das gleichsam Abgerungenste sagend, mit der bescheidensten Einfachheit sich bewegend, konnte er doch nicht verhindern, daß man stets als zu einem Höheren zu ihm hinaufblickte. Oft schweigsam, aber nie Unbedeutendes sprechend, einfach und schlicht und dabei würdevoll, ruhig und doch stets geistig bewegt!“ (Cölnische Zeitung, 07.01.1868)

## Moritz Hauptmann als Theoretiker

Selbstverständlich darf auch Hauptmanns Bedeutung als Musiktheoretiker nicht unerwähnt bleiben, einerseits wegen seines eigentümlichen Zugangs, andererseits wegen seines grossen Einflusses auf die späteren Theoretiker.

Im Mittelpunkt steht hierbei das 1853 erschienene Buch Die Natur der Harmonik und der Metrik.<sup>1</sup>

Hauptmanns Absicht war es,

„eine natürliche Begründung des harmonisch und metrisch Gesetzmäßigen zu suchen, das Princip, aus welchem die mannigfaltigen Aeusserungen nach allen Seiten als von innen heraus bestimmte hervorgehen und sich entwickelnd gestalten zu den uns bekannten, uns wieder innerlich ansprechenden Erscheinungen.“ (NHM:5)

Damit grenzt er sich deutlich von der zeitgenössischen Musiktheorie ab, vor allem von Helmholtz's „Lehre von den Tonempfindungen“.

Während Helmholtz die rein akustischen Bedingungen des elementaren Klanges untersuchte, ging es Hauptmann um die Bedeutung, die der Klang im Bewusstsein des Menschen annimmt. Somit schloss er sich der Position Goethes an, der gemahnt hatte, bei der Definition musikalischer Sachverhalte das innerliche Tonverständnis des Menschen nicht außer Acht zu lassen.

Hauptmanns Theorie basiert auf einem einzigen fundamentalen Satz:

„Es gibt drei direct verständliche Intervalle:

- I. Die Octav
- II. Die Quint
- III. Die (grosse) Terz.

Sie sind unveränderlich.“ (NHM:19)

Im sich anschließenden Kommentar begründet er diese Maxime:

„In der Begriffs-Einheit der drei Momente des Dreiklanges ist aber überhaupt alle Bestimmung enthalten, die dem Verständnisse nicht nur der Accorde, als der gleichzeitigen Verbindung von Tönen, sondern auch der melodischen Fortschreitung, und der Folge von Accorden, eben so, wie sich später zeigen wird, den metrisch und rhythmisch gesetzlichen Forderungen zu Grunde liegt. Jeder Ton eines musikalischen Satzes ist Oktav, Quint oder Terz; jeder Accord in Verbindung mit anderen, jedes rhythmisch-metrische Moment hat seine verständige Bedeutung im Begriffe der drei obigen Bestimmungen.“ (NHM:21)

Im Sinne des Dreischritts These - Antithese - Synthese symbolisieren die drei o.g. Intervalle Einheit, Trennung und Vermittlung: die Oktave als unmittelbare Einheit des Grundtones, die Quinte als Heraustreten in den Gegensatz und die Terz als vermittelndes Bindeglied.

---

1 Eine Auflistung aller theoretischen Schriften Hauptmanns findet sich im Literaturverzeichnis.

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, den Inhalt von Hauptmanns Theorie näher zu erläutern. Hierzu sei andere Literatur empfohlen.<sup>2</sup> Musiktheoretiker sind bis heute unterschiedlicher Auffassung, ob Hauptmanns Theorie eher von Hegels dialektischem Prinzip oder von Goethes Farbenlehre beeinflusst ist.<sup>3</sup> Auch dieses Problem zu beleuchten, ist an dieser Stelle nicht vonnöten.

Wichtiger ist die Frage, welche Tragweite Hauptmanns Theorie für die Theoretiker und Komponisten seiner Zeit hatte.

Diejenigen Theoretiker, die sich mit Hauptmann auseinandersetzten, spalteten sich in zwei Gruppen. Die erste besteht aus Schülern Hauptmanns (Louis Köhler, Oscar Paul, Otto Bähr und Wilhelm Rischbieter), die sich seiner Theorie annahmen und versuchten, ihre mehr Verbreitung zu sichern, indem sie sie anschaulicher und verständlicher machten. So ergänzten sie die schwer zu lesenden, teilweise philosophisch durchzogenen Ausführungen<sup>4</sup> durch praktische Anweisungen. Diesen Versuch hat auch Hauptmann selbst unternommen. In seiner Lehre von der Harmonik (1868) folgte er dem Gedankengang der früheren Arbeit, aber in einer dem praktischen Musiker mehr zugänglichen Form.

Die zweite Gruppe umfasst diejenigen, die, von einzelnen Aspekten aus Hauptmanns Theorie ausgehend, ihre eigenen Theorien weiterentwickelten. Hierzu zählen Otto Kraushaar, Carl Friedrich Weitzmann, Arthur v. Oettingen und Hugo Riemann, die wie Hauptmann alles harmonische Geschehen auf den Dur- und den Mollklang zurückführten.

Auf die Komponisten seiner Zeit hatte Hauptmanns Theorie keinen Einfluss, schon gar nicht auf die Anhänger der Neudeutschen Schule. Bekanntermaßen „endete Hauptmanns musikalisches Weltbild bei Spohr und Mendelssohn“ (Hanke: 129). So liegt es auf der Hand, dass die fortschreitende Erweiterung des Harmoniesystems mit all ihren Stilmitteln (z.B. enharmonische Verwechslung und Gewichtung der Dissonanz) in seinem System keine Berücksichtigung finden konnte. Hauptmann war von „einem Endzeitbewußtsein getragen“ (Rummenhüller 1966:35), dass die Natürlichkeit nur in der Tonalität zu finden ist und jegliche Weiterentwicklung - die es für ihn gar nicht geben konnte - als Unnatürlichkeit anzuprangern war.

Es war also nicht Hauptmanns Absicht, die Aktualitäten der zeitgenössischen Musik zu erfassen oder gar Neuerungen zu präsentieren. Er trennte deutlich zwischen Theorie und Praxis:

„Mein Buch befaßt sich nicht mit Anweisung zur praktischen Komposition, und möchte sich zur Kompositionslehre verhalten, wie etwa die Chemie zur Kochkunst.“ (Hiller: 39)

„... wie überhaupt eine allgemeinere Theilnahme gar nicht zu erwarten ist. ... daß an tiefer gehenden Untersuchungen dem Praktiker nicht viel gelegen zu sein braucht. ... Wenn ein junger Componist sich mit Grübeleien über die Natur der akustischen und metrischen Elemente viel abgeben wollte, würde es kein vortheilhaftes Zeugnis für sein Productionstalent sein.“ (Hiller: 113)

2 Vgl. Eisenhardt; Rummenhüller 1963.

3 Vgl. Ruhnke 1956 und Rummenhüller 1970 als Vertreter des Hegelschen Einflusses im Gegensatz zu Eisenhardt und Seidel 1971.

4 „Ob's irgend bei einem vernünftig anklingen wird - ich weiß es nicht und ... kann es den Meistern nicht verdenken, wenn sie es getäuscht wieder aus der Hand legen, ohne weit hinein gekommen zu sein.“ (Hauser II:111)

Dennoch zeigte er sich enttäuscht über die nur sehr zögerliche Verbreitung und unverständige Wirkung seines Buches:

„Bis jetzt habe ich nur von einer Seite, von L. Köhler in Königsberg, eingehend theilnehmendes erfahren. ... Von Hiesigen habe ich noch kein Wort vernommen.“ (Hauser II: 114)

„Ich habe immer mehr zu erfahren Gelegenheit, daß mein Buch nicht deutlich genug ist. ... Es hat sich keiner die Mühe gegeben, das Ding ordentlich in sich aufzunehmen und wachsen zu lassen. ... So merkt man gleich, wie selten man verstanden wird.“ (ebd.: 182f.)

Hauptmanns Ziel war es, die Handlungsregeln der Kompositionszunft nicht zu ändern, sondern sie wissenschaftlich zu begründen. Louis Köhler brachte dies auf einen Nenner:

„Die Lehrbücher sagen, *wie* man es machen muß; Hauptmanns Buch sagt aber, *warum* man es so machen müsse.“ (Köhler 1855: 165)

Dahlhaus geht einen Schritt weiter, indem er eine Verknüpfung von Theorie und Praxis selbst unter der Annahme, Hauptmann habe dies gewollt, für überhaupt nicht möglich hält:

„In Leipzig dagegen handelte es sich um eine in extreme Abstraktionen getriebene Theorie, die zu hoch über der musikalischen Wirklichkeit schwebte, als daß sie verändernd oder gar lenkend in sie eingreifen konnte.“ (Dahlhaus 1989: 25)

So ist Hauptmanns Theorie bei der Betrachtung und Analyse seiner Chorwerke insgesamt mit gutem Gewissen zu vernachlässigen. Allenfalls einzelne Aspekte wie etwa Akkordfolgen, Dissonanzen und Kadenzten ließen sich zum Vergleich oder zur „Überprüfung“ heranziehen.

## Die Chorwerke von Moritz Hauptmann

### Vorbemerkung

Ein Blick in Hauptmanns komplettes Werkverzeichnis<sup>1</sup> macht deutlich, dass die Chorwerke mit 31 von 60 Opera rund die Hälfte ausmachen. Die anderen Kompositionen sind überwiegend Instrumentalwerke in kammermusikalischer Besetzung - vornehmlich gedacht zur Aufführung in privaten Hausmusikkreisen - und klavierbegleitete Sololieder oder Duette. Letzteres wurde dadurch begünstigt, dass Hauptmanns Frau Susette eine ausgezeichnete Sängerin war. Nimmt man die Tatsache hinzu, dass bis auf wenige Ausnahmen fast alle Chorwerke für a-cappella-Chor geschrieben sind, so fällt auf, dass Hauptmann ein Liebhaber der kleineren Gattungen war, wie er es selber auch zugibt:

„Wie schon überhaupt ... es mir schwer erscheint ohne eine lähmende Präoccupation an eine größere Composition, Oper, Oratorium oder Symphonie, zu denken.“ (Hauser II:147)

Seine Vorliebe für den a-cappella-Stil geht einher mit der Ablehnung der Orgel als begleitendes Instrument.<sup>2</sup> Hierzu äußerte er sich in seinen letzten Lebensjahren deutlich:

„Das Gegentheile dieses Verklingens ist der steife steinerne Orgelton, den ich deshalb zur Gesangsbegleitung gar nicht gern habe.“ (Hiller: 142)

„Die Orgel ist ein lebloses Instrument; ... musikalisch kann sie doch eigentlich nicht wirken; ... sie hat nur mechanisch bestimmte, methodisch verstimmte Intervalle.“ (Hauser II: 252)

Die Opus-Zahlen verweisen nicht auf die Reihenfolge der Entstehung, sondern nur auf die der Drucklegung. Größtenteils ist aber beides identisch. So sind in der Kasseler Zeit von 1822 bis 1842 gut die Hälfte seiner weltlichen vierstimmigen Chorlieder (op.21, 25) entstanden, ebenso das „Salve Regina“ op.13 und die beiden Messen op.18 und op.30. Kompositorischer Schwerpunkt in Leipzig (1842 bis 1868) waren die geistlichen Chorwerke (Motetten, Psalmen, Kantaten, Lieder, 3 Kirchenstücke op.43). Weltliche Kompositionen für gemischten Chor (op.32, 47), Frauenchor (op.50) und Männerchor (op.49, 55) standen nun eher am Rande.

Aber nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in quantitativer Hinsicht markiert die Ernennung zum Thomaskantor 1842 einen Wendepunkt in Hauptmanns Chorschaffen. Unter den bis 1842 entstandenen Werken op.1 bis op.30 sind lediglich sieben Chorwerke zu finden. Dagegen nimmt von op.31 bis op.60 die Chormusik mit 24 Werken eindeutig eine Vorrangstellung ein - ein deutliches Zeichen dafür, dass Hauptmann sein Amt als Thomaskantor auch unmittelbar mit seiner kompositorischen Tätigkeit verknüpfte.

30 Jahre nach Hauptmanns Tode 1868 unternahm es der Verlag Breitkopf & Härtel, eine Gesamtausgabe seiner Chorwerke in acht Bänden herauszugeben. Drei dieser Bände sind heute in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin vorhanden. Die übrigen Bände sind als Kriegsverlust anzusehen.

Bei den Werken, deren Zeitraum der Komposition oder Veröffentlichung sich durch Quellen nicht eindeutig festlegen lässt, stehen die Jahreszahlen in Klammern - als Hinweis auf eine Eingrenzung durch Angaben zu früheren oder späteren Werken.

<sup>1</sup> Dieses findet sich in: Hiller:221 ff.

<sup>2</sup> Lediglich in op.38 verwendet er die Orgel.

## 1. Geistliche Werke

### 1.1 Werke für gemischten Chor

#### 1.1.1 Werke für gemischten Chor a-cappella

##### Op.9 „Salvum fac regem, Domine“

Motette für vierstimmigen Chor.

Text: Psalm 20,10a; 28,2b.

Verlag: Siegel, Leipzig. Neue Ausgabe.

(komponiert vor 1822)

Es ist dies Hauptmanns erste Chorkomposition. In ihr zeigen sich bereits einige Charakteristika seines Kompositionsstils, denen er bis zum Ende treu blieb.

(Notenbeispiel T.1-7)

*Andante*

Sopran  
Alt  
Tenor  
Baß

Sal - vum fac re - gem, Do - mi - ne, sal - vum, Do - mi - ne,  
Ver - leib uns Frie - den, Herr und Gott, Frie - den, Herr und Gott.

Sal - vum fac re - gem, Do - mi - ne, sal - vum, Do - mi - ne,  
Ver - leib uns Frie - den, Herr und Gott, Frie - den, Herr und Gott.

Sal - vum fac re - gem, Do - mi - ne, sal - vum, Do - mi - ne,  
Ver - leib uns Frie - den, Herr und Gott, Frie - den, Herr und Gott.

Sal - vum fac re - gem, Do - mi - ne, sal - vum, Do - mi - ne,  
Ver - leib uns Frie - den, Herr und Gott, Frie - den, Herr und Gott.

Die Motette präsentiert sich durchgängig im schlichten homophonen Satz, aber mit sanglicher Stimmführung und ruhig dahinfließend - ganz im Stile und Sinne Mendelssohns. Während der 62 Takte entfernt sich Hauptmann niemals weit vom harmonischen Rahmen Tonika - Dominante - Tonikaparallele. So besticht die Motette weniger durch harmonische Komplexität als durch „edle vornehme Ausdrucksweise und wohl lautende Klangfarbe“ (Eitner: 83).

Die Kürze des Textes - Hauptmann verwendet nur zwei Psalmzitate - erfordert viele Textwiederholungen. Dies tut aber der musikalischen Entwicklung und Geschlossenheit keinen Abbruch.

Mit Beginn der zweiten Texthälfte „et benedic hereditati“ greift Hauptmann zunächst auf die ersten vier Takte der Motette zurück (Notenbeispiel T.32-35):

ne, be-ne-dic he-re-di-ta-ti,  
Gott. Sen-de rei-che Gna-de al-len,  
et be-ne-dic he-re-di-ta-ti,  
Send dei-ne rei-che Gna-de al-len,  
et be-ne-dic he-re-di-ta-ti,  
Send dei-ne rei-che Gna-de al-len,  
et be-ne-dic he-re-di-ta-ti,  
Send dei-ne rei-che Gna-de al-len.

Ansonsten wirkt die Vertonung dieses Zitates durch die Anhäufung von Viertelnoten und die Kopffimitationen (T.35f., 39f., 46ff.) etwas lebendiger als der erste Teil. Beiden Hälften der Vertonung gemeinsam ist ein musikalischer Höhepunkt auf der Medianten G (T.11 und T.50) mit jeweils identischer Rückführung zur Tonika Es-Dur.

Ausgehend von der Satzstruktur der Takte 16/17 lässt Hauptmann die Motette mit einem ruhig schwingenden „Amen“ ausklingen und schließt damit musikalisch und atmosphärisch den Bogen zum Beginn des Werkes.

#### Op.13 „Salve regina“ a quattro voci pieno

Text: aus dem 11. Jahrhundert

Verlag: Simrock, Bonn 1822.

Diese Motette, 1822 komponiert, wurde zu Hauptmanns Lebzeiten eines seiner populärsten Werke.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung lobte 1832:

„Ein angemessen kirchlicher, harmonisch gut gehaltener, etwas tiefer als gewöhnlich gegriffener Gesang, der wie nach Erschütterung des Herzens um Beystand fleht. In solchen Fällen wird man wohl thun, sich seiner zu bedienen.“(Nr.52, Sp.872)

Johann Gottfried Stallbaum, der Rektor der Thomasschule, hatte später - entsprechend damaliger Gewohnheit - dem Salve Regina einen neuen Text unterlegt, der sich nicht auf Maria bezog. Davon erhoffte er sich eine größere Verbreitung des Stückes. Diese Änderung konnte von Hauptmann aber erfolgreich abgewendet werden.<sup>3</sup>

1864 schrieb Hauptmann gewohnt bescheiden:

„In London hat jetzt ... mein Salve Regina (von 1822, also nach 42 Jahren) sehr gefallen ...; einzubilden hat man auf solche Zufälligkeiten sich grad nicht viel.“ (Hauser II:244)

Auch im Konzert zum 25-jährigen Jubiläum als Thomaskantor (1867) gelangte dieses Werk zur Aufführung. 1965 behauptete Georg Feder:

„Das ‚Salve Regina‘ ist aus katholischem Geist empfunden und außerordentlich klangschön, erreicht aber nicht die blühende Melodik seines vermutlichen Vorbildes, des Mozartschen ‚Ave verum‘.“

(Feder 1965:263)

<sup>3</sup> Vgl. Hauser II:55.

Eine vage Vermutung, denn die Anlehnung an ein „Vorbild“ wird durch keine andere Quelle gestützt, auch durch Hauptmanns Briefe nicht.

Der ruhige Grundcharakter dieser Motette ist dem des op.9 ähnlich. Auch der formale Aufbau ist derselbe: ein Mittelteil, in dem sich der harmonische Reichtum in begrenztem Maße entfaltet, wird von ruhigen, tonal eng gefassten Abschnitten umrahmt; der Beginn des zweiten ruhigen Teils greift wiederum auf die ersten Takte der Motette zurück. Im Verlauf des Stückes aber entwickelt Hauptmann eine harmonische Würze, reich bespickt mit Modulationen und Chromatik, wie sie auch in allen späteren Kompositionen ausgeprägter nicht zu finden ist. Hierfür ein markantes Beispiel:

Hauptmann kritisierte des Öfteren eine unverständliche und vor allem unsangliche Stimmführung in Chorkompositionen anderer Komponisten, auch in denen so angesehener und von ihm verehrter Tonschöpfer wie Bach und Spohr.<sup>4</sup> Er selbst zeigt aber anhand seines Salve Regina auf, dass auch eine Sanglichkeit der Stimmführung kein Garant für eine saubere Intonation ist. Er macht dies an einer Modulation in den Takten 37 bis 39 deutlich. (Notenbeispiel T. 36,4-41,1)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The score is in C major and C minor, with a modulation from C major to C minor in measures 37-39. The lyrics are: "ad te, ad te, ad te cla-ma-mus, cla-ma-mus, ad te, ad te su-spi-ra-mus, ad te, ad te cla-ma-mus, ad te cla-ma-mus,". The score includes dynamic markings like "cresc." and "f".

Ebenso verwundert wie verärgert ist er über die stets unreine Ausführung dieser Stelle, „die in den unmittelbaren Fortschreitungen ganz natürlich, im Ganzen ... niemals rein gesungen werden wird, sie werden beim Schluß derselben immer zu tief sein. ... Daß es in zwei Tacten aus dem Cis moll nach C dur soll, das ist die Schwierigkeit, wenn auch die Schritte an sich richtig sind. ... Aber der Sänger temperirt nicht. ... So giebt es eben auch bei dem leichtest scheinenden eine Unreinheit.“ (Hauser II:33 f.)

An anderer Stelle äußert er sich noch einmal zu diesen Takten und fasst zusammen: „Zum chromatisch rein singen gehört musikalische Bildung, mit dem Notentreffen allein ist es nicht zu erlangen, der Sänger muß sich der inneren harmonischen Vorgänge bewußt sein.“ (Hiller:17)

Op.15 „Lauda anima mea“ a quattro voci pieno.

Text: Psalm 146, 1.2

Verlag: Siegel, Leipzig

(komponiert zwischen 1822 und 1825)

Nach den für Hauptmann ungewohnt kühnen harmonischen Wendungen in op.13 beschränkt er sich im Offertorium op.15 nun wieder auf einen tonal engen Raum um Es-Dur. Auch von seinem reinen und edlen Ausdruck her ist es op.9 sehr verwandt.

4 Vgl. Hauser II:22.

Rhythmische Keimzelle des Werkes ist der Rhythmus  $\frac{3}{4}$  , der meistens mit sanglichen Sekundschritten ausgefüllt wird.

Hauptmann intensiviert die motivische Arbeit. Hierbei prägt sich besonders das innerhalb eines Quartraums in Sekundschritten aufsteigende Motiv ein, welches die musikalische Aussage ganzer Abschnitte bestimmt, z.B. von Takt 8 - 18. (Notenbeispiel T.8,1 - 10,1)



8 *mf cresc.* 11 *f* 14

lau-da-bo Do - mi - num, lau - da - bo in vi - ta me - a, lau -  
 Ich lo - be Gott, den Herrn, den Her - ren mein Le - ben lang, ich

*mf cresc.* *f*

in vi - ta me - a lau - da - bo, lau - da - bo Do - mi - num, lau -  
 Ich lo - be Gott, den Her - ren, ich lo - be Gott, den Herrn, ich

*mf cresc.* *f*

in vi - ta me - a lau - da - bo in vi - ta me - a lau -  
 Ich lo - be Gott, den Her - ren ren mein Le - ben lang, ich

*mf* *f*

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta  
 Ich lo - be Gott, den Herrn mein Le - ben

Die formale Anlage entspricht denen von op.9 und op.13. Im Mittelteil weitet er wiederum das harmonische Geschehen ein wenig aus, indem er unter Verwendung eines synkopischen Motivs sequenzartig nach f-Moll moduliert.

(Notenbeispiel T.34,4 - 36,1):



a - le - lu - ja,  
 al - le - lu - ja,

Nach dem Mittelteil folgt ab Takt 55 der gewohnte Rückgriff auf die Anfangstakte, daran anschließend werden zudem die Takte 16 - 23 wiederholt.

Durch rhythmische und motivische Verschachtelungen erreicht Hauptmann eine fast durchgängig fließende Viertel-Bewegung, die in ihrer beruhigenden Wirkung noch eine Steigerung gegenüber den ersten beiden Chorkompositionen darstellt.

Zur Neuauflage 1991 heißt es:

„Sangliche Stimmführung, klarer formaler Aufbau, durchsichtige Satztechnik und reine Harmonik sind die von Hauptmann verfolgten kompositorischen Zielsetzungen, die ... die Motette für das gottesdienstliche Singen überaus empfehlenswert machen.“<sup>5</sup>

Insgesamt lassen sich op.9, op.13 und op.15 durch ihre Ähnlichkeiten im Grundcharakter und in ihrem „... Streben nach klarem Aufbau, durchsichtigem Satz und reiner Harmonik“ (Ruhnke 1956: Sp.1832) als erste Gruppe von Hauptmanns frühen Chorwerken zusammenfassen. Dies wird durch Hauptmanns Vorliebe für langsame Tempi unterstrichen - alle drei Motetten haben die Vorgabe „Andante“.

Seine kompositorische Entwicklung jedoch ist zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen. Es sei an dieser Stelle vorweggenommen, dass sich seine Tonsprache

5 Weber, Erich. In: Musica Sacra, Heft 3, 1991, S.251. Eine identische Formulierung ist zu finden bei Ruhnke 1956: Sp.1832.

nicht mehr weiterentwickelt hat. Den Erweiterungen der Tonalität verweigerte er sich bis zum Ende und blieb seiner konservativ-romantischen Auffassung treu.

Op.18 Vocalmesse f-Moll  
für Chor und Solostimmen

Verlag: Siegel, Leipzig 1855

Diese Messe erfuhr einen mühsamen Weg von der Entstehung bis zur Drucklegung.

Aus Hauptmanns Briefen läßt sich feststellen, dass er diese Messe vor 1825 komponiert hat. Am 27. November 1825 erwähnt er eine Aufführung des „Kyrie und Gloria aus meiner Messe ohne Begl.“<sup>6</sup> auf dem Kasseler Cäcilienfest.

Der Wiener Musikalienhändler und Verleger Artaria hatte Interesse an der Drucklegung der beiden Messen op.18 und op.30 bekundet, muss dieses aber wohl wieder verloren haben. 1829 schrieb Hauptmann:

„Artaria scheint meine beiden Messen ... nicht stechen zu wollen; Ostern voriges Jahr schrieb mir Hr. Wolf, sein Commis oder Associé, daß die Vocalmesse in Arbeit wäre, seitdem hab ich ihm zweimal geschrieben und keine Antwort erhalten.“ (Hauser I:40)

Hauptmanns Kontakt zu Artaria endet damit, dass sein Freund Wiener in Wien „bei einem Antiquar ein Paket Noten sieht, etwas darin herumstört und meine beiden Messen entdeckt, und zwar die Originalpartituren; er erfährt, daß sie aus der Artaria'schen Versteigerung dahin gekommen sind, kauft sie für ein Weniges und nun sind sie wieder in meinen Händen.“ (Hauser I:227)

Erst im Frühjahr 1855 erscheint die Messe schließlich bei Siegel in Leipzig.

Sie ist die erste von zwei Messvertonungen Hauptmanns und bringt zwei kompositorische Neuerungen: die Verwendung von Solostimmen und den Einbezug der Chorfüge. Ersteres findet sich von nun an häufiger in Hauptmanns Chorwerken, letzteres bleibt die Ausnahme.<sup>7</sup>

Peter Flessa schreibt im Vorwort zur Neuauflage 1988 (Bärenreiter-Verlag):

„... trägt die vorliegende a-cappella-Messe f-Moll op.18 dominierend romantische Züge, aus denen die entscheidende Abkehr von aufgesetzter Virtuosität der menschlichen Stimme abzulesen ist. Auch die vier Solopartien erhalten nur alternierende Aufgaben und fügen sich in den moderaten Gesamteindruck. Meisterhafte Führung des vierstimmigen Vokalsatzes bleibt in allen Meßsätzen Hauptmanns vordringliches Anliegen. Durch harmonische Erweiterung auf Spohrsche Chromatik und eigentümliche Oktavparallelen kontrastiert das Werk bei zweifellos historistischer Grundtendenz erfreulich originell zu reinen Palestrina-Kopien, wie sie seit ca. 1800 vermehrt in Italien entstanden. Als aufwandsarme aber effektvolle Spielart der Klangfarbe läßt Hauptmann die Solostimmen entweder dezidiert mit dem Chor colla parte gehen, oder er behandelt sie ausgespart und für sich alternierend.“

Grundlegender Baustein und verbindendes Element der einzelnen Sätze ist der gebrochene Dreiklang. Er durchzieht, wenn auch in unterschiedlicher Form, alle Teile der Messe. So beginnt das Kyrie im prägnanten Unisono:

(Notenbeispiel T.1 f.)

<sup>6</sup> Hauser I:4

<sup>7</sup> Zu Hauptmanns Ansichten über die Fuge siehe Erläuterungen zu op. 30 (S. 65 f.).

Andante grave ♩ = 72 (♩ = 88)

Sopran  
Chor Ky-ri-e e-le-i-son,

Alt  
Chor Ky-ri-e e-le-i-son,

Tenor  
Chor Ky-ri-e e-le-i-son,

Baß  
*f.*  
Chor Ky-ri-e e-le-i-son,

Diesem sehr ähnlich ist der Beginn des Fugenthemas am Ende des Kyrie:  
(Notenbeispiel T.35 f.)

35 Allegro moderato ♩ = 72 (♩ = 96)

Ky-ri-e e-le-

Im Gloria findet sich der gebrochene Dreiklang etwas versteckter, weil auf alle vier Stimmen verteilt, in T. 12 ff.: (Notenbeispiel T.12 ff.)

Chor  
lau-da - - mus

Chor  
lau-da - - mus

Chor  
glo-ri-fi-ca-mus,

Chor  
lau-da - mus te, glo -

sowie am Ende der Schlußfuge als strahlender Aufgang:  
(Notenbeispiel T. 213 ff.)

Tutti  
a - - - men, in glo - ri - a

Tutti  
in glo - ri - a

Tutti  
a - - - men, in glo - ri - a

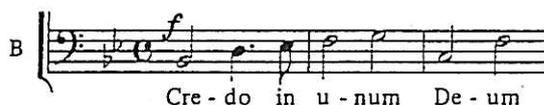
Tutti  
a - - - men,

Auffällig in der formalen Anlage des Gloria ist weiterhin die Wiederholung der Takte 1 - 33 in den Takten 100 - 138.

Beschränkt sich Hauptmann in der Kyrie-Fuge auf die Grundgestalt des Themas, greift er in der Schlußfuge des Gloria auch auf die Umkehrung des Themas zurück (ab T. 181); später werden beide Gestalten miteinander verwoben (ab T. 195).

Insgesamt zeugen die beiden Fugen von einer solchen meisterhaften Beherrschung der Themenverarbeitung, dass Hauptmanns seltener Rückgriff auf diese Kompositionsform wahrlich nicht auf mangelndes Können zurückzuführen ist.

Das Kernmotiv, welches sich durch den ersten Teil des Credo zieht (T. 1 - 73), bringt - unter Auslassung der Achtel-Durchgangsnote - wiederum den gebrochenen Dreiklang an exponierter Stelle: (**Notenbeispiel T. 1 f.**)



(siehe auch T. 17, 35, 49).

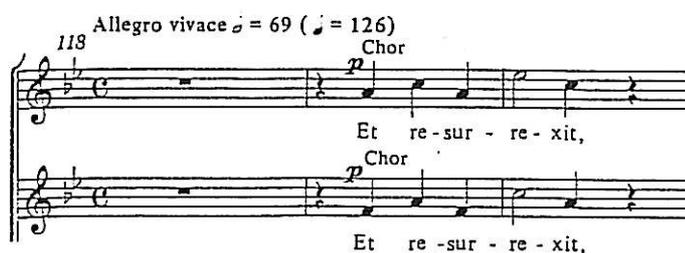
Auch der langsame Mittelteil des Credos ist von gebrochenen Dreiklängen durchzogen, zunächst in T. 76 f. Als Baß-Solo: (**Notenbeispiel T. 76 f.**)



und in T. 85 f. als „Crucifixus“-Motiv: (**Notenbeispiel T. 85 f.**)



Schließlich wird die Grundgestalt des gebrochenen Dreiklangs mit Beginn des schnellen Schlussteils zum Septakkord erweitert: (**Notenbeispiel T. 119 f.**)



Das Sanctus bringt drei auffällige Wendungen mit gebrochenen Dreiklängen: im kräftig schwingenden „Pleni sunt coeli“-Abschnitt: (**Notenbeispiel T. 38-40**),

ple - - ni sunt coe-li et ter - ra,  
 ple - - ni sunt coe -  
 ple - - - ni sunt coe - li,  
 - ple-ni sunt coe - li et ter - ra,

beim Eintritt des Benedictus (Notenbeispiel T. 61-63):

61 Andante (♩ = 72) Solo *dol.*  
 - cel-sis. Be-ne-di-ctus qui ve-nit in  
 - cel-sis. Be-ne-di-ctus qui ve-nit  
 - cel-sis. Be-ne-di-ctus qui  
 - cel-sis. Be-ne-di-ctus qui

und - wie schon beim Gloria - am Ende des Satzes als bekräftigender Abschluß (Notenbeispiel T. 142 ff.):

141  
 o - san - na in ex - cel - - sis, o - san - - - na.  
 a, o - san - na, o - san - - - na.  
 a, o - san - na, o - san - - - na.  
 o - san - na, o - san - - - na.

Auch am Anfang des Agnus Dei dominiert der gebrochene Dreiklang, diesmal in Aufwärtsrichtung auf alle vier Stimmen verteilt: (Notenbeispiel T. 1-3)

Andante sostenuto  $J = 52$  ( $\text{♩} = 80$ )

S A - gnus De - i,  
 Chor *mf cresc.* A - gnus, A - gnus De - i,  
 Chor *mf* A - gnus De - i,  
 Chor *mf* A - gnus De - i,  
 A - gnus De - i, A - gnus,

Und als wollte Hauptmann am Ende der Messe noch einmal die Bedeutung der Dreiklangsbrechung für dieses Werk herausstellen, lässt er den Bass abschließend seinen ganzen Tonumfang „durchbrechen“: (Notenbeispiel T. 159 ff.)

*ritard.*

- do - na no - bis pa - - - cem.  
 - do - na pa - - - cem.  
 - do - na pa - - - cem.  
 - do - na, do - na pa - - - cem.

1862 gibt Oscar Paul weitere analytische Aspekte zu dieser Messe:  
 „Dass sich die vollendetste Meisterschaft in der grossen Form wie im Detailbau kundgibt, ist bei Hauptmann selbstverständlich. Man beachte nur im Kyrie (F moll) Tact 4 den Eintritt des Canons, welcher sich dreistimmig zuerst zwischen Sopran und Tenor in der grossen Septime mit freier Altstimme, dann zwischen Bass und Alt in der kleinen None mit freier Tenorführung, und endlich in der Wiederholung auf der nächst höheren halben Tonstufe fast bis zum Eintritt des Solo auf dem Sextenaccord von As dur hinzieht. Ferner den grossartigen fugierten Schlusssatz mit dem Hauptmotiv als Unterlage des Fugenthema. Auf Kyrie folgt Gloria in F dur und Credo in B dur und acht- und vierstimmiger Bearbeitung. An letzteres schliesst sich Sanctus in Es dur an, zuerst im  $\frac{3}{4}$  Tacte mit Sopran, Alt und Tenor sanft hervorschwellend bis zum 4. Tacte, wo der Bass im Forte mit Sanctus eintritt, hingegen die anderen Stimmen „Dominus“ rufen. Der kräftige Satz im  $\frac{6}{4}$  Tacte „Pleni sunt coeli et terra“ geht nach den Worten „Osanna in excelsis“ zum Benedictus im  $\frac{4}{4}$  Tact über, welches dann in den  $\frac{6}{4}$  Tact zum „Osanna in excelsis, pleni sunt coeli et terra gloria tua“ zurückkehrt. Den Schluss der Messe bildet Agnus Dei in F moll. Dieses Tonstück hebt im  $\frac{2}{4}$  Tact mit einem kurzen dreistimmigen Canon in der Prime an und geht nach längerem Satze in den  $\frac{3}{4}$  Tact über, in welchem es sich bis zum Schluss „Dona nobis pacem“ fortzieht. Man wird beim Studium

der Kirchenstücke Hauptmann's finden, dass sie nicht nur tiefe Erbauung verbreiten, sondern auch dem Kunstjünger reiche Belehrung schaffen.“  
(Paul 1862:17f.)

1892 erschien in der NZfM eine Würdigung dieser Messe:

„Er blendet hier nicht durch kühne Harmonik und himmelstürmenden Gedankenflug, aber die wunderbare Reinheit seines Satzes, das Ebenmaß der Form und vor allem eine wahrhaft ergreifende Gemüthstiefe verfehlen nicht, auf den Kenner einen nachhaltigen Zauber auszuüben; ... hauptsächlich das Sanctus und Agnus Dei verwob in einen meisterhaften Contrapunkt ein beinah' kindlich-einfaches, aber desto inniger wirkendes Thema“ (Bd.88, S.481).

Die Messe op.18 ist eines der wenigen größeren Werke Hauptmanns, die es geschafft haben, sich am Ende des 20. Jh. im Programm eines deutschen Verlages wiederzufinden.

1989 schrieb Josef Dahlberg zur Neuauflage der Messe:

„Diese Messe ... verdient es, ob ihrer qualitätvollen Anlage zumindest bei den mit a-cappella- Gesang vertrauten Chören eine gute Aufnahme zu finden. Von anderen a-cappella-Messen unterscheidet sie sich wohltuend durch ihren vielleicht klassizistischen, aber nie historischen Stil.“<sup>8</sup>

Op.33 Sechs geistliche Gesänge  
für Chor und Solostimmen  
Verlag: Kistner, Leipzig

(komponiert zwischen 1846 und 1852)

Die sechs geistlichen Gesänge op. 33 sind die ersten sakralen Kompositionen nach seiner Ernennung zum Thomaskantor und markieren den Beginn einer deutlichen kompositorischen Schwerpunktverlagerung zum geistlichen Bereich hin. Die Fertigstellung des letzten geistlichen Chorwerks, der Messe op. 30, lag immerhin ca. 20 Jahre zurück.

1. Morgengesang „Kommt! Kommt, laßt uns anbeten“

Text: Psalm 95, 6,7a und 29, 1.2

Auffällig am „Morgengesang“ ist zunächst die formale Dreiteiligkeit A-B-A. Der erste Abschnitt in E-Dur ist achtstimmig und erinnert mit seiner blockhaften Satztechnik und der sparsamen Harmonienfolge erneut sehr an Mendelssohns Chormusik. (Notenbeispiel T. 6-9,2)

---

8 In: Musica Sacra, Heft 3, 1989, S.249.

6 *cresc.* *f* *mf* 8 *f*

nie - der - fal - len vor dem Herrn, der uns ge - macht hat, der uns ge - macht hat!

*cresc.* *f* *mf* *f*

nie - der - fal - len vor dem Herrn, der uns ge - macht hat, der uns ge - macht hat!

*cresc.* *f* *f*

nie - der - fal - len vor dem Herrn, der uns ge - macht hat!

*cresc.* *f* *f*

nie - der - fal - len vor dem Herrn, der uns ge - macht hat!

Jene Art ausgeprägter Homophonie findet sich nicht allzu oft bei Hauptmann und entspricht auch nicht seiner fundamentalen Ansicht, dass Harmonie ein Zusammenklang von Melodien sei.

Der Mittelteil hebt sich - üblicherweise - kontrastreich vom ersten Abschnitt ab: er ist vierstimmig und deutlich polyphoner angelegt mit Modulationen nach H-Dur und G-Dur. Das Stück endet mit einer exakten Wiederholung des festlich-repräsentativen ersten Teils - unter Auslassung der ersten neun Takte.

## 2. Bittgesang „Herr! Herr, du wollest deine Barmherzigkeit“

Text: Psalm 40,12

Der „Bittgesang“ in B-Dur lebt neben der kontinuierlich ruhigen musikalischen Bewegtheit von dem alternierenden Wechsel der Solostimmen mit dem Chor. Aufgeteilt in zwei große Abschnitte mit angehängter Coda wiederholt der Chor die jeweils achttaktigen Phrasen der Soli, wobei die Solisten auf der Dominante F-Dur enden, der Chor dann zur Tonika zurückführt.

Zu Beginn des zweiten Abschnitts findet sich über einem Orgelpunkt der bei Hauptmann häufig auftretende Stimmentausch zwischen Sopran und Tenor:

(Notenbeispiel T. 19-23,2)

19 Solo dolce

Laß dei - ne Gü - te und Treu - e, dei - ne Treu - e, laß dei - ne Gü - te und

Solo dolce

Laß dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e, laß dei - ne Treu - e all -

Solo dolce

Laß dei - ne Gü - te, laß dei - ne Gü - te und Treu - e all - we - ge mich be -

Solo dolce

Laß dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e all - we -

22

Treu - e all - we - ge mich be - hü - ten.  
 we - ge mich be - hü - ten, laß dei - ne  
 hü - ten, all - we - ge mich be - hü - ten, laß  
 - ge mich be - hü - ten, laß dei - ne

Gliederungsmomente sind zudem eingeschobene akkordische „Herr“-Anrufungen. Ungewöhnlich ist das Ende: Hauptmann lässt das Werk von den Solostimmen ausklingen: (Notenbeispiel T. 40,3-42)

Tutti *p* Solo *f*  
 Herr! Herr! Herr! Herr!  
 Tutti *p* Solo *f*  
 Herr! Herr! Herr! Herr!  
 Tutti *p* Solo *f*  
 Herr! Herr! Herr! Herr!  
 Tutti *p* Solo *f*  
 Herr! Herr! Herr! Herr!

3. Trauungslied „Ich und mein Haus, wir sind bereit“

Text: Philipp Spitta

Noch konsequenter führt Hauptmann das responsoriale Wechselspiel zwischen Soli und Chor im „Trauungslied“ (E-Dur) fort. Die exakte Wiederholung der acht- oder viertaktigen Abschnitte wird in einen zweistrophischen Aufbau erweitert.

Ist eine Trauung eigentlich eine Zeremonie, bei der sich überschwengliche Freude äußert, verleiht hier die Musik im würdevoll schreitenden  $\frac{3}{4}$ -Larghetto dem Werk den Charakter von Demut und Bescheidenheit vor dem Angesicht Gottes, mit der Bitte um Beistand, Güte und Huld.

Gustav Schreck, Thomaskantor von 1893 - 1917, hat von diesem Lied vier Bearbeitungen (für Männerchor, Frauenchor, 1 und 2 Singstimmen mit Orgel) herausgebracht, welche ebenfalls beim Verlag Kistner in Leipzig erschienen.

4. „Gott mein Heil“

Text: Psalm 27,9b

5. Leben in Gott „Oder alles hätt' verloren“

Text: Gottfried Arnold

6. Abendlied „Die Nacht ist gekommen“

Text: Petrus Herbert

Die drei Gesänge „Gott, mein Heil“, „Leben in Gott“ und „Abendlied“ sind

allesamt kurze, unauffällige Werke. Im schlichten homophonen Satz abseits komplizierter Harmonik stehen sie ohne jegliche Besonderheiten in der bescheidenen, aber für die Zuhörer auf Anhieb klar verständlichen Tonsprache Hauptmanns - dem Hörer wird so ein unmittelbarer Zugang zum Werk ermöglicht. Wegen ihrer kurzen Aufführungsdauer sind sie gut geeignet für den liturgischen Gebrauch und von Hauptmann in diesem Sinne sicherlich auch eingesetzt worden.

Nicht zufällig tragen fünf der sechs Gesänge op. 33 die Tempobezeichnung „Larghetto“. Hauptmann bevorzugte eindeutig langsame Tempi.

Op.34 „Nimm von uns, Herr Gott“

Motette für Chor und Solostimmen

Text: Verfasser unbekannt

Verlag: Siegel, Leipzig 1852

Hauptmann selber hielt nicht besonders viel von dieser Motette:

„Nimm von uns, Herr Gott“ hat sich aber doch ziemlich bekannt gemacht und ist an mehreren Orten ... mit Beifall aufgeführt worden. Bei der Herausgabe war mehr an die nöthig gewordenen einzustreichenden Louisd'or, als an den Ruhm gedacht.“ (Hauser II:110)

Dies könnte auch der Grund dafür gewesen sein, dass eine einzelne Motette veröffentlicht wurde. In der Regel erschienen drei, sechs oder gar zwölf Werke unter einer Opus-Nummer zusammengefasst.

Dass diese Motette eine rege Verbreitung fand, liegt sicher auch an der gelungenen musikalischen Umsetzung. Abwechslungsreich ist der langsame erste Abschnitt in e-Moll mit Unisono-Bögen, homophonen Passagen und mehr ins Polyphone tendierenden Teilen. So wird beispielsweise das Anfangsmotiv, welches zunächst im Unisono erklingt (**Notenbeispiel T. 1 f.**),

Andante ♩=76

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Nimm von uns, Herr Gott, ..  
Nimm von uns, Herr Gott,  
Nimm von uns, Herr Gott,  
Nimm von uns, Herr Gott,

später in Kopffimitationen verarbeitet: (**Notenbeispiel T. 13-16,1**)

Nimm von uns, Herr Gott, all uns-re Sünd und Mis

Solche Abschnitte erscheinen sogleich aufgelockerter als die auf Dauer etwas eintönig wirkende Homophonie, wie sie sich z.B. in op. 33 äußert.

Im gedehnten, etwas schnelleren Mittelteil in E-Dur dominieren die Solostimmen; der Chor ist auf zwei kurze Unisono-Einwürfe reduziert. Erfreulich ist der musikalische Rückgriff auf das von Moll nach Dur übertragene Anfangsmotiv, welches eine enge Verbindung der Abschnitte zeigt. Insgesamt strahlt dieser Teil in der für Hauptmann so typischen Unkompliziertheit eine beschauliche und zuversichtliche Ruhe aus.

Der abschließende, ausschließlich vom Chor gesungene Teil in e-Moll bringt eine partielle Wiederholung des Anfangs, ebenfalls unter Ausnutzung der verschiedenen, dort verwendeten Satztechniken..

„Nimm von uns, Herr Gott“ ist eine abgerundete, musikalisch überzeugende Motette, die sich - stellvertretend für viele Arbeiten Hauptmanns - auszeichnet durch „Adel des Stils, Wohllaut, Formschönheit und vollendete Beherrschung des kunsttechnischen Materials.“ (Lampadius: 66)

Op.36, Nr.1 und 2 aus:

Drei Motetten

Verlag: Siegel, Leipzig. Neue Ausgabe 1852

Nach Fertigstellung der beiden Motetten op.36, 1 und 2 im Sommer 1852 äußerte sich Hauptmann wieder einmal sehr bescheiden über seine Fähigkeiten als Komponist:

„Ich denke auch noch jetzt, daß die beiden Motetten sich verkrümmeln werden und nicht viel Notiz davon genommen wird, wie sie es verdienen.“

(Hauser II:110).

Vielleicht dachte sein Verleger Siegel ebenso und sah dies als Grund, bei der Herausgabe der beiden Motetten das bereits 1847 komponierte 'Ehre sei Gott', welches seinerzeit recht populär war,<sup>9</sup> hinzuzufügen.

1. „Komm heiliger Geist“ für Chor und Solostimmen (1852)

Text: nach der Sequenz *Veni Sancte Spiritus*, 12.Jh.

Auch in dieser Motette erscheint Hauptmann „gleichsam als letzter Hüter der Formentradition“ (Leinert: 126), so klar und durchsichtig ist der musikalische Aufbau. In diesem Fall wird er durch das Wechselspiel von Solostimmen und Chor bestimmt. Die einleitenden 14 Soli-Takte, die nach einem Orgelpunkt über F zur Dominante C-Dur führen, werden vom Chor unverändert wiederholt. Der folgende Abschnitt gliedert sich einsatzmäßig in Soli - Tutti - Soli, wird ebenfalls wiederholt, aber mit vertauschten Rollen in der Einsatzfolge Tutti - Soli - Tutti.

<sup>9</sup> Siehe S. 75.

Sehr reizvoll und angenehm kontrastiv ist das angehängte „Halleluja“, welches sich thematisch vom Ende des 1. Abschnitts herleitet: durch Überbindungen entstehen schwingende Vorhalte, eingebettet in einen herrlich-strömenden Bogen - gleichsam ein schwereloses Ausschwingen der Bewegung.  
 (Notenbeispiel T. 68,3-76).

Musical score for 'Halleluja' (T. 68,3-76). The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Glau - - bens. Hal - le - lu - ja, hal - le - lu - ja, A - - men, a - - men.' The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ritardando*, and *dim.*. Measure numbers 70, 72, and 75 are indicated.

2. „Herr, unser Herrscher“ für Chor und Solostimmen (1852)

Text: Psalm 8,2

Auch diese Motette lebt von der Auflockerung, die durch das Wechselspiel zwischen Soli und Chor hervorgerufen wird. Dieses ist nun etwas bewegter, weil es sich nicht nur auf pure Wiederholungen beschränkt, sondern auch musikalisch weiterführt. Ein hervortretendes Merkmal ist die zum *f* aufsteigende Linie auf „wie herrlich ist dein Name“ (Notenbeispiel T. 29,2-31,1).

Musical score for 'Herr, unser Herrscher' (T. 29,2-31,1). The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'wie herr - lich, herr - lich ist dein Nam,'. The score includes a dynamic marking of *f*.

Durch mehrfaches Auftreten wird sie zum zentralen Bedeutungsträger der Motette. Wie an vielen anderen seiner Chorwerke so zeigt sich auch hier Hauptmanns Prinzip des deklamatorischen Satzes, des Angleichens der musikalischen Betonung an den natürlichen sprachlichen Vortrag.

Im Entstehungsjahr dieser Motette schrieb er:

„Im declamatorisch gehaltenen Satz bleibt die Musik für die Wirkung immer das Dominierende, das ästhetisch Hervortretende, ... das künstlerische Element, in welchem das Poetische sich darstellt.“

(Hiller: 157)

Für Hauptmann ergibt sich die Musik auf ungekünstelte Weise aus wiederholtem Lesen der Textvorlage. Auch hierin unterscheidet er sich von den Komponisten der neudeutschen Richtung, so etwa Richard Wagner, die ihre Melodien aus dem Vortragsduktus der Verse gewannen und sie sogleich mit detaillierten inhaltlichen Reflexionen durchsetzten.

#### Op.40 Drei Motetten für Chor und Solostimmen

Verlag: Siegel, Leipzig

(komponiert 1855/1856)

Selmar Bagge bringt 1860 eine kurze Analyse mit Notenbeispielen:

„Die erste Bemerkung, die man gleich nach den ersten Tacten dieser Motetten machen wird, ist die merkwürdige Einheit von Text und Musik; es sind hier in der That nicht zwei Elemente so gut es gehen will zusammengekoppelt, - die Musik *bedeutet* hier nicht, ... sie *ist* Wort und Gedanke selbst. Die zweite Bemerkung, daß ... man durch diese Schönheit der Form, diesen Wohlklang, diesen Ernst, dieses sinnige Anschmiegen der Musik an jede Nuance des Gedankens überrascht wird. Hauptmann sucht ... nicht in den entlegendsten Tonarten und Harmonien herum; ... seine Harmonien klingen ganz logisch.“ (Bagge 1860:81)

Im folgenden setzt er sich mit den einzelnen Motetten auseinander.

##### 1. „Herr, höre mein Gebet“

Text: Psalm 143,1-2

„Die erste der drei Motetten op.40 ist in ernst ruhiger Weise gehalten, beginnt so: (Notenbeispiel Takt 1-4)

The musical score shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Lento'. The Soprano part begins with a triplet of eighth notes marked 'p'. The lyrics are: 'ver-nimm mein Fle-hen,'. The Alto and Tenor parts also begin with a triplet of eighth notes marked 'p'. The lyrics are: 'ver-nimm mein Fle-hen,'. The Bass part begins with a 'mf' dynamic and a 'dim.' marking. The lyrics are: 'Herr, hö-re mein Ge-bet, ver-nimm mein Fle-hen,'.

zieht dann feierlich mit Crescendo's bei den wiederholten Worten: „erhöre mich“ dahin und sinkt wieder in leise Klänge der Demuth zurück. Dem gegenüber spricht sich in einem Zwischensatz in cis-moll

mit stehenbleibenden, nur langsam sich fortschiebenden Harmonien die Zaghaftheit sehr schön aus: (Notenbeispiel Takt 30,4-34,2).<sup>10</sup>

In der Mitte ist eine Stelle durch eine schon dagewesene, aber hier ganz treffend angewendete Modulation von sehr schöner Wirkung: (Notenbeispiel Takt 61,1-65,3).“ (Bagge 1860:81 f.)

Insgesamt läßt sich auch an dieser Motette die von Hauptmann so sehr geschätzte dreiteilige A-B-A-Form ausmachen: zwei harmonisch ebenso stabile wie begrenzte Außenteile umrahmen den Mittelteil, der polyphoner und harmonisch farbiger angelegt ist.

Bagge macht im vierten Takt dieser Motette eine kleine Unstimmigkeit in der Stimmführung gegenüber Hauptmanns eigener theoretischer Position aus: Takt 4 endet mit einem H-dur-Septimenakkord, Takt 5 aber beginnt in fis-moll - eine nicht gerade übliche Auflösung. Hier wäre es seiner Meinung nach günstiger gewesen, das a im Tenor durch ein h zu ersetzen.

## 2. „Macht hoch die Thür, die Thor macht weit“

Text: nach Georg Weißel

„Die zweite Motette, im Unisono des Chores beginnend, und mit Macht sich im dritten Tacte in den vollen Strom vierstimmiger

<sup>10</sup> Am Rande sei bemerkt, dass dieses von Bagge zitierte Notenbeispiel T.31ff. eine deutliche Übereinstimmung mit dem Terzett „Hebe deine Augen auf“ aus Mendelssohns Oratorium „Elias“ aufweist (Textstelle „und der dich behütet“, T.21ff.).

### Harmonie entfaltend: (Notenbeispiel Takt 1-4)

Allegro moderato

Macht hoch die Tür, die Tor macht weit! Es kommt der Herr der Herrlichkeit,  
 Macht hoch die Tür, die Tor macht weit! Es kommt der Herr der Herrlichkeit,  
 Macht hoch die Tür, die Tor macht weit! Es kommt der Herr der Herrlichkeit,  
 Macht hoch die Tür, die Tor macht weit! Es kommt der Herr der Herrlichkeit,

ist ein tüchtiges Stück Musik, welches Jeden erfreuen muß.“

(ebd.:82 f.)

Die Vorfreude auf die Geburt Christi durchwirkt musikalisch die ganze Motette, die von unkomplizierter Bestimmtheit, aber auch von strahlender Leuchtkraft geprägt ist. In ihr verknüpft Hauptmann das Prinzip der strophischen Vertonung mit der dreiteiligen Form: die ersten 22 Takte werden zweimal in exakter Weise wiederholt, nur einmal unterbrochen von einem Abschnitt in d-Moll, dessen thematische Entwicklung sich unmittelbar aus dem ersten Teil ergibt.

### 3. „Walte, walte nah und fern“

Text: Quelle unbekannt

„Sehr eigentümlich in der Wirkung ist Nr. 3; in B-dur mit eingestreuten Solostellen. Es liegt eine stille, aber durchdringende Wirkung, eine gewisse Sättigung in diesem Stück, welche nur empfunden, genossen, aber nicht beschrieben werden kann.“ (ebd.:83)

Jene Sättigung liegt wohl darin, dass der Zuhörer am Ende der Motette den Eindruck haben mag, trotz der kurzen Aufführungsdauer von 1 ½ Minuten sei inhaltlich und musikalisch alles gesagt, was zu sagen ist. Kurz, aber in sich schlüssig und abgerundet - so erscheint diese ebenso ruhige wie beruhigende und meditative Reflexion über den Wert und die Kraft des Wort Gottes. Die von Bagge zitierten Solostellen beschränken sich auf zwei kurze Echo-Einschübe.

Deutlich zeigt sich hier - wie in etlichen anderen Chorwerken - das für Hauptmann typische responsoriale Wechselspiel zwischen den Stimmen: ein Motiv wird von einer Stimme vorgestellt und von den anderen in melodischer oder rhythmischer Ähnlichkeit wiederholt - im liturgischen Sinne gleich einem Vorsänger und der Gemeinde. (Notenbeispiel T.5-8)

5 *mf* Wal - te, wal - te nah und fern, *mf* all - ge-wal - tig Wort des Herrn! Wo  
 7  
 Wal - te nah und fern, all - ge-wal - tig Wort des  
*mf*  
 Wal - te nah und fern, all - ge-wal - tig Wort des

Nach zwei Strophen endet die Motette mit einem ausgiebigen Orgelpunkt über dem B im Bass zur Anfangs-Textzeile „Walte, nah und fern.“ - Zeichen für ein ewiges Ausdauern und zeitlose Gültigkeit des Gotteswortes.

Op.41 Drei Motetten für Chor und Solostimmen

Verlag: Siegel, Leipzig

(komponiert 1855/1856)

Wiederum ist es Selmar Bagge, der sich mit den drei Motetten auseinandersetzt:

1. „Christe, du Lamm Gottes“

„Die erste der Motetten op.41, ... in welcher der sehr kurze Text den Componisten zu vielfachen Wiederholungen der Worte nöthigte, ist gleichwohl zu einem schönen Musikstück gestaltet. Es beginnt in D-moll, und erhält durch den Schlußsatz in D-dur für das Soloquartett mit abwechselndem Chor eine wohlthuende milde Färbung. Im Verlaufe wiederholt sich eine Accordfolge, die ihrer Eigenthümlichkeit und Schönheit wegen hier nicht vergessen werden soll: (Notenbeispiel Takt 74,4-78,3).“ (Bagge 1860:83)

The image shows a musical score for the motet 'Christe, du Lamm Gottes'. It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The lyrics are written below the notes. The score includes performance markings such as 'Solo' and 'Tutti' above the staves, and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are: 'Lamm Got - tes, o Chri - ste! Gib uns dein' Frie - den, du Lamm Got - tes, o Chri - ste! Gib uns dein' Frie - den,'.

Die dreimalige Anrufung Christi vollzieht sich, jeweils im Unisono beginnend, als großflächige dynamische Steigerung vom piano in T.1 über mezzoforte in T.17 bis hin zum forte bei der dritten Anrufung in T.29. Eine Zunahme der Erregung lässt sich auch in den drei Akkorden auf „Sünd“ ausmachen: zunächst auf der Dominante A-Dur (T.4) wechselt Hauptmann in T.20 zur Moll-Subdominante und bringt beim dritten Anlauf in T.32 einen verminderten Akkord - insgesamt also ein breit angelegter Aufbau an Dramatik.

Die Textzeile „erbarm dich unser“ erscheint über weite Strecken in recht tiefen Stimmlagen; der Sopran beispielsweise singt überwiegend innerhalb der eingestrichenen Oktave: vielleicht ein musikalischer „Kniefall“ vor Gott als Ausdruck darüber, wie klein und unbedeutend die Menschen im Vergleich zum göttlichen Herrscher sind.

Der thematische Beginn des „Gib uns Frieden“-Abschnitts ergibt sich unmittelbar aus dem Anfangsmotiv der Motette. Wird zunächst in T.1 f. der Tonraum einer Quinte<sup>11</sup> aufwärts in Moll durchquert, so geschieht in T.58 f. die

11 Das b' als Wechselnote kann vernachlässigt werden.

Abwärtsbewegung in Dur. Bei einer direkten Gegenüberstellung erscheinen beide Motive wie Frage und Antwort, bzw. Anrufung und Erhörung.  
(Notenbeispiel T.1 f.; T.58 f.)

*p*  
Chri - ste, du Lamm Got - tes,

*dolce*  
Gib uns dein' Frie - den,

2. „Gott sei uns gnädig und barmherzig“

Text: Psalm 67,2.3.8

Diese Motette ist durchzogen von einer ruhig-schreitenden Bewegung.  
„Nr. 2 ... in F-dur, wo durchaus Soloquartett mit Chor abwechselt und sich verschlingt, ist kunstvoll gearbeitet, und bringt rhythmische Verschränkungen, die man bei Hauptmann sonst selten findet:  
(Notenbeispiel Takt 8,4-11,2).

und geb uns sein gött - li - chen Se - gen.  
und geb uns sein gött - li - chen Se - gen.  
und geb uns sein gött - li - chen Se - gen.  
und geb uns sein gött - li - chen Se - gen.

Im Ganzen nähert sich dieses Stück am meisten altitalienischen Mustern, z.B. in Stellen wie diese: (Notenbeispiel Takt 15-19),

*mf*  
Er laß ü - ber uns sein Ant - litz, sein Ant - litz leuch - ten,  
Er laß ü - ber uns sein Ant - litz, sein Ant - litz leuch - ten,  
Er laß ü - ber uns sein Ant - litz, sein Ant - litz leuch - ten,  
Er laß ü - ber uns sein Ant - litz, sein Ant - litz leuch - ten,

wenn es auch in gewissen Modulationen die neuere Schule deutlich verräth.“ (Bagge 1860:83 f.)

Jene Modulationen finden sich vornehmlich im Mittelteil des Werkes, der sich - wie so oft - durch farbigere Harmonik, Chromatik und eine engere Verzahnung von Soli und Chor von der Bedächtigkeit der Außenteile abgrenzt.

### 3. „Lobe den Herrn, meine Seele“

Text: Psalm 103,1-8,13-17a

„Nr. 3 dünkt uns die allerschönste von den ... Motetten. Wie da die Harmonien sich drängen, und die Stimmen hoch hinauf steigen zum Lobe des Ewigen; und wie dies noch durch eine sehr treffende und wirkungsvolle Rhythmik unterstützt wird:

(Notenbeispiel Takt 1-6)

The musical score shows four vocal parts: Sopran., Alt., Tenor., and Bass. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics include *fz* and *riten.*. The lyrics are: 'Lo-be den Herrn,mei-ne Seele, und was in mir ist,sein' hei-li-gen Na-men!'.

Ein Mittelsatz in B-dur 9/8 Tact für Soloquartett und Chor bildet einen wirksamen Gegensatz und nimmt in der Mitte eine merkwürdige Gestalt an: die Gebrechlichkeit des Menschen gegenüber der „ewig währenden Gnade des Herrn“ ist musikalisch durch einen langen Orgelpunkt wiedergegeben, der sich auf den D-dur-Dreiklang stützt, mit welchem vorzugsweise C-moll abwechselt; eine tiefe Unisonostelle des Chores, die bald zu erhöhtem Leben anzuschwellen sucht, bald aber ganz zu verlöschen droht, correspondirt mit dem Soloquartett, welches endlich wirklich verstummt, worauf der Chor in sanften Trauertönen die „verlorene Stätte“ beklagt; Alles noch auf jenem D; da tritt sanft, aber rasch anschwellend das Soloquartett mit dem Tone *f* sich nach B-dur entfaltend ein, mit den Worten: „Die Gnade des Herrn aber währet in Ewigkeit,“ welchen Satz sogleich der Chor aufnimmt; und nun wird dieses Motiv in fortwährendem Wechsel zwischen beiden Gesangskörpern auf eine ebenso einfache als wirksame Weise wiederholt und gleichsam bestätigt. Dieser Mittelsatz ist so gelungen, und die Lösung so reizend, daß wir darüber gerne die ziemlich bedeutende Länge jenes Orgelpunktes (11 Tacte langsamen 9/8 Tactes) ... übersehen.“ (Bagge 1860:84 f.)

Eingerahmt wird dieser Mittelsatz von zwei schwungvollen Abschnitten. Deren Kerngedanke (siehe o.g. Notenbeispiel) erscheint insgesamt fünfmal und bildet die Basis für die glänzende Festlichkeit dieser Sätze. Kraftvoll beginnt das Thema im Unisono - eine Technik, der sich Hauptmann zu dieser Zeit des Öfteren bediente (vgl. op.40,2 und op.41,1).

Op.42 Sechs geistliche Gesänge

für vierstimmigen Chor

Text: aus Friedrich Oser's Kreuz- und Trostliedern

Verlag: Siegel, Leipzig 1856

Komponiert und verlegt wurden die Gesänge op.42 im Frühjahr 1856. Zu dieser Zeit befand sich Hauptmann in einer Hochphase des kompositorischen Schaffens. Betrachtet man die zeitlichen Entstehungslücken, die anfänglich zwischen den Chorwerken lagen (1827 bis 1835, 1837 bis 1846), so zeichneten sich die folgenden Jahrzehnte durch eine reiche Fülle an neuen Kompositionen aus (op.34 bis op.45).

Auffallend an den Gesängen op.42 sind besonders - im Gegensatz zu den vorigen Motetten - die recht kurze formale Ausgestaltung und die überwiegend strophische Behandlung der gereimten Textvorlagen. Dies stellt aber keinerlei Widerspruch zu Hauptmanns Ansichten dar:

„Die gar zu sehr ins Weite und Breite sich verlaufenden Formen mag ich ... nicht gern. - Wie denn überhaupt jedes Lied, jeder Art, in Etwas dem Volkslied verwandt bleiben möge, ... aber nicht einen Strauß für eine Blume.“ (Hauser II: 105)

Selmar Bagge lobte 1860 dieses Opus:

„Hier konnte Hauptmann die ganze Liebenswürdigkeit seiner Muse, diese Innigkeit, Feinheit und zarte Frische entfalten. ... Ja wir möchten jedem Gesangverein ein Vergehen daraus machen, wenn er dieselben nicht zu den Hauptstücken seines Repertoires zählt, ... sie sind alle reizend und werthvoll.“ (Bagge 1860:85)

1. „Nimm mir alles, Gott mein Gott“

2. „O theures Gotteswort“

Nr.1 und Nr.2 sind zwei kurze strophische Vertonungen, unkompliziert und schlicht in Melodik und Harmonik - gut geeignet für Laienchöre im gottesdienstlichen Gebrauch.

Kritisch bemerkt Bagge zu Hauptmanns Textbehandlung in der Nr. 2:

„Hauptmann läßt einige Male eine zweite Stimme die Fortsetzung eines Satzes singen, bevor noch die erste mit dem zum Verständnisse nothwendigen Vordersatze fertig ist.“ (ebd.)

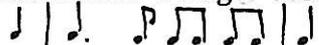
- für Bagge ein Verstoß gegen die Gesetze der musikalischen Deklamation.

(Notenbeispiel T.4,4-9,2)

je mehr ich schöpfe fort, je mehr ich schöpfe fort, je mehr schenkst du der nie ist der Born ver-  
Sopran. Alt. je machst du mich heil zur Wel-le; Stel-le; je mehr schenkst nie ist der  
Tenor. Bass. und schöp'ich e-wig fort, fort, je mehr schenkst nie ist der  
je mehr schenkst du der Won-nen, je nie ist der Born ver-ron-nen, nie

Jene Art von Textbehandlung war aber schon seit Jahrhunderten gang und gebe (man denke nur an diverse Haydn-Messen) und findet sich des Öfteren auch bei Hauptmann, am ausgeprägtesten im Credo der g-Moll-Messe op.30.

3. „Nun, Herr, wes sollt ich mich getrösten“

Diese Motette weist von der formalen Anlage und ihrer Atmosphäre her große Parallelen zum „Christe, du Lamm Gottes“ (op.41,1) auf. Der erste Abschnitt, ebenfalls in d-Moll, enthält die eindringliche Anrufung an Gott „Nun, Herr, wes sollt ich mich getrösten?“, der zweite Teil in D-Dur trägt eine friedliche Zuversicht in sich („Nur du kamst, mich zu trösten“). Beide Abschnitte sind wiederum eng miteinander verknüpft, in diesem Fall weniger durch motivische Arbeit als durch die rhythmische Einheit , die das ganze Werk durchzieht.

Insgesamt ist es eine sehr gefühlvolle Weise, in der sich Einstimmigkeit, vierstimmiger Satz und kanonische Ansätze gekonnt abwechseln.

4. „Du bist ja doch der Herr“

Keimzelle dieser Motette ist das Anfangsmotiv mit der Abwärtsbewegung über eine Quinte hinweg (Notenbeispiel 0,4-1,3).

Andante.



Ob im folgenden der Satz homophon oder polyphon gehalten ist, dieses Motiv ist immer der dominierende Baustein. So erreicht Hauptmann z.B. in T.34 ff. durch Terzschichtung und isorhythmische Verzahnung des Motivs einen ungemein dichten und warmen Klangteppich (Notenbeispiel 34,2-38,4).



An dieser Motette zeigt sich auch eine der Stärken von Hauptmanns Satztechnik: seine überaus sangliche Stimmführung, selbst im Bereich der Homophonie. Alle Stimmen sind gleichberechtigt, denn Chormusik bedeutet für ihn einen Zusammenklang von Melodien. Ein kleiner Schönheitsfehler in diesem Sinne findet sich in T.25, wo in der Altstimme durch den unglücklichen Sprung von fis' nach b' eine verminderte Quarte entsteht. Bei anderen Komponisten der Romantik würde man hierüber keine Silbe verlieren; bei Hauptmann dagegen fällt ein solcher Sprung ins Auge, weil er nicht seiner gewohnten Sanglichkeit entspricht. Von der Harmonik her bleibt diese Motette durchgängig im engen Bereich um Es-Dur. Hauptmann steht zu dieser Schlichtheit:

„Man ist gegenwärtig wohl an viele harmonische Würze gewöhnt; das Schlichte verliert aber darum ... seine Wirksamkeit keineswegs, es wirkt vielmehr recht wohlthätig gegen das hochnothpeinliche Gesperr unsrer musikalischen Jetztzeit.“ (Hiller: 171)

5. „Wie ein wasserreicher Garten“

Hauptmanns Streben nach einem volksliedhaften Charakter der Musik zeigt sich besonders an der lieblich fließenden Zweistimmigkeit dieses Werkes:

(Notenbeispiel 0,3-4,1)

*Andante con moto.*  
*dolce*

Sopran.  
Alt.

1. Wie ein was-ser-rei-cher Gar-ten wird dein Herz zu schauen sein;  
2. Wie die Son-ne prangt am Morgen,mächtig je-des Aug'ent-zückt,

Tenon.  
Bass.

An späterer Stelle ist im Text von Liebe, Demut und Kindeswille die Rede, und in der Tat erscheint die ausgedrückte Zuversicht auf Gottes Liebe wie eine unbekümmert kindliche Weise.

6. „Sei still dem Herrn und wart auf ihn“

Es ist dies eine ebenso liebenswerte Miniatur wie die vorige Motette. Die Stimmung und der Sinngehalt werden mit einfachen aber feinen kompositorischen Mitteln getroffen.

Außergewöhnlich ist der Schluß des Werkes:

(Notenbeispiel T.33,4-Ende)

*un poco più lento*  
*cresc.*

glaubst und zweifelst nimmermehr; so sei ihm still und wart' auf ihn!

*dim.*

die in C-Dur stehende Motette endet auf der Medianten E-Dur. Die Bedeutung dieser Wendung ist offensichtlich. Das Warten auf den Herrn wird durch diesen schwebenden Akkord musikalisch konkret umgesetzt, denn der Zuhörer bekommt den Eindruck, die Motette sei noch nicht zu Ende - man wird also auf eine Weiterführung warten.

Als gläubiger Christ wartet man vertrauensvoll auf den Herrn; die Zukunft ist offen und ungewiss und liegt außerhalb menschlicher Fähigkeit, sie zu konkretisieren. Dies verdeutlicht Hauptmann, indem er das Werk in einem Zustand der Offenheit beendet.

Allen sechs Gesängen gemeinsam ist die Tempovorgabe „Andante“, seine wohl bevorzugte Bezeichnung. Direkte Äußerungen Hauptmanns zu dieser Vorliebe sind nicht erhalten. Es ist aber davon auszugehen, dass die Gemeinde einem langsamen

Tempo besser folgen kann und somit Hauptmanns Ziel, ein unmittelbares Verständnis zu ermöglichen, leichter erreicht werden kann.

Op.44 Drei geistliche Chorgesänge  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass  
Verlag: Siegel, Leipzig 1858

1. Zuversicht „Hart scheinst du gesinnt“

Text: Friedrich Oser

2. Gebet „Gott sei uns gnädig“

Text: Psalm 67,2.3.8

Nach op. 41,2 ist dies Hauptmanns zweite Vertonung des angegebenen Psalmtextes. Jorgenson nimmt diese Motette, um in ihr exemplarisch einige charakteristische Merkmale für Hauptmanns Kompositionspraxis auszumachen, so die wichtige Rolle der Tonikaparallele, die recht häufige Verwendung von Vorhalten, Durchgangschromatik und die Platzierung von verminderten Septimenakkorden und übermäßigen Dreiklängen<sup>12</sup> - alles aber in sehr bescheidenem Maße.

Der drittletzte Takt enthält eine für Hauptmann untypisch scharfe Dissonanz (Notenbeispiel Takt 52,2 - Ende),

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The lyrics are: "men, Halle-lu - - ja, A - - men, A - - men." The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *cresc.* and *ritard.*. The final measure of the third measure shows a dissonance between the Soprano and Alto parts. The lyrics are: "men, Hal - le - lu - ja, A - men, A - men." The music ends with a fermata over the final note.

die dadurch unterstützt wird, dass von dem Wort 'Halleluja' die letzte unbetonte Silbe mit der Dissonanz auf Taktzeit 1 liegt und die Note zusätzlich mit einem Akzent versehen ist.

3. Bei der Trauung „Auf euch wird Gottes Segen ruhn“

Text: Verfasser unbekannt

Alle drei Chorgesänge stellen gute liturgische Gebrauchsmusik dar. Es sind sehr gleichförmig homophon durchkomponierte Sätze ohne wesentliche harmonische Ausweitungen. Vom musikalischen Ausdruck her zeigen sie große Übereinstimmung. Dies äußert sich auch in der Wahl derselben Tempobezeichnung und Taktart: Andante<sup>13</sup> im 4/4-Takt.

Große Ähnlichkeiten haben der Beginn von Nr. 1 und Nr. 3 mit dem Gesang op.42,4:

12 Vgl. Jorgenson: 79.

13 Vgl. hierzu op. 42

(Notenbeispiel op.42,4)

Andante.  
*p*

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Du bist ja doch der Herr,

(Notenbeispiel op.44,1)

Andante.  
*mf*

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Hart scheinst du ge-sinnt,

(Notenbeispiel op.44,3)

Andante.  
*dolce*

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Auf Euch wird Got-tes Se-gen ruh'n,

Offensichtlich sah Hauptmann im Unisono-Beginn einen geeigneten Einstieg; vielleicht lag aber auch derlei Eröffnung zu jener Zeit schlichtweg „in der Luft“.

Op.45 Der 84. Psalm „Wie lieblich sind deine Wohnungen“

Motette für 2 Chöre und Solostimmen

Verlag: Siegel, Leipzig

Seit 1856 verbrachte Hauptmann alljährlich seinen Sommerurlaub in Alexanderbad bei Wunsiedel. Fasziniert von der Ruhe dieses Bade- und Luftkurortes nutzte er die Zeit regelmäßig auch zum Komponieren, so 1858 mit einer Vertonung des Psalms 84. Anlass war eine Versammlung des Gustav-Adolf-Frauenvereins, eine Art Vorläufer der heutigen Caritas-Vereine.

Hauptmann selbst äußerte sich im November 1858 in einem Brief an Ludwig Spohr zu diesem Werk:

„Dieses Stück spricht die Leute so allgemein an, daß man an Goethes Ausspruch denken muß: „Wunderthätige Bilder sind selten gute Gemälde.“ Ich habe über entschieden bessere Sachen nicht den hundertsten Theil der Lobsprüche erhalten, wie über diese Motette, die zu den Psalmworten 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' mit zwei Solosopranen in Terzen anfängt, was die Leute von vornherein in gute Stimmung versetzt.“ (Hiller:48)

(Notenbeispiel T.1-4)

Moderato.  
SOLI.  
dolce

Sopran. Wie lieblich sind deine Wohnungen, wie lieblich, wie lieblich;  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Offensichtlich wusste Hauptmann, was bei den Zuhörern ankam und so richtete er sich bei Auftragswerken auch nach dem Geschmack des Veranlassers, um eine gewisse Verbreitung zu gewährleisten.

Die sanft im 6/4-Takt geschwungene Melodie am Anfang der Motette mag für sich gesehen etwas sentimental süßlich erscheinen. Später unterlegt sie Hauptmann aber mit einem Orgelpunkt und einer Gegenstimme, wodurch sie zu einer wunderschönen ausdrucksvollen Kantilene wird:

(Notenbeispiel T.131-134)

tempo

lieblich sind deine Wohnungen, wie lieblich, wie lieblich;  
sind deine Wohnungen, wie lieblich;  
lich, wie lieblich;  
lieblich, wie lieblich;

Insgesamt erinnert diese Motette von ihrer Tonsprache her sehr an Mendelssohns Psalmotetten, insbesondere durch die eng begrenzte Harmonik, die blockhafte Doppelchörigkeit und die dadurch erzeugte Klangfülle, aber auch durch ihre Nähe zu den kontrapunktischen Stimmführungsregeln der Palestrina-Renaissance.

So ist sie „gediegen gearbeitete Musik, handwerklich untadelig, klangvoll und empfindungsreich, aber ohne über seine Zeit hinausweisende Wirkung.“

(Hanke: 129)

Op.48 „Wer unterm Schirm des Höchsten sitzt“

Motette für Chor und Solostimmen

Text: Psalm 91, Vers 1, 2, 4, 16

Verlag: Siegel, Leipzig

Im Frühjahr 1860 feierte Johann Gottfried Stallbaum sein 25-jähriges Jubiläum als Rektor der Thomasschule - für Moritz Hauptmann der Anlass zur Komposition dieser Motette.

Dies war die erste von vier umfangreichen und komplexen Motetten (op. 48, 51, 52, 57), die Hauptmann in seinen letzten Jahren schrieb. Allesamt sind sie besetzungstechnisch recht aufwändig (bis zu sechs Solisten, 8-stg. Chor, teils doppelchörig) und mit 5 bis 7 Minuten zählen sie zu den längsten a-cappella-Werken Hauptmanns.

1991 lobte Erich Weber an op. 48, dass diese Motette „geprägt ist von satztechnischem Können, Sinn für natürliche Stimmführung und vorzüglichem Chorklang. Das sind Eigenschaften, die einen Chor unmittelbar ansprechen.“ Erneut wird angemerkt, „dass diese künstlerische Qualität im Dienst des Textes und seines besseren Verständnisses steht.“<sup>14</sup>

Glanzvolles Beispiel für die oben erwähnten Charakteristika ist der Einsatz in T. 88: (Notenbeispiel T.88-96,1)

The musical score consists of two systems. The first system, measures 87-90, is marked 'dolce' and features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Er wird dich de-cken mit sei-nen Fit-ti-chen, dich de-cken mit sei-nen Fit-ti-chen, dich de-cken mit sei-nen Fit-ti-chen, dich de-cken mit sei-nen Fit-ti-chen.' The second system, measures 92-95, is marked 'cresc.' and continues the vocal lines with the lyrics: 'mit sei-nen, sei-nen Fit-ti-chen. Fit-ti-chen, mit sei-nen, sei-nen Fit-ti-chen. de-cken mit sei-nen, sei-nen Fit-ti-chen. Fit-ti-chen, dich de-cken mit sei-nen Fit-ti-chen.'

Hier bietet sich dem Zuhörer eine herrlich aufblühende Melodie voll tiefen Gefühls, die von einem natürlich fließenden Chorsatz getragen wird.

14 In: Musica Sacra, Heft 2, 1991, S.165.

Op.51 „Herr! Wer wird wohnen in deinem Haus?“

Motette für Chor und Solostimmen

Text: Psalm 15; Ps.19,10; Ps.20,5; Ps.103,1

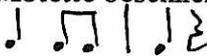
Verlag: Siegel, Leipzig 1861

Komponiert hatte Hauptmann diese Motette zur Amtseinführung des neuen Schulrektors Karl Heinrich Adalbert Lipsius im Frühjahr 1861. Ehe er die Komposition zu Ende bringen konnte, starb Lipsius. So wurde die Motette auf dessen Trauerfeier uraufgeführt. Der Verleger Siegel hatte die Todesnachricht gelesen und bat Hauptmann sofort, die neue Motette stechen zu dürfen. Da Hauptmann für seinen bevorstehenden sommerlichen Badeaufenthalt in Alexanderbad ein wenig Geldsorgen plagten, überließ er ihm das Werk umgehend.

Die Motette ist dreiteilig gestaltet und orientiert sich ganz an der geistlichen a-cappella-Musik Mendelssohns. So erinnert der erste Andante-Teil (Es-Dur) mit seinem blockhaften Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimmen sehr an dessen Psalmvertonungen op.78. Besonders hervorgehoben ist die dreimalige Anrufung „Herr, wer wird wohnen in deinem Haus?“ durch das Unisono der Männerstimmen, (Notenbeispiel T.1-3,1)

Tenor I. II. *p* Herr, wer wird wohnen in deinem Haus,  
Bass I. II. *p* Herr, wer wird wohnen in deinem Haus,

zu Beginn der Motette im piano, im späteren Verlauf im mezzoforte und forte.

Es folgt ein eher melodisch betonter Mittelteil in As-Dur, bevor ein lebhaftes Allegro, wiederum in Es-Dur, die Motette beschließt. Dieser Abschnitt ist durchzogen von dem rhythmischen Motiv  und einer über diesem Rhythmus gelegten Kopffimitation:

(Notenbeispiel T.135,3-138,2)

*mf* SOLO. Herrn! Lo.be den Herrn, mei - ne See.le, lo.be den Herrn  
*mf* SOLO. Herrn! Lo.be den Herrn, mei - ne See.le, lo.be den Herrn,  
*pp* Herrn! *mf* SOLO. Lo.be den Herrn, mei - ne See.le,  
*pp* Herrn! *mf* SOLO. Lo.be den Herrn, mei - ne See.le,

Auf weitere kontrapunktische Ansätze verzichtet Hauptmann - wie in den meisten seiner Chorwerke.

Op.52 „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen“

Motette für Chor und Solostimmen

Text: aus Psalm 111 u. 118

Verlag: Siegel, Leipzig

Anlass für diese Komposition war die Einführung von Friedrich Kraner als neuer Rektor der Thomasschule im Mai 1862.

In der LAMZ erschien 1863 zu diesem neuen Werk eine erste Analyse:

„Die Motette op.52 beginnt mit einem sehr vollstimmigen, ernsten, dabei schön sich steigernden Andante; diesem folgt ein Allegro („der Herr ist meine Macht“), welches nun wirklich thematisch gestaltet ist, mit dem Charakter freudig-vertrauender Erhebung; ein weicher und schöner Solosatz unterbricht dasselbe und wechselt dann mit dem Tutti; zuletzt kehrt das langsame Tempo wieder, in welchem sich eine Vorliebe für Chromatik bemerkbar macht, auch über die Zulässigkeit des Schlusses „preiset ihn, Allelujah“ im langsamen Tempo gestritten werden könnte, übrigens aber der Eindruck würdigen Ernstes auch hier der massgebende bleibt.“ (Nr.35,S.596f.)

Wiederum benutzt Hauptmann das Unisono als tragendes musikalisches Stilmittel, diesmal als mehrfach wiederkehrender Kerngedanke des Allegro-Mittelteils:  
(Notenbeispiel T.25,4-28,1)

Allegro moderato.

Der Herr ist mei.ne Macht, er ist mein Heil,  
Der Herr ist mei.ne Macht, er ist mein Heil,  
Der Herr ist mei.ne Macht, er ist mein Heil,  
Der Herr ist mei.ne Macht, er ist mein Heil,

Das Unisono unterstützt die im Text ausgestrahlte Zuversicht und verleiht ihr einen bekräftigenden und überzeugenden Charakter.

Der Beginn und das Ende der Motette sind durch einen 4- bzw. 8-taktigen Orgelpunkt auf „Es“ gekennzeichnet, über dem sich der Chor in Sechsstimmigkeit entfaltet: deutlicher Ausdruck der unverrückbaren Sicherheit des Glaubens.

(Notenbeispiel T.147,3-Ende)

„ TUTTI.

dan-ket ihm, prei-set ihn! Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja!  
dan-ket ihm, prei-set ihn! Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja!  
dan-ket ihm, prei-set ihn! Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja!  
prei-set ihn! Hal-le-lu-ja!

Op.53 Drei geistliche Chorgesänge  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass  
Verlag: Siegel, Leipzig

Hauptmann komponierte diese drei Werke im Sommer 1862 in Alexanderbad. Sie waren zum Eingang des Sonntagsgottesdienstes gedacht. Er rechtfertigte die kurze Dauer der Motetten mit ihrer Eingliederung in den Ablauf der Messfeier:

„Und wenn eine Motette die 3 Minuten dauert keine Stelle bei einer Musikaufführung hat, so soll sie eben an ihrer Stelle in der Kirche nicht länger sein, wo sie nach vorn und hinten sich an Anderes anschließt.“

(Hauser II:238f.)

1. „Meine Seele ist stille zu Gott“

Text: nach Psalm 62,2.7

Der Reiz dieser Motette liegt in dem Kontrast zwischen dem Repetitionsmotiv und seiner melodischen Gegenstimme:

(Notenbeispiel T.1-4,1)

Andante con moto.

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Besonders gelungen erscheint dieses Zusammenspiel in T.25 ff.:

(Notenbeispiel T.25-32,1)

Mei - ne Seel' ist stil - le, mei - ne Seel' ist  
Herrn! Mei - ne See - le, mei - ne Seel' ist  
Herrn! Mei - ne See - le ist stil - le zu -  
stil - le, mei - ne See - le har - ret,  
stil - le zu Gott, mei - ne See - le har - ret des Herrn!  
Gott, mei - ne See - le, mei - ne See - le har - ret des Herrn!

Sopran und Tenor schrauben sich - alternierend einsetzend - mit dem Repetitionsmotiv in die Höhe; hierbei entstehen jeweils auf dem Wort „stille“

ausdrucksvolle Vorhalte. Alt und Bass halten eine herrlich-strömende Zweistimmigkeit dagegen, die schon für sich allein genommen anhörens-wert ist. Hier zeigt sich Hauptmann als Könn-er der melodischen Gestaltung.

2. „Gott sei mir gnädig“

Text: Psalm 57, 2.3

Ganz das Gegenteil zur Nr.1 ist die zweite Motette.

In schlichter Homophonie gehalten erscheinen die simplen Akkordaneinanderreihungen wie Anfängerübungen von Harmonielehr-Schülern.

Die LAMZ kritisierte an der Neuerscheinung 1863 einen Mangel an melodischer Gestaltung,

„dessen Folge eine gewisse Monotonie ist.“

Wenn das Werk nicht in dem Grade interessieren sollte,

„wie vieles Frühere, so kann das in dem offenbaren Bestreben des Componisten liegen, die Worte der Gesänge mehr declamatorisch, wie mit Zugrundelegung und Durchführung bestimmter Themen zu behandeln.“ (Nr.35, S.596)

3. „Herr, ich schrei zu dir“

Text: nach Psalm 141,1.8 u. Ps.140,13

An diesem Werk wird in derselben o.g. LAMZ-Rezension die „Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Ausdrucks und feine Züge in Harmonie und Stimmenführung“ gelobt.

Wie schon die Nr.1, so ist auch diese Motette von einem Repetitionsmotiv durchzogen: (Notenbeispiel T.33-36)

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Soprano and Alto, and the bottom two are for Tenor/Bass and Piano. The piano part provides harmonic support with chords. The vocal parts feature a repetitive melodic motif. The lyrics are: "Wenn ich dich an - ru - fe, hö - re mich, o Herr, Wenn ich dich an - ru - fe, hö - re mich, o Herr, Wenn ich dich an - ruf', o Herr, Wenn ich dich an - ruf', o Herr,"

Erfindungsreichtum und Ausgestaltung kommen allerdings an die Kunstfertigkeit der ersten Motette nicht heran.

Op.56 Drei geistliche Chorgesänge

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

Verlag: Siegel, Leipzig

(komponiert nach 1863)

Nähere Angaben zur zeitlichen Entstehung und zum Anlass der Komposition sind aufgrund der sparsamen Quellenlage nicht möglich.

1. „Ich komme vor dein Angesicht“  
Text: Christian Fürchtegott Gellert
2. „Gott, heilige du selbst mein Herz“  
Text: Verfasser unbekannt
3. „Ich weiss es, Herr!“  
Text: Friedrich Oser

Von ihrer Form und Ausgestaltung her waren die drei Motetten sicherlich für den Gebrauch im Gottesdienst vorgesehen. Sie sind geprägt von den typischen Charakteristika der Tonsprache Hauptmanns in seiner liturgischen Gebrauchsmusik: homophone, aber fließende Stimmführung, Vorhalte, alterierte Akkorde und Durchgangschromatik, so z.B. am Beginn der Nr. 3:

(Notenbeispiel T.1-8,2)

Andante con moto.

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

mf

Ich weiss es, Herr, du hast's ge.than, und weiss es wo... du

mf

4

mf

thronest; dich ruf' in mei - nem Leid ich an, der du im Him - mel wohnest, dich

cresc.

f

cresc.

Langsame Tempi (alle drei Motetten stehen im Andante) und unkomplizierte harmonische Strukturen ermöglichen zudem der Gemeinde einen unmittelbaren Zugang.

Die schwelgerisch romantische Musik vieler seiner Zeitgenossen hielt Hauptmann für ungeeignet, im Rahmen von Gottesdiensten aufgeführt zu werden, da die Gemeinde sie in ihren

„wechsellvollen Gefühlsnuancen weniger zu ihrem Gebet machen kann. ...

So glaube ich überhaupt nicht, daß die neueste Stimmungsmusik, in ihrem Gefühlsegoismus, der Kirche eine recht zuträgliche werden könne.“

(Hiller: 125)

Op.57 „Sei mir gnädig, Gott!“  
für zwei vierstimmige Chöre und vier Solostimmen  
Text: Psalm 57,2.3.4 u. Ps.51,5  
Verlag: Siegel, Leipzig  
(komponiert nach 1863)

Die vorletzte Erstveröffentlichung eines Chorwerks von Hauptmann zeigt noch einmal

dessen meisterhafte Materialbehandlung und Chorklangbeherrschung. Die dreiteilige Motette „Sei mir gnädig, Gott!“ ist eines seiner umfangreichsten Chorwerke, aber fantasievoll durchkomponiert.

Der erste Abschnitt (g-Moll, Andante grave) ist geprägt von der wiederholten Anrufung „Sei mir gnädig, Gott!“. Diese wirken durch reichhaltige Chromatik, farbige Harmonik und die Doppelchörigkeit, die teils alternierend, teils als feinverästeltes Stimmgeflecht erscheint, sehr eindringlich, fast verzweifelt.

Dramatischer Höhepunkt sind die Takte 21 ff.:

(Notenbeispiel T.20,4-29,1)

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, starting at measure 20. The lyrics are "Ich ru - fe, zu Gott, dem All-". The score includes dynamic markings like *ff* and *TUTTI.*

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, starting at measure 21. The lyrics are "ru - fe ich ru - fe: sei mir gnä - dig! zu Gott, dem All - mäch - ti - gen: sei mir gnä - dig! ich ru - fe: sei mir gnä - dig!". The score includes dynamic markings like *ff* and *TUTTI.*



Aber auch am Ende dieses Abschnitts folgt der Rückgriff auf typisch barocke harmonische Fortschreitungen (T. 75 f.) und rhythmische Verschiebungen (T. 76 ff.):  
(Notenbeispiel T.74-79)

*dim.*  
 Gott, sen - de dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e!  
*dim.*  
 dei - ne Treue, dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e!  
*dim.*  
 Gott, sen - de, Gott, dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e!  
*dim.*  
 Gott, sen - de, Gott, dei - ne Gü - te, dei - ne Treu - e!  
*mf*  
 deine Gü - te!  
 deine Gü - te!

Der dritte Teil „Denn ich erkenne meine Missetat“ beginnt mit einer vierstimmigen Fuge, also einer Gattung, die Hauptmann als nicht mehr zeitgemäß, sondern als Relikt der Barockmusik ansah.<sup>15</sup> Ihre Themeneinsätze gleiten zunächst unbeschwert dahin:  
(Notenbeispiel T.80-95)

Alla breve.  
 f TUTTI.  
 CHOR I. u. II.  
 Denn ich er - ken - ne - mei - ne Mis - se - that, denn ich er - ken - ne -  
 Denn ich er - ken - ne -  
 ken - ne - mei - ne Mis - se - that, mei - ne Mis - se - that, denn ich er - ken - ne -  
 Denn ich er - ken - ne -

15 Vgl. Seite 65 f.

Mis - se - that,  
 Mis - se - that, ich er - ken - ne - mei - ne Mis - se -  
 mei - - - - - ne Mis - se - that, - ich er -  
 Denn ich er - ken - ne - mei -

Im Verlauf der Durchführung aber setzt sich zunehmend wieder die Chromatik durch, bis hin zum ausgiebigen finalen Orgelpunkt:  
 (Notenbeispiel T.151-163)

151 154  
 tat, denn ich er - ken - ne mei - ne Mis - se - tat, denn  
 tat, ich er - ken - ne mei - ne Mis - se - tat, denn ich er -  
 ken - ne mei - ne Mis - se - tat, ich er - ken - ne, ich er - ken - ne  
 mei

157 160 ritard.  
 ich er - ken - ne mei - ne Mis - se - tat.  
 ken - ne mei - ne Mis - se - tat.  
 mei ne, mei - ne Mis - se - tat.  
 - ne Mis - se - tat.

Wie eindringlich wird hier in der Art und Weise barocker Ausdruckskraft die „Missetat“ ausgemalt, im Bewußtsein der Riesenschuld des Menschen vor Gott! Mit der Wiederholung der letzten Takte des ersten Abschnitts endet das Werk in imponierender Geschlossenheit, gleichsam eine Huldigung an die prachtvolle Barockmusik seiner Vorgänger und ein deutliches Bekenntnis der Abkehr von den neudeutschen Strömungen.

## 1.1.2 Werke für gemischten Chor mit Orchester

### Op.30 Messe g-Moll

für Solo- und Chorstimmen mit Orchester

Verlag: Peters, Leipzig 1842

Widmung: Seiner Majestät Friedrich August, König von Sachsen.

Kaum ein Werk beschäftigte Hauptmann zeitlebens so sehr wie die Messe op.30. Komponiert hatte er sie 1826 in Kassel, also bald nach Vollendung der Messe op. 18. Ob jene nun Anregung war, sich auch an eine größere Form zu wagen - obwohl er dies eigentlich ablehnte (siehe S.19) - ist nicht zu belegen. Auffällig ist nur, dass Hauptmann frühzeitig in relativ kurzem Abstand zwei Messvertonungen komponierte und danach über vierzig Jahre lang nicht mehr auf diese Textvorlage zurückgriff. Eine Erklärung hierfür ist nicht bekannt.

Der Wiener Verleger Artaria wollte die neue Messe umgehend drucken. Schon bald hatte dieser aber einiges an der Komposition auszusetzen:

„Er wollte das Sanctus ... abgekürzt haben weil es für das Amt zu lang wäre, auch ein kürzeres Hosanna wünschte er deshalb, ich habe ihm aber geantwortet daß ich nicht dienen könnte - ... der Pfaff kann auch einmal ½ Minute warten.“ (Hauser I:35)

Artaria kümmerte sich nicht um Hauptmanns Protest und beauftragte Conradin Kreutzer, das Sanctus zu bearbeiten.

„Sie haben aus dem Sanctus den Leib herausgeschnitten und Kopf und Schwanz zusammengesetzt und anstatt der Osanna Fuge hat Kreutzer etwas anderes hineingemacht, ... wenn er's aber so drucken will so soll ihn der Teufel holen.“ (Hauser I:46)

Wie schon anhand der Messe op.18 geschildert, kam es zu keiner Drucklegung bei Artaria, sondern Peters nahm sich schließlich 1842 dieses Werkes an.

In zweierlei Hinsicht sticht diese Messe aus Hauptmanns Chorschaffen heraus: es ist eine von lediglich zwei Kompositionen mit Begleitung des Orchesters und mit einer Aufführungsdauer von knapp 50 Minuten sein mit Abstand längstes Chorwerk.

Im Orchestervorspiel des **Kyrie** werden Charakter und Stimmung des ganzen Werkes festgelegt: Gebetsernst und demütige Bitte vereinigen sich in dieser ruhigen Einleitung. Die Bassinstrumente stellen in den ersten Takten den melodischen Hauptgedanken des Satzes vor: (**Notenbeispiel T. 1 f.**)



Nachdem sich der Chor mit wuchtigen Akkorden in der Tonika g-Moll vorgestellt hat, widmet auch er sich überwiegend dem Hauptmotiv - die Fortschreitung in Sekundschritten -, steigert sich zu einer sehr eindringlichen Bitte um Erbarmen und kommt schließlich auf der Dominante D-Dur zum Stehen. Nach einer orchestralen Modulation nach B-Dur - ansonsten begleitet das Orchester überwiegend colla parte - verbreiten zunächst die Solostimmen eine erlösende Zuversicht. Der Chor übernimmt diese Stimmung, geht dann aber in einen erneuten Spannungsaufbau über, der durch eine dichte Vernetzung der Sekundschritt-Motivik in Grundform und Umkehrung unterstützt wird:

(Notenbeispiel T. 59,4-63,3)

Christe eleison! Christe eleison, eleison, eleison!  
Christe eleison! Christe eleison, eleison, eleison!  
Christe eleison! Christe eleison, eleison, eleison!  
Christe eleison! Christe eleison! Christe eleison!

Wortwörtlich lässt Hauptmann den Kyrie-Abschnitt wiederholen, greift aber in der 10-taktigen Coda auch auf den „Christe“-Text zurück und beendet somit diesen Satz mit einer Textmischung aus „Kyrie eleison“ und „Christe eleison“. Ob Hauptmann damit eine Gleichwertigkeit von Jesus Christus und Gott Vater darstellen will oder ob es eine andere Erklärung für diesen eigentümlichen Schluß gibt, bleibt allen Spekulationen offen.

Mit großem instrumentalen Glanz setzt das **Gloria** ein. Die ruhigen Sekundschriffe des Kyrie verwandeln sich in einen enthusiastischen orchestralen Anlauf, bevor - wie schon im Kyrie - der erste Chöreinsatz in vollen Akkorden die Tonart des Satzes, nun Es-Dur, markiert. Das majestätische Anfangsthema (Notenbeispiel T. 15-18)

Gloria, gloria in excelsis Deo  
Gloria, gloria, Deo gloria  
Gloria, gloria, Deo gloria  
Gloria, gloria, Deo gloria

erscheint insgesamt viermal im Verlauf dieses Satzes und ist somit Kerngedanke und Zusammenhalt des „Gloria“. Zugleich trägt ein schwungvoller, von spielerischer Freude durchsetzter Orchestersatz den erhabenen Lobgesang des Chores. Dieser kommt in T. 111 auf einem unerwarteten Ges-Dur-Akkord abrupt zum Stehen, sinnigerweise auf dem Wort „Rex“, was ihm eine besondere Betonung verleiht. Es folgt ein ruhiger, aber sehr eigentümlicher Zwischenteil (T. 113-135), der von Chromatik und Vorhalten getragen wird. Lediglich 8 Takte haben dann die Solostimmen zu singen, ehe wieder der Chor einsetzt. Hauptmann moduliert hier sehr knapp und direkt von es-Moll über fis-Moll nach G-Dur. Mag dieser Abschnitt mit der Bitte um Erbarmen „miserere nostri“ als eine Art Ruhepunkt inmitten des ansonsten enthusiastischen Glorias konzipiert sein - mit seiner Satztechnik und den sperrigen harmonischen Wendungen wirkt er eher wie eine Modulationsübung eines Harmonielehre-Schülers. Mit der Wiederaufnahme des freudigen Hauptthemas bringt Hauptmann in den Takten

154-191 eine Wiederholung der Takte 31-64. Ein nochmals achttaktiger Solisteneinschub leitet zur Schlußfuge über. Zu deren kraftvollem Hauptthema (Notenbeispiel T. 200-203)



gesellt sich unmittelbar nach der Exposition ein gewichtiger, in der Skala aufsteigender Kontrapunkt hinzu, (Notenbeispiel T. 217-221,1)



der ein fast gleichwertiger Partner in der breit dimensionierten Durchführung ist. In der abschließenden kurzen Coda greift Hauptmann auf die orchestralen Läufe am Anfang des Gloria zurück und setzt mit kraftvollen Choreinsätzen einen imposanten Schlusspunkt.

Für die Komposition dieser Messe erweiterte Hauptmann die Textvorlage des Ordinarium missae um zwei Teile des Proprium missae: Graduale und Offertorium. Das **Graduale** „Salvum fac“ als Sopransolo in g-Moll ist eher kammermusikalisch gehalten und bildet mit seiner demütigen Gnade um Bitte einen Ruhepol zwischen der strahlenden Lobpreisung des Gloria und der Majestät des Credo.

In erhabener Fortschreitung erklingt der Anfang des **Credo** in B-Dur, (Notenbeispiel T. 1-3,1)

Andante. (♩ = 56.)

Soprano. *solo*  
Credo, cre.do in u - num De - um, Credo, um,  
Alto. *solo*  
Credo, cre.do in u - num De - um, Credo, um,  
Tenore. *solo*  
Credo in u - num De - um, Credo um,  
Basso. *solo*  
Credo, cre.do in u - num De - um, Credo, um,

A musical score for a four-part vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B major, 2/4 time, marked *Andante* (♩ = 56.). The score shows the beginning of the Credo. The Soprano part is marked *solo*. The lyrics are: "Credo, cre.do in u - num De - um, Credo, um,". The music features a simple harmonic setting with some chromaticism in the lower parts.

vom Solistenquartett echoartig wiederholt. In dem sich anschließenden fugierten Abschnitt, dessen Thema sich unmittelbar aus den Anfangstakten ableitet, greift Hauptmann auf eine typische Textbehandlung der Klassik zurück: das simultane Singen bis zu vier verschiedener Textzeilen. Dies lässt vermuten, daß Hauptmann zeitökonomisch dachte, um eine Aufführung der Messe auch im liturgischen Rahmen zu ermöglichen. Ungleich großzügiger ausgestaltet ist der ruhige Mittelteil. Zunächst verkündet der Solo-Sopran in lyrischer Reinheit, dass Gott Mensch geworden sei („et incarnatus est“). In einem zweimaligen Anlauf - beim zweiten Male eine kleine Sekunde nach oben transponiert - setzt dann der Chor beim „Crucifixus“ seufzende Akzente. Verstärkt chromatische Fortschreitungen mit Modulationen nach h-Moll und d-Moll unterstreichen den düster-dramatischen Sinngehalt dieser Textstelle. Ein aus einem piano-Paukenwirbel ansteigendes Orchester-Crescendo führt zum kraftvoll

entschiedenen Choreinsatz „Et resurrexit“ und zur anfänglichen Erhabenheit zurück. Aber auch hier bleiben die Einsätze des Solistenensembles auf knappe echoartige Einwüfe beschränkt. Die Takte 104-119 bringen eine Wiederholung des fugierten Abschnitts T. 5-20; wiederum lässt Hauptmann bis zu vier verschiedene Textzeilen gleichzeitig erklingen. Mit einer kurzen thematischen Engführung endet das Credo, welches in seiner musikalischen Gewichtigkeit und Aufführungsdauer einiges hinter dem imposanten Gloria zurücksteht.

Als Text für das **Offertorium** in Es-Dur wählte Hauptmann das „Ave Maria“ - eine eher selten anzutreffende Wahl.

Musikalische wird die Einbindung in das Gesamtkonzept der Messe schon in den ersten Takten deutlich. Der Orchesterlauf zeigt eine deutliche Anknüpfung an den Beginn des Kyrie und des Gloria:

(Notenbeispiel Kyrie T. 0,4-2)



(Notenbeispiel Offertorium T. 1 f.)

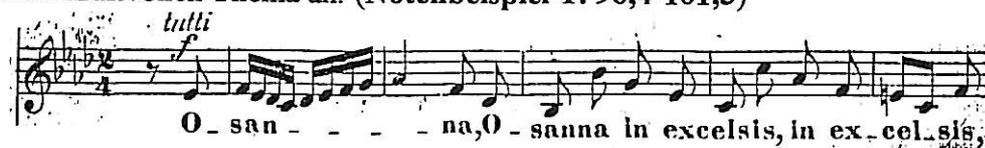


Kommt in den bisherigen Sätzen den Solisten eine eher marginale Bedeutung zu, ändert sich dies nun, denn Hauptmann lässt im Offertorium ausschließlich die vier Solisten singen. Im ruhigen  $\frac{3}{4}$ -Takt besticht dieser Satz durch ausgesprochenen Wohlklang und eine geschmeidig-fließende Stimmführung, die vornehmlich durch die Orchesterbegleitung und einige Kopffimitationen niemals in die Gefilde der statischen Homophonie abgeleitet - eine der großen Stärken Hauptmanns. Harmonische „Abwanderungen“ wie etwa in den Mittelteilen vom Gloria und Credo sind nicht vorhanden - alles bleibt im engen Rahmen um Es-Dur: ein edles und vornehmes Kleinod, welches auch gut als einzelnes Werk, herausgelöst aus der Messe, aufgeführt werden könnte.

Wie schon geschildert, war hauptsächlich das **Sanctus** mit angehängtem **Benedictus** für den Wiener Verleger Artaria der Stein des Anstoßes, die Messe als unzweckmäßig abzutun und eine Drucklegung abzulehnen. Beide Sätze zusammen dauern über 15 Minuten und machen somit ca. ein Drittel der Gesamtauführungszeit der Messe aus. Das Sanctus (in As-Dur) beginnt mit einem ebenso ruhigen wie gedehnten Andante-Teil (T. 1-96), der als antiphonaler Wechsel von sechs (!) Solisten und 6-stg. Chor angelegt ist. Lang ausgehaltene Akkorde und breit dimensionierte Akkordverbindungen bzw. Modulationen, die ein wenig durch alternierende Stimmeinsätze oder Kopffimitation strukturiert werden, schaffen ruhevoll, weitgespannte Klangflächen, wie man sie beispielsweise von Mendelssohns doppelchöriger Vokalmusik her kennt. In diesem Abschnitt werden Konzentration und

Durchhaltevermögen von Ausführenden und Zuhörern gleichermaßen auf die Probe gestellt: sollten Solisten und Chor der Aufgabe nicht gerecht werden, besonders an dieser Stelle eine Intensität und einen musikalischen Spannungsbogen zu erzeugen und beizubehalten, wird für die Zuhörerschaft die zeitliche Dimension dieses Teils schwer nachvollziehbar und langatmig.

Im effektvollen Kontrast schließt sich eine nicht minder gedehnte „Osanna“-Fuge über einem kraftvollen Thema an: (Notenbeispiel T. 96,4-101,3)



Ihr dominierendes Charakteristikum ist der 1/16-Lauf am Beginn des Themas.

Nach der Exposition erscheint das vollständige Thema nur noch selten, meistens lediglich die Anfangskoloratur. Vereinzelt mit Engführungen arbeitend verzichtet Hauptmann auf sonst übliche Stilmittel wie Umkehrung oder Augmentation. Erwähnenswert - weil eine für Hauptmann ungewöhnliche Wendung - ist die über einem Orgelpunkt angelegte Steigerung (T. 161 ff.), die in einer Modulation zur Hauptmediante E-Dur mündet: eine imposante Unterstreichung der „Osanna“-Anrufung, der durch den Wechsel von As-Dur nach E-Dur zusätzliche strahlende Klangpracht verliehen wird.

Insgesamt zeigt diese Fuge nicht die handwerkliche Meisterschaft wie etwa die op. 18-Fuge. Dies hatte auch Hauptmann selbst erkannt, denn später schloss er sich sogar Artarias Kritikpunkt an:

„Das Hosanna ist überhaupt zu lang. Vor dem Benedictus thut es nichts, aber nach demselben muß es wenigstens ganz kurz sein. ... Das Sanctus mit Hosanna ist bei mir in As dur, das Benedictus in C ein selbständiger Satz, der nach dem Schluß wieder nach As leitet; nun kann die Ueberleitung wegbleiben und es kann in C schließen. Ich wollte, die Osanna-Fuge wär' anders, nicht bloß weil sie zu lang ist.“ (Hauser II:209)

Dem gängigen Typus entsprechend ist das **Benedictus** als ruhevoller Gesang mit besonderer Gewichtung der Solistenpartien angelegt. Die Choreinsätze beschränken sich überwiegend auf responsoriale „Benedictus“-Einwürfe. Thematische Keimzelle ist diesmal nicht - wie oftmals anzutreffen - eine ausgereifte neue lyrische Melodie, sondern ein winziges Motiv aus punktierter Tonrepetition mit anschließenden Terzparallelen: (Notenbeispiel T. 181,3-183,2)



In Kontrast hierzu tritt die häufige Verwendung chromatischer Durchgangstöne:

(Notenbeispiel T. 198-201)

mf  
be - ne - dictus,  
cresc.  
be - ne - dictus qui venit  
p  
be - ne - dictus,  
cresc.  
be - ne - dictus qui venit,

(Notenbeispiel T. 221,2-224,2)

In tonartlicher Hinsicht ist eine klare Dreiteiligkeit des Benedictus auszumachen (C-Dur, c-Moll, C-Dur). Ebenso einfach wie geschickt und wirkungsvoll ist das Ende des Satzes. Ausgangspunkt sind die Takte 279 - 286, in denen in ausgeschmückter Form noch einmal die oben erwähnte thematische Keimzelle erklingt - quasi als letzte musikalische Aussage dieses Satzes; aber ein direkter Schluss käme hier zu abrupt. Hauptmann lässt nun reduzierend wiederholen: zunächst alle acht Takte, dann die hinteren vier, anschließend die letzten zwei Takte, bis nur noch der einfache Schritt von G-Dur nach C-Dur übrigbleibt. Durch diese Wiederholung immer kürzerer Abschnitte erreicht Hauptmann eine Minimierung der musikalischen Aussage fast gegen Null und damit den notwendigen kontinuierlichen Spannungsabbau, um zu einem abgerundeten Ende zu gelangen.

Das Wiederaufgreifen der kompletten „Osanna“-Fuge beschließt diesen ungemein langen Satz, wird aber, wie oben erwähnt, von Hauptmann selbst in Frage gestellt.

Die formale Anlage im **Agnus Dei** ist dergestalt, dass die dreimalige „Agnus dei“-Anrufung ungewöhnlich knapp in einer Art Adagio-Einleitung komprimiert wird, während sich das „Dona nobis pacem“ mit der musikalischen Hauptaussage des Satzes in einem ausgedehnten Allegro vivace entfaltet. Damit legt Hauptmann auch inhaltlich ein eindeutiges Gewicht auf die abschließende Bitte um Frieden. Getreu diesem Schema, welches besonders in der klassischen Sinfonie reiche Anwendung fand, kommt in dem grüblerischen Adagio dem Orchester die zentrale Rolle zu - der Chor liefert lediglich harmonische Füllstimmen.

Zwei musikalische Charakteristika heben sich heraus: ein punktiertes Abwärts-Motiv in Tutti-Gängen und der häufig auftretende verminderte Septimenakkord:

(Notenbeispiel T. 0,4-2,2)

Unterstützt durch reichhaltige Chromatik entsteht so eine düster-klagende Atmosphäre. Der folgende Allegro-Teil in G-Dur aber wird von einem ruhigen und beruhigenden Gesangsfluss im 6/4-Takt getragen, der den ganzen Abschnitt durchwirkt. Die thematische Anknüpfung an die vorigen Sätze der Messe ist auffällig.

So ist dieser „Dona nobis pacem“-Abschnitt von Sekundgängen durchzogen, wie sie sich auch am Beginn des Kyrie, des Gloria und des Offertorium finden. Im gleichwertigen Wechsel von Solisten und Chor strahlt dieser Satz eine friedliche und erlösende Zuversicht aus und bringt damit die Messe zu einem gelungenen Abschluss.

Eine genaue Datierung der Uraufführung ist nicht mehr ermittelbar. Hauptmann erwähnt lediglich verschiedene Aufführungen im Laufe der Jahre, alle mit hervorragender Wirkung, so 1831 in Wien und 1860 in Dresden.<sup>16</sup> Dem gegenüber steht Hauptmanns typische geringe Selbsteinschätzung, auch in Bezug auf diese Messe, „mit der ich viel weniger zufrieden bin als irgend jemand. ...Wär die Messe auch so gut wie eine von Cherubini selbst, ich mache mir aus dem Lob nichts.“ (Hauser I:139 ff.)

Hauptmanns Selbstkritik mag auch darin begründet sein, dass sich in dieser Messe einige Widersprüche zu seinen theoretischen Ansichten ausmachen lassen, so z.B. im Sanctus. Die bereits erwähnte Modulation in T. 168 ff. ist zwar sehr wirkungsvoll, aber Hauptmann benutzt hier den verminderten Septimenakkord a-c-es-ges, der im Rahmen von As-Dur eigentlich zur Subdominantparallele b-Moll gehen müsste, als Ausgangspunkt, um über die Erniedrigung von c nach h und enharmonische Verwechslung den Septimenakkord a-h-dis-fis als Dominante von E-Dur zu erreichen. Dies stellt einen deutlichen Gegensatz zu Hauptmanns dem reinen Tonsystem verhafteten Denken dar. Da Modulationen über enharmonische Verwechslungen dem temperierten Tonsystem angehören, steht er ihnen sehr skeptisch gegenüber: „Diese Modulationsweise ... trägt etwas Unwahres in sich, und wir können die Bildungen, welche in solchen enharmonischen Verwechslungen erst ihre Erklärung suchen müssen, denen, die auf einer organischen Verbindung beruhen, nicht beizählen. Sie haben kein natürliches Leben und existieren eben nur im trüben Elemente, der Ungenauigkeit temperierter Intonation. ... In der organischen Generation, aus welcher die Tonbestimmungen hervorgehen, ist eine Möglichkeit des Verwechselns solcher differenter Stufen gar nicht vorhanden.“ (NHM <sup>2</sup>1873: 187 f.)

Dieses gilt besonders für die Vokalmusik:

„Hier wird ganz entschieden nicht temperiert und kann nicht temperiert werden, weil damit aller Halt für die Intonation verloren ginge.“ (Hauptmann 1874: 21)

Ebenfalls nicht im Einklang mit Hauptmanns Theorie steht der im Benedictus mehrfach auftretende Nonenakkord g-h-d-f-a als D7/9 zu C-Dur:

(Notenbeispiel T. 285-287,1)



Für solch einen Akkord sieht Hauptmann in seinem System eigentlich keine Berechtigung, da „immer nur zwei Dreiklänge, die ein gemeinschaftliches Intervall enthalten, als Septimenaccord verbunden erscheinen können, so ist überhaupt eine über die Septimenharmonie

<sup>16</sup> Vgl. Hauser I:83 und Hauser II:210.

hinausgehende Combination als Dreiklangsverbindung nicht möglich.“

(NHM: 150)

Demzufolge kann eine Auflösung des o.g. Akkordes mit seiner Dissonanz g-a nicht darin liegen, dass der Ton a nach g herabtritt. Eine Auflösung

„könnte, den Zusammenklang G-a an sich betrachtet, innerhalb der C-Durtonart nur in der Fortschreitung nach F-a, G-h, oder nach F-h bestehen.“ (ebd.: 150 f.)

Allenfalls im Rahmen von sog. Orgelpunktharmonien, also Akkordverbindungen, die sequenzartig verlaufen und denen ein unabhängiger Ton unterlegt ist, wäre eine Fortschreitung von a nach g akzeptabel. Dieses ist aber im Benedictus nicht der Fall.

Nach der Messe op.18 ist es hier das zweite Mal, dass Hauptmann in einer Chorkomposition auf den Einsatz der Fuge zurückgreift. Zeitlebens wandte er sich gegen eine übermäßige Verwendung von „Schablonenfugen“, nur weil „die Leute in Oratorien auch immer eine ordentliche Fuge hören wollten und glaubten der Componist könne es nicht, wenn er keine brächte.“

(Hauser II:157)

Der Nachteil einer Chorfüge war für Hauptmann eindeutig:

„Das sprachliche Element ... wird im Fugenstyl doch ganz in den Hintergrund gestellt und das musikalische tritt dominierend hervor. Denn die Fuge ... erhält ihre musikalische Führung und Gestaltung frei für sich. ... So scheint mir nun die Verbindung der Fuge mit einem frei declamatorisch gehaltenen Satz ... wie ein griechischer Tempel mit einem gothischen Thurm.“ (Hiller:157)

1863 schrieb er:

„In der Fuge ist's auch so: ... die freieste Stimmbewegung ... kann hier nicht vorkommen. Darum mögen viele die Fuge nicht; ich auch nicht, wo sie nicht hingehört.“ (AMZ, Nr.40, 1863)

Für Hauptmann hatte mit Johann Sebastian Bach die historische Epoche der Fuge ihr Ende gefunden. Sie galt ihm als unzeitgemäßes Relikt der älteren Musik:

„In neuerer Zeit aber ist es wieder schwer, das Eigenthümliche der Gattung mit dem veränderten Wesen der modernen Musik in Einklang zu bringen: denn unsere Musik ist mehr harmonischer, der Fugenstyl, wie die ältere Musik überhaupt, ist mehr melodischer Natur.“ (Hauptmann 1841: 14)

Georg Feder sieht Hauptmanns Kompositionen als unbekümmerte Fortsetzung der in der Aufklärung mit Johann Friedrich Doles<sup>17</sup> und Johann Adam Hiller<sup>18</sup> eingeschlagenen Richtung:

„Wo Hauptmann liedhaft mit ausdrucksvoller Harmonik gestaltet, wirkt er am besten, schlechter in Sätzen von marschmäßigem Rhythmus, die zudem nicht immer frei von bänkelsängerischen Wendungen sind.“ (Feder 1965:263)

Besonders den Einfluss von Doles begründet Feder in zwei Punkten: zum einen ist die reichliche Anwendung von Solo-Partien in den Chorwerken ein Erbteil der Doles-Zeit, zum anderen setzte sich Doles für die Verbannung der Fuge aus der Kirchenmusik ein. Wie oben beschrieben, war Hauptmann durchaus ein Anhänger dieser Richtung - zumindest für den Bereich der Vokalmusik. Nur in op.43,3 und in op.57 griff er noch einmal auf die Fuge zurück.<sup>19</sup>

17 Thomaskantor von 1756 - 1789.

18 Thomaskantor von 1789 - 1800.

19 Seine ansonsten tiefe Verehrung für die höhere Fugenkunst gipfelte in den 1841 erschienenen Erläuterungen zu

Die Messe op.30 hat er selber in Leipzig mehrmals aufgeführt. Mit ihr begann er am 2.Oktober 1842 seine öffentliche Tätigkeit als Thomaskantor - ein wohlbeachtetes Ereignis, das seine Anerkennung festigte und verbreiterte. Hierzu schrieb die AMZ:

„Ein so durch und durch treffliches Werk, wie diese Missa, reich an Erfindung, meisterhaft und geschmackvoll in der Arbeit, schreibt nur ein Künstler ersten Ranges.“

(AMZ Nr.41, 1842, Sp.804)

Auch Hauptmann zeigte sich zufrieden:

„Ich konnte meinen Directions-Antritt auf eine markirtere Weise beginnen als wenn es mit etwas Fremdem geschehen wär'. Es hat für den Anfang ein gutes Gewicht gegeben.“ (Hauser II:13)

1867 führte Hauptmann in einem Festkonzert zu seinem 25-jährigen Jubiläum als Thomaskantor letztmalig diese Messe auf.

#### Op.43 Drei Kirchenstücke für Chor und Orchester

Text: aus Friedrich Oser's Kreuz- und Trostliedern

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig

Neben der Messe g-Moll op.30 ist dies Hauptmanns zweites und zugleich letztes Opus für Chor und Orchester. Komponiert im Frühsommer 1856 hatte er zunächst klare Vorstellungen:

„Ich möchte gern einige Kirchenmusik haben ohne die verwünschten Trompeten und Pauken. Warum soll denn der liebe Gott immer so angedonnert werden.“ (Hauser II:139)

In diesem Punkt muss er später seine Meinung geändert haben, denn in der erhaltenen Instrumentierung finden sich die kompletten Blechbläser mit Hörnern, Trompeten und Posaunen sowie Pauken.

Hauptmann schien - wie so oft - vom musikalischen Wert der drei Kirchenstücke nicht besonders überzeugt zu sein. Im März 1857 schrieb er an Selmar Bagge:

„Ohne irgend eine Absicht sind sie doch anders geworden, als ich eben Kirchenstücke zu nennen wüßte und ich weiß selbst nicht, wie sie sich in der Kirche ausnehmen und ob sie zu gebrauchen sein werden.“ (Hiller:55)

Unzweifelhaft war für Hauptmann der Wert der Textvorlage. Wie schon in den Sechs Geistlichen Gesängen op.42 bediente sich Hauptmann der „Kreuz- und Trostlieder“ von Friedrich Oser (1821 - 1891). Hierzu äußerte er sich:

„Die Oser'schen Lieder haben viel Subjectives und das geht auch in die Musik über. Sie haben aber auch Wärme, die in der Musik nicht fehlen dürfte.“ (Hiller:56)

Neun Jahre später griff Hauptmann bei der Komposition der Sechs Lieder op.55 für Männerchor noch einmal auf Friedrich Oser zurück - diesmal mit dessen „Naturliedern“ als Textquelle.

##### 1. „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen“

Von beschaulicher Ruhe geprägt (Andante) ist das erste der drei Stücke. Der überwiegend homophone Chorsatz ist von Beginn an sehr warmherzig und basiert auf einer sanften, durch mehrere Vorhalte schwebenden Gesangsmelodie:

---

Johann Sebastian Bach's Kunst der Fuge, dem Werk, in dem „unter des Meisters Hand ... der oft so spröde Stoff sich wie von selbst zum freien, tief beseelten Gebilde formt, das uns seinen Schöpfer in gleichem Grade liebenswürdig und bewundernswerth erscheinen läßt: das ist nur mit einem verwandten Gefühle zu fassen und anzuerkennen.“ (ebd.: 13)

(Notenbeispiel T.7,2-11,1)

*Andante con moto*  
sopran *p dolce*  
alt *p dolce*  
tenor *p dolce*  
bass *p dolce*

Nicht so ganz wirst mei-ner du ver-gessen,  
Nicht so ganz wirst mei-ner du ver-gessen,  
Nicht so ganz wirst mei-ner du ver-gessen,  
Nicht wirst mei-ner du ver-gessen,

Es ist dies der Kerngedanke, den Hauptmann weiterverarbeitet - oftmals einzelne Motivglieder, in aufsteigenden Sequenzen durchführend. Immer wieder aber kommt Hauptmann im Verlaufe des ersten und letzten Drittels dieses dreiteiligen Satzes auf die Ausgangsgestalt des Themas zurück.

Eingebettet ist der Chorsatz in eine sparsame, aber feinsinnige Instrumentation (ohne Oboen, Trompeten, Pauken). Ein angenehmer Kontrast zur chorischen Homophonie sind die über weite Strecken durchgängigen geschmeidigen auf- und absteigenden Sechzehntel-Läufe in den Violinen. Niemals aufdringlich oder vorherrschend bleiben sie stets zurückhaltend im „dolce“.

Die Posaunen kommen überwiegend im erregten und harmonisch farbigeren Mittelteil in g-Moll zum Einsatz und unterstützen dort die Textzeile „Heft´ger nur will, Gott, zu dir ich schrei´n.“

Nach einem lang ausgehaltenen ff-Akkord über dem Wort „schrei´n“ folgt der Rückgriff auf die Ruhe des ersten Abschnitts.

2. „Und Gottes Will´ ist dennoch gut“

Das Allegro-Stück beginnt mit einem kraftvoll voranstürmenden Orchestervorspiel, diesmal in kompletter Besetzung. Es lebt von dem Kontrast zweier für den ganzen Satz wichtiger rhythmischer Keimzellen: in Terzparallelen abwärts schreitende ruhige Halbe und ein lebhaftes Achtel-Motiv.

(Notenbeispiel T.1-3,1 Fl,Ob; T.16 f. , VI.I+II)

Soli. *dolce* Soli. *dolce* Soli. *dolce* Soli. *dolce*  
*mf* *mf*

Als drittes Element tritt dann das ebenso einfache wie markante Thema des Chores hinzu (Notenbeispiel T.13,4-17,3),

Alt  
*p* Und Gottes Will' ist den- noch gut und muß zumheil gedeihen

Tenor  
 - - - - -

Bass  
*p* Und Gottes Will' ist den- noch gut und muß zumheil gedeihen,

im späteren Verlauf oft im Unisono und zweistimmig in Terz- und Sextparallelen. Nach einer ersten Steigerung, die auf einem verminderten Akkord über „wenn dein höchstes Glück zerschellt“ gipfelt, baut sich die Spannung erneut auf: das Orchester wiederholt die ersten 20 Takte, das Chortheema erklingt nun andeutungsweise in kanonischer Fassung. Ein kurzer Mittelteil in G-Dur vermittelt eine zeitweise Beruhigung. Er wird dadurch bestimmt, dass sich die o.g. ruhigen orchestralen Terzparallelen nun im Chorsatz durchsetzen, während das markante Kopfmotiv des Chor-Themas vereinzelt in den Bläserstimmen erklingt. In diesem Abschnitt findet sich eine für Hauptmann ungewöhnliche harmonische Schärfe zwischen Orchester und Chor. Beide für sich genommen sind völlig schlüssig, im Zusammenklang aber reibt sich das „g“ im Chor kräftig am E-Dur-Akkord (T.153) und am D-Dur-Akkord (T.154) der Streicher: (Notenbeispiel T.151-155)

*a tempo.*  
*arco.*  
*dolce*  
*arco.*  
*dolce*  
*arco.*  
*a tempo.*  
*dolce*  
*p*  
*Herrn.*  
*Herrn.*  
*Herrn.*  
*Herrn.*  
*dolce*  
*arco.*  
*p*  
*a tempo.*

Und Gottes Will' ist dennoch gut.  
 Herrn.  
 Und Gottes Will' ist dennoch gut  
 Herrn.  
 Und Gottes Will' ist dennoch gut

Ein derartiges Vorgehen bleibt eine Ausnahme, denn etwas ähnliches ist im gesamten Chorschaffen Hauptmanns ansonsten kaum zu finden.

Das Stück endet mit der verkürzten Wiederaufnahme des energischen 1. Teils und hinterlässt so einen resoluten und entschlossenen Eindruck.

3. „Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg“

Das dritte Kirchenstück, wiederum ein Andante, ist nicht als eine von Hauptmanns geglücktesten Chorwerken anzusehen. In exakter A-B-A-Form komponiert, rahmen zwei identische ruhige Außenteile mit schlichtem, fast simpel zu nennendem Chorsatz eine Fuge ein, die in ihrer Ausarbeitung an Hauptmanns übrige Chorfügen nicht herankommt. Dabei hat das Fugenthema, (Notenbeispiel T.37-41,1)

Alt 4 mf

Schlingt auch durch Daruen sich der Steg, schlingt durch Daruen auch, über

Alt

hohe Felsenwände sich der Steg,

in dem das „Schlingen“ gut zum Vorschein kommt, durchaus ein musikalisches Potential in sich, wird aber nicht ausgeschöpft. Eine klassische Exposition macht annähernd die Hälfte der Fuge aus und nach einem freien Zwischenspiel folgt lediglich eine kurze Engführung.

Dass Hauptmann handwerklich niveauvolle Fugen schreiben konnte, hat er z.B. in der Messe op.18 bewiesen. Die nun scheinbare Unvollkommenheit ist wohl eher in seiner generellen Ablehnung der Fuge begründet.<sup>20</sup>

In erneut reduzierter Instrumentierung (ohne Oboen, Trompeten, Posaunen) spielt das Orchester diesmal größtenteils colla parte.

Insgesamt bleibt dieses dritte Stück in seinem musikalischen Gehalt weit hinter den zwei anderen Stücken zurück.

<sup>20</sup> Siehe Seite 65 f.

### 1.1.3 Werke für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung

#### Op.38 „Herr! Herr! Wende dich zum Gebet“

Kantate für Chor, Solostimmen, Orgel und 4 Posaunen

Text: 1.Kön.8,28ff.; 2.Chr.6,19ff.

Verlag: Siegel, Leipzig, 1854.

Zum ersten und einzigen Mal verwendet Hauptmann die Bezeichnung „Kantate“ für eine Chorkomposition. Grund für das sonstige Ausbleiben dieser Form ist sicherlich Hauptmanns schon erwähnte Vorliebe für die kleineren Gattungen (s.S.20). Gravierender aber könnte sein zwiespältiges Verhältnis zu Johann Sebastian Bach gewesen sein,<sup>21</sup> denn gerade beim Begriff „Kantate“ mag man - besonders in Leipzig - an diesen Vorgänger Hauptmanns gedacht haben.

Die Funktion der gottesdienstlichen Musik unterlag im 19. Jh. einem erheblichen Wandel. Bachs Kantaten galten nun als zu unsäglich und opernhaft; eine gottesdienstliche Eignung wurde ihnen abgesprochen. Erwartet wurde eine für die Gemeinde unmittelbar verständliche musikalische Sprache mit einfachen lyrischen Grundzügen, begleitet allenfalls von der Orgel und Posaunen.

Nun war dieser Erwartungshorizont für Hauptmann keine Zwangsjacke, der er sich erst noch anpassen musste, sondern er entsprach bekanntlich bereits seiner eigenen Musikauffassung von Melodie, Form und Harmonik.

Die Textvorlage zur Kantate op.38 stammt aus Salomons Gebet zur Tempelweihe in Jerusalem. Hauptmann nahm eine winzige aber bedeutsame Änderung am Text vor: aus der „Ich“-Anrede Salomons wird eine „Wir“-Form der gläubigen Gemeinde. Diese direkte Ansprache deutet auf den gottesdienstlichen Gebrauch der Kantate hin.

1991 erschien von der etwa viertelstündigen Kircheneinweihungs-Kantate ein Nachdruck der Leipziger Erstausgabe.<sup>22</sup> Im Vorwort hierzu gibt Manfred Franke eine treffende Einordnung:

Hauptmann „greift in den drei Sätzen der Kantate die Themenkreise „Bitte um Erhörung“, „Bitte um Vergebung“ sowie „Ehrfurcht vor Gott, Preis und Dank“ heraus und spricht so die emotionale Beziehung des betenden Menschen zu Gott an. ... Die Einheit des Werkes gründet in einer Führung der Stimmen, die sowohl im Akkordsatz als auch in kontrapunktischer Durcharbeitung stets die einzelne Linie und ihre musikalische Formung bedenkt. ... Die wechselnde Bezogenheit der Stimmen zu parallelgeführten oder korrespondierenden Gruppen bewirkt die innere Lebendigkeit. Beim Hören fällt auf, daß die harmonische und formale Geschlossenheit der Sätze vorrangig bedacht wurde. Schwierige Satzkünste könnten den emotionalen Zugang jedoch leicht verstellen, und so klingt sogar im abschließenden fugato „Dir sei Lob und Dank und Preis“ kontrapunktische Kunst lediglich assoziativ an. Auch auf eine differenzierte Wortausdeutung wird verzichtet. Es kommt sogar der Eindruck auf, daß der Text selbst bewußt diskret behandelt wird und sozusagen neben der Musik steht. Darauf deuten manche Deklamationsschwächen hin.“

Hiermit könnten z.B. die unterschiedlichen Betonungen der Wörter „wollest“ in Teil I, T.77 ff. und „hören“ in Teil II, T.43 gemeint sein.

<sup>21</sup> Siehe Kapitel „Moritz Hauptmann - Sein Leben“

<sup>22</sup> Carus-Verlag 40.903



und da glaubt man, die Handschrift Mendelssohns zu entdecken.“<sup>23</sup>

Op.39 Am Cäcilientage „Über die entlaubten Haine“

Hymne für zwei Chöre und Solostimmen mit Klavier

Text: Verfasser unbekannt

Verlag: Siegel, Leipzig 1855

Widmung: Dem Cäcilienverein in Cassel zugeeignet.

Komponiert hat Hauptmann die Cäcilienhymne bereits 1827 in seiner Kasseler Zeit. Anlass war die Stiftungsfeier des Kasseler Cäcilienvereins. 1835 erwähnt Hauptmann in einem Brief, dass seine „Cäcilienkantate, vor langer Zeit gemacht aber bei uns noch öfters gebraucht und gern gesungen“ (Hauser I:175) wurde. Danach aber muss das Werk in Vergessenheit geraten sein. Erst 1855 taucht es wieder auf, als der Verleger Siegel Hauptmann um neue Kompositionen bittet, dieser ihm aber nichts anbieten kann außer einigen Frühwerken. Hauptmann rechtfertigt dies auf seine typische humorvolle Art und Weise:

„Was man im Alter wünscht, hat man in der Jugend die Fülle. Dort könnte man an Verleger, hier an Compositionen denken. Daß die alte Cäcilienhymne jetzt noch gedruckt worden, möchte schwer zu erklären und zu entschuldigen sein, wenn dem begehrenden Verleger etwas Neuere und Besseres hätte geboten werden können. Es ist aber alles irgend Druckbare bereits aufgebraucht. ... Möchte der verehrliche Cäcilienverein es freundlich aufnehmen, daß ich diese verjährte Composition ... ihm jetzt auch zugeeignet habe: eine Rückerinnerung längst vergangener Tage!“ (Hiller:45f.)

Besetzungstechnisch erfordert dieses Werk zum ersten Mal neben Solostimmen auch zwei gemischte Chöre. Den Vorteil der Zweichörigkeit sah Hauptmann „nicht um des Vielstimmigen wegen, aber um des äußeren Gegensatzes willen, um Wiederholung ohne Wiederholung, Absätze ohne Absatz erlangen zukönnen, ein Getrenntes und ein Verbundenes, wie im griechischen Chore Strophe, Antistrophe und Epode.“ (Hiller: 155). Auf dieses Mittel griff Hauptmann später auch in op.45 und op.57 zurück.

Die Hymne zum Lobe der hl. Cäcilia ist dreiteilig angelegt und besticht durch eine großartige Textumsetzung.

In majestätischem E-Dur wird die hl. Cäcilia mit kraftvollen achtstimmigen Akkorden begrüßt: „...steigt ein holder Stern herauf, nahet uns mit goldnem Scheine.“ Die nächste Textzeile bringt einen Wechsel im musikalischen Ausdruck: „Alle Lebenspulse schlagen in des Herzens mächt'gem Drang.“ Die Musik wird lebhafter, unruhiger und betont durch harmonische Vielfalt und Chromatik die innere Erregung.

„Unser Hoffen, Lieben, Zagen löset auf sich in Gesang“: diese positive Auflösung verdeutlicht Hauptmann durch einen heiteren, unbeschwert-friedlichen melodischen Fluss, nun wieder auf der deutlichen Basis von E-Dur.

(Notenbeispiel T.43-47,1)

---

23 Strehler, Andreas: in „Kirchenmusik im Erzbistum Bamberg“, Heft 9, 1992, S.41.



Im wahrsten Sinne des Wortes darf ein Chor an dieser Stelle nicht wanken und benötigt besondere Sicherheit.

Interessant ist, dass Hauptmann bei der Textzeile „dass im Zauberreich der Töne neu erblühe goldne Zeit“ auf kürzestem Raum nach G-Dur und sofort wieder zurück nach E-Dur moduliert - als wollte er andeuten, welcher Zauber im Reich der Töne tatsächlich möglich ist.

So zeigt sich auch in diesem Werk Hauptmanns schon in den Frühwerken ausgeprägtes Gespür für ein gediegenes Verhältnis von Text und Musik.

ohne Opuszahl:

„Nun schwebt auf Engelsflügeln“

Weihnachtslied für Sopran, Alt und Bass mit Klavier

Text: Verfasser unbekannt

In: „Deutsche Jugend“, Band III, 3. Heft, 1873

Verlag: Dürr, Leipzig

Über Anlass und Entstehung dieses Weihnachtsliedes ist nichts bekannt. Es wurde 1873 als nachgelassenes Werk veröffentlicht.

Das schlichte zweistrophige Lied in Es-Dur spiegelt die friedvolle Stimmung der Weihnachtsnacht wieder. Der dreistimmige Chorsatz passt sich wohl der inhaltlichen Aussage an, aber besonders gelungen ist die Klavierbegleitung: durch Synkopen in der rechten Hand und durchgehende 1/16-Bewegungen wird ein Zustand der Schwerelosigkeit erzeugt, der den Hörer das sanfte Schweben der Engelsflügel gut nachvollziehen lässt.

*Andante con moto.* *Nachgelassenes Werk. \**

*Gesang.*

1. Nun schwebt auf En-gels-flü-geln her-ab die Wun-ber-nacht, und

1. Nun schwebt auf En-gels-flü-geln her-ab die Wun-ber-nacht, und

1. Nun schwebt auf En-gels-flü-geln her-ab die Wun-ber-nacht, und ruht auf

*Pianoforte.*

*dolce.*

The image shows a musical score for a Christmas song. It consists of five staves. The top three staves are for voice (Soprano, Alto, and Bass), and the bottom two are for piano. The tempo is 'Andante con moto' and the mood is 'dolce'. The lyrics are in German and describe the Christmas night. The piano accompaniment features a continuous 1/16-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

## 1.2 Werke für Männerchor

Op.36, Nr. 3 aus:

Drei Motetten

Verlag: Siegel, Leipzig. Neue Ausgabe 1852

### 3. „Ehre sei Gott in der Höhe“

für Männerchor mit 2 Hörnern und 3 Posaunen (1847)

Hauptmann machte wiederholt deutlich, dass er der Gattung Männerchor sehr ablehnend gegenüberstand. 1843 bemerkte er:

„Ganz allgemein genommen mag ich überhaupt die Männerchöre nicht: es ist musikalische Unnatur Männer vierstimmig singen zu lassen und bleibt immer eine monotone Quälerei.“ (Hiller: 16)<sup>24</sup>

1847 ließ er sich überreden, auf Bestellung für eine Brautmesse das `Ehre sei Gott` für Männerchor zu komponieren. Aus finanziellem Anreiz sagte er zu, „aber widerwärtig bleibt doch, so einen doppelten Gegensatz von hoch und tief in der Männerstimmlage suchen zu wollen. ... Es ist nicht der Umfang an sich, welcher beschränkt; aber daß in diesem Umfange das Höchste und Tieffste nicht zusammen klingt, daß das tiefe f und das hohe a, wo einer brummt und der andere den Hals reckt, in der Stärke und im Charakter nicht zusammen passen, und daß die guten Lagen ... sehr bald monoton werden, wie ich auch ein langes Männersingen immer bald langweilig gefunden habe.“ (Hauser II:62)

Dennoch wurde dieses Werk recht populär. Peter L. Voß vermutet den seinerzeit gewissen Erfolg dieses Werkes aufgrund „des klanglich geschickten Einsatzes der Männerstimmen“.<sup>25</sup>

Im Vorwort der Neuauflage von 1989<sup>26</sup> gibt Dieter Zeh eine kurze Charakterisierung des Werkes:

„An der hier vorgelegten Motette wird beispielhaft deutlich, wie Hauptmann die musikalischen Mittel einsetzt, um eine klare und ebene Form zu erzielen: Die harmonische Disposition ist an den Textabschnitten orientiert, der traditionelle Einschnitt des „Gloria“, der den ersten Teil (Gesang der Engel in Bethlehem und die Lobpreisungen Gottes) von dem auf Christus bezogenen Teil trennt, wird durch den reprisenartigen Einsatz in T.53 markiert. Durch die homophone und klar deklamierende Faktur des Satzes können die Steigerung am Schluß des ersten Teils (T.30ff.) und die imitatorische Verdichtung am Schluß („Denn du allein bist heilig“, dem „Quoniam“) mit einfachen Mitteln erreicht werden, so daß das Werk Geschlossenheit und Homogenität erhält.

Diese Konzeption erlaubt einen sehr sanglichen Aufbau, der durch die Bläserstimmen noch einen weiteren farblichen Reiz erhalten kann, jedoch seine Logik bereits in einer a-cappella-Aufführung zeigt.“

Hauptmann blieb noch viele Jahre bei seiner Reserviertheit gegenüber Männerchorkompositionen. Im Januar 1860 schrieb er:

<sup>24</sup> Siehe auch Hauser I:284.

<sup>25</sup> In: Musik und Kirche, Heft 1/1991, S.42.

<sup>26</sup> Carus-Verlag 40.899

„Ich kann nämlich ... den 4stimmigen Männergesang nicht leiden. ... Es bleibt doch eine Unnatur die 4stimmige Harmonie in eine Octave einzupferchen.“ (Hauser II:192 f.)

Im Laufe desselben Jahres aber änderte er seine Ansicht, was schließlich zur Komposition der Zwölf Lieder op.49 führte.<sup>27</sup>

### 1.3 Werke für Frauenchor

Op.35 Sechs geistliche Gesänge  
für zwei Soprane und Alt

Verlag: Peters, Leipzig

(komponiert wahrscheinlich 1852)

Hauptmanns eindeutig bevorzugte Chorgattung ist der gemischte Chor. Kompositionen für gleiche Stimmen, also für Männer- oder Frauenchor, finden sich lediglich unter jeweils drei Opus-Nummern.

Seine zunächst ablehnende Haltung, die sich in seinen Äußerungen zur Männerchormusik zeigt,<sup>28</sup> kann sicherlich auch auf Frauenchöre übertragen werden. Hier wie dort werden für Hauptmann die Harmonien auf engstem Raum unnatürlich zusammengedrängt.

Über die genauen Umstände und den Anlass der Entstehung der sechs Gesänge op. 35 ist nichts zu ermitteln. Es ist gut vorstellbar, dass Hauptmann sie auf Bestellung, beispielsweise eines Frauenchores, komponiert hat und sich zugleich davon eine Milderung seiner des Öfteren anzutreffenden finanziellen Nöte versprach. Andere Gründe, sich auf eine für ihn „unvollkommene“ Chorgattung einzulassen, sind nicht ersichtlich.

1. Morgenlied „Der schöne Tag bricht an“  
Text: Augustus Buchner
2. Trost „Wem in Leidens Tagen“  
Text: H.S. Osswald
3. Gebet „Gott, deine Güte reicht so weit“  
Text: Christian Fürchtegott Gellert
4. Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“  
Text: Matthias Claudius
5. Gottvertraun „Lass mich dein sein und bleiben“  
Text: Nikolaus Selnecker
6. Bleib bei uns „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“  
Text: Nürnberger Gesangbuch 1611

Diese sechs Gesänge bieten den Ausführenden keine rhythmischen oder satztechnischen Schwierigkeiten. Thematische Verarbeitung findet sich selten, allenfalls Motivglieder, die in ab- oder aufsteigenden Sequenzen durchgeführt werden. Meistens wiederholt Hauptmann am Ende eines Gesanges Teile des Anfangs und bleibt so auch in kurzen Werken seinem bevorzugten Formschema A-B-A treu.

In überwiegend breiten Tempi sind die sechs Gesänge in ihrem Charakter sehr verhalten, ganz nach innen gewendet, aber doch feinsinnig. Ihre positive Grundstimmung resultiert aus Textvorlagen, die ein Vertrauen auf Gott und die Bitte

---

<sup>27</sup> Siehe S. 94 ff.

<sup>28</sup> Siehe S. 75 f.

um Schutz und Beistand beinhalten. Chromatik oder verminderte Septimenakkorde tauchen lediglich zur Unterstützung entsprechender Textstellen wie „Sünden“ oder „quälen“ auf. (Notenbeispiel Nr.1: T. 24,4-27,2);

so muss samt un\_sern Sün-den das Ü-bel  
denn dir nicht wi\_der-stre-ben ist ja das

(Notenbeispiel Nr.2: T.33-37,1)

fehlt, was dich trübt und quält, was dir fehlt,  
weiss, was dir fehlt, was dich trübt und quält, was dir

Gelungene Miniaturen sind Nr.4 „Der Mond ist aufgegangen“ und Nr. 6 „Bleib bei uns“. Ihre Kürze und extreme Schlichtheit sind nicht als Zeichen von Trivialität oder Unvermögen zu sehen, sondern sind eine ebenso angebrachte wie gekonnte musikalische Beschränkung und Anpassung an den Stimmungsgehalt der Texte.

Op.54 Heft I: Sechs leichte geistliche Lieder für zwei Soprane und Alt  
Text: Quellen unbekannt  
Verlag: Siegel, Leipzig 1863

1. „Vom Himmel hoch“
2. „Nun lasst uns“
3. „Nun ist es Zeit“
4. „Herr, der du mir das Leben“
5. „Der Tag ist hin“
6. „Allein Gott' in der Höh“

Heft II: Sechs geistliche Chorgesänge für zwei Soprane und Alt  
Verlag: Siegel, Leipzig 1863

1. Morgengesang „Auf geht des Ostens Thor“
2. Osterlied „Preis sei dem Vater“
3. Busslied „Hier bin ich, Herr“
4. Himmelfahrtslied „Christ fuhr gen Himmel“
5. Pfingstlied „Komm, komm du Geist“
6. Dreifaltigkeitslied „Der Du bist drei in Einigkeit“

Im Frühjahr 1863 wurde Hauptmann von einem Diakonissen-Singkreis in Dresden um neue Kompositionen gebeten. Daraufhin stellte er diese zwei Hefte zusammen, die teils

neue, teils alte Kompositionen enthalten. So ist z.B. der „Morgengesang“ ein Chor der Carmeliterinnen aus seiner frühen Oper „Mathilde“, komponiert 1818. Wiederum war der Verleger Siegel schnell zur Stelle:

„Der Siegel hat sie schon und druckt. Ein sehr bequemer Verleger, der's immer gleich weiß, diesmal Gott weiß woher, und gleich auf die Stube rückt und festhält.“ (Hauser II:241)

Die zwölf Lieder op.54 knüpfen nahtlos an die Sechs Geistlichen Gesänge op.35 an. Die meist strophischen Vertonungen sind in unkomplizierter choralartiger Homophonie gehalten, nur selten finden sich Anflüge von motivischer Arbeit.

Mit überwiegend breiten Tempi (8 der 12 Lieder sind mit Andante bezeichnet) verbleiben sie stets im harmonisch engen Rahmen um die Tonika.

Exemplarisch hierfür sei der Beginn des Pfingstliedes (Heft II Nr.5) genannt: (Notenbeispiel T.1-8,1)

Andante.

Soprano I. *mf*  
Komm, komm, du Geist der Wahrheit,

Soprano II. *mf*  
Komm, komm, du Geist der Wahrheit, o

Alto. *mf*  
Komm, komm, du Geist der Wahrheit, o

*dimin.*  
o keh - re bei uns ein;  
*dimin.*  
keh - re bei uns, bei uns ein,  
*dimin.*  
keh - re bei uns,, bei uns ein,

Dennoch sind sie von reinem Gefühl gelenkt und für den liturgischen Gebrauch gut geeignete Werke.

## 2. Weltliche Werke

### 2.1 Werke für gemischten Chor

#### Op.21 „Auf dem See“

für Chor und Solostimmen

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Neue Ausgabe 1835.

Widmung: Herrn J.N. Schelble (Dirigent des Cäcilienvereins Frankfurt)

Zwischen der Entstehung dieses Opus und des letzten zuvor komponierten Chorwerkes (op.39)<sup>29</sup> liegen immerhin 8 Jahre, in denen Hauptmann außer einigen Sololiedern (op.19) und einer Sonate für Klavier und Streicher (op.20) nichts zu Papier brachte. Mehrfach erwähnte Hauptmann dies in seinen Briefen, ohne aber eine Begründung hierfür zu geben, so 1829:

„Sie fragen, was ich die Zeit über gemacht habe? Componirt: nichts!“

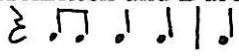
(Hauser I:4) und auch 1831:

„Die Compositionsader ist ganz vertrocknet, wenigstens etwas versandet, 's kost's niemand!“ (Hauser I:81).

1835 findet sich in der LAMZ eine Rezension der Neuerscheinung „Auf dem See“, der ersten weltlichen Chorkomposition Hauptmanns:

„Dieser Gesang von Göthe kann freilich nicht wie ein leichtes Schaukellied im Kahn, das jeder Sänger ohne Mühe, ohne den geringsten Anstoss singt, behandelt werden, wenn er dem Inhalte genug thun soll. Das Tiefere und Sinnige der Dichtung kommt der musik. Schule des genannten Comp., die gern in reichen Harmonie-Verbindungen sich ergeht, bedeutend zu Gute. ... In solchem Falle wird die Dichtung den Ton und der Ton den Sinn des Gedichts heben.“ (Nr.24, Sp.400)

Diese Beschreibung trifft den Charakter des Stückes sehr genau. Text und Musik unterstützen und verdeutlichen sich gegenseitig.

Die Darstellung der holden Natur zu Beginn des Werkes geschieht in einer friedvollen heiteren Atmosphäre, musikalisch erzeugt durch Anhäufung von melodisch betonten Phrasen mit vielen Sekundschritten und Durchgangsnoten, das Ganze basierend auf der rhythmischen Keimzelle  in einem freundlich erscheinenden G-Dur.

Bemerkenswerte musikalische Schilderungen finden sich ab T. 25. An der Textstelle „Die Welle wieget unseren Kahn“ geraten die melodischen Linien wahrhaftig in ein sanftes Schaukeln: (Notenbeispiel T. 24-28)



TUTTI. *cresc.*  
Die Wel - - le wie get unsern Kahn, die Wel-le wieget un - sern Kahn -  
TUTTI. *cresc.*  
Die Wel-le wie - - get un - - sern Kahn im Ru - dertakt, im  
TUTTI. *cresc.*  
Die Wel - - le wie get unsern Kahn, die Wel-le wieget un - sern Kahn -  
TUTTI. *cresc.*  
Die Wel-le wie - - get un - - sern Kahn im Ru - dertakt, im

<sup>29</sup> Op.39 wurde zwar erst 1855 verlegt, aber schon 1827 komponiert (siehe S. 72).

Die Satztechnik ändert sich schlagartig bei „und Berge, wolkig himmelan“ ab T. 31:  
(Notenbeispiel T. 30,4-32,3)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The lyrics are "und Ber-ge, wolkig him-melan, und". The music is characterized by a strong upward melodic line in all parts, starting on a low note and rising steadily, which is described in the text as being "pompös" and "quasi als Lob Gottes". The notation includes dynamic markings like *f* and *sf*.

Nicht nur strebt die musikalische Linie „himmelan“ aufwärts, sondern dies geschieht zugleich im Stile eines pompösen Chorals, quasi als Lob Gottes.

Ein Stimmungswechsel vollzieht sich ab T. 43: „Aug', mein Aug', was sinkst du nieder? Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?“ Hauptmann moduliert in das von der Ausgangstonart G-Dur weit entfernte As-Dur und verdeutlicht damit die Trennung zwischen realer Welt und Traumwelt. Das lyrische Ich wehrt sich gegen die Träume („Weg, du Traum!“) - kurzfristig erfolgreich -, musikalisch dargestellt durch den Rückgriff auf die Ausgangstonart und -rhythmik (T. 70-75); die Träume gewinnen wieder die Oberhand (erneutes As-Dur), ehe sie vollends aus dem Sinn kommen. Hauptmann unterstreicht diese Entwicklung, indem er bei der mehrfachen Motiv-Wiederholung zu „so gold du bist“ die Dynamik vom forte zum pianissimo abbaut und sich so die Aufdringlichkeit der ungeliebten Träume in ein Nichts auflöst (T. 89-94). Zur Festigung der realen Welt erscheinen die T. 1-23 reprisenartig in T. 100-122.

Insgesamt zeigen sich an diesem Werk in hervorstechender Weise Hauptmanns Einfallsreichtum und sein außerordentliches Gespür für ein ansprechendes Verhältnis von Text und Musik.

Salomon Kümmerle mag vielleicht u.a. an dieses Chorstück gedacht haben, wenn er Hauptmann eine „... aufs liebevollste vollendete Form und echt vokalmäßige Haltung“ (Kümmerle:555) bescheinigt.

Es war dies das erste Mal, dass Hauptmann für eine Chorkomposition eine Textvorlage von Goethe (1749 - 1832) wählte.<sup>30</sup> Wiederholt betont er die tiefe Verehrung für diesen seinen Lieblingsdichter. 1834 schrieb er:

„Ein so harmonisch organisirter und ausgebildeter Mensch ist mehr als ein schönes Land, Goethe etwas schöneres als Neapel.“ (Hauser I:145)

Diese Bewunderung ließ auch in späteren Jahren nicht nach:

„Der alte Goethe ist nicht der junge Goethe, er bleibt aber immer Goethe und ist in aller Altersschwäche noch geistig gesund, kräftiger und der Menschheit mehr werth als hunderttausend Schock junges Deutschland, mit seinen welterschmerzenden Crescendos in das Pianissimo.“ (Hiller: 70)

Entscheidendes Kriterium für Hauptmanns Textauswahl zu seinen weltlichen Kompositionen war eine warme, natürliche und musikalische Sprachführung:

„Der Musik verwandt muß das Gedicht sein, ... und dann muß das Singgedicht in seinem Verlangen nach Musik sich willig zeigen, alle seine

30 Weitere Goethe-Vertonungen als Chorwerke sind op. 25 und op. 32,2.

auseinandergesetzten Einzelheiten der auflösenden Tonwärme hinzugeben und verschmelzen zu lassen.“ (Hauser I:85)

Dieses Kriterium sah er insbesondere bei Goethe erfüllt, weil er „dictirt hat, es ist alles ‚gesprochen‘, nicht geschrieben, da kann schon nichts verknaupelt sprachliches mit vorkommen, nichts algebraisch construirtes.“ (Hauser II:266)

Friedrich Oser (op. 42, op. 43, op. 55) und Friedrich Rückert (op. 32.4, op. 49) sind zwei weitere Autoren, deren Texte Hauptmann mehrfach vertonte. Andere Textdichter wurden nur vereinzelt als Vorlage gewählt.<sup>31</sup>

#### Op.25 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Text: Johann Wolfgang von Goethe (Nr. 2-6), Johann Georg Jacobi (Nr. 1)

Verlag: Peters, Leipzig

Widmung: Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy

Hauptmann schrieb im Sommer 1837 aus Kassel an Franz Hauser:

„Jetzt habe ich zu einigen Landpartien, die wir in Gesellschaft musikalischer Leute machten, 6 vierstimmige Gesänge, Gedichte von Goethe, gemacht, die sich im Freien ganz gut ausnehmen.“ (Hauser I:224)<sup>32</sup>

Desweiteren begründete er die erneute Auswahl von Goethe-Texten als Vorlage:

„Ich kann keine neuern Gedichte finden die mir recht stimmten, es ist in all den Sachen ein gereiztes Gefühl und nichts recht erlebtes, wie in den Goethe'schen.“ (ebd.)

Wie von Hauptmann angedeutet, waren diese sechs Gesänge als Begleitmusik zu naturverbundenen Ausflügen im Freien gedacht, also eine Art volksnaher Liedgesänge. Entsprechend dieser Intention erscheinen alle sechs recht unkompliziert in positivem Grundcharakter. Die Ausführung der Stücke bietet weder rhythmische noch musikalische Schwierigkeiten. Die Melodik steht im Vordergrund und harmonisch gesehen gehen sie über Modulationen zur Dominante nicht hinaus. Drei der sechs kurzen Gesänge sind strophisch vertont und damit auch formal leicht fassbar.

Manche Kritiker mögen es als drittklassige Simplizität verurteilen - in Wahrheit war es Hauptmanns Kunst, die Texte in einer für den Anlass der Aufführung angemessenen leichten Art und Weise zu vertonen.

##### 1. Im Sommer „Wie Feld und Au“

Es ist dies Hauptmanns erstes strophisches Chorwerk und zeigt mit seinem 3/8-Allegretto und den vielen staccati eine huschende Lebendigkeit und Freude an der Natur.

Betrachtet man separat die textliche Vorlage von Jacobi, so lässt sich zwischen der ersten und zweiten Strophe ein emotionaler Kontrast feststellen. Die anfängliche Freude über Sonnenstrahlen, frische Winde und süße Vöglein weicht der Betrübniß über das verschwundene Liebchen und damit dem Fehlen jeglicher Herrlichkeit auf Erden.

Dass aber objektiv gesehen die Natur unabhängig von menschlichen Gefühlsschwankungen all ihre Reize beibehält, verdeutlicht Hauptmann, indem er

<sup>31</sup> Siehe op. 32, op.33 und op. 47.

<sup>32</sup> Offensichtlich gab es im 19. Jh. über den Verfasser des ersten Gedichtes „Wie Feld und Au“ unterschiedliche Angaben. So wird in der Gesamtausgabe von 1898 Goethe angeführt; nach heutigem Stand ist der Text eindeutig Johann Georg Jacobi zuzuschreiben.

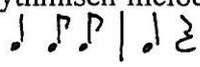
beide Strophen mit derselben Musik unterlegt. Damit erweitert er die textliche Aussage um eine weitere inhaltliche Komponente. Zu solchem Vorgehen äußerte sich Hauptmann konkret:

„Wenn der Componist sich durch jede andere Wortsprache zu anderer Musik bestimmen lassen zu müssen glaubt, ist das unmusikalisch und unkünstlerisch im tiefsten Grunde. Was der Text nur verständig nach- und auseinander setzen kann, hat die Musik fühlend wieder zu vereinigen, ... und wo der Text Freud' und Leid nacheinander bringt, wird die Musik etwas bringen müssen, was beides zugleich ist.“ (Hiller: 134)

## 2. Wandrers Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh“

Zu Hauptmanns eigener Überraschung wurde dieses Lied eines seiner populärsten. 1867 schrieb er in seiner typischen Bescheidenheit an Hauser:

„Nächstens wird in einem Wohlthätigkeits-Concert 'Ueber allen Gipfeln ist Ruh' und 'Ehre sei Gott' von mir gesungen in Redwitz, zwei Stunden von hier. Das ist Wirkung in die Ferne, an die man bei der Composition doch nicht hätte denken können.“ (Hauser II:276)

Diese Wirkung, die Hauptmann mit seiner Darstellung der nächtlichen Waldesruhe erzielt, beruht auf mehreren Faktoren: einem ruhig fortschreitenden  $\frac{3}{4}$ -Metrum, einfachen harmonischen Zusammenhängen, zahlreichen bewusst gesetzten  $\frac{1}{4}$ -Pausen, bei denen man sich gut ein Innehalten und Lauschen des Wanderers vorstellen kann, sowie in erster Linie der Verwendung und Wiederholung unkomplizierter rhythmisch-melodischer Bausteine. Hier fällt besonders das rhythmische Motiv  ins Auge, so z.B. in T. 9 f.: (Notenbeispiel T. 9,3-10,1)



du kaum einen Hauch;  
du kaum einen Hauch;  
du kaum einen Hauch;  
du kaum einen Hauch;

Dieses Motiv erscheint - mit unterschiedlichem Text - allein siebenmal (fünfmal von der Dominante zur Tonika, zweimal von der Subdominante zur Tonika schreitend) und hat dadurch einen hohen Wiedererkennungswert.

Eine demgegenüber ruhige Ausstrahlung zeigt sich in dem melodischen Baustein in T. 15,

(Notenbeispiel T. 15)

bal - de ru - hest du auch,  
 bal - de ru - hest du auch,  
 bal - de ru - hest du auch,  
 bal - de ru - hest du auch,

der in dieser und ähnlicher Form viermal erklingt.

Diese beiden Keimzellen bilden mit ihren Wiederholungen zusammen knapp die Hälfte der 29 Takte des Werkes. Getreu dem Motto „Weniger ist mehr“ erreicht Hauptmann also mit sparsamsten Mitteln die maximale Wirkung, nämlich die überzeugende Stimmungswiedergabe eines Wanderers, der die nächtliche Ruhe genießt.

Wie schon das Salve Regina op.13 wurde auch dieses Lied von Dritten dazu genutzt, die Musik mit einem neuen Text zu unterlegen - in diesem Fall ein Marienlied. Hauptmann billigte diese Gewohnheit sehr wohlwollend:

„Daß Sie `Ueber allen Gipfeln` als Marienlied brauchen können freut mich sehr. Ein Marienlied läßt sich auch zu so etwas sentimentalem schon eher anpassen als es mit einem anderen Kirchentexte gut gehen würde.“ (Hauser II:55)

Für Selmar Bagge stellt dieses Lied zusammen mit op.32,4 „Ich stand auf Berges Halde“ und op.47,2 „Hell in´s Fenster“ das Bestmögliche an Chormusik dar und „kann den besten Compositionen Mendelssohn's auf diesem Gebiet an die Seite gestellt werden, ... jene drei obengenannten Lieder ... stehen für uns so hoch, dass wir sie dem Werthvollsten gleich achten, was die Gesangsmusik aufzuweisen hat“ (Bagge:294).

### 3. Mailied „Zwischen Weizen und Korn“

Das Mailied ist in seinem Grundcharakter dem ersten Werk „Im Sommer“ sehr ähnlich. Insbesondere der zügige ¾-Takt und die lebendige Phrasierung machen diesen Vergleich nachvollziehbar. Deutlicher zeigt sich allerdings an diesem Stück die Gleichwertigkeit der Stimmen, die Hauptmann besonders in der Chormusik für angemessen hält.<sup>33</sup> Ein Beispiel hierfür bietet der Mittelteil des Mailiedes. Eingerahmt vom Anfang und Ende in F-Dur steht dieser in der Dominante C und besticht durch einen mehrfachen Tausch der Melodieführung zwischen Sopran- und Tenorstimme. Die Takte 25 - 32 mit dem Tenor als führende Stimme werden in T. 49-56 wiederholt; nun ist die Melodie vom Tenor in den Sopran verlagert – mit einem identischen Tausch der beiden Stimmen.

(Notenbeispiel T. 26-33,1)

33 Siehe Hauser I: 203.

*cresc.* *f* *dim.*  
 muss das Gold-chen, muss das Gold-chen drau-ssen sein, draussen sein. *pp*  
*cresc.* *f* *pp*  
 muss das Gold-chen, muss das Gold-chen, muss das drau-ssen sein. Grünt *pp*  
*cresc.* *f* *pp*  
 Hold-chen nicht da-heim; muss das Gold-chen drau-ssen sein. Grünt *pp*  
 Hold-chen nicht da-heim; muss das Gold-chen drau-ssen, muss das sein. Grünt

(Notenbeispiel T. 50-57,1)

*cresc.* *f* *p*  
 Gold-chen drau-ssen sein, muss das Gold-chen drau-ssen sein. Grünt *p*  
*cresc.* *f* *pp*  
 Gold-chen drau-ssen sein, muss das Gold-chen, muss das drau-ssen sein. Grünt *pp*  
*cresc.* *f* *dim.*  
 muss das Gold-chen, muss das Gold-chen drau-ssen sein, drau-ssen sein. *p*  
*cresc.* *f* *p*  
 Gold-chen drau-ssen sein, das Gold-chen, drau-ssen muss das sein. Grünt

Das gleiche Phänomen findet sich in den Takten 33 - 48 und 57 - 72, diesmal in umgekehrter Reihenfolge. Alt- und Bassstimmen bleiben jeweils unverändert.

Beim Betrachten der Takte 25-32 fällt auf, dass Hauptmanns Können in diesem Fall auch darin besteht, mit den jeweils drei Begleitstimmen zur Melodie nicht nur einen harmonischen Unterbau zu errichten, sondern sie gleichzeitig äußerst melodisch auszugestalten.

Hierin zeigt sich seine Auffassung von Harmonie:

„So ist die Bedeutung der Harmonie: daß sie ein Zusammenklang von Melodien sei - in dem heutigen musikalischen Bedürfnis gar nicht mehr vorhanden.“ (Hauser I: 281)

4. Heidenröslein „Sah ein Knab ein Röslein stehn“

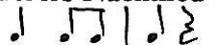
Es ist dies eine äußerst schlichte und kurze strophische Vertonung des berühmten Gedichtes, aber durchaus von empfindsamer und idyllischer Stimmung. In seiner Einfachheit bietet es sicherlich Kritikpunkte für alle, die den von Hauptmann angedachten Rahmen der Aufführung - nämlich Ausflüge in die Natur - nicht kennen. Hauptmann ist sich der Kritik durchaus bewusst, kann und will aber seinen persönlichen Stil nicht leugnen:

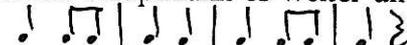
„Ich komme mir mit meinem Componieren so deplacirt vor, so ein 30 Jahr zu spät, es ist jetzt alles ganz anders, sie werden's wieder zu einfach und gewürzlos finden. ... ich kann's nicht anders als es mir natürlich ist; daß das jetzt nicht mehr an der Zeit ist, weiß ich recht gut, ... wer mag wohl jetzt eine Composition hören, die nur in die Dominante geht, ohne verminderte Septaccorde? Sie sind mir aber

eben zu eigener Erholung von so vielem Hochnothpeinlichen, was man hören muß.“ (Hauser I: 224)

5. Frühzeitiger Frühling „Tage der Wonne, kommt ihr so bald“

In diesem Chorstück wird - mit Frische und Lebendigkeit vertont - der Einzug des Frühlings mit all seinen Facetten der Naturveränderungen geschildert. Die pure Freude an der Natur kommt hier in beschwingtem Optimismus zum Ausdruck.

Zur ruhigen Nr. 2 „Wanderers Nachtlid“ gibt es dennoch eine enge Verknüpfung: das rhythmische Motiv 

Hier wie dort ist es zentraler Bedeutungsträger für den Charakter des Stückes. In „Frühzeitiger Frühling“ aber entwickelt Hauptmann es weiter und lässt es auch in eng wiederholter Form auftreten: 

(Notenbeispiel T. 84-89,4)



...lieb - li - che Schwe - stern, Lieb - chen ist da!  
Lieb - li - che Schwe - - stern, sa - get, seit  
sa - get, o sa - -  
Lieb - li - che Schwe - stern, sa - get, seit

Dieser Rhythmus durchzieht das gesamte Stück und treibt es somit ständig voran als Ausdruck der freudigen Erregtheit über die Ankunft des Frühlings.

6. Geistergruss „Hoch auf dem alten Thurme“

Im Vergleich zu den vorausgegangenen Naturschilderungen fällt der „Geistergruss“ ein wenig aus dem Rahmen. Inhaltlich geht es um den Geist eines Helden, der oberhalb eines Flusses von einem alten Turme aus die vorbeifahrenden Schiffe grüßt.

Hauptmanns Vertonung in der dreiteiligen A-B-A-Form ist charakterisiert durch zwei verschiedene musikalische Ausdrucksebenen. Dem pathetischen Stolz und der Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit, dargestellt durch einen marschähnlichen betonten  $\frac{1}{4}$ -Rhythmus,

(Notenbeispiel T. 19,4-22,1)

steht eine gewisse Wehmut über die Ausweglosigkeit der momentanen Situation gegenüber. Am Ende des Stückes wird aller Pathos unterdrückt und es endet ebenso ruhig wie unauffällig in Form einer schlichten Kadenz mit einem letzten Gruß an das weiterziehende Schiff.

1840 heißt es in der LAMZ:

„Durch diese Gesänge, die zunächst für den Vortrag im Freien bestimmt sind, wird er sich seine Freunde vermehren. ... Sie haben alle etwas ganz Eigenes, Leises und Zartes“. Beim Vortrag sei darauf zu achten, „dass keine Stimme den leichten Schleier durchbricht, der wie Frühlingsduft über das Ganze gehäucht sein will.“ (Nr.30, Sp.613)

#### Op.32 Sechs vierstimmige Lieder

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1846

Widmung: Herrn Stadtsyndicus Dr. Ferd. Oesterley, Göttingen

Komponiert wurden diese Lieder im Frühjahr 1846, neun Jahre nach der Fertigstellung des letzten Chorwerks (op. 25, entstanden 1837). Dazwischen lag 1842 die Ernennung zum Thomaskantor - ein Amt, daß ihn sicher zunächst ebenso beanspruchte wie seine Lehrertätigkeit am Konservatorium ab 1843. Zudem hatte er 1841 Susette Hummel geheiratet, eine ausgebildete Sängerin, für die er eine Reihe von klavierbegleiteten Sololiedern schrieb.

Eine neugegründete Liedertafel in Leipzig war nun an Hauptmann herangetreten mit der Bitte um eine neue Chorkomposition.

„Es wurde nur Eins verlangt, wenn aber der Webstuhl erst eingerichtet ist, hat man zu wenig vom Einzelnen und geht gern ins Dutzend, ... ich bin beim halben stehen geblieben.“ (Hauser II:40)

Schnell wurden diese Lieder zu Hauptmanns populärsten:

„In allen Gauen Deutschlands singt man sie mit gleicher Liebe und Begeisterung und überall fühlt man, dass sie aus einem für die wahre Kunst erglühten Herzen und aus einem auf der Höhe der Kunst stehenden Geiste geströmt sind.“ (Paul 1862:16)

#### 1. Sängerfahrt „Laue Luft kommt blau geflossen“

Text: Joseph von Eichendorff

Die Popularität der Lieder rührt sicherlich auch von ihrer Volksliedhaftigkeit her, wie sie sich beispielsweise in der „Sängerfahrt“ äußert. In dieser strophisch

angelegten Vertonung ist vor allem der Anfang bemerkenswert. Geschildert wird ein aufkommendes Frühlingslüftchen bei einer Bootsfahrt auf einem Fluss. Die sich zu Ende neigende Windstille und beginnende Luftbewegung verdeutlicht Hauptmann, indem er fünf Takte lang nur einen einzigen Akkord auskostet: die Tonika A-Dur. Das Verharren auf einer Harmonie und die nacheinander einsetzenden Stimmen, die den Akkord zunehmend mit Bewegung füllen, bilden eine ebenso einfache wie wirkungsvolle musikalische Umsetzung dieser Naturschilderung. (Notenbeispiel T. 0,3-6,1)

Andante. M. M.  $\text{♩} = 54.$

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

Lau-e, lau-e Luft kommt blau ge-flossen, Frühling,  
Lau-e, lau-e Luft kommt blau ge-flossen;  
Lau-e, lau-e Luft kommt blau ge-flossen,  
Lau-e, lau-e Luft

Frühling soll es sein!  
Frühling soll es sein!  
Frühling soll es sein!  
Frühling soll es sein!

Da der Wind Auswirkungen auf die Flussgeschwindigkeit hat und der Fluss zu einem magisch wilden Strom wird, verdichtet sich in der zweiten Strophenhälfte auch die rhythmische Bewegung. Sie bleibt aber dem freudigen A-Dur erhalten im Vorgriff auf die Fahrt hinaus in die schöne Welt.

„Wie die laue Luft geflossen kommt, so kommen die Töne geflossen und strömen in die schöne Welt hinunter, und Niemand möchte fragen, wo die Fahrt zu Ende geht.“ (Paul 1862:16)

## 2. Zigeunerlied „Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee“

Text: Johann Wolfgang von Goethe

In gänzlichem Kontrast zur „Sängerfahrt“ steht das „Zigeunerlied“. Weil ein Mann die Lieblingskatze der Nachbarin erschossen hat, erscheinen seiner Gemahlin nachts sieben Frauen des Dorfes in Gestalt von heulenden Werwölfen. Die Frau erkennt sie aber alle und ruft sie laut bei ihrem Namen. Daraufhin ziehen sich die Wölfe zurück.

Im Grunde genommen haben wir es hier mit einer Miniatur-Ballade zu tun, die Hauptmann in einen durchgehend rasanten 3/8-Takt gesetzt hat. Die Musik erhält durch das schnelle Tempo, viele Akzentuierungen, Chromatik, Steigerungen und dynamische Abstufungen eine aufwühlende Dramatik, die einen Vergleich mit Mendelssohns „Walpurgisnacht“ nicht zu scheuen braucht. Innerhalb des klaren formalen Aufbaus A-A-B-A-C erinnert der Mittelteil B satztechnisch stark an das Mailed op. 25,3 - durch den Tausch der Melodieführung zwischen Sopran- und Tenorstimme. Die Takte 53-66 mit dem Sopran als Melodiestimme werden in T. 71-84 wiederholt, nun mit der Melodie im Tenor: erneuter Ausdruck der Gleichwertigkeit der Stimmen, welche Hauptmann so wichtig ist. Das Wiederaufgreifen des Abschnitts A ab T. 117 bringt eine interessante Erweiterung in T. 121 ff.: (Notenbeispiel T. 116,3-123)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/8 time, measures 116-123. The score features a 'rallentando' marking and lyrics in German: "Da nennt' ich sie all' beim Namen laut, beim Na-men laut, —". The music shows a melodic exchange between the Soprano and Tenor parts.

Die Wiederholung „beim Namen laut“ führt zu einem strahlenden D-Dur-Dreiklang, der nach einem Rallentando immerhin zwei Takte lang ausgehalten wird, ehe es in der Tonika g-Moll „weiterwirbelt“. Musikalisch lässt sich dies als inhaltliche Vorwegnahme deuten: die laute Namensnennung der Wölfe hat Erfolg, denn die Untiere laufend anschließend heulend davon. Im Unklaren bleibt der Hörer lediglich über den Bezug des Liedes zu seinem Titel „Zigeunerlied“.

### 3. Frühlingsliebe „Wenn der Frühling kommt“ Text: C. Keil

Gut im Freien zu singen kann man sich die „Frühlingsliebe“ vorstellen. Bei näherer Betrachtung lassen sich zwischen den beiden Hälften der strophischen Vertonung musikalische Unterschiede herausarbeiten. Dem 1. Abschnitt wohnt mit seiner angenehmen Melodieführung, den Wiederholungen und Terzparallelen ein gewisser Schreitrythmus inne, der einen sehr volkstümlichen Charakter hat. Die zweite Hälfte weist eine häufige Verwendung von verminderten oder übermäßigen Akkorden und chromatischen Durchgangstönen auf, die diesem Teil eine eher lyrische Empfindsamkeit verleihen. Der Grund hierfür liegt in der Textvorlage. In allen drei Strophen werden in der jeweils ersten Hälfte Naturphänomene des Frühlings beschrieben (Schneesmelze, Blumenknospen, Vogelgesang). Dem gegenüber steht anschließend das lyrische Ich mit seiner Sehnsucht nach Liebe und dem Herzenswunsch nach einem Liebchen - dem persönlichen Frühling sozusagen. Hauptmann „... malt beim Einzug des Frühlings die Sehnsucht der Jugend nach Liebe und Liebesglück.“ (Paul 1862:16)  
So zeigt dieses Lied auf engstem Raum, mit welcher Feinfühligkeit Hauptmann seine Musik der Textaussage angleichen konnte.

4. Abendlied „Ich stand auf Berges Halde“

Text: Friedrich Rückert

Auch in der Textvorlage zum „Abendlied“ zeigt sich die Zweigleisigkeit von Natur und Mensch, diesmal in der Beschreibung der Abendruhe. Hauptmanns Musik strahlt eine innere Ruhe und Zufriedenheit aus, hervorgerufen durch geschmeidige Stimmführung mit überwiegend Sekundgängen, einen harmonisch engen Rahmen um F-Dur in einem ruhigen 4/4-Andante und einen geschickten Abbau der musikalischen Spannungsbögen, bei dem sich auch die Musik selbst „zur Ruhe legt“. Endziel der Ruhe ist in den letzten sechs Takten ein gedehnter Orgelpunkt über dem F im Bass, auf dem sich in sehnsuchtsvollen Schwingungen der Traum all derer entfaltet, die in der Ferne verweilen und nur in Gedanken zu Hause sein können. (Notenbeispiel T. 56,4-61,1)

ein Traum, ein Traum, —  
den trägt ein  
den trägt ein  
den trägt

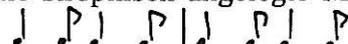
wenn die Fremde trennet, den trägt ein Traum nach Haus, ein Traum.  
Traum, ein Traum nach Haus, wenn die Fremde trennet, ein Traum nach Haus, ein Traum.  
Traum, ein Traum nach Haus, wenn die Fremde trennet, ein Traum nach Haus, ein Traum.  
ein Traum, ein Traum nach Haus, ein Traum.

*cresc.* *pp*

5. Frühlingsreigen „Freude jubelt, Liebe waltet“

Text: Friedrich von Matthisson

Die erste Textzeile des „Frühlingsreigen“ steht stellvertretend für das ganze Gedicht: „Freude jubelt, Liebe waltet“ - die Freude über das frühlingshafte Erwachen der Natur und das gleichzeitige Aufblühen der Liebe. Entsprechend dem Titel ist die strophisch angelegte Musik von einem tänzerischen Rhythmus durchzogen:



Es „... ist das Gegenstück zum vorhergehenden; im 6/8 Tact tanzt es im Frühlingsreigen theils in Sologruppen, theils in allgemeiner Freude fort; doch am Schluss verhaucht es leise, denn „viel, ach viel der Thränen thauten schon auf junger Herzen Grab.“ (Paul 1862:16)

6. Waldeinsamkeit „Waldeinsamkeit, die mich erfreut“

Text: Ludwig Tieck

Wie schon bei den Liedern op. 25 festzustellen war, so wechseln sich auch in op. 32 lebendige und ruhige Stücke oftmals ab. Die abschließende „Waldeinsamkeit“ ist ein ruhiges und friedvolles Lied. Es wird von freundlicher Beschaulichkeit getragen, enthält aber auch Momente zart-lyrischer Bewegtheit.

Es „... trägt eine freudige Stimmung in sich; charakteristisch sind namentlich die Stellen: „hier wohnt kein Neid“ im Wechsel der tonischen Dreiklänge der Ober- und Unterdominante von E-Dur, und dann in der Wiederholung: „o wie mich freut Waldeinsamkeit“.“

(Paul 1862:16), (Notenbeispiel T. 9,4-12,1)

The image shows a musical score for the song 'Waldeinsamkeit, die mich erfreut'. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: 'o wie mich freut Wald.ein.sam.keit'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *dim.* (diminuendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

In der Tat ist dieses Aufeinanderfolgen von D-S-D-T für Hauptmann sehr ungewöhnlich. In seiner „Natur der Harmonik und der Metrik“ erklärte er, daß diese Akkordfolge,

„welche die Unterdominant vor die Oberdominant setzt, eben nur für den Schluss gelten kann: nicht als modulatorisches Schema, nicht als Tonartfolge, nur als schliessende Accordfolge innerhalb der Tonart.“

(NHM: 201)<sup>34</sup>

Wie so oft setzt Hauptmann auch in diesem Lied verstärkt chromatische Durchgangstöne ein, wenn es um die Darlegung von Gefühlsregungen geht, z.B. ab T. 13: (Notenbeispiel T. 13,4-16,1)

The image shows a musical score for the song 'Waldeinsamkeit, die mich erfreut'. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: 'zeit. Wie bist du weit, so weit, Wald.ein.sam.keit. Hier'. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *dim.*, and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

<sup>34</sup> Der geneigte Leser mache sich bewusst, dass wenige Jahre später die „Tristan“-Partitur vollendet wurde.

Wie schon erwähnt, hat sich Hauptmanns Tonsprache, wie sie sich in seinen ersten Chorwerken ausmachen lässt, nicht weiterentwickelt. Über 40 Jahre lang blieb er der klassizistisch-romantischen Richtung eines Felix Mendelssohn-Bartholdy verhaftet. Sangliche Stimmführung, klare Formen, ein enger harmonischer Rahmen und nur wenige kontrapunktische Abschnitte sind Kennzeichen seiner Musik, die sich unverändert auch in den folgenden Werken zeigen.

„Alles Unbegrenzte, jeden nicht durch die musikalische Form gebändigten Ausdruck der Leidenschaft, jede äußere Effekthascherei und alle revolutionären Versuche, die Gesetze der Tonalität und der musikalischen Form zu durchbrechen, lehnte er entschieden ab. Ebenso wie Hauser und Otto Jahn war er ein erklärter Gegner der Liszt-Wagnerschen Fortschrittspartei.“ (Ruhnke 1963: 306)

#### Op.47 Sechs vierstimmige Lieder

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1860

Widmung: Julius Rietz zugeeignet (Kapellmeister in Leipzig und Dresden)

Diese sechs Lieder komponierte Hauptmann im Sommer 1859.<sup>35</sup> Nachdem er sie erst hatte singen lassen, um ihre Wirkung zu testen, übergab er sie dann dem Verleger Härtel zur Drucklegung. Hauptmann kommentiert bescheiden:

„Raffinirtes ist gar nicht drin, sie sind zum Theil sehr leicht hin und wenig componirtes daran.“ (Hauser II:180)

Die Herausgabe dieser Neuerscheinung verzögerte sich um fast ein Jahr:

„Es waren einige kleine Fehler stehen geblieben: einer der selbst in den gedruckten Exemplaren muß corrigirt werden, weil er maliciösester Art war, und die Leute hätten glauben können, daß ich das Octav- und Quintverbot ... für aufgehoben hielt.“ (Hauser II:202f.) - eine undenkbare Vorstellung für Hauptmann.

##### 1. „An der Kirche wohnt der Priester“

Text: Klaus Groth

Dieses Lied ist ein echtes Kleinod an musikalischem Einfallsreichtum. Lebendige Tempowechsel zwischen einem gemütlichen 2/4-Andante und einem spritzigen 3/8-Allegretto, verschachtelte Einsätze, Durchgangschromatik, pffiffig ausgestaltete Passagen mit der Melodie im Bass verstärken den ausgelassenen Charakter dieses Liebesliedes, das sich von seiner Grundstimmung her in unbeschwerter Heiterkeit präsentiert.

##### 2. „Hell in's Fenster“

Text: Klaus Groth

Zart und gefühlvoll ist dieses strophische Lied, dem trotz seiner Kürze eine ausdrucksstarke Melodieführung innewohnt.

(Notenbeispiel T.0,4-4,2)

---

35 Immerhin 13 Jahre lang hatte er keine weltliche Chormusik mehr geschrieben, zuletzt 1846 die Lieder op.32.

Andante

Sopran  
Alt

1. Hell ins Fen - ster scheint die Son - ne; scheint ins Herz mir Him - mels - won - ne;  
2. Win - ter weint die hell - sten Trä - nen, und ich füh - le Früh - jahrs - seh - nen;  
3. Noch ists Zeit für Glück und Won - ne, komm her - ein, o Früh - jahrs - son - ne!

Tenor  
Baß

*dolce* *cresc.*

3. Der Lerchenbaum „Lerchenbaum, mein Lerchenbaum“  
aus „Volkslieder der Polen“ von W.P.

In dieser sehnsuchtsvollen Vertonung wird geschildert, wie ein Mädchen am Grabe seines verstorbenen Bruders einen Lerchenbaum pflanzt und Tag und Nacht weinend dort verharrt.

Mit seiner Musik lenkt Hauptmann die pure Textaussage in eine etwas positivere Richtung. Durch eine ruhig dahinströmende, warme Harmoniefülle in der von Hauptmann oft verwendeten Tonart E-Dur verleiht er der eigentlich melancholischen Vorlage einen eher tröstenden Charakter. Dies ist Absicht, denn „... ich möchte ... der einzelnen Textsprache nicht so besondere Bedeutung einräumen, daß sie formbestimmend und eben damit auch formauflösend werden könne.“ (Hiller: 126)

In Anspielung auf dieses Lied hatte man am Kopfe von Hauptmanns Grab eine Lerche gepflanzt, welche 1891 kurioserweise in demselben Jahr einging, in dem Hauptmanns Witwe Susette starb<sup>36</sup>.

4. Wenn Zweie sich gut sind „Kein Graben so breit“

Text: Klaus Groth

Mit ca. 35 Sekunden Aufführungsdauer ist dies Hauptmanns kürzestes Chorwerk. Im 6/8-Allegro mit durchgehenden huschenden Achtelbewegungen wird die Festigkeit der Liebe gepriesen - frisch und volksliedhaft schlicht.

5. Im Holz „Wo das Echo schallt“

Text: Klaus Groth

Dieses Lied ist eine Kostbarkeit an musikalischer Textumsetzung und zeigt, wie Hauptmann mit einfachsten kompositorischen Mitteln höchst wirkungsvoll arbeitet. Was wie ein freudiges Naturgedicht beginnt („nach dem grünen Wald zieht mich Herz und Sinn“), entpuppt sich nach und nach als Todessehnsucht („o wie wär' der Tod mir 'ne Freud!“). Hauptmann unterstreicht diese Wendung, indem er innerhalb der drei Strophen schrittweise von A-Dur nach a-Moll übergeht. Zwischenschritt ist die Moll-Färbung der Subdominante D-Dur.

(Notenbeispiel T.4,4-8,1)

wenn die Drossel schlägt, sich das Laub bewegt, und der Wind so fegt drüber hin.  
wenn die Drossel schlägt, sich das Laub bewegt, und der Wind so fegt drüber hin.

36 Vgl. Beer: 486.

(Notenbeispiel T.12,4-16,1)

für die bit-tre Noth, die ich trag' in Gott, o wie wär' der Tod mir 'ne Freud!

(Notenbeispiel T.20,4-Ende)

wandl' ich träumend hin, mit be-trübtem Sinn, möcht' wohl lie-gen drin, stumm und kalt.

6. Aus Mirza-Schaffy: „Neig', schöne Knospe, dich zu mir“

Text: Friedrich Bodenstedt

Dieses ruhige und poetische Liebeslied, in dem die Angebetete mit einer zu pflegenden Knospe verglichen wird, bezieht seine Klangsönheit aus der melodischen Anlage des Chorsatzes, insbesondere der tragenden musikalischen Bausteine: dem homophon gestalteten Anfangsmotiv:

(Notenbeispiel T.1-2,1)

Andante con moto.  
*dolce*

Sopran.  
Neig', schö-ne Knos-pe, dich zu mir,

Alt.  
Neig', schö-ne Knos-pe, dich zu mir,

Tenor.  
Neig', schö-ne Knos-pe, dich zu mir,

Bass.  
Neig', schö-ne Knos-pe, dich zu mir,

und den weit gespannten kantablen Legato-Bögen in den Männerstimmen.

(Notenbeispiel T.24,2-28,2)

*decresc.* *dolce*

bit-te, das thu' mir! Bei mir sollst du, in mei-nen



Immer wieder betonte Hauptmann die melodische Gleichberechtigung aller Stimmen:

„Der mehrstimmige Gesang ... wird nie aufhören auch in einer Melodiencombination zu bestehen, darinnen jede Stimme eine singbare wird sein müssen, wenn das Ganze auszuführen sein soll. Die Gesangcomposition läßt eben etwas Unvernünftiges in Harmoniefolge und Modulation nicht zu.“ (Hiller: 76)

## 2.2 Werke für Männerchor

Op.49 Zwölf Lieder für vierstimmigen Männerchor  
Text: Gedichte von Friedrich Rückert  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1860

Heft 1:

1. „Schön ist das Fest des Lenzes“
2. „Ihr Engel, die ihr tretet“
3. „Götter! Keine frostige Ewigkeit!“
4. „Du Herr, der alles wohlgemacht“
5. „Nun wünsch´ ich, dass die ganze Welt“
6. „Aus der Jugendzeit“

Heft 2:

7. „Frühling! Vollen, vollen Liebesüberfluss“
8. „So freudelos, so wonnelos“
9. „Komm, verhüllte Schöne“
10. „Ich will die Fluren meiden“
11. „Wohl wünsch ich, dass der Frühling komme“
12. „Wunderbar ist mir geschehn“

Wie schon unter op. 36,3 geschildert stand Hauptmann bis zum Frühjahr 1860 dem Männerchorgesang ablehnend gegenüber. Es war wahrscheinlich ein Ständchen des Hannoverschen Männergengesangsvereins, das Hauptmann zu einer anderen Ansicht brachte und ihn veranlasste, die zwölf Lieder op. 49 zu komponieren:

„Wenn man auch ungefähr weiß worauf es ankommt bei dieser Gattung, so sind gewisse Handwerksgriffe dabei doch oft mehr werth als alles Wissen, und die muß man aus Uebung und Erfahrung wegstreichen, wozu es unter Umständen zu spät sein kann.“ (Hiller: 77)

Als Textvorlage dienten ihm Gedichte von Friedrich Rückert. Inhaltlich vollkommen geeignet, sah er sie aus metrischer Sicht nicht ganz unkritisch:

„Die Rückertschen Gedichte sind oft curios in der Cäsur, er spielt damit,

der metrische Einschnitt fällt oft mit dem logischen nicht zusammen, ... beim lyrischen will's nicht zur Musik passen.“ (Hauser I:248)

Als für ihn selbstverständliche Konsequenz änderte Hauptmann den Text, wo er es für nötig hielt:

„Ehe ich im Strophengesang ein unbedeutendes Wort betone, mache ich lieber eine kleine Aenderung, weiß auch recht gut dabei, daß die Dichter das nicht leiden können, sie verschulden es aber selbst.“ (Hauser II:208)

In der Mehrzahl sind die Lieder op. 49 strophische Vertonungen. Die geistlichen Texte hat Hauptmann überwiegend choralartig angelegt, z.B. Nr. 4 „Du Herr, der alles wohlgemacht“:

(Notenbeispiel T.0,4-4,2)

Andante.  $\text{♩} = 48.$

Tenor I. II. *mf* *p*

1. Du Herr, der Al - les wohl - ge - macht! ich will  
 2. Mich geb' ich hier in dei - ne Hand, will mich  
 3. O zie - he nicht die Hand zu - rück, die zum

Bass I. II. *mf* *p*

nichts, was nicht du willst schen - ken,  
 ganz dei - ner Huld ver - trau - en,  
 Heil du mir aus - ge - stre - cket;

Die weltlichen Lieder entsprechen in ihrer natürlichen Einfachheit dem Ideal des romantischen Liedsatzes, so beispielsweise Nr. 6 „Aus der Jugendzeit“:

(Notenbeispiel T.0,4-4,1)

Allegretto grazioso.  $\text{♩} = 100.$

Tenor I. II. *mf*

Aus der Ju - gend - zeit, aus der Ju - gendzeit klingt ein  
 Aus der Ju - gend - zeit klingt ein

Bass I. II. *mf*

Lied mir im - mer - dar;  
 Lied mir im - mer - dar;

Von den Zwölf Liedern erfreute sich besonders die Nr. 12 einer großen Verbreitung. Auch Oscar Paul stellte in seiner Denkschrift dieses Lied in den Vordergrund, „welches ... fast allen Männergesangvereinen hinreichend bekannt ist. Der Pauliner-Verein zu Leipzig erzielte mit diesem Liede in seinen Concerten und auf den alljährlichen Sommerreisen bei jeder Vorführung einen so grossen Erfolg, dass es fast jedesmal Da capo gesungen werden musste.“

(Paul 1862:16 f.)

Der Erfolg dieses Liedes beruht sicherlich auf der weitausschwingenden lyrischen Gesangsweise, die - dreimal erklingend - von den anderen Stimmen gefühlvoll unterlegt ist:

(Notenbeispiel T.41-Ende)

41 *a tempo dolce*  
 ich mit mei-nem Lieb-chen, ich mit mei-nem Lieb-chen, woll-te  
 ich mit mei-nem Lieb-chen, ich mit mei-nem Lieb-chen, woll-te  
 ich mit mei-nem Lieb-chen, mit mei-nem  
 ich mit mei-nem Lieb-chen, mit mei-nem

45 *cresc. f mf*  
 drin zu-frie-den, zu-frie-den sein mit mei-nem Lieb-chen.  
 drin zu-frie-den sein mit mei-nem Lieb-chen.  
 Lieb-chen, woll-te drin zu-frie-den sein mit mei-nem Lieb-chen.  
 Lieb-chen, woll-te drin zu-frie-den sein mit mei-nem Lieb-chen.

Hauptmann mag von vielen, besonders von der neudeutschen Richtung um Liszt und Wagner kritisiert und abgelehnt worden sein, doch „finden wir in seinen Compositionen stets den reinsten Satz, die wahrste Empfindung.“ (Paul 1875: 100)

In seinen Liedern op.55 widmete sich Hauptmann 1865 letztmalig der Gattung Männerchor.

Op.55 Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor

Text: aus Friedrich Oser's Naturliedern

Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig

In seiner Rezension vom 14.10.1865 in der LAMZ lobt E. Krüger op.55 als

„schöne Lieder, die doch einmal aus voller Brust erklingen und dem Männerchor natürlich und geistig entsprechen.“ (Sp.657)

Konkret gibt er Anmerkungen zu jedem einzelnen Lied, die für die damalige Zeit sehr kleinliche und noch extremere konservative Ansichten bzgl. Stimmführung und Tonsatz offenlegen, als sie Hauptmann selber hatte.

1. Sommermorgen „Frischer, tauiger Sommermorgen“  
(Notenbeispiel T.17-28)

17 *cresc.* sind schon die Vög-lein ju-belnd er-wacht, sind schon die Vög-lein, *dolce*  
*cresc.* sind schon die Vög-lein ju-belnd er-wacht, sind schon die Vög-lein,  
*cresc.* wacht,sind die Vög-lein ju-belnd er-wacht, sind schon die Vög-lein,  
*cresc.* sind schon die Vög-lein ju-belnd er-wacht, die Vög-lein sind  
*p*

23 schon die Vög-lein, schon ju-belnd,er-wacht!  
 schon er-wacht, die Vög-lein ju-belnd,schon ju-belnd er-wacht!  
 schon er-wacht, die Vög-lein ju-belnd,schon ju-belnd er-wacht!  
 schon er-wacht, schon ju-belnd er-wacht!

„Nr.1 ist nicht phantastisch naturschwelgerisch, aber gesund; Rhythmus, Melodie, Tonlage und Wortausdruck so einstimmig, wie heute selten gefunden wird. S.4,1,3 (= T.19) wäre wohl im ersten Accord ein Quartsextaccord zu dem „jubelnd erwacht“ angemessener, als die schmelzende Hängebrücke der Septime; auch der Tritonus der Melodie S.4,1,5 (= T.21) ist nicht klangschön, aber durch den Zusammenhang gemildert; S.4,2,5 (= T.27) ist das *b a h g* des zweiten Tenors eine hörbare Härte ohne Noth.“

2. Im Wald „O Wald, o Wald! Wie ewig schön“

„Nr.2 wird ... in Des-Dur ein wenig anstössig erscheinen; offenbar ist hier ... die Tonlage der Tenöre massgebend gewesen; desto mehr hat uns überrascht, ja gekränkt, S.10,2,3 (= T.21) und S.14,1,1 (=

T.53) *des*<sup>2</sup> in Männerstimmen verwandt zu sehen, was mit allen Fiskelkünsten doch nie schön sein wird, und zumal im Chor immer ein schmerzliches Krähen bleibt.<sup>37</sup>

(Notenbeispiel T.19-21)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "fra - gen? nur sin - gen, sin - gen muss ich, immer sin - gen: wie". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are repeated across the four staves, with some variations in phrasing and emphasis. The Soprano part starts with a fermata over the first measure. The Tenor and Bass parts have a fermata over the second measure. The Alto part has a fermata over the third measure. The lyrics are: "fra - gen? nur sin - gen, sin - gen muss ich, immer sin - gen: wie".

„Im Uebrigen wird das Lied wohl zu Herzen gehen, da es trotz seiner scharfen Wort-Declamation melodisch warm und in schöner Stimmführung ausgezeichnet ist; ob aber nicht in den letzten 6 Tacten S.14,2,1 - 14,3,1 (= T.56 ff.) ein Orgelpunkt auf *des* ton- und sinnemässer sei, als der wechselnde Bass, wird der berühmte Harmoniker mit mehr Sicherheit entscheiden als wir.“

3. Himmelslicht „Silberumsäusertes Wolkengebilde“

„Nr.3 ist in Wort und Ton lieblich angelegt, schön ausgeführt.“

4. Abendruhe „Ueber den Hügeln hin“

„Voll inniger Schönheit ist Nr.4 ... , ausgezeichnet darin, dass nirgend des Wortes Metrum und Syntax ängstlich gepresst, sondern überall rein musikalisch gesungen ist. Auffallend war uns, dass nach einer längeren Periode in der Untermediante (*c-as*) der zur Grundtonart zurückkehrende Schluss so kurz gehalten ist: 3 gegen 13 Takte; doch gleicht das langsame Tempo den rhythmischen Zweifel aus, der dem raschen Leser Unruhe macht.“

Der erwähnte Tonartwechsel von C-Dur nach As-Dur unterstreicht die inhaltliche Zweiteiligkeit der einzelnen Textstrophen. Wird zunächst - im C-Dur-Abschnitt - die Beschaffenheit der Natur geschildert (Wolken, Vöglein, Sternlein), so geht es in der zweiten Hälfte in As-Dur um die persönliche Gefühlswelt des lyrischen Ichs („Herz, mein Herz, steig' auf auch du!“). Da es für Hauptmann undenkbar gewesen wäre, ein Werk in der Medianten zu lassen, musste am Ende eine kurze Rückführung zur Tonika erfolgen.

5. Sommerandacht „Schaut der Mond so leuchtend nieder“

6. Nordsturm „Nordsturm komm!“

„Bis auf die hohen *b'* und *c'* in Nr. 5 und 6 , die wir nun einmal für

37 Beim Hören der Takte 20/21 kann man sich kaum dagegen wehren, an den Schlager „Das ist die Liebe der Matrosen“ zu denken.

Männerstimmen unschön und verderblich halten ..., scheinen uns die letzten Nummern vorzüglich gelungen ...: melodisch ansprechende Grundgedanken, geistvolle und ungezwungene Stimmführung, Ausdruck von innen ohne gewaltthätige Vortragskünste, alles Dinge, die den Männergesang auf einen grünen Zweig bringen können.“

Beispiel für jene genannten Vorzüge sind die Takte 5 ff. der Nr.6:  
(Notenbeispiel T.4,3-10,1)

*a tempo*  
*dolce*  
Ach es flie - hen die  
Ach es flie - hen, es flie - hen die  
*dolce*  
Ach - es.

Lass nicht län - ger, nicht län - ger uns  
kannst die Flu - ren, die Flu - ren du ..

letz - ten Träu - me, es ver - klin - get der letz - te  
letz - ten Träu - me, es ver - klin - get der letz - te  
flie - hen, es flie - hen die letz - ten, die letz - ten  
*dolce*

Ach es flie - hen die letz - ten, die letz - ten  
(T.I.II) frost - los schauen un - be - jam - mert die to - dte  
(T.I.II) nicht mehr wecken, birg voll Mit - leid doch ihr

Ton, ach es ver - klin - get der letz - te Ton.  
Ton, es ver - klin - get der - letz - te Ton.  
Träu - me, es ver - klin - get der letz - te Ton.

Träu - me, es ver - klin - get der letz - te Ton.  
(T.I.II) Braut, un - be - jam - mert die to - dte Braut  
(T.I.II) Weh, birg voll Mit - leid doch ihr Weh.

Hauptmann orientiert sich weitgehend an der klassischen Chorbehandlung in weltlichen Liedern der Romantik: die Oberstimme singt die Melodie, und die anderen Stimmen begleiten, teils motivisch durchsetzt, in einer Form, die auch als Klaviersatz gut denkbar gewesen wäre.

Insgesamt zeugen die Lieder op. 55 von hohem handwerklichen Können und einer Kunstfertigkeit, die an Ideenreichtum und Ausgestaltung eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber den Liedern op. 49 darstellen. Was immer die Romantik an Sehnsucht, Naturverbundenheit, Innerlichkeit, Lust und Trauer ausmachte, das kommt in diesen Liedern gut zum Ausdruck.

### 2.3 Werke für Frauenchor

Op.50 Zwölf Canons (italienisch und deutsch)

für drei Sopranstimmen und Klavier

Text: Verfasser unbekannt

Verlag: Breitkopf & Härtel 1861

Widmung: Ihrer Majestät Maria, Königin von Hannover, zugebracht.

Heft 1:

1. Tu sei gelosa, è vero (Wohl bleibt es nicht verhehlet)
2. Sempre, sempre (Nun und immerdar)
3. Perchè, perchè, se mia tu sei (Warum, warum, wenn du bist mein)
4. Perchè mai, tu mio bene (Schau ich dich an, du holde)  
„Die Intervallschritte sind so prachtvoll gewählt, dass man unwillkürlich auch in zweistimmigen Sätzchen den vollen Accord klingen hört.“ (Paul 1862:18)
5. Clori! Clori! (Traute! Theure!)
6. O cari boschi (Du schöne, traute)

Heft 2:

7. Chiedi tu (Sag´ es mir)
8. Quanto son dolci i palpiti (Wie schlägt das Herz so wonnevoll)
9. Par nel sonno (Nur im Traum)
10. I primi fior del maggio (Die Knospen, die ich pflückte)  
„Der Canon tritt nach acht Tacten ein, nachdem die erste Stimme mit einer reizenden Weise in die Dominante modulirte. Die wiederholte Bitte: „Nimm an sie, bei dir lass sie erblühen“ (nämlich die Knospen, die ich pflückte) macht sich so wundervoll, dass man den Wunsch nicht unterdrücken kann, dass die Annahme sich noch lange verzögern möchte, damit man die Bitte immer wieder höre.“ (Paul 1862:18f.)
11. Su, cantiamo (Lasst uns singen)
12. Ah tu sai, ch´io son felice (Weist du wohl wie hohe Freude)

Auf Hauptmann übte die Kompositionsform Kanon eine besondere Faszination aus. So schrieb er gerne - wie viele andere Zeitgenossen auch - Rätselkanons für die seinerzeit beliebten Albumblätter in die Stammbücher von Kollegen oder Freunden. Zwischen dem Beginn der Arbeit an dieser Komposition op.50 und ihrer Drucklegung liegen immerhin 24 Jahre. 1837 komponierte Hauptmann in Kassel zunächst einige der zwölf Canons (es läßt sich nicht nachvollziehen, welche und wie viele). 1841 finden sie in einem Brief Hauptmanns an Franz Hauser erneut Erwähnung:

„Ich schicke Ihnen zum Spaß einige Canons für 3 Soprane mit, sie sind einmal zu einer Landpartie im Freien zu singen gemacht, und dann unter den Musikalien verschüttet worden; jetzt kommen sie zufällig zum

Vorschein - sie können auch beim Punsch gesungen werden. ...Es ist nicht viel dran - nur so - es soll nur jede Stimme recht für sich singen.“ (Hauser I:291f.)

Anlässlich seiner Nachlassausgabe des großen Kanonwerkes von August Alexander Klengel (1854) hatte sich Hauptmann erneut eingehend in diese Kompositionsform versenkt und ihr gehuldigt, indem er die Zwölf Canons op.50 vollendete und sie seinem Verleger Siegel anbot. Aber erst 1861 kam es zur Drucklegung.

Mehrfach lobte Oscar Paul dieses Opus:

„Fast noch höher stehen die zwölf dreistimmigen Canons op.50, in denen der Meister zeigte, wie auch in der strengen Form die volle Entwicklung des melodischen Elements möglich ist“ (Paul 1875:100).

„... sind die Canons trotz ihrer strengen Form so frisch und schön erfunden und so herrlich declamirt, dass der Lernende den polyphonen Satz voll Freude und ohne alle Mühe in sich aufnehmen kann.“ (Paul 1862:18)

Hauptmanns Verdienst an diesem Werk ist, dass, obgleich sich die Stimmen durch die vorgegebene Besetzung in derselben Tonregion bewegen, nicht die mindeste Monotonie aufkommt. Dies war nur durch gekonnt melodiose Stimmführung zu erreichen:

„Ich möchte eine Gesangsmusik unter allen Umständen gern so, daß sie auch als Musik an sich anhörbar sei: so daß jedes Lied mit Worten auch ein 'Lied ohne Worte' sei. Daß ich mit solchem Verlangen der neuen Musik sehr antiquirt komme, weiß ich sehr wohl.“ (Hiller: 126)

## Moritz Hauptmann als Chorkomponist im Umfeld seiner Zeit

Die Entwicklung der Chormusik im 19. Jahrhundert ist auf der Basis eines neuen Geschichtsverständnisses zu sehen, mit dem ältere Werke als vorbildhaft für das Schaffen der Gegenwart begriffen wurden. Hatte die Kirchenmusik am Beginn des 19. Jahrhunderts ihren absoluten Tiefstand erreicht, so setzte nun speziell im Bereich der Chormusik eine breite historisierende Bewegung ein: die Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts erlebten eine Renaissance, wurden Gegenstand der Biographie und Praxis; Denkmälerreihen und Gesamtausgaben wurden veröffentlicht.

Liturgische Grundlage der Kirchenmusik-Reform war die „Enzyklika Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV von 1749. Hieraus wurden auch in Deutschland einflussreiche Ausführungen entwickelt, z.B. von Ferdinand d'Anthoin, E.T.A. Hoffmann und Justus Thibaut, die die Hauptabsicht der Kirchenmusik auf eine einfache Melodie setzten, verknüpft mit Leichtigkeit, Lieblichkeit, natürlichen Intervallen, ohne Koloraturen und mit bequemen Folgen von Harmonien – alles innerhalb des natürlichen Stimmumfangs einer Dezime.

Auch Johann Friedrich Reichardt forderte eine Wiedererweckung einer Kirchenmusik von „edler Simplizität“, eine Besinnung auf den liturgischen Ernst der Kirchenmusik, durch deren Wirkung die Gläubigen zur Frömmigkeit bewegt werden sollten.

Otto Ursprung nennt das Jahr 1830 als Schnittlinie, ab der sich „die organische Geschichtsauffassung, das Verhalten zum Neubegründeten Traditionsprinzip“ gefestigt hatte.<sup>1</sup> Es galt nun, „dem äußeren und inneren Zusammenbruch entgegenzutreten durch Wiedererweckung des kirchlichen Lebens und Bewußtseins.“<sup>2</sup>

Auf musikalischer Ebene entwickelte sich die Restauration als katholische Bewegung und der Historismus im protestantischen Bereich. Im Rahmen der Restauration wurde der a-cappella-Stil der altklassischen Vokalpolyphonie – ganz im Gegensatz zur orchesterbegleiteten Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts – zum Klangideal erhoben, mit Vorbildern wie Palestrina und da Vittoria. Der Historismus betonte eine Rückbesinnung auf die Werke Bachs und Händels.<sup>3</sup> Hinzu kam die Refokussierung des gregorianischen und lutherischen Chorals – alles in allem eine „Rückkehr zu einem ‚alten Wahren‘, in dessen Schatz man sich, befremdet von der eigenen Gegenwart, zurückzog.“<sup>4</sup>

Dadurch bedingt änderte sich die Faktur der Werke: nicht kontrapunktische Künste oder groß angelegte Formen waren gefragt, sondern einfache Werke – entsprechend der Ausführung durch Laienchöre – im akkordischen Satz mit fasslich gehaltener Melodik. Homophonie ersetzte Polyphonie, getragen von der Idee, dass die Werke von den Gläubigen auf Anhieb zu verstehen sein sollten und so der Erbauung dienten und die Andacht förderten.<sup>5</sup>

So stand die Kirchenmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Banne aufklärerischer Frömmigkeit und blieb bei der stilistischen Gesamtentwicklung des 19. Jahrhunderts außen vor. Dieses gilt gleichermaßen für die katholische wie auch die evangelische Kirchenmusik. Die musikalische Hinwendung zu älteren Vorbildern auf breiter Basis verhinderte eine produktive kompositorische Weiterentwicklung der Chormusik und speziell des a-cappella-

1 Ursprung, Otto: Die katholische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft 8, Potsdam 1931, S. 264.

2 a.a.O.: S. 263.

3 Ihren Anfang nahm die Bach-Renaissance bekanntermaßen 1829 mit der Aufführung der Bachschen Matthäuspassion durch Mendelssohn.

4 Dahlhaus 1980: 149

5 Dies wurde u.a. auch von der Cäcilianismus-Bewegung auf breiter Front verwirklicht.

Gedankens. Es herrschte die weit verbreitete Ansicht, dass die Zeit musikalischer Innovation innerhalb liturgischer Grenzen unwiderruflich vorüber sei.

Wie in der Kirchenmusik, so hat die Rückwendung der Vokalmusik zu älteren Vorbildern auch die Entwicklung des weltlichen Chorlieds entscheidend geprägt. Auch hier trat der von der Melodie geführte homophone und akkordische Satz vor der kontrapunktischen Verarbeitung in den Mittelpunkt.

Dennoch nahm das deutsche Chorwesen Anfang des 19. Jahrhunderts einen mächtigen Aufschwung, vornehmlich aus zwei Gründen: in der Schweiz verknüpfte sich mit Hans Georg Nägeli ein breiter Strom des Gesangvereinswesens, das sich dem einfachen Chorlied widmete, und Carl Friedrich Zelters Berliner Singakademie initiierte einen Aufschwung großer Chorvereinigungen, die ihre Aufgabe in der Pflege orchesterbegleiteter Oratorien sahen. Zweifellos war Deutschland im 19. Jahrhundert trotz aller restaurativer Tendenzen in der Chorkomposition die führende Nation – mit einer unübersehbaren Fülle an Chorliteratur: geistliche und volkstümliche Musik, Sätze für Männerchor wie für gemischten Chor, allerdings auch eine Unmasse seichter Stücke.

So fallen Hauptmanns Werke also insgesamt in eine Zeit, die vor allem auf geistlichem Gebiet geprägt war von der Rückwendung der Chormusik zu Vorbildern vergangener Tage.

Was bedeutete Moritz Hauptmann nun als Chorkomponist für seine Zeit und welchen Stellenwert nehmen seine Chorwerke ein?

Wenn man sich sein persönliches Leipziger Umfeld vor Augen hält und Hauptmanns Person in Relation zu einigen seiner Zeitgenossen setzt, lässt sich eine Antwort geben.

Weite Teile seines Lebens, Wirkens und Schaffens sind mit *einem* Namen verknüpft: **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809 – 1847).

Mendelssohn stellte für Hauptmann das Beste an zeitgenössischer Kunst dar, was es zu seiner Zeit gab. Bis zu seinem Tode zollte er ihm grenzenlose Bewunderung, dem Menschen gleich wie dem Komponisten, Dirigenten, Pianisten und Pädagogen. So schrieb er beispielsweise 1836 aus Kassel:

„Ich halt ihn doch noch immer für den begabtesten von allen; ich möchte seine Orchestersachen alle in Leipzig hören.“ (Hauser I:217 f.)

Über Mendelssohns Chormusik schrieb Hauptmann 1838:

„Das scheint mir ausgemacht daß es gegenwärtig keinen zweiten giebt der so etwas machen kann. ... Es ist eine enorme Geschicklichkeit darin – ein Chorstyl wie er gegenwärtig gar nicht anderswo zu finden ist.“ (Hauser I:233)

1841 schwärmte er von einer „Lobgesang“-Aufführung:

„Chöre schreibt er wie kein anderer jetzt, es geht nichts von der Kraft verloren, alles hat die beste Lage wo es klingt.“ (Hauser I:302)

Vergleicht man die Musik dieser beiden Komponisten, so zeigen sich etliche Parallelen. Beide verbindet die Tatsache, dass sie sich bereits in jungen Jahren der Kirchenmusik zugewandt haben. Hierzu bekannte Hauptmann:

„Einen Impuls hat Mendelssohn gegeben, nicht durch die Güte seiner Kirchenstücke allein, sondern damit auch, daß er als junger Componist schon Kirchenmusik schrieb; sonst thaten's in unsrer Zeit nur die abgelebten, wenn es mit der weltlichen nicht mehr ziehen wollte.“ (Hauser II:55)

Wie Hauptmann fühlte sich auch Mendelssohn gerade zur Kirchenmusik hingezogen und somit zu einem Gebiet, das an ältere Vorbilder gebunden war und seinerzeit nicht unbedingt im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit stand.

Dennoch sind beide in ihren Werken in keiner der beiden Zeitströmungen (Historismus und Restauration) ganz aufgegangen. Vielmehr erwächst ihre Romantik bruchlos aus der Verknüpfung von Tradition (= Verbundenheit mit Bach, Händel, Wiener Klassik) und konservativer Gegenwart (= Zelter, Berliner Singakademie).

So verbinden sich alte Stilelemente mit eigenen, oft liedhaften Melodiegestaltungen, ein eindeutiger Versuch, die a-cappella-Musik über das Vorbild des sog. Palestrina-Stils hinaus durch neue Ausdrucksbereiche zu differenzieren.

Ihr Traditionsbewusstsein setzte beide in Gegensatz zu etlichen musikalischen und gesellschaftlichen Strömungen ihrer Zeit. Dessen war sich auch Mendelssohn bewusst, ohne die Absicht zu haben, seine Ansichten zu ändern. Dies brachte ihm einiges an Kritik ein: man warf ihm ein Zurückbleiben gegenüber der Entwicklung seiner Zeit vor, seine Musik weise immer hinter sich, und Berlioz äußerte sich: „Nur liebt er immer noch die Toten ein bißchen zu viel.“<sup>6</sup> Ausschlaggebend für Mendelssohns – wie auch für Hauptmanns – Kompositionsstil waren aber nicht moderne Zeitströmungen, sondern lediglich das persönliche Ergriffensein. Hatte dies zur Folge, dass ein Werk Ähnlichkeit mit Bach zeigte, nahm er dies selbstbewusst in Kauf. Fortschritt konnte für ihn auch ein Zurückgreifen auf ältere Mittel sein.

