

Zusatzmaterial für Windkanal 2009-4

Gerhard Braun

Spurensuche – Einige Anmerkungen zu den Blockflötenkompositionen von Konrad Lechner

Im Jahr 1935 notiert ein junger, ursprünglich ganz aus der romantischen Tradition kommender Cellist auf Konzertreisen mit dem Kammerorchester Edwin Fischer eine Reihe kurzer und leicht spielbarer Sätze für Sopranblockflöte in sein Skizzenbuch. Sie wurden im Bärenreiter-Verlag unter dem Titel „Kleine Tanz- und Spielstücke“¹ veröffentlicht und erfuhren z. T. später noch eine artistische Umwandlung in Lechners letztem Blockflöten-Zyklus „Echo des Schweigens“². So verwandelt sich das kleine Tanzstückchen von 1935 (Nr. 16 der Bärenreiter-Ausgabe), das Konrad Lechner mehrfach ohne Ansage in Programme mit mittelalterlicher Musik einbezog und damit Erstaunen und Nachfragen nach der Quelle bei den zuhörenden Musikwissenschaftlern auslöste, – in das Stück mit der Überschrift „Aufbruch wohin“ (Nr. 2 der Moeck-Edition). Eine Verwandlung, die Konrad Lechner mit der Formulierung „Das Einfache transparent machen“ umschrieb. Den Umbruch aus der romantischen Cellotradition seines Lehrers Hugo Becker zum Blockflötenspieler belegen einige Zitate aus Konrad Lechners Selbstbiographie³:

1911 in Nürnberg geboren. Altsprachliches Gymnasium bis zur mittleren Reife. Wegen schlechter Noten in Mathematik und Physik durchgefallen. Einziger Wert dieser Institution: die Vermittlung von Latein, Griechisch, Englisch und Italienisch. Zur gleichen Zeit in Gaststