

HANS WEIGEL ALS MUSIKKRITIKER

Kulturwissenschaftliche, autobiografische und literarische Anspielungen in den Musikfeuilletons *Apropos Musik* (1965)

von Magdalena Sekulska (Warszawa)

Erstveröffentlichung

1 Weigel, Hans: Gruß über den Abgrund. In: Ders.: *Apropos Musik. Unsystematische und laienhafte Versuche eines Liebhabers zur Heranführung an die Tonkunst in der zweiten Person Einzahl, mit 18 imaginären Porträts von Hans Fronius*. Zürich, Stuttgart: Artemis 1965, p. 103.

2 Weigel, Hans: *Introduktion*. In: Weigel 1965, p. 8.

3. Ibid.

4 Cf. Obermaier, Walter: *Hans Weigel. Leben und Werk*. Wien: Stadt Wien MA 9 1988, p. 17.

5. Cf. Pizzini, Wind, o.A.

6 Cf. Obermaier 1988, p. 11.

7 Cf. Weigel, Hans: *Die tausend Todsünden*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland 1989, p. 3.

8 Cf. Weigel 1965, p. 7.

9. Cf. *ibid.*, p. 8.

10 Cf. *ibid.*, p. 7.

11. *Ibid.*

12. Cf. Obermaier 1988, p. 11.

13 Cf. Lennartz, Franz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Bd. 3. Stuttgart: Kröner 1984, p. 1820.

14 Cf. Weigel 1965, p. 8.

In den biografischen Artikeln über den Wiener Feuilletonisten Hans Weigel (1908-1991) wird selten darauf verwiesen, dass ein wesentlicher Teil seines Schaffens der Musik gewidmet ist. Weigel verfasste drei Bücher zum Thema »Musik«, *Apropos Musik* von 1965, *Das kleine Walzerbuch* von 1965, und *Das Buch der Wiener Philharmoniker* von 1967. Einzelne Texte über Musik erschienen auch in seinen anderen Feuilletonsammlungen, z.B. *Das tausendjährige Kind* von 1965, *Große Mücken, kleine Elefanten* von 1980 sowie in der berühmten Sammlung *Flucht vor der Größe* von 1960 (Essays über Johann Strauß und Franz Schubert). Zudem hatte Weigel auch vor, wie er in einem Feuilleton behauptete, ein Buch über Jazz zu verfassen, eine Idee, die er aber nicht verwirklichte.¹

1961 veröffentlichte Weigel die Biografie des Dirigenten der Wiener Philharmoniker, Karl Böhm, der mit ihm bei der Abfassung des Buches zusammenarbeitete. Bei verschiedenen Veranstaltungen, zu denen Weigel als Redner eingeladen wurde, sprach er das Thema Musik an. Zu solchen Vorträgen gehörten u.a. *die Freie Rede, gehalten bei einer Veranstaltung des Schubert Instituts im Jahre 1990, Zur Situation der Wiener Musik* (Vortrag in der Österreichischen Gesellschaft für Musik am 29. März 1965) und *Franz Schubert und Wien*, eine freie Rede, die er am 16. November 1989 »bei einer Veranstaltung des Internationalen Franz Schubert Instituts in Wien« hielt. Darüber hinaus befinden sich auch in anderen seiner Werke zahlreiche Anspielungen auf die Musik, in Form von Kommentaren oder Titeln (z.B. *Die unvollendete Symphonie*, einzelne Titel in der Feuilletonsammlung *O du mein Österreich*).

»Liebhaberei« nannte Hans Weigel seine Beziehung zur Musik in der *Introduktion*, der Einleitung zu seiner Feuilletonsammlung *Apropos Musik*.² Zu solcher Auffassung gelangte Weigel als Erwachsener, seine große Leidenschaft war Musik jedoch schon von Kindheit an. Seinen Umgang mit Musik von den Jugendjahren an bezeichnete er als »intim«.³

Den Anstoß zum musikalischen Empfinden gab ihm seine Mutter, die sein Musikinteresse förderte,⁴ so dass sich Weigels jugendlicher Kunsthunger v.a. auf Oper und Konzerte konzentrierte.⁵ Als Schüler spielte er außerdem Querflöte.⁶ Fachmusiker wurde er jedoch nie, wie er in seinen Texten mehrmals, teils kokett und teils bescheiden, behauptet – z.B. in der Rede *Franz Schubert und Wien*.⁷

Seine musikalische Leidenschaft erwähnte Weigel mehrmals in seinen Werken mit deutlicher autobiografischer Offenheit. Schon auf der ersten Seite der *Introduktion* zu *Apropos Musik* behauptet er, er höre sehr gerne gute Musik. Gleich danach gibt er bekannt, welche große Rolle Musik in seinem Leben spielte, indem er die Konzerte »Hauptmahlzeiten« und die Schallplatten »Zwischenmahlzeiten« nennt.⁸ Weigel besuchte außerdem oft Orchesterproben.⁹ Aus seinen zahlreichen Feuilletons geht hervor, dass er sehr viel von Musikgeschichte und Theorie verstand. Sein enormes Wissen kam einerseits aus eigenem Interesse, was er allerdings sehr selbstkritisch betrachtete. Dazu bekennt er sich in der *Introduktion*: »Ich weiß selbst nicht recht, was und wie viel ich über Musik weiß. [...] Ich kann nicht richtig singen, ich kann kein Instrument zureichend spielen, ich kann höchst notdürftig Noten lesen«.¹⁰ Andererseits dürfte Weigels Musikwissen großteils aus der beruflichen Laufbahn und dem Kontakt mit Musikern resultiert haben, worauf er an einer anderen Stelle der *Introduktion* zu *Apropos Musik* hinweist:

Ich war zeitlebens mit Komponisten und anderen Musikern befreundet und habe mit ihnen zeitlebens als Verfasser von Texten, welche gesungen werden sollten, zusammengearbeitet. Wenn man mich fragt »Schiller oder Goethe?« antworte ich »Mozart!«.¹¹

Die Liste der Operettekomponisten, mit denen er im Laufe seiner Karriere als Autor von Texten zusammenarbeitete, ist imposant: Ralph Benatzky, Paul Abraham und Bernhard Grün¹² und viele andere, für die er über 30 Jahre Texte für Operetten verfasste: Horwitz, Zipper-Benatzky, Gruen, Kruse, Burkhard, Steinbrecher, Zeilbor, Lang, Werba und Stolz.¹³

Die als »glücklich« und »erfüllt« bezeichnete Liebhaberei reichte dem Kulturmenschen Weigel nicht aus: Er wollte sich, wie er in der *Introduktion* behauptet, »mitteilen«.¹⁴ So leitete Weigel nach dem Krieg über einige Jahre die Sendung *Apropos Musik* des Radiosenders *Rot-Weiß-Rot*. In der Sendereihe präsentierte er musikalische Beispiele und unterbrach sie

- 15 Cf. *ibid.*, p. 7. »nur spärlich« mit kommentierenden Bemerkungen.¹⁵ Die Werke wurden nach subjektiver Auswahl zusammengestellt. »So sprach ich im Radio über Musik, vorwiegend über Musik, die ich liebe«, behauptet Weigel in der *Introduction*.¹⁶
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*
- 18 Cf. *ibid.*, p. 11. Die Musikkritiken veröffentlichte der Autor 1965 in der Sammlung *Apropos Musik*, die nach ähnlichem Prinzip einer Präsentation geschaffen ist, jedoch nach den Worten des Autors mit der Sendereihe »nur den Titel gemeinsam« habe.¹⁷ Das Buch wurde in Maria Enzersdorf im Jahr 1965 geschrieben und mit »18 imaginären Porträts«, schwarz-weißen Skizzen von Hans Fronius, die Komponisten darstellen, bereichert. Es besteht aus 26 Kurztexen, einer Introduction und einer Coda, was wahrscheinlich dem Aufbau eines Musikwerkes ähneln und trotz Einteilung in einzelne Texte den einheitlichen Charakter des Buches unterstreichen sollte.
- 19 *Ibid.*, p. 32.
- 20 *Ibid.*, p. 213-217.
- 21 *Ibid.*, p. 11.
- 22 *Ibid.*, p. 12.

Zwar nannte Weigel seine Texte über Musik »Musikkritiken«, jedoch gehen sie über die strikte, kritische Gattung weit hinaus. Sie besprechen nicht ein konkretes Werk oder Konzert, sondern betrachten Musik und ihre Komponisten unter verschiedenen Aspekten. Die Einzigartigkeit dieser Texte besteht in der Verbindung von Elementen sachlicher, musiktheoretischer Analyse, subjektiver und kühner kritischer Bewertung, formeller und stilistischer Freiheit, die die vom Autor gewählte Form des Feuilletons erlaubt, und sprachlichem Talent, das ihm die Verwendung von vielseitigen literarischen Ausdrucksmitteln ermöglicht. Jedes Feuilleton ist betitelt, enthält frei geordnet Elemente eines literarischen Komponistenporträts, kurze Analysen und Bewertungen verschiedener Musikwerke, Bemerkungen und Kommentare, die die Musik selber betreffen, aber auch über das Musikalische hinausgehen.

Die subjektiv skizzierten »imaginären« Porträts präsentieren die bekanntesten Namen der klassischen Musik – Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Mahler, Wagner, Strawinsky, Verdi, Offenbach, Bruckner, Liszt, Dvorak, Musorgskij, Debussy, Haydn, Hindemith, Schönberg, Berg u. a.

Der Autor bewegt sich in der Welt der klassischen, tonalen Musik, der modernen Musik widmet er nur wenige Kapitel. Das Buch bildet dadurch zugleich eine Art Musikführer. Der Untertitel der Kritiksammlung lautet *Unsystematische und laienhafte Versuche eines Liebhabers zur Heranführung an die Tonkunst in der zweiten Person Einzahl*. Das Buch widmete Weigel *Der zweiten Person Einzahl*, dem Leser, an den er an vielen Stellen Fragen richtet und den er duzt. An diesen Stellen wird der Plauderton deutlich, in dem die Feuilletons gehalten sind. In der *Introduction* behauptet der Autor, er ist »mit dem Leser befreundet«.¹⁸

Die Taktik der persönlichen Ansprache des Lesers wird konsequent im ganzen Buch angewendet, wie im Feuilleton *Blonde Musik mit blauen Augen*: »Merkst du jetzt, daß die Kunstmusik bis dahin nicht national gebunden war?«¹⁹ Durch das Duzen erreicht Weigel den Effekt eines lockeren Gesprächs, einer angenehmen Plauderei, in der kein Urteil ganz ernst zu nehmen ist. Darum nimmt der Leser Distanz zu Weigels Urteilen, mögen sie auch die schärfsten sein. Außerdem wird der Kontakt zum Leser durch die Form in der zweiten Person Einzahl sehr persönlich, was die Subjektivität des Urteils sowie die für den Autor geheime Sphäre der Kunstbetrachtung betont. Weigel schafft auch dadurch Distanz zu den von ihm betrachteten Themen, dass er das Namen- und Sachregister im humoristischen Ton präsentiert. So enthält das Register u.a. Begriffe wie »Eiterndes siehe Hofmannsthal«, »Saccharin« und »Schmalz« sowie Bemerkungen wie »Karajan kommt in diesem Buch nicht vor«.²⁰

Das umfangreiche Spektrum der Komponisten wird nicht zufällig mit Beethoven eingeleitet, dem das erste Feuilleton *Prometheus und Schlange* gewidmet wird. Beethoven ist der am häufigsten erwähnte Komponist im gesamten Buch. Das Motiv dieses Komponisten bildet den Leitfaden der Sammlung und erscheint an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Kontexten, meistens in Klammern, noch 61 Mal. Die exponierte Stellung Beethovens an den Anfang des Buches bestätigt die Tatsache, dass sein Werk laut Weigel eine wichtige Zäsur in der Musikgeschichte bildet. Dazu behauptet der Autor: »Vor Beethoven war: Musik als Erlustigung hoher Herrschaften – Musik als Ausdruck und Stütze der Andacht – Musik zum Tanzen für hoch und niedrig – Musik als Übung und Behelf, um die Musik zu erlernen«,²¹ und weiter: »Es war unvermeidlich, dass die Musik aus ihrer höfisch-feudalen-kirchlichen und individuellen und an den Ort und die Person gebundenen Isolierung heraus zu allen Menschen kam«.²² Diese subjektive Einschätzung zeugt von der großen Kenntnis der musikhistorischen und kulturellen Realien. Weigel weigert sich nicht, das Werk Beethovens in einen breiteren, gesellschaftlichen Kontext zu stellen – für ihn ist es nicht nur Musik, sondern ein Symbol der gesellschaftlichen Entwicklung. Beethoven wird für die Menschen zum Prometheus, der die Welt erleuchtete. Durch solche Betrachtung im breiteren Kontext geht Weigel über die reine Musikkritik hinaus.

- 23 Ibid., p. 29. Auf ähnliche Weise sieht der Autor das Leben und Werk anderer Komponisten. Einen Ausgangspunkt für Überlegungen im breiteren, gesellschaftlichen Kontext bildet das Werk Johann Sebastian Bachs, und zwar im Kontext der Religion. Weigel schreibt über den Komponisten:
- 24 Ibid., p. 32f.
- 25 Ibid., p. 175.
- 26 Ibid., p. 124. Bach, der Urprotestant, ist für mich ein Sinnbild der religiösen Versöhnung wie Lessings »Nathan«, denn er hat in seiner durch eine Fülle protestantisch geistlicher etablierten Kompositionsweise auch den katholischen Messetext vertont. Da und dort fragt kein Christ [...] danach, ob dies nun sein oder nicht sein »Bekenntnis« ist [...].²³
- 27 Ibid., p. 214.
- 28 Cf. *ibid.*, p. 129f.
- 29 Cf. *ibid.*, p. 130.
- 30 Cf. *ibid.*, p. 129f. Hier gehen Weigels Überlegungen wieder über das rein Musikalische hinaus. Dasselbe geschieht mit Schumann, dessen Werk für den Autor wieder eine Zäsur zuerst im musikalischen Kontext bildet und dem er die Geburt der nationalen, deutschen Musik zuschreibt:

Seit Schumann gibt es deutsche Musik. [...] Merkst du jetzt, dass die Kunstmusik bis dahin nicht national gebunden war? Ob deutsche oder italienische Texte, die Anweisungen und Hinweise waren italienisch, ganz selbstverständlich: *forte, piano, crescendo, adagio, andante, presto, pizzicato, da capo, dal segno, con fuoco, dolce*. [...] Bei Schumann heißt es dann auf einmal »Schnell« und »Langsam« und »Höchst lebhaft«.²⁴

Diese scharfsinnige Analyse der Musiksprache führt aber dann zu überraschender Assoziation und einer interessanten Interpretation der Musik unter nationalem Aspekt. Die Musik wird hier zum nationalen Symbol, so wie das Klischee des Blondhaarigen zum Klischee des deutschen Menschen wurde. Der Titel des Feuilletons *Blonde Musik mit blauen Augen*, eine mit dem negativen Stereotyp des Deutschen beladene Metapher, verdeutlicht Weigels Absicht, dass mit Hilfe des Musikalischen auch das Nationale negativ beurteilt werden kann. Diese Auffassung wird noch deutlicher, als der Autor die Geschehnisse des Jahres 1938 bitter beschreibt:

In der tragischen Nacht vom 11. zum 12. März 1938 sendete Radio Wien Musik, während die Truppen des Dritten Reiches die Grenzen Österreichs überschritten. Ein Unbekannter wählte die Platten aus, die in ihrer Abfolge unvergeßlich das historische Geschehen symbolisierten. Zuerst hörte man Mozart und Schubert. Dann kam Bruckner. Dann kamen deutsche Märsche. Dann kam das Horst-Wessel-Lied.²⁵

Es wird hier deutlich, dass für den Autor die Namen der einzelnen Komponisten konkrete historische Geschehnisse symbolisieren. Durch diese Beschreibung teilt Weigel seine kritische und negativ bewertete Einstellung zu den Geschehnissen des Jahres 1938 mit. Die das Nationale betreffenden Kommentare finden sich auch in anderen Feuilletons. So »hören wir« laut Weigel in allen Symphonien von Mahler »viel Österreichisches, aber nicht ursprünglich und konstitutionell, wenn auch oft holdselig, nicht naiv, sondern bewußt umworben, fanatisch erstrebt, das Land Franz Josephs mit der Seele suchend«.²⁶ Das »Österreichische« wird hier nicht näher erklärt, es ist jedoch klar, dass es eben die Musik ist, die nach seiner Meinung den Begriff zu definieren hilft.

Einen interessanten, kulturellen Aspekt der Betrachtungen bildet die Auffassung der deutschen Sprache in der Musik. Der Begriff »deutsche Sprache« tritt an mehreren Stellen auf, und meint zuerst im engeren Sinn die vokalen Musikwerke in deutscher Sprache, wie Oratorien und Kantaten. Hier ist die deutsche Sprache wort-wörtlich die Sprache der gesungenen Musikwerke. Es gibt aber für den Autor auch den Begriff der »deutschen Sprache in der Musik«, auf den er im Begriffregister extra hinweist.²⁷

Diesen Begriff betrachtet Weigel metaphorisch, im breiteren kulturellen Kontext. Er erklärt, dass »Musik, die Deutsch spricht«, mit Haydns Musik beginnt und »bis in unsere Zeit reicht«.²⁸ Man kann annehmen, dass der Autor zu dieser Musik nicht nur das Vokale, sondern das ganze Werk Haydns zählt, da er über seine Musik im Allgemeinen schreibt und keine konkreten Werke aussondert. Auf die Problematik der deutschen Sprache geht er hier nicht genauer ein, doch bestätigt er, dass diese Musik, im Gegensatz zum Werk Schumanns, »nicht national gemeint und schon gar nicht nationalistisch« sei.²⁹ Die deutsche Sprache kann hier also als Symbol des Anfangs der deutschen Musikkultur bezeichnet werden. Die Überlegung über den sprachlichen Kontext der Musik führt den Autor zu einem Kommentar über seine nationale Identität, die er von der Sprache abtrennt: »(Denn wenn ich nationalistisch bin, dann österreichisch und nicht deutsch nationalistisch; aber trotzdem spreche und ehre und pflege und liebe ich die deutsche Sprache!)«³⁰ Ebenso im sprachlich-kulturellen Kontext sieht Weigel die *Carmina Burana* von Carl Orff und zieht einen ironischen

31 Ibid., p. 136.

32 Ibid., p. 146.

33 Ibid., p. 15f.

34 Cf. ibid., p. 117f.

35 Ibid., p. 22.

36 Ibid., p. 154f.

Schluss. Laut ihm »übersetzt [er] Strawinsky ins Bayerische«, und seine *Carmina Burana*, ein mitteleuropäisches Pendant zum *Sacre de printemps*, könnten dementsprechend *Sakra, der Frühling!* heißen.³¹

Im Feuilleton *Der Himmel voller Violinen* vergleicht Weigel das Werk jener Komponisten, die in »deutscher Sprache« komponierten, mit den Opern von Verdi: »Komponisten von Musik in deutscher Sprache wollen die Gattenliebe, die Erlösung, die Keplerschen Gesetze in Musik setzen, Komponisten von Musik in italienischer Sprache wollen Sängerinnen und Sänger etwas zu singen geben.«³² Es sind hier aber nicht die Komponisten gemeint, die wort-wörtlich in deutscher Sprache komponieren, sondern die Komponisten aus dem deutschen Kulturbereich, die jeweils die kulturellen Elemente ihrer Nation in ihre Musikwerke übertragen. Mag diese Auffassung ironisch klingen, ist doch klar, dass für Weigel die Musikwerke mit dem kulturellen Aspekt einer Nation verbunden und dadurch bei der Entschlüsselung der kulturellen Nuancen eines Landes behilflich sind.

Der Autor überrascht an einigen Stellen mit dem absichtlich untheoretischen und spielerischen Charakter der Analyse eines Musikwerkes. So z.B. in dem Moment, in dem er den Aufbau der Fuge analysiert, in dem er ihn wort-wörtlich ins Literarische übersetzt:

Nimm an, ich sage: »Viele grüne Bäume mit dichtem Laub spenden Schatten.« [...] Wollten wir mit unserem Satz [...] eine Fuge ins Literarische übersetzen, dann müßten wir die übliche Form dieser Buchseite sprengen, und das würde so aussehen:
Viele grüne Bäume mit dichtem Laub spenden Schatten. Viele
Viele grüne Bäume mit dichtem Laub spen
und wäre immer noch sehr problematisch.³³

Am Beispiel des gleichen Satzes, indem er ihn modifiziert, erklärt er den Aufbau der Sonate.³⁴ Diese Übersetzung kann einerseits als humoristischer Versuch eines Aufbaus des Musikwerkes verstanden werden, zugleich ist es aber ein literarischer Trick, der eine Art Spiel mit dem Leser deutlich macht. Weigel wagt hier, die Zeichen der Musiksprache (Noten) wort-wörtlich in die Zeichen der geschriebenen Sprache (Buchstaben) umzusetzen, was an sich unmöglich ist. Dadurch erreicht er einen überraschenden und humoristischen Effekt. Den Trick der Übersetzung der Musik ins Literarische wiederholt Weigel auch an anderen Stellen. So erklärt er z.B. im Feuilleton *Die Unvollendete* auf ähnliche Weise den Aufbau eines Kanons:

Und jetzt soll ich Dir endlich erklären, was Kontrapunkt ist, was Polyphonie ist, was eine Fuge ist? Polyphonie ist Mehrstimmigkeit (Homophonie ist Einstimmigkeit). Wenn du »Kommt ein Vogerl geflogen« singst, ist das homophon. [...] Wenn aber jemand dazu die »zweite Stimme« singt, beginnt die Polyphonie, und sie reichert sich an durch eine dritte oder vierte Stimme. [...] Du singst »Kommt ein Vogerl« und gleichzeitig singt jemand anderer »Kommt ein Vo-o-ogerl« – und vielleicht singt jemand dritter erst »Kommt ein«, wenn Du schon bei »geflo-« bist. Das alles ist Polyphonie (Mehrstimmigkeit).³⁵

Weigel erklärt hier das Wesen der Polyphonie und Monophonie und erzielt dabei einen humoristischen Effekt, indem er sehr detaillierte und bildhafte Analyse des Textes und Aufbaus eines polyphonischen Fragments schafft, sie mit dem bekannten und belanglosen Fragment eines Volksliedes verbindet und als Definition einsetzt. Der humoristische Effekt wird zusätzlich gesteigert durch die Dialektversion des Liedes und die spezifisch österreichische Endung des Wortes auf »erl«.

Durch solche literarischen Tricks scheint der Autor an vielen Stellen wie zu einem Laien zu sprechen. Die einfachen Definitionen mischen sich allerdings mit komplizierten Beschreibungen, und dadurch wird deutlich, dass Weigel seitens des Lesers musikalische Vorkenntnisse voraussetzt und die einfache Sprache bloß zu seiner einfallsreichen literarischen Konvention gehört. Dort, wo er über den Bau eines Musikinstruments schreibt, scheinen musikalische Vorkenntnisse notwendig zu sein, wie im Feuilleton *Quasi una fantasia*:

Auf den Streichinstrumenten sind Saiten, und je nach dem, was du mit ihnen machst, entstehen die Töne. [...] in der Geige und in der Klarinette sind, wie in der Kehle, die Möglichkeiten aller Töne, nicht nur C und Cis und Des und D, sondern auch vieles nicht ganz Reine zwischen C und Cis, Cis und Des, Des und D – und das Des ist mit dem Cis nicht unbedingt identisch.³⁶

Weigel verwendet bei der Beschreibung der Musikwerke ein breites Spektrum der literarischen Ausdrücke. Seine Begeisterung über Musikwerke formuliert der Autor meistens anhand von Metaphern und Vergleichen, wie im Fragment über die Musik Schuberts: »[...] seine Musik ist nicht schön wie ein Bild, ein Bau, ein Gedicht, sondern es ist ein Baum, ein

37 Ibid., p. 37.

38 Ibid.

39 Ibid., p. 69.

40 Ibid., p. 131.

41 Ibid., p. 69.

42 Ibid., p. 49.

43 Ibid., p. 89.

44 Ibid., p. 197 u. 177.

45 Ibid., p. 87.

46 Ibid., p. 129.

47 Ibid., p. 197.

48 Ibid., p. 199.

49 Ibid., p. 200.

See, ein Berg«.37 Mit Metaphern beschreibt er das Werk Bachs: »Die Musik von Bach ist geistesgewordene Form, nein: nicht ›geworden‹, sie ist geistesträchtige Form. Sie ist selbst die Welt«.38 Das Werk von Mozart, laut Weigel dem »musikdramatischen Genius«,39 der »jenseits allen Sprachen steht«,40 beschreibt er mit einer langen Metapher, voller poetischer Empfindsamkeit:

Er soll und er wird Dich erheben, und zwar ganz unmerklich, gar nicht hoch über dich hinaus – wie wir uns im Traum erheben –, nicht fliegend, sondern schwebend. Und um eben dieses Geringe erhebt sich Mozart über alles Irdische und alle andere Musik. [...] Seine Musik [...] ist [...] festlich erhöhtes Dasein, nicht göttlich, sondern Gottes Ehrenbild im Menschen, nicht heilig, sondern höchste Seligkeit im Diesseits.41

Das Abstrakte zeugt von Weigels Absicht, bei der Beschreibung die Kategorien der Realität zu vermeiden, und beweist dadurch die große Begeisterung für die Musik und die Ehre, die der Autor dem Komponisten schenkt. Der Anerkennung Schuberts dient die biblische Stilisierung der Sprache: Franz Schubert »nahm die beiden Sätze und erkannte: Dies ist ja schon die Symphonie«.42 An anderer Stelle behauptet er mit einer negativen Metapher, Bruckner habe »in Klängen gebadet«, und nennt ihn »genüßlich schwelgenden Produzenten erregender Tonmassen«. Schließlich bewertet er sein Werk mit einem Wortspiel: »Er hat [...] Liszt überwagnert und Wagner überlisztet«.43 Liszt und Wagner gehörten in seinem Urteil ebenso in die Reihe der »Verdammten«.44 Im abwertenden Urteil greift er auch zum Dialekt, so wenn er über Tschaikowski schreibt: »Seine drei beliebten Symphonien [...] sind bewusst auf Wirkung hin gearbeitet, sie sind ›auf-gemascherlt‹, wie wir in Wien sagen«.45

Die Mittel der literarischen Abwertung reichen bei Weigel von den zärtlich ironischen Vergleichen, mit welchen er z.B. den Komponisten Haydn beschreibt: »Die Musik von Haydn hört sich an, wie sich die alten Texte lesen mit ›bey‹ und ›frey‹ und ›Schimpff‹ und ›Thal‹ und ›Carte‹ und ›zween‹«,46 bis zu den recht satirischen und boshaften, sogar zynischen Vergleichen. Die bissigsten Formulierungen voller Ironie und Zynismus verwendet er bei der Beschreibung Wagners. Das Wagner gewidmete Feuilleton nennt er *Das notwendige Übel*, was selbst das verspottende Urteil über das Werk des Komponisten ist. Zu Wagner meint der Autor ironisch:

Wenn man ein Tonband mit der Trauermusik aus »Götterdämmerung« oder mit gewissen Partien aus »Parsifal« ganz schnell laufen läßt, kann man trotz der Beschleunigung noch die musikalische Struktur wahrnehmen.47

Ähnlich bissig bezeichnet Weigel Wagners Schaffensprozess als »hysterische Affektivität«48 und Wagner selbst ist durch sein Werk »ein Gereizter, ein Missvergnügter, ein Stänkerer und Querulant, ein Sektierer des Musikdramas [...] unangenehm, lächerlich, abscheulich«.49 Das Bild des Komponisten wird hier zur Karikatur und überrascht an sprachlichem Einfallsreichtum.

Bei der Präsentation der Musikwerke greift der Autor auch zu Reimen, die er im Feuilleton *Die Dritte* präsentiert. Dort setzt er gereimte »Merkverse« über die Symphonien Beethovens:

Die Erste
ist nicht die schwerste.
Die Zweite
geht in die Breite.
Die Dritte
gewinnt die Mitte.
Die Vierte
ist die Gezierte.
Die Sechste
benötigt Texte.
Die Siebente
ist die berühmte.
Die Achte
versucht das Sachte.
Die Neunte
hat eine Pointe.
Eigentlich ist ja die Fünfte noch berühmter als die Siebente. Aber das reimt sich nicht.

Weigel präsentiert sich hier als ein Symphonienkenner, aber v.a. als Meister der Sprache. Das schriftstellerische Talent erlaubt ihm, im Rahmen eines Prosatextes über die Grenzen der Prosa zu gelangen, wodurch auch ein humoristischer Effekt entsteht. Der Autor verwendet sehr einfache Reime, lässt den Reim zur fünften Symphonie mit scheinbarer Bescheidenheit

50 Ibid., p. 16.

51 Ibid., p. 19.

52 Ibid., p. 42.

53 Ibid., p. 72.

54 Ibid., p. 31.

absichtlich weg und bekennt sich vor dem Leser zu seiner »schriftstellerischen Ungeschicklichkeit«, was eine komische Pointe bildet. Solche »Bekanntnisse« über die scheinbare Schwierigkeit des Schreibens setzt er auch an anderen Stellen ein, z.B. wenn der Autor sich bei einer Beschreibung des Musikwerkes selbst tadelt (»[Du weißt, daß diese Formulierungen oberflächlich und banal und primitiv sind – aber es ist ja so schwierig, Noten in Buchstaben zu übersetzen.]«.⁵⁰ Solche koketten Geständnisse gehören zu seiner literarischen Eingenart.

Zu den oft von Weigel verwendeten Sprachmitteln gehören auch rhetorische Fragen, wie im Feuilleton *Die Dritte*: »Und nun steht Beethoven vor der Frage: Wie beendet man eine Symphonie?«,⁵¹ und im Feuilleton *Rund acht Minuten*: »Wie soll man den letzten Satz einer Symphonie schreiben? ›Wo ist neben Beethoven, wo ist nach Beethoven eine Symphonie, welche mit dieser Frage fertig wird?«.⁵² Diese Frage bildet die Pointe des Feuilletons. Im Feuilleton *Das verlorene Paradies* fragt er: »Ja, aber ist denn nicht auch Mozart komisch – oder besser gesagt, heiter?«⁵³ oder überlegt, wie in *Blonder Musik mit blauen Augen*, »was heißt denn das überhaupt ›romantisch?«⁵⁴

Das breite, sorgfältig angewandte Spektrum der literarischen Ausdrucksmittel weist darauf hin, dass der Autor in seinen Feuilletons großen Wert auf die Schönheit der Sprache legte. Seine Texte sind zwar reich an musikwissenschaftlichen Informationen, aber es sind v.a. literarische Meisterstücke, in denen die Aufmerksamkeit des Lesers in erster Linie auf die Schönheit der Sprache gerichtet wird. Die Feuilletons begeistern in dreierlei Hinsicht: erstens auf Grund der Eloquenz und Scharfsinnigkeit des Autors und der daraus resultierenden Originalität der Urteile, zweitens auf Grund des umfangreichen musikalischen Wissens und drittens wegen eben des literarischen Talents und literarischen Muts Weigels, der seine Ideen wunderschön in die Sprache setzt. Darum können sie auch in verschiedenen Kontexten analysiert werden.



Magdalena Sekulska, Mag.^a, Studium der Germanistik an der Universität Warschau. Magisterarbeit zum Thema *Hans Fallada und Erich Kästner*. 2003-2004 Lektorin für Kulturseminare an der Universität Warschau. Seit 2003 Doktorandin am Institut für Germanistik in Warschau. Dissertationsprojekt: »*Ich bin mit voller Absicht in Wien geboren*«. *Hans Weigel (1908-1991) – der Schriftsteller im Dienst Österreichs*.

Kontakt: masek@poczta.onet.pl