So paart sich bei Mendelssohn die Meisterschaft im schlichten Satz mit Empfindungstiefe, barocke Formstrenge mit romantischer Gefühlswärme. Der Rückgriff auf die barocke Kunst der Polyphonie war für ihn nur eine Notwendigkeit, um der Musik Größe und Würde zu geben.

Zur Verdeutlichung des Vorbildcharakters der Mendelssohnschen Chormusik für Hauptmann sind beispielhaft die Psalmotetten op. 78, die Sechs Sprüche op. 79 und die weltlichen Chorlieder op. 48, op. 59 und op. 88 heranzuziehen. Ein direkter Notenvergleich unterstreicht dies.

Zunächst eine Parallele aus dem Bereich der weltlichen Chormusik:

---

6 Vgl. Federer 1978: 102.

Hauptmann: „Frühlingsliebe“ op. 32,3 (1846)

Allegretto  $\text{♩} = 88$

Sopran  
Alt

1. Wenn der Früh - ling kommt und von den Ber - gen schaut, wenn der  
2. Wenn der Weich - sel - baum die duft - gen Blü - ten schneit, wenn die  
3. Wenn die Wie - sen schmückt der Blu - men bun - te Zier, und die

Tenor  
Baß

mf

5

Schnee im Tal und auf den Hü - geln taut, wenn die Bäch - lein  
Stör - che kom - men und der Kuk - kuck schreit, wenn die Tau - ben  
Lie - be ruft aus Busch und Wald - re - vier, wenn die Fin - ken

Mendelssohn: „Die Waldvögelein“ op. 88,4 (1843)

\*) Allegro assai

1. Kommt, laßt uns gehn spa - zie - ren durch den viel - grü - nen Wald,

1. Kommt,

3

laßt uns gehn spa - zie - ren durch den viel - grü - nen Wald, die

p

die

p

Beide Anfänge zeigen eine volkstümliche Melodik, die überwiegend in Terzparallelen ausgestaltet ist und von den Frauen- und Männerstimmen abwechselnd vorgetragen wird.

Weitere Ähnlichkeiten finden sich auch in der geistlichen Chormusik.

Hauptmann: „Morgengesang“ op. 33,1 (1846-52), Takt 62 – 71

62 Tutti

denn er ist un - ser Gott, denn er ist Gott, un - ser Gott, und ihn ver - kün - di - get sei - ne

f Tutti

denn er ist un - ser Gott, denn er ist Gott, un - ser Gott, und ihn ver - kün - di - get sei - ne

Tutti

denn er ist un - ser Gott, denn er ist Gott, un - ser Gott, und ihn ver - kün - di - get sei - ne

Tutti

Gott, er ist un - ser Gott, denn er ist Gott, un - ser Gott,

mf

65

67 *ff* *fz* 70 *decresc.*

Macht, und ihn ver-kün-di-gen sei - ne Wer - ke, er ist Gott, er ist un - ser Gott, er ist\_ er ist

*ff* *fz* *decresc.*

Macht, und ihn ver-kün-di-gen sei - ne Wer - ke, die Wer - ke sei-ner Hand, er ist un - ser

*ff* *fz* *decresc.*

Macht, und ihn ver-kün-di-gen sei - ne\_ Wer - ke, die Wer - ke, die Wer - ke sei - ner

*ff* *fz* *decresc.*

und ihn ver-kün-di-gen sei - ne Wer - ke, die Wer - - - ke sei-ner Hand,

Mendelssohn: „Am Himmelfahrtstage“ op. 79,3 (1846), Takt 20 – 32

*f*

Er-ha-ben, o Herr, ü - ber al - les Lob, ü - ber al - le Herr-lich - keit,

*f*

Lob, herr-schest du von

Er-ha-ben, o Herr, ü - ber al - les Lob, ü - ber, al - le Herr-lich - keit, herr-schest du von

keit.

Hal - - le - - lu - - - ja!

herrschest du von E - - wig-keit zu E-wig-keit. Halle-lu-ja, Halle - lu - - - ja!

E - - wigkeit, Hal - le - - lu - - - ja!

E-wig - keit, Halle-lu-ja, Halle - lu - - - ja!

E - wigkeit, Hal - - le - lu - ja, Hal-le-lu - - ja!

herrschest du von E - - wig-keit zu E-wig-keit. Halle-lu-ja, Hal - le - - lu - - - ja!

E - wig - keit, Hal - le - - lu - - - ja!

herrschest du von Hal - le - lu - - - ja!

Beiden Werken gemeinsam ist ein majestätischer, feierlich schreitender Charakter, hervorgerufen durch den wuchtigen 8-stimmigen Satz und eine unkomplizierte Blockharmonik.

Hauptmann: „Sei mir gnädig, Gott“ op. 57 (nach 1863), Takt 37 – 41

37 *Andante dolce* 40

Soprano  
Gott, sen-de dei-ne Gü - te, Gott, sen-de

Alto  
Gott, sen-de dei-ne Gü - te, Gott, sen-de dei-ne Gü -

Tenore  
Gott, sen-de dei-ne Gü - te, Gott, sen-de dei-ne Gü - te,

Basso  
Gott, sen-de dei-ne Gü - te, Gott, sen-de dei-ne

Soprano  
*p* ...dei-ne Treu-e sen - de, Gott!

Alto  
*p* ...dei-ne Treu-e sen - de, Gott!

Tenore  
*p* ...dei-ne Treu-e sen - de, Gott!

Basso  
*p* ...dei-ne Treu-e sen - de, Gott!

*Coro I+II*

Mendelssohn: „Der 22. Psalm“ op. 78,3 (1844), Takt 103 – 107

*Assai animato Tutti*

CHOR I  
Es eh-re ihn al-ler Sa-me Ja - - cobs, denn er hat nicht ver-

CHOR II  
und vor ihm scheue sich al-ler Sa-me Is - ra - els.

In ihrer alternierenden Doppelchörigkeit weisen beide Motetten trotz der homophonen Satztechnik einen klaren Melodiestrom auf.

Als weitere Parallelen zwischen Hauptmann und Mendelssohn sind auszumachen:

- Beide Komponisten haben eine Abneigung gegen die Oper und alles Pomphafte.
- Ihre weltlichen Chorlieder sind nicht für den Konzertsaal geschrieben, sondern als volkstümliche Lieder, die bei Spaziergängen oder Kahnfahrten gesungen werden sollten.
- An ihrer Vorliebe für klassische Formen halten sie bis zum Schluss fest, getragen vom Streben nach einer vollkommenen Übereinstimmung von Form und Zielsetzung, von der Verknüpfung einer erfindungsreichen Melodik mit klarer Formgebung.
- Zu Lebzeiten fand ihre Musik größte Anerkennung ohne wesentliche Schwankungen. Hauptmann und Mendelssohn wurden verehrt<sup>7</sup> und gefeiert, und ihre Chorwerke erfreuten sich größter Beliebtheit. Nicht umsonst entstanden etliche Stücke als Auftragswerke, und auch die Zeitungskritiken waren hervorragend. Ihre geschmeidig geschriebenen, gutklingenden a-cappella-Chöre sind schnell volkstümlich geworden und geblieben. Doch nach ihrem Tode war die Beurteilung ihrer Musik großen Schwankungen unterworfen. Durch die stilistische Dominanz der nachfolgenden Epochen (Impressionismus, Neo-Klassizismus, Expressionismus etc.) waren ihre Werke für viele Jahrzehnte nicht länger Gegenstand der Musikpraxis, bei Mendelssohn zusätzlich bedingt durch die zunehmende Verdammung „nicht-arischer“ Musik. Nach dem 2. Weltkrieg erlebte Mendelssohns Musik einen neuen Aufschwung, der bei Hauptmanns Musik erst gut 35 Jahre später in Ansätzen zu beobachten war.

Hauptmanns Chorwerke lassen die zumindest partielle schöpferische Nähe zu einem weiteren Leipziger Zeitgenossen deutlich werden: zu **Robert Schumann** (1810 – 1856).

Dieser war dort von 1834 bis 1844 Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und von Mendelssohn 1843 als Lehrer für Klavier, Partiturspiel und Komposition an das neugegründete Konservatorium geholt worden.

Zeugnisse von der kollegialen Freundschaft zwischen Hauptmann und Schumann finden sich in Hauptmanns Briefen. So bittet er 1839 Hauser in Wien, Schumann von ihm zu grüßen:

„Wollen Sie ihn von mir grüßen; wenn ihm auch mein Musiciren sehr langweilig und philiströs sein muß, so war er mir doch vorigen Sommer, da ich ihn in Leipzig besuchte recht freundlich und hat mir hübsche curiose Sächelchen vorgespielt.“ (Hauser I:255)

1843, inzwischen Kollege am Konservatorium, lobt er Schumanns Musik:

„Schumann hat eine große Musik, Oratorium könnte man es dem Aeußeren nach nennen, geschrieben und zweimal aufgeführt, „Das Paradies und die Peri“, ... was Alles in Allem genommen sehr schön ist; er hat sich sehr gut entwickelt aus dem unklaren Nebulismus und freut sich jetzt an bedeutender Schönheit und Einfachheit.“  
(Hauser II:15)

---

<sup>7</sup> Schumann bezeichnete den von ihm über alles geschätzten Mendelssohn als „Mozart des 19. Jahrhunderts“.

Zweifellos gab Schumann sein Bedeutendstes in den Liedern und Klavierwerken seiner hochromantischen, erfindungs- und fantasiereichen ersten Kompositionsphase bis etwa 1840. Gerade hier dokumentieren sich sein Genie und seine Originalität.

In seiner zweiten Schaffensperiode erleben wir den „weniger originellen, gemäßigten, formbeflissenen, abgeklärten“ Schumann (Rehberg: 635). Dennoch sind auch einige seiner Chorwerke, z.B. die Romanzen und Balladen op. 67, 75, 145 und 146 eine wertvolle Bereicherung der Literatur auf diesem Gebiet. Erst 1846, nach Übernahme von Hillers Dresdner Chor, begann Schumann, sich mit Chorkomposition auseinanderzusetzen.

Auch er beugte sich nicht den engen Grenzen, denen die a-cappella-Musik durch die gesellige Funktion und das damit verbundene Simplizitätsideal unterworfen war. Allerdings versuchte er, den als Norm geltenden Ansprüchen des restaurativen Kirchenstils zu entgehen, indem er für keine seiner zahlreichen a-cappella-Kompositionen einen geistlichen Text wählte. Die sakrale Musik spielte für ihn eine ganz untergeordnete Rolle.

Die im frühen 19. Jahrhundert herrschende Idee eines volkstümlichen Chorgesangs in einer einfachen, in Rhythmik und Periodik dem Wort klar folgenden Gestalt des musikalischen Satzes bestimmt auch Schumanns Chorsatz. Hierdurch grenzte er die Vokalmusik von der subjektiv übersteigerten Instrumentalmusik deutlich ab.

Schumann entwickelte seine Chormusik aus der Verknüpfung von Tradition und Gegenwart – wie auch schon Mendelssohn und Hauptmann. Hierbei suchte Schumann, aus seinen eigenen Erfahrungen mit Laienchören heraus, den Chor in einem einfachen, von der Liedmelodik getragenen Satz zu gestalten. Durch seine praktische Chorarbeit erkannte und berücksichtigte er die Grenzen der Fähigkeiten eines Laienchores, so beispielsweise umgesetzt in der Klarheit und Einfachheit der Deklamation in den gemischten a-cappella-Chören op. 55 und 59 und in der kurzen Dauer der Werke, wie auch Hauptmann überwiegend kürzere Kompositionen schrieb.

Betrachtet man die Anfänge einiger Chorwerke Schumanns, z.B. von op. 59,4 „Gute Nacht“, op. 145,1 „Der Schmied“ oder op. 146,4 „Sommerlied“, wird schon aufgrund der Satztechnik und der lyrischen Melodik die stilistische Nähe zu Hauptmann sehr deutlich, etwa zu dessen weltlichen Liedern op. 25,2 „Wandlers Nachtlid“<sup>8</sup>, op. 32,2 „Zigeunerlied“<sup>9</sup> und op. 47,6 „Neig, schöne Knospe“.<sup>10</sup>

Schumann: „Gute Nacht“ op. 59,4 (1846)

Langsam *p* Solo Tutti

Die gu - te Nacht, die ich dir sa - ge, Freund, hö - rest du, Freund,

8 Vgl. S. 82 f.

9 Vgl. S. 87 f.

10 Vgl. S. 93 f.

Schumann: „Der Schmied“ op. 145,1 (1849-51)

Munter

Sopran Ich hör' mei-nen Schatz, den Ham-mer er schwinget; das

Alt Ich hör' mei-nen Schatz, den Ham-mer er schwinget; das

Tenor Ich hör' mei-nen Schatz, den Ham-mer er schwinget; das

Bass Ich hör' mei-nen Schatz, den Ham-mer er schwinget; das

rau-schet, das klin-get, das dringt in die Wei-te wie Glo-cken-ge-

rau-schet, das klin-get, das dringt in die Wei-te wie Glo-cken-ge-

Schumann: „Sommerlied“ op. 146,4 (1849-51)

Nicht schnell

Sopran V.1. Sei-nen Traum Lied wob, Frühling kaum, Wind schnob, seht,

Alt V.2. Wie der Hauch kalt weht, wie der Strauch alt steht, der

Tenor V.3. Ob-ne Lust schlägt Herz, und die Brust trägt Schmerz, o,

Bass V.3. Ob-ne Lust schlägt Herz, und die Brust trägt Schmerz, o,

Alle drei Beispiele stammen aus Schumanns zweiter Schaffensphase und zeigen die für diesen Abschnitt typischen Merkmale:

„das Unmittelbare, Echte ist gänzlich zurückgedrängt durch das Bestreben nach Abgeklärtheit im klassischen Sinne.“ (Rehberg: 601)

In dieser Phase war Mendelssohn für Schumann ein nachahmenswertes Vorbild für die erstrebte Verbindung der klassischen Linie mit einem gemäßigten, formbetonten romantischen Ausdruck.

Berücksichtigte Hauptmann beim Komponieren, dass die Gläubigen seine Musik unmittelbar verstehen konnten, so berücksichtigte Schumann die künstlerischen Grenzen der Laienchöre:

„Der Chor aber will nicht zu viel Kreuze und Bee; er singt sonst ungern und falsch obendrein“, schreibt Schumann und begründet damit die Bevorzugung einer harmonischen Einfachheit in seinen Chorsätzen.“ (Fellerer 1984: 249)

Zunehmend setzte sich bei Schumann aber das Streben nach einer Klangcharakteristik durch, für die ihm der Orchesterklang vorschwebte. Durch andere Tätigkeitsvoraussetzungen verlagerte sich sein Schwerpunkt, und nach seiner Übersiedlung nach Düsseldorf 1853 wurde das Orchester in Verbindung mit dem Chor die Erfüllung seiner Inspiration.

So zeigt sich insgesamt, dass Hauptmann in seiner Musik von den Vorbildern Mendelssohn und partiell auch Schumann beeinflusst war. Die Auffassungen der Neudeutschen Schule standen ihm fern. Dies wird besonders in seinen Briefen deutlich. 1857 schrieb er:

„Wohl denen, die ... diese Zukunft nicht erleben, es ist eine heillos lüderliche Wirthschaft.“ (Hauser II:141)

Insbesondere die Musik **Richard Wagners** (1813 – 1883) verurteilte Hauptmann Zeit seines Lebens:

„Wie ist doch da, nur musikalisch angehört, so vieles drin bloß auf gemeinen Effect abgedrungen, kein Mittel verschmähend, nur daß es recht fortreißen und packen soll.“ (Hauser II:143 f.)

Diese seine Einstellung bedeutete aber nicht, dass er sich nicht regelmäßig mit Wagners Musik konfrontieren ließ. Er besuchte des Öfteren Konzerte mit Werken von Wagner und Liszt, die ihn jedoch in seiner Haltung dieser Musik gegenüber bestärkten, so 1859 eine „Lohengrin“-Aufführung in Dresden:

„Wir haben mit Mühe das Ende abgewartet und waren unberedet einig, keine Oper dieser Art wieder zu besuchen.“ (Hauser II:178)

Wagners herrschsüchtige Manier als Hofkapellmeister in Dresden und sein unversöhnliches Nebeneinander mit Schumann, der dort ebenfalls ab 1844 weilte, sowie Wagners Sturmlauf gegen Mendelssohns „jüdische“ Musik mögen Hauptmanns Abneigung noch verstärkt haben. Es ist jedenfalls beeindruckend, mit welcher Hartknäckigkeit und inneren Überzeugung Hauptmann seine düsteren Prognosen für Wagners Musik aufrechterhielt. So schrieb er 1865:

„Ob denn den Neuesten, die wohl gar nicht daran denken etwas schönes zu machen, nicht ein einzigmal das Bewußtsein aufgeht, wie ganz absurd ihre Bestrebungen, wie ganz entgegen gesetzt dem Wege zum Heil sie sind, und wie solch Zeug ganz entschieden keine Dauer haben kann, trotz aller Machination. Es ist auch ganz gleichgültig für ihre Dauer ob die Sachen jetzt gefallen oder nicht gefallen – sie haben ja kein Leben, das sind keine Menschen, das sind gespreizte verrenkte Puppen; R.W. hinter ihnen, der sie Mätzchen machen läßt und nur

um sein Originellsein besorgt ist, und sich erzunkünstlerisch dabei benimmt.“ (Hauser II:254 f.)

Man mache sich bewusst, dass Hauptmann diese Worte in demselben Jahr schrieb, in dem die Uraufführung von „Tristan und Isolde“ stattfand, eine Oper, deren Chromatik unmittelbar zur Polytonalität der nächsten Epochen führte.

Auch an der Musik von **Franz Liszt** (1811 – 1886) ließ Hauptmann nichts Gutes:

„Wenn man den Liszt und Thalberg gehört hat, man geht nicht wieder hin – gut, aber man weiß eben, wie das Zeug 's ist.“ (Hauser I:274)

Speziell zur Graner Messe äußerte er sich abwertend:

„Die große Graner Zukunftsfestmessenwochenmusikerzusammenkunft – das Wort läßt sich auch anders stellen, wie diese Musik selbst, in ihren Theilen gleichgültig auf alle Arten. ... Ich habe von dieser Musik nichts empfangen als einen recht elenden Eindruck und einen so verdorbenen musikalischen Magen, daß ich Tags darauf von der Bachschen Hmoll-Messe sehr wenig genießen konnte.“ (Hauser II:170)

Hauptmanns verdorbener Magen beruhte auf der in Liszts Musik vorherrschenden „Verfremdung der Kadenz“ (Rummenhüller 1989:181), gleichsam einer Störung der Tonalität bis an den Rand der Auflösung. In der Harmonik von Liszt und Wagner findet sich eine oft verblüffende Übereinstimmung – ebenso die Tatsache, dass ihre Musik in ihrer Interpretationsgestaltung eine zum Pathos drängende Ausdruckssteigerung bedingt.

Liszt wurde 1842 Hofkapellmeister in Weimar und förderte intensiv unbekannte fortschrittliche Komponisten. Mit seinen symphonischen Dichtungen schuf er eine neue musikalische Gattung, und in Bezug auf Harmonik und Satztechnik war Liszt ein Vorreiter bis weit ins 20. Jahrhundert, so z.B. durch Stilmittel wie übermäßige und verminderte Dreiklänge, Ganztonskalen, parallele Quarten und Quinten und enharmonische Modulationen. Jene aber waren allesamt Charakteristika, die Hauptmann völlig ablehnte:

„Franz Liszt ist jetzt hier gewesen, es ist doch angenehm so was hinter sich zu haben, daß man doch weiß was es für eine Bewandniß hat mit dem Probeschuß, ... und daß es von der Musik ist die für mich nun einmal keine ist.“ (Hauser I:305)

Zeigt sich Hauptmann gattungsmäßig als eher sehr begrenzt, bietet Liszt eine Vielgestaltigkeit chorischer Gestaltung: einfache liturgische Gesänge stehen neben Psalmen für Soli, Chor und Orchester, große Orchestermessen neben schlichten orgelbegleiteten Werken (Via Crucis, Requiem), große geistliche Kompositionen für gemischten Chor (Kantate „An die Künstler“) neben zahlreichen Werken für Männerchor.

Mit seiner Kirchenmusik steht Liszt in weitgehender Selbstständigkeit gegenüber den Reformbestrebungen, auch wenn er ab 1861 eine gewisse äußere Nähe zum Cäcilianismus zeigt: die Orgelbegleitung, die schlichte Satzart oder der häufige Rückgriff auf gregorianische Themen zeigen ihn weit entfernt vom theatralischen Stil seiner großen Orchestermessen. So schuf er zwar Werke im Geiste kirchlicher Frömmigkeit und Tradition, blieb aber dennoch harmonisch reich differenziert und koloristisch.

Aus der Vielzahl weiterer Komponisten, die sich zu Hauptmanns Zeit intensiv auf dem Gebiet der Chormusik betätigten, sollen im folgenden Abschnitt einige repräsentative Beispiele umrissen werden. Hierbei geht es um Komponisten, die entweder im räumlichen oder persönlichen Umkreis Hauptmanns zu finden waren, und um Vertreter der Berliner Schule, welche neben Leipzig der zweite Schwerpunkt des Chorschaffens und -lebens war.

a) Leipziger Umfeld:

**August Ferdinand Häser** (1779 Leipzig – 1844 Weimar) war Schüler der Nicolai- und der Thomasschule in Leipzig. In Lemgo wirkte er dann als Lehrer und Kantor, ehe er 1817 nach Weimar ging, wo er Chordirektor der Hofoper, Kirchenmusikdirektor und Seminarmusiklehrer wurde.

Er schrieb zahlreiche kirchenmusikalische und weltliche Werke; sein Schwerpunkt galt dem a-cappella-Chorgesang. Seine Werke – überwiegend im überschaubaren, homophonen Satz – waren im 19. Jahrhundert ebenso beliebt wie anerkannt.

**Johann Christian Friedrich Schneider** (1786 Zittau – 1853 Dessau) studierte in Leipzig und war dort ab 1813 Organist an der Thomaskirche. 1821 erhielt er die Berufung als Hofkapellmeister nach Dessau, wo er sich durch wichtige Gründungen (Liedertafel, Singakademie, Musikschule) und als Dirigent zahlreicher Musikfeste verdient machte.

In seinem umfangreichen kompositorischen Schaffen widmete er sich besonders der Chormusik und schrieb zahlreiche Motetten, Kantaten und Oratorien. In überwiegend maßvoll verhaltenen Formen hielt er auch an den Stilmitteln der klassischen Vorbilder fest.

Die Motette „Herr, erhöre mein Gebet“ op. 63,2 zeigt exemplarisch den typisch sanglichen Melodiefluss, wie er auch bei Hauptmann auszumachen ist (Takt 1 – 12):

Andante sostenuto

Herr, Herr, er - hö - re, er - hö - re mein Ge - bet, vernimm mein Fle - hen,  
Herr, Herr, er - hö - re, er - hö - re mein Ge - bet, vernimm mein  
Herr, Herr, er - hö - re, er - hö - re mein Ge - bet, vernimm mein  
Herr, Herr, er - hö - re, er - hö - re mein Ge - bet, vernimm mein

7  
 vernimm mein. Fle - hen, mein Fle - hen um dei-ner Wahr - heit wil - len, um dei - ner  
 Fle - hen, vernimm mein. Fle - hen um dei-ner Wahr - heit wil - len, um dei - ner  
 Fle - hen, ver-nimm mein Fle - hen um dei-ner Wahr - heit wil - len, um dei - ner  
 Fle - hen, vernimm mein Fle - hen um dei-ner Wahr - heit wil - len, um dei - ner

**Carl Gottlieb Reissiger** (1798 Belzig – 1859 Dresden) war ebenfalls Schüler der Thomasschule, studierte anschließend in Wien und München. Ab 1826 wirkte er in Dresden, zunächst als Musikdirektor der Deutschen Oper, später als Hofkapellmeister und Leiter des Konservatoriums.

Sein umfangreiches Schaffen auf chorischem Gebiet zeichnet sich durch einen melodischen Stil und einen leicht fassbaren, unkomplizierten Vokalsatz aus, so z.B. in der Motette „O bone Jesu“ op. 210,4 (Takt 1 – 7):

Lento  
 O bo - ne Je - su mi - se - re - re no - stri, mi - se - re - re no - -  
 O bo - ne Je - su mi - se - re - re no - stri, mi - se - re - re no - -  
 O bo - - ne Je - su, o bo - ne Je - su mi - se - re - re no - -  
 O bo - ne Je - su mi - se - re - re no - -

**Carl Friedrich Zöllner** (1800 Mittelhausen – 1860 Leipzig) gründete nach seiner Schülerzeit an der Thomasschule 1822 in Leipzig ein privates Musikinstitut. Ab 1833 rief er zahlreiche Männerchöre ins Leben, die sich zum „Zöllner-Bund“ zusammenschlossen. Als geschätzter Komponist, Dirigent und Organisator war er einer der führenden Persönlichkeiten des deutschen Männerchorwesens um die Jahrhundertmitte.

Der Schwerpunkt seiner zahlreichen Chorkompositionen liegt eindeutig bei den Männerchorwerken, allesamt volkstümlich in ihrer Einfachheit und für Laienchöre konzipiert.

**Ernst Friedrich Richter** (1808 Großschönau – 1879 Leipzig) wurde nach seiner Ausbildung zum Theologen und Musiker ab 1843 neben Hauptmann Theorielehrer am neu gegründeten Konservatorium und leitete zudem die Singakademie. Nach Hauptmanns Tod wurde er 1869 dessen Nachfolger als Thomaskantor.

Seine zahlreichen Chorwerke zeigen in ihrer Sanglichkeit eine deutliche Anlehnung an Mendelssohn und die klassizistische Frühromantik, so auch in der Motette „Wie lieblich sind auf den Bergen“ op. 40,1 (Takt 8 – 12):

*p* wie lieblich sind auf den Bergen die Fü-ße der Bo-ten, die den  
*p* wie lieblich, lieblich sind auf den Bergen die Fü-ße der Bo-ten, die den  
*p* wie lieblich, lieblich sind auf den Bergen die Fü-ße der Bo-ten,  
*p* wie lieblich sind auf den Bergen die Fü-ße der Bo-ten,

**Robert Volkmann** (1815 Lommatzsch – 1883 Budapest) studierte am Leipziger Konservatorium, bevor er nach Budapest übersiedelte, wo er bis zu seinem Tode Lehrer an der Musikakademie war. Er genoss eine nahe Bekanntschaft mit Schumann und besuchte viele von Mendelssohns Gewandhauskonzerten.

Speziell Volkmanns Chorwerke, die sich über alle Chorgattungen erstrecken, sind stilistisch von beiden Vorbildern beeinflusst, eher einfach gehalten, aber sehr ansprechende Musik.

**Niels Wilhelm Gade** (1817 Kopenhagen – 1890 ebd.) gelangte 1843 über ein königliches Stipendium nach Leipzig. Hier schloss er Freundschaft mit Schumann und Mendelssohn. Letzteren beerbte er für einige Jahre als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ehe er nach Kopenhagen zurückkehrte.

Gade hinterließ ein umfangreiches Oeuvre an Chormusik, stark geprägt von der Leipziger Zeit. Besonders der Einfluss Schumanns brachte Gade dazu, sich vom nationalen nordischen Stil abzuwenden und eine neutrale Linie einzuschlagen. So entstanden wohlklingende Chorsätze, die auch von Laienchören gut realisiert werden konnten, z.B. „Ritter Frühling“ op. 13,1 (Takt 1 – 7):

**Allegro moderato**

**Sopran**  
 1. Der Frühling ist ein starker Held, ein Ritter sonder  
 2. Und nun mit triumphierenden Schall durchzieht er Land und

**Alt**  
 1. Der Frühling ist ein starker Held, ein Ritter sonder  
 2. Und nun mit triumphierenden Schall durchzieht er Land und

**Tenor**  
 1. Der Frühling ist ein starker Held, ein Ritter sonder  
 2. Und nun mit triumphierenden Schall durchzieht er Land und

**Baß**  
 1. Der Frühling ist ein starker Held, ein Ritter sonder  
 2. Und nun mit triumphierenden Schall durchzieht er Land und

4

Glei - chen, die ro - te Ros im grü - nen Feld, das ist sein Wap - pen und  
 Wo - gen, als He - rold kommt die Nach - ti - gall vor ihm da - her ge -

Glei - chen, die ro - te Ros im grü - nen Feld, das ist sein Wap - pen und  
 Wo - gen, als He - rold kommt die Nach - ti - gall vor ihm da - her ge -

Glei - chen, die ro - te Ros im grü - nen Feld, das ist sein Wap - pen und  
 Wo - gen, als He - rold kommt die Nach - ti - gall vor ihm da - her ge -

Glei - chen, die ro - te Ros im grü - nen Feld, das ist sein Wap - pen und  
 Wo - gen, als He - rold kommt die Nach - ti - gall vor ihm da - her ge -

**Carl Reinecke** (1824 Altona – 1910 Leipzig) wirkte nach drei Studienjahren in Leipzig zunächst in Kopenhagen und Breslau, bevor es ihn ab 1860 wieder nach Leipzig zog – diesmal als Kapellmeister der Gewandhauskonzerte und Lehrer am Konservatorium, dessen Direktor er 1897 wurde. Er war zeitlebens ein Epigone von Mendelssohn und Schumann. Dieses war ihm selbst durchaus bewusst; er bekannte sich sogar dazu. Liszt und Wagner betrachtete er als zu ausschweifend und ungeregelt. In seiner Funktion als Direktor sah er sich als Repräsentant und Bewahrer der Tradition der klassischen Komponisten bis hin zu Palestrina. Als Komponist ist er am ehesten für seine Klavierwerke bekannt, doch auch auf chorischem Gebiet war er recht produktiv. Hier zeichnete er sich besonders durch Vertonungen von Märchen und Sagen, Naturlieder und Volksliedbearbeitungen aus.

**Franz Wüllner** (1832 Münster – 1902 Braunschweig) nutzte seine Konzertreisen als ausgebildeter Pianist dazu, seine Studien zu erweitern, so u.a. auch bei Moritz Hauptmann in Leipzig. Stationen der sich anschließenden Karriere als Opern-, Chor- und Orchesterdirigent waren München, Aachen, Dresden und Köln. Von Wüllner sind zahlreiche Kantaten, Motetten, Messen und Chorlieder überliefert. Ihr konservativer Stil lehnt sich deutlich an das a-cappella-Ideal des Berliner Akademismus und der süddeutschen Reformbewegung an. Anschauliches Beispiel hierfür ist sein berühmtes „Kindelein zart“ (Takt 1 – 4):

Andantino con moto

1. Kin - de - lein zart, von gu - ter Art, schlie - ße die Aug - lein, schla - fe!  
 2. En - ge - lein fein in sü - ßem Reih'n schwe - ben vom Him - mel nie - der,

1. Kin - - - de - lein gu - ter Art, Kind - lein, schla - fe!  
 2. Eng - - - lein in sü - ßem Reih'n schwe - ben - - - nie - - - der,

1. Kin - de - lein zart, von gu - ter Art, schließ die Aug - lein, schla - fe!  
 2. En - ge - lein fein in sü - ßem Reih'n schwe - ben hoch her - nie - der,

1. Kind - - - lein zart, schließ die Aug - lein, schla - fe!  
 2. Eng - - - lein fein schwe - ben hoch her - nie - der,

b) Berliner Umfeld:

Die Entwicklung der Berliner Schule geht auf Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) als ihren wesentlichen Initiator zurück. Seine Impulse und Neugründungen riefen eine Neuordnung und Belebung des Musikwesens in Berlin hervor und wirken bis in die heutige Zeit nach.<sup>11</sup>

Die meisten der folgenden Komponisten stehen in direkter Beziehung zur Berliner Singakademie oder zu dem von Zelter gegründeten Institut für Kirchenmusik.

**Karl Ludwig Hellwig** (1773 Kunersdorf – 1838 Berlin) wurde 1793 von Zelter in die Singakademie geholt und 1803 deren Vize-Dirigent. Ab 1813 wirkte er zugleich als Domorganist.

Er verfasste eine ganze Reihe geistlicher Werke und viele Männerchöre, vornehmlich für die „Berliner Liedertafel“. Demzufolge unterlag sein Kompositionsstil der musikalischen Schlichtheit und einer volkstümlichen Melodik, meist in strophischer Form und den Bedürfnissen des geselligen Singens angepasst.

**Karl Friedrich Rungenhagen** (1778 Berlin – 1851 ebd.) arbeitete zunächst als privater Musiklehrer, bevor er 1833 Zelters Nachfolger als Dirigent der Singakademie wurde.

Er hinterließ auf chorischem Gebiet neben einigen Oratorien eine beachtliche Anzahl an geistlichen Chören, handwerklich gediegen, von weicher Melodik getragen und stark geprägt von Zelters konservativer Richtung.

**Bernhard Klein** (1793 Köln – 1832 Berlin) erhielt seine musikalische Ausbildung in Köln und Paris. 1818 kam er nach Berlin und wirkte als Kompositionslehrer am Institut für Kirchenmusik.

Klein schrieb zahlreiche Chorwerke geistlicher und weltlicher Art. Sie sind sehr konservativ gehalten im Stile der traditionellen und klassizistischen deutschen Motette mit überwiegend homophonem Satz und schlichter Harmonik, so z.B. die Motette „Der Herr ist mein Hirt“ (Takt 1 – 13):

Andantino  
*p dolce*

Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det mich auf

Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det mich auf

Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det mich auf

Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det mich auf

<sup>11</sup> So gehen z.B. die Berliner Philharmoniker auf die von Zelter gegründete Ripienschule zurück.

7

ei - ner grü - nen Au'. Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er - wei - det  
 ei - ner grü - nen Au'. Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det  
 ei - ner grü - nen Au'. Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det  
 ei - ner grü - nen Au'. Der Herr ist mein Hirt; mir wird nichts man - geln. Er wei - det

**Adolf Bernhard Marx** (1795 Halle – 1866 Berlin) studierte u.a. bei Carl Friedrich Zelter. Zeitweilig befreundet mit Mendelssohn, empfahl ihn dieser 1830 für eine Professur an der Berliner Universität. 1850 gründete er die Berliner Musikschule, später bekannt als „Sternsches Konservatorium“.

Seine Kompositionen umfassen eine große Anzahl an Chorwerken. Sie sind durchzogen von seiner Begeisterung für die Vorbilder vergangener Tage, besonders Gluck und Beethoven, wurden aber z.B. von Schumann durchaus geschätzt.

**August Eduard Grell** (1800 Berlin – 1886 ebd.) war zunächst Schüler von Zelter und Rungenhagen. Später wurde er Domorganist und -chorleiter, unterrichtete am Institut für Kirchenmusik und stieg 1851 zum Dirigenten der Singakademie auf.

Als eifriger Anhänger des Restaurationsgedankens war die unbegleitete Vokalmusik sein ausschließliches Ideal. So schrieb er eine große Anzahl kirchenmusikalischer Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch. In ihren überwiegend kleinen Ausmaßen zeigen sie zwar eine vertikal bestimmte, eher schlichte Harmonik, doch bleiben sie immer klangvoll und festlich, so z.B. die Motette „Herr, deine Güte reicht so weit“ (Takt 9 -20):

*Chor*

Herr, Dei-ne Gü - te reicht so weit, so weit, so  
 Herr, Dei-ne Gü - te reicht so weit, so weit, so  
 Herr, Dei-ne Gü - te reicht so weit, so weit, so

*Solo.*

weit der Him - mel ist! Und Dei-ne Wahrheit, und Dei-ne Wahr-heit,  
 weit der Him - mel ist! Und Dei-ne Wahrheit, und Dei-ne Wahr-heit,  
 weit der Him - mel ist!

**Friedrich Kiel** (1821 Puderbach – 1885 Berlin) wirkte nach seinem Studium als Klavierlehrer und Komponist in Berlin. Ab 1866 unterrichtete er am von Adolf Bernhard Marx gegründeten „Sternschen Konservatorium“, später auch an der Hochschule für Musik. Einer der Schwerpunkte in Kiels Schaffen liegt neben der Klaviermusik im Chorbereich. Als führender Vertreter des Berliner Akademismus sind seine Werke dem klassischen Gedanken- und Formengut verhaftet, doch versuchte er stets, die Traditionsverbundenheit mit eigenständigen Stilelementen zu kombinieren.

**Martin Blumner** (1827 Fürstenberg – 1901 Berlin) studierte ab 1847 in Berlin. 1853 wurde er Vize-Dirigent, 1886 nach Grells Tod Dirigent der Singakademie. Er war Mitglied der Königlichen Akademie der Künste und leitete eine Meisterklasse für Komposition. Blumner komponierte ausschließlich Vokalmusik, in der Mehrzahl Motetten und Chorlieder. Neben seinem gediegenen technischen Können war er aber als Vertreter der traditionellen Musikauffassung stark vom Vokalideal seines Meisters Grell geprägt. So zeigt sich in den Werken deutlich seine konservative Gesinnung – hier besonders die Nähe zu Mendelssohn. Beispiel hierfür ist die Motette „Sei getreu!“ für Männerchor (Takt 1 – 13):

*Feierlich*  
*p*

Sei ge = treu, fei ge = treu, fei ge =  
 treu bis in den Tod, so will ich dir die  
 Kro = ne des Le = bens ge = ben, so will ich dir die  
 die Kro = ne des Le = bens ge = ben, die  
 will ich dir

Unternimmt man den Versuch einer musikgeschichtlichen Einordnung des Chorkomponisten Hauptmann, so wird deutlich, dass seine Musik weitgehend klassizistisch geprägt ist, wobei in diesem Rahmen durchaus Einflüsse von Mendelssohn und Schumann erkennbar sind.

Neben seinem untrüglichen Sinn für das Machbare, der sich am unmittelbaren Verständnis durch die Zuhörer und an den künstlerischen Grenzen der Ausführenden orientierte, sind seine Werke geprägt von dem Anspruch einer vollkommenen Verknüpfung der Stilgattungen seiner Gegenwart mit der Vergangenheit.

Alfred Einstein nannte in seinem Buch „Die Romantik in der Musik“<sup>12</sup> jene Art konservativer Romantiker „Mozartianer“. In der Tat wird Mozart in Hauptmanns Briefen wiederholt als der größte Komponist aller Zeiten in Bezug auf Stilfragen gewürdigt: was ihm Goethe als Literat bedeutete, war Mozart als Komponist, noch vor Bach und Händel. Mozart verkörperte für ihn die ideale Balance zwischen klassischer Form und geistiger Schöpferkraft.

Hauptmann ist zweifellos ein Komponist des romantischen 19. Jahrhunderts, musikgeschichtlich gesehen aber eher ein Endpunkt als ein Ausgangspunkt für seine Nachkommen.

---

12 Wien 1950

## Schlusswort

Auffallend ist, dass man bei Moritz Hauptmann nicht wie bei anderen Komponisten von einem Früh-, Haupt- und Spätwerk sprechen kann. Der Grundcharakter seiner Musik wird schon in op.9 deutlich; harmonische Vielfalt und Modulationen finden sich nie ausgeprägter als bereits in op.13. Die Art und Weise seiner klassizistischen Tonsprache scheint ihm von Beginn an einverleibt gewesen zu sein.

Diese basiert im wesentlichen - für den überwiegenden Teil seiner geistlichen Werke geltend - auf dem Kriterium der liturgischen Brauchbarkeit. Nach der Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts mußte die Kirchenmusik gegen die modernen Strömungen der Hochromantik, etwa eines Franz Liszt oder Richard Wagner, anheften, um weiterhin religiöses Empfinden auf verständliche Weise vermitteln zu können. Werke von Bruckner, Verdi oder auch Brahms sprengten schon von ihrer Anlage her den liturgischen Rahmen.

So ging es Hauptmann in erster Linie darum, seine Musik primär auf die Gemeinde zu beziehen und diese durch ein unmittelbares Verständnis seiner Werke zur Andacht zu führen. Die daraus resultierende Rücksichtnahme auf die Mehrzahl der Gläubigen, die ein nur geringes musikalisches Verständnis mitbrachte, hatte kompositorische Konsequenzen.

Hierbei kristallisieren sich folgende Charakteristika seiner Musik heraus:

- Sanglichkeit der Melodie unter Beachtung einer Gleichwertigkeit aller Stimmen; die Beibehaltung einer gut singbaren Tonlage war für Hauptmann das mit entscheidende Tauglichkeitsmerkmal von Chormusik. Ihr Fehlen war einer seiner zentralen Vorwürfe an die modernen Komponisten:

„Die Componisten heutigen Tages ... meinen wohl, die Sänger sollen sich, wie die Trompeter und die Pistons, neue Klappen machen lassen, um ihre unvernünftigen Intonationen herauszubringen; aber des Menschen Kehle bleibt eben von Adam und Eva her immer dieselbe.“  
(Hauser II: 225)

„Die Deutschen schreiben für die Stimme wie ein Geiger für Clarinette schreiben würde.“ (Hauser II: 233)

- Vorliebe für kleine Formen, Geschlossenheit und klare Gliederung;
- überschaubarer harmonischer Rahmen; selten wird die Akkordpalette über die drei Hauptstufen hinaus ausgeweitet. Für Nonenakkorde sieht Hauptmann ebenso keine Berechtigung (NHM: 150 f.) wie für enharmonische Verwechslungen, beispielsweise über dem verminderten Septimenakkord, weil in der Gesangsmusik nicht temperiert werden könne (NHM: 186 ff.). Chromatik erscheint allenfalls in Form von Durchgangstönen.
- seltener Rückgriff auf komplizierte und kontrapunktische Satztechniken;
- überwiegend gemäßigte Tempi; etwa zwei Drittel seiner Chorwerke tragen die Tempobezeichnung „Andante“. Berücksichtigt man die damals sicher vorhandene hallige Kirchenakustik, so liegt es auf der Hand, dass die Gemeinde bei breiteren Tempi der Musik auf Anhieb besser folgen kann als bei schnelleren und somit einen leichteren Zugang gewinnt. Sind Hauptmanns geistliche Chorwerke von

Bedächtigkeit und gemächlichen Tempi geprägt, so zeigen sich vornehmlich in einigen weltlichen Werken Spielfreude und musikalischer Witz.

Hauptmanns Chormusik ist zum großen Teil geprägt von einer tröstenden, zuversichtlichen und friedlichen Stimmung. Werke mit dunklem, schwerem Klang lagen ihm fern, und sei der Charakter der Textvorlage noch so ernst. Alle seine geistlichen Werke sind zugleich Glaubensakte, Verkündigung seiner christlichen Überzeugung und seiner Hoffnung auf Erlösung; in der weltlichen Chormusik hingegen äußert sich oftmals seine Liebe zur Schöpfung, Naturverbundenheit, aber auch Liebe, Sehnsucht und Trauer.

Die vordergründige Einfachheit seiner musikalischen Ausdrucksform ist in der Zielsetzung begründet, dem Hörer ein leichtes Verständnis, einen direkten emotionalen Zugang zu Hauptmanns Musik zu ermöglichen. Komplizierte Satztechniken und eine ausufernde Harmonik würden dies erschweren.

„Hauptmann war gewiß nicht das, was man unter einem fortschrittlichen Musiker versteht. ... Föhlung nahm er stets mit der konservativen Seite der Musik.“ (Krehl: 54)

So starb Hauptmann 1868 im Bewußtsein, sich selbst überlebt zu haben. Die neuen Entwicklungen konnte er nicht mehr aufhalten; Hauptmann war der Abschluss einer zu Ende gehenden Epoche.

Dies verbindet ihn mit seinem berühmtesten Vorgänger, Johann Sebastian Bach. Beide Kantoren ereilte ein ähnliches Schicksal: der eine wurde durch den „galanten Stil“ und der damit verbundenen Abkehr von der traditionellen Polyphonie abgelöst, der andere durch die Chromatik und Enharmonik der Wagner-Ära.

Zu einem weiteren Komponisten der Romantik lassen sich deutliche Parallelen ziehen: Josef Gabriel Rheinberger (1839 - 1901). Auch Rheinberger hatte erkannt, dass die Zeit ihn überholt hatte. Dennoch hielt auch er an den klassisch-romantischen Kompositionsverfahren fest. Zurückgezogen und angeekelt vom modernen Kunstbetrieb schrieb er ein Jahr vor seinem Tod: „Man ist jetzt überhaupt schnell todt; mancher ist es schon längst und merkt es nur nicht.“<sup>1</sup>

Sowohl Rheinbergers wie auch Hauptmanns kompositorisches Schaffen gerieten lange Zeit in Vergessenheit. In den letzten Jahren allerdings begann man Rheinberger wieder zu entdecken. In einer regelrechten Renaissance - begünstigt durch sein 100. Todesjahr - wurden zahlreiche geistliche und weltliche Werke aufgeführt.

Hauptmanns Chorwerke sind in Stil und Format mit denen Rheinbergers durchaus zu vergleichen, doch eine Hauptmann-Renaissance lässt noch auf sich warten.

In diesem Sinne möchte die vorliegende Arbeit als ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik im 19. Jahrhundert verstanden werden, einem Zeitraum, der bis jetzt sehr unvollständig erforscht ist. Sollte sie zudem den einen oder anderen Chorleiter dazu verleiten, sich mit Hauptmanns Chorwerken im Hinblick auf ihre praktische Verwendbarkeit auseinanderzusetzen, wäre dies ein wünschenswerter Nebeneffekt.

---

1 Brief an Henriette Hecker vom 09. Dezember 1900.

## Verzeichnis der Chorwerke

Die Opus-Zahlen verweisen auf die Reihenfolge der Drucklegung, die Jahreszahlen auf die Entstehung.

- Op.9 „Salvum fac regem, Domine“  
Motette für vierstimmigen Chor (vor 1822)  
Verlag: Siegel, Leipzig. Neue Ausgabe.
- Op.13 „Salve regina“ a quattro voci pieno (1822)  
Verlag: Simrock, Bonn.
- Op.15 „Lauda anima mea“ a quattro voci pieno (1822 -1825)  
Verlag: Siegel, Leipzig
- Op.18 Vocalmesse f-Moll  
für Chor und Solostimmen (vor 1825)  
Verlag: Siegel, Leipzig
- Op.21 „Auf dem See“  
für Chor und Solostimmen (1835)  
Text: Goethe  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Neue Ausgabe.  
Widmung: Herrn J.N. Schelble (Dirigent des Cäcilienvereins Frankfurt).
- Op.25 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (1837)  
Text: Goethe  
Verlag: Peters, Leipzig  
Widmung: Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy
1. Im Sommer „Wie Feld und Au“
  2. Wandrers Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh“
  3. Mailied „Zwischen Weizen und Korn“
  4. Haidenröslein „Sah ein Knab ein Röslein stehn“
  5. Frühzeitiger Frühling „Tage der Wonne, kommt ihr so bald“
  6. Geistergruss „Hoch auf dem alten Thurme“
- Op.30 Messe g-Moll  
für Solo- und Chorstimmen mit Orchester (1826)  
Verlag: Peters, Leipzig  
Widmung: Seiner Majestät Friedrich August, König von Sachsen.

Op.32 Sechs vierstimmige Lieder  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass (1846)  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig  
Widmung: Herrn Stadtsyndicus Dr. Ferd. Oesterley, Göttingen

1. Sängerfahrt „Laue Luft kommt blau geflossen“  
Text: Eichendorff
2. Zigeunerlied „Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee“  
Text: Goethe
3. Frühlingsliebe „Wenn der Frühling kommt“  
Text: C. Keil
4. Abendlied „Ich stand auf Berges Halde“  
Text: Fr. Rückert
5. Frühlingsreigen „Freude jubelt, Liebe waltet“  
Text: Friedrich von Matthisson
6. Waldeinsamkeit „Waldeinsamkeit, die mich erfreut“  
Text: L. Tieck

Op.33 Sechs geistliche Gesänge  
für Chor und Solostimmen (1846 – 1852)  
Verlag: Kistner, Leipzig

1. Morgengesang „Kommt! Kommt, laßt uns anbeten“
2. Bittgesang „Herr! Herr, du wollest deine Barmherzigkeit“
3. Trauungslied „Ich und mein Haus, wir sind bereit“
4. „Gott mein Heil“
5. Leben in Gott „Oder alles hätt' verloren“
6. Abendlied „Die Nacht ist gekommen“

Op.34 „Nimm von uns, Herr Gott“  
Motette für Chor und Solostimmen (1852)  
Verlag: Siegel, Leipzig

Op.35 Sechs geistliche Gesänge  
für zwei Soprane und Alt (um 1852)  
Verlag: Peters, Leipzig

1. Morgenlied „Der schöne Tag bricht an“
2. Trost „Wenn in Leidens Tagen“
3. Gebet „Gott, deine Güte reicht so weit“
4. Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“
5. Gottvertraun „Lass mich dein sein und bleiben“
6. Bleib bei uns „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“

Op.36 Drei Motetten

Verlag: Siegel, Leipzig. Neue Ausgabe (1852)

1. „Komm heiliger Geist“ für Chor und Solostimmen
2. „Herr, unser Herrscher“ für Chor und Solostimmen
3. „Ehre sei Gott in der Höhe“  
für Männerchor mit 2 Hörnern und 3 Posaunen

Op.38 „Herr! Herr! Wende dich zum Gebet“

Kantate für Chor, Solostimmen, Orgel und 4 Posaunen (1854)

Verlag: Siegel, Leipzig

Op.39 Am Cäcilientage „Über die entlaubten Haine“

Hymne für zwei Chöre und Solostimmen mit Klavier (1827)

Verlag: Siegel, Leipzig

Widmung: Dem Cäcilienverein in Cassel zugeeignet.

Op.40 Drei Motetten für Chor und Solostimmen (1855/56)

Verlag: Siegel, Leipzig

1. „Herr, höre mein Gebet“
2. „Macht hoch die Thür, die Thor macht weit“
3. „Walte, walte nah und fern“

Op.41 Drei Motetten für Chor und Solostimmen (1855/56)

Verlag: Siegel, Leipzig

1. „Christe, du Lamm Gottes“
2. „Gott sei uns gnädig und barmherzig“
3. „Lobe den Herrn, meine Seele“

Op.42 Sechs geistliche Gesänge

für vierstimmigen Chor (1856)

Verlag: Siegel, Leipzig

Text: aus Friedrich Oser's Kreuz- und Trostliedern

1. „Nimm mir alles, Gott mein Gott“
2. „O theures Gotteswort“
3. „Herr, Herr, wes soll ich mich getrösten“
4. „Du bist ja doch der Herr“
5. „Wie ein wasserreicher Garten“
6. „Sei still dem Herrn und wart auf ihn“

Op.43 Drei Kirchenstücke für Chor und Orchester (1856)  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig  
Text: Friedrich Oser

1. „Nicht so ganz wirst meiner du vergessen“
2. „Und Gottes Will' ist dennoch gut“
3. „Du, Herr, zeigst mir den rechten Weg“

Op.44 Drei geistliche Chorgesänge  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass (1858)  
Verlag: Siegel, Leipzig

1. Zuversicht „Hart scheinest du gesinnt“
2. Gebet „Gott sei uns gnädig“
3. Bei der Trauung „Auf euch wird Gottes Segen ruhn“

Op.45 Der 84. Psalm „Wie lieblich sind deine Wohnungen“  
Motette für 2 Chöre und Solostimmen (1858)  
Verlag: Siegel, Leipzig

Op.47 Sechs vierstimmige Lieder  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass (1859)  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig  
Widmung: Julius Rietz zugeeignet (Kapellmeister in Leipzig und Dresden)

1. „An der Kirche wohnt der Priester“ (Text: Klaus Groth)
2. „Hell in's Fenster“ (Klaus Groth)
3. Der Lerchenbaum „Lerchenbaum, mein Lerchenbaum“  
aus „Volkslieder der Polen“ von W.P.
4. Wenn Zweie sich gut sind „Kein Graben so breit“ (Klaus Groth)
5. Im Holz „Wo das Echo schallt“ (Klaus Groth)
6. Aus Mirza-Schaffy: „Neig', schöne Knospe, dich zu mir“ (Friedrich Bodenstedt)

Op.48 „Wer unterm Schirm des Höchsten sitzt“  
Motette für Chor und Solostimmen (1860)  
Text: Psalm 91, Vers 1, 2, 4, 16  
Verlag: Siegel, Leipzig

Op.49 Zwölf Lieder für vierstimmigen Männerchor (1860)  
Text: Gedichte von Friedrich Rückert  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig

Heft 1:

1. „Schön ist das Fest des Lenzes“
2. „Ihr Engel, die ihr tretet“
3. „Götter! Keine frostige Ewigkeit!“

4. „Du Herr, der alles wohlgemacht“
5. „Nun wünsch´ ich, dass die ganze Welt“
6. „Aus der Jugendzeit“

Heft 2:

7. „Frühling! Vollen, vollen Liebesüberfluss“
8. „So freudelos, so wonnelos“
9. „Komm, verhüllte Schöne“
10. „Ich will die Fluren meiden“
11. „Wohl wünsch ich, dass der Frühling komme“
12. „Wunderbar ist mir geschehn“

Op.50 Zwölf Canons (italienisch und deutsch)  
für drei Sopranstimmen und Klavier (1854)  
Verlag: Breitkopf & Härtel  
Widmung: Ihrer Majestät Maria, Königin von Hannover, zugebracht

Heft 1:

1. Tu sei gelosa, è vero (Wohl bleibt es nicht verhehlet)
2. Sempre, sempre (Nun und immerdar)
3. Perchè, perchè, se mia tu sei (Warum, warum, wenn du bist mein)
4. Perchè mai, tu mio bene (Schau ich dich an, du holde)
5. Clori! Clori! (Traute! Theure!)
6. O cari boschi (Du schöne, traute)

Heft 2:

7. Chiedi tu (Sag´ es mir)
8. Quanto son dolci i palpiti (Wie schlägt das Herz so wonnevoll)
9. Par nel sonno (Nur im Traum)
10. I primi fior del maggio (Die Knospen, die ich pflückte)
11. Su, cantiamo (Lasst uns singen)
12. Ah tu sai, ch´io son felice (Weist du wohl wie hohe Freude)

Op.51 „Herr! Wer wird wohnen in deinem Haus?“  
Motette für Chor und Solostimmen (1861)  
Verlag: Siegel, Leipzig

Op.52 „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen“  
Motette für Chor und Solostimmen (1862)  
Verlag: Siegel, Leipzig  
Text: aus Psalm 111

Op.53 Drei geistliche Chorgesänge  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass (1862)  
Verlag: Siegel, Leipzig  
Text: nach Psalmworten

1. „Meine Seele ist stille zu Gott“
2. „Gott sei mir gnädig“
3. „Herr, ich schrei zu dir“

Op.54 Heft I: Sechs leichte geistliche Lieder für zwei Soprane und Alt (1863)  
Verlag: Siegel, Leipzig

1. „Vom Himmel hoch“
2. „Nun lasst uns“
3. „Nun ist es Zeit“
4. „Herr, der du mir das Leben“
5. „Der Tag ist hin“
6. „Allein Gott' in der Höh“

Heft II: Sechs geistliche Chorgesänge für zwei Soprane und Alt  
Verlag: Siegel, Leipzig

1. Morgengesang „Auf geht des Ostens Thor“
2. Osterlied „Preis sei dem Vater“
3. Busslied „Hier bin ich, Herr“
4. Himmelfahrtslied „Christ fuhr gen Himmel“
5. Pfingstlied „Komm, komm du Geist“
6. Dreifaltigkeitslied „Der Du bist drei in Einigkeit“

Op.55 Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor (um 1865)  
Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig  
Text: aus Friedrich Oser's Naturliedern

1. Sommermorgen „Frischer, tauiger Sommermorgen“
2. Im Wald „O Wald, o Wald! Wie ewig schön“
3. Himmelslicht „Silberumsäuselttes Wolkengebilde“
4. Abendruhe „Ueber den Hügeln hin“
5. Sommerandacht „Schaut der Mond so leuchtend nieder“
6. Nordsturm „Nordsturm komm!“

Op.56 Drei geistliche Chorgesänge  
für Sopran, Alt, Tenor und Bass (nach 1863)  
Verlag: Siegel, Leipzig

1. „Ich komme vor dein Angesicht“
2. „Gott, heilige du selbst mein Herz“
3. „Ich weiss es, Herr!“

Op.57 „Sei mir gnädig, Gott!“  
für zwei vierstimmige Chöre und vier Solostimmen (nach 1863)  
Verlag: Siegel, Leipzig

ohne Opuszahl:

„Nun schwebt auf Engelsflügeln“

Weihnachtslied für Sopran, Alt und Bass mit Klavier (o.A.)

In: „Deutsche Jugend“, Band III, 3. Heft, 1873

Verlag: Dürr, Leipzig

## Literaturverzeichnis

### 1. Die Schriften Hauptmanns

- Aufgaben für den einfachen und doppelten Kontrapunkt. Gesammelt von Ernst Rudorff B.Senff, Leipzig 1875.
- Ein Brief Moritz Hauptmanns über Helmholtz's „Tonempfindungen“. In: Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 40, Neue Folge, 1. Jg., 1863.
- Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Hrsg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, 2 Bände (nachfolgend als Hauser I und Hauser II zitiert).
- Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr u.a.. Hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876 (nachfolgend als Hiller zitiert).
- Briefe (Auszüge) in: Urteile bedeutender Dichter, Philosophen und Musiker über Mozart. Hrsg. von K. Prieger, Wiesbaden, 2. Aufl. 1886.
- Der Dreiklang und seine Intervalle. In: Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 29, 2. Jg., 1867.
- Erläuterungen zu Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Leipzig 1841., 2. Aufl. 1861.
- Die Lehre von der Harmonik. Hrsg. von O. Paul, Leipzig 1868., 2. Aufl. 1873.
- The letters of a Leipzig cantor. Translated and arranged by A.D. Coleridge (Reprint of the 1892 ed.). 2 Vol., New York: Vienna House 1972.
- Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig 1853, 2. Aufl. 1873 (nachfolgend als NHM zitiert).
- Opuscula - Vermischte Aufsätze. Hrsg. von Ernst Hauptmann, Leipzig 1874.

### 2. Sekundärliteratur

Abert, Hermann (Hrsg.): Moritz Hauptmann. In: Illustriertes Musiklexikon, Stuttgart 1927.

Abraham, Lars Ulrich: Musiktheoretische Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850. In: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jh., hrsg. von M. Vogel: Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. IV, Regensburg 1966.

Altenburg, Detlef: Neudeutsche Schule. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 7, Sp. 66 ff., Bärenreiter, Kassel 1997.

Anton, Karl: Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung. Bach-Jahrbuch XLII, Berlin 1955.

Altner, Stefan: Moritz Hauptmann, Thomaskantor von 1842 bis 1868. In: Thomaner-Almanach 4, Leipzig 2000, S. 8 – 41.

Bagge, Selmar: Moritz Hauptmann. In: Musikalische Zeitung Nr. 37, II. Jg. 1867, S.293ff.

Ders.: Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände, Wien 1860.

Beer, R.: Moritz Hauptmann. In: Wissenschaftliche Beilage zur Leipziger Zeitung, 1892, S.484.

- Blankenburg, Walther: Chor. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd.2, Sp. 1253 ff., Bärenreiter, Kassel 1952.
- Brusniak, Friedhelm: Chor und Chormusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 2, Sp. 766 ff., Bärenreiter, Kassel 1995.
- Caplin, William: Moritz Hauptmann and the theory of suspensions. In: Journal of the Music Theory 28(1984), S.251-269.
- Cherlin, Michael: Hauptmann and Schenker: Two adaptations of Hegelian dialectics. In: Theory and Practise. Journal of the Music Theory Society of New York State, N.Y., 13 (1988), S.115-131.
- Clostermann, Annemarie: Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Mainz 1989.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6), Wiesbaden 1980.
- Ders.: Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert.  
 Teil 1: Grundzüge einer Systematik (= Geschichte der Musiktheorie Bd.10), Darmstadt 1984.  
 Teil 2: Deutschland (= Geschichte der Musiktheorie Bd.11), hrsg. von Ruth Müller, Darmstadt 1989, S.28 ff.
- Ders. (Hrsg.): Das Problem Mendelssohn (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 41). Regensburg 1974.
- Ders.: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft II. Kassel, Bärenreiter 1967.
- Eisenhardt, Günther: Moritz Hauptmann und seine Einwirkung auf die Entwicklung von Dualismus und Polarismus in der Musiktheorie. 2 Bände. Diss. Potsdam, Pädagogische Hochschule 1984.
- Eitner, Robert: Hauptmann, Moritz. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd.11, Leipzig 1880, S.81 ff.
- Engel, G.: Ein Brief von Moritz Hauptmann. In: Neue Berliner Musikzeitung 22 (1868), S.9.
- Feder, Georg: Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750 - 1950, Diss. Kiel 1955.
- Ders.: Verfall und Restauration. In: Friedrich Blume: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl., hrsg. von L. Finscher, G. Feder, A. Adrio, W. Blankenberg. Kassel 1965, S.215 ff.
- Ders.: Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik. In: Wiora, Walter: Religiöse Musik in nichtliturgischen Werken von Beethoven bis Reger, Regensburg 1978, S. 97 ff.

- Fellerer, Karl Gustav: Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts, Bosse Regensburg.  
 Bd. 1: Musik und Musikleben im 19. Jh., 1984  
 Bd. 2: Kirchenmusik im 19. Jh., 1985.
- Fink, G.W.: Rezension zu: Erläuterungen zu J.S. Bach's Kunst der Fuge. In: Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr.37(1841), Leipzig, Sp.737ff.
- Forner, Johannes: Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 14(1972), Heft 3, S.185-204.
- Gerhard, C.: Moritz Hauptmann. In: Neue Musikzeitung, 13. Jg., Stuttgart 1892, S.233.
- Green, Richard D.: Anthology of Goethe songs. A-R Editions, Madison 1994.
- Hanke, Wolfgang: Die Thomaner. Berlin 1979, S.124-129.
- Hauptmann, Ernst: Über den Thomaskantor Hauptmann. In: Pauliner-Zeitung 13 (1936), Leipzig, S.111f.
- Hempel, Gunter u. Irene: Musikstadt Leipzig. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1979.
- Hiller, Ferdinand: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig 1868.
- Ders.: Nachruf auf Moritz Hauptmann. In: Cölnische Zeitung, 07.01.1868.
- Hughes, Jenny: Moritz Hauptmann and idealist thought in 19<sup>th</sup>-century music theory. Diss. Non-doct., University of Nottingham, 1991.
- Jacobi, Erwin R.: Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms. In: Bach-Jahrbuch 55 (1969), S.78-86. Nachtrag in Bd.57 (1971), S.82-90.
- Jorgenson, Dale A.: Moritz Hauptmann of Leipzig. Lewiston (u.a.) Mellen 1986 (= Studies in the history and interpretation of music, 2).
- Kalbeck, M.: Johannes Brahms III/1, Berlin 1910, S.79f.
- Kemmerling, Franz: Die Thomasschule zu Leipzig. Leipzig 1927.
- Knick, Bernhard (Hrsg.): St. Thomas zu Leipzig - Schule und Chor. Stätte des Wirkens von J.S. Bach. Wiesbaden 1963.
- Köhler, Louis: Studien und Betrachtungen über Hauptmann's Buch „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (6 Folgen). In: Neue Zeitschrift für Musik 43(1855), S.165ff.
- Ders.: Über die Verwerthung der Hauptmann'schen Theorie im Unterricht. In: Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 69, Nr. 37(1873), S.373ff.
- Ders.: Rezensionen zu  
 a) Moritz Hauptmann - Briefe an Franz Hauser. In: Signale für die Musikalische Welt, Nr. 15(1872), Leipzig, S.225f.

- b) Moritz Hauptmann - Briefe an Ludwig Spohr und andere. In: Signale für die Musikalische Welt, Nr.54(1876), Leipzig, S.851.
- c) Opuscula. In: Signale für die Musikalische Welt, Nr.14(1875), Leipzig, S.209f.
- Krehl, Stephan: Moritz Hauptmann, ein Dank- und Gedenkwort. In: Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2.4.1918. Leipzig, C.F.W. Siegel 1918, S.49-60.
- Kretzschmar, H.: Die Bach-Gesellschaft. In: Bach-Gesamtausgabe XLVI, Leipzig 1899.
- Krummacher, Friedhelm: Klassizismus. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 5, Sp. 241 ff., Bärenreiter, Kassel 1996.
- Kümmerle, Salomon: Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik, Bd. 1. Olms Verlag, Hildesheim 1974, S.554f. (Reprint der Ausgabe Gütersloh 1888).
- Lampadius, Friedrich: Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. Leipzig 1902.
- Leinert, Friedrich: Moritz Hauptmann. In: Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck V, 1955.
- List, Horst: Der Thomanerchor zu Leipzig. Deutscher Verlag Leipzig, 1975.
- Maczewski, A.: Rezension zu: Die Natur der Harmonik und der Metrik. In: Neue Zeitschrift für Musik, Bd.70(1874), Leipzig, S.165f.
- McCune, Mark: Moritz Hauptmann: A Haupt-Mann in nineteenth-century music theory. In: Indiana Theory Review VII/2 (1986), S.1-28.
- Moser, Andreas: Joseph Joachim - Ein Lebensbild. Berlin 1898, S.37-68.
- Newman, William S.: Three musical intimates of Mendelssohn and Schumann in Leipzig: Hauptmann, Moscheles and David. In: Finson, Jon W., Todd, R. Larry (Hrsg.): Mendelssohn and Schumann: Essays on their music and its context. Durham, N.C.: Duke University 1984, S.87-98.
- Noack, Friedrich und Gudewill, Kurt: Chorkomposition von 1800 bis zur Gegenwart. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 2, Sp. 1385 ff., Bärenreiter, Kassel 1952.
- Öttingen, Arthur J. von: Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Leipzig 1866.
- Paul, Oscar: Ein Nachfolger Sebastian Bach's: Moritz Hauptmann. In: Daheim. Bd. 4, Leipzig 1868, S.292.
- Ders.: Hauptmann, Moritz. In: Musikalisches Conversations-Lexikon. Hrsg. von Hermann Mendel, Bd. 5, Berlin 1875, S.99ff.
- Ders.: Moritz Hauptmann. Denkschrift zur Feier seines 70. Geburtstags am 13. Oct. 1862 (incl. Werkverzeichnis). Leipzig 1862.
- Ders.: Moritz Hauptmann. In: Illustrierte Zeitung Leipzig, 49.Bd., 1867, S.171-174.

- Petzoldt, Richard: Der Leipziger Thomanerchor. Leipzig 1962.
- Phillips, Leonard M.: The Leipzig Conservatory: 1843-1881. Diss. Musicology, Indiana University, 1979.
- Phillips, R.C.: Hauptmann's Doctrines. In: Musical Opinion and Musical Trade Review. London 1907.
- Prümers, Adolf: Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler. Langensalza 1908.
- Rehberg, Paula und Walter: Robert Schumann – Sein Leben und sein Werk. Zürich 1954.
- Richter, Bernhard Friedrich: J.S. Bach im Gottesdienst der Thomaner. In: Bach-Jahrbuch 1915, Leipzig, S.1-38.
- Riemann, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin u. Stuttgart 1901, S.264f.
- Riethmüller, Albrecht: Zu den Bemühungen im 19. Jh. um Palestrinas Platz in der Geschichte. In: Kirsch, W., Jacob, M. u.a. (Hrsg.): Palestrina und die Idee der klassischen Vokalphonie im 19. Jh.. Regensburg, Bosse 1989.
- Rothärmel, Marion: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. Regensburg, Bosse 1963 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 25).
- Ruhnke, Martin: Hauptmann, Moritz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5, Sp. 1828 ff., Bärenreiter, Kassel 1956.
- Ders.: Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S. Bachs. In: Abert, Anna A., Pfannkuch, Wilhelm (Hrsg.): Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, Bärenreiter 1963.
- Rummenhüller, Peter: Der dialektische Theoriebegriff - zur Verwirklichung Hegelschen Denkens in Moritz Hauptmann's Musiktheorie. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966. Kassel 1970, S.387-391.
- Ders.: Hauptmann, Moritz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 8, Sp. 872 ff., Bärenreiter, Kassel 2002.
- Ders.: Ist Moritz Hauptmann heute noch aktuell? In: Musiktheorie Jg.14 (1999), Heft 4, S.320-327.
- Ders.: Moritz Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntniskritischen Theoriebegriff in der Musik. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel 1963.
- Ders.: Moritz Hauptmann, der Begründer einer transzendentalen dialektischen Musiktheorie. In: Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jh., hrsg. von M. Vogel (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jh. IV), Regensburg 1966, S.11-38.
- Ders.: Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Bosse, Regensburg 1967.

Ders.: Die philosophischen Grundlagen in der Musiktheorie des 19. Jh. (= Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh., 1(1971), S.44-57).

Ders.: Romantik in der Musik. Kassel 1989.

Schafhüttl, Prof. von: Moll und Dur in der Natur, und in der Geschichte der neueren und neuesten Harmonielehre. In: Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 5, 1878 und Nr. 7, 1878.

Schucht, Dr.: Rezension zu: Moritz Hauptmann - Briefe an Ludwig Spohr u.a.. In: Neue Zeitschrift für Musik, Bd.72(1876), Leipzig, S.403f.

Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmann's. In: Musikforschung, Jg. 50 (1997), Heft 1, S.18-23.

Seidel, Wilhelm: Moritz Hauptmann's organische Lehre. Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämisse. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 2(1971), S.243-266.

Ders.: Über Rhythmustheorien der Neuzeit (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft VII), Bern 1975, S.135-156.

Spohr, Louis: Selbstbiographie. Bd. 1, Kassel 1860. Bd. 2, Kassel 1861.

Taut, Kurt: Aus einem Musikerstammbuch des 19. Jh.. In: Musik und Bild. Festschrift Max Seiffert, hrsg. von Heinrich Bessler. Bärenreiter, Kassel 1938, S.125-135.

Unbekannt: Musikalische Briefe von Moritz Hauptmann. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. 29. Jg., I.Sem., II. Band, Berlin 1870, S.81-99, 145-155, 177-190.

Ders.: Rezensionen zu

a) Die Natur der Harmonik und der Metrik. In: Signale für die Musikalische Welt, Nr.3(1854), Leipzig, S.17ff.

b) Opuscula. In: Neue Zeitschrift für Musik, Bd.71(1875), Leipzig, S.495ff.

Ders.: Tonkünstler der Gegenwart: Moritz Hauptmann. In: Signale für die Musikalische Welt, Nr. 42(1862), Leipzig, S.553ff.

Wehnert, Martin: Romantik und romantisch. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 8, Sp. 464 ff., Bärenreiter, Kassel 1998.

Wiehmayr, Th.: Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg 1917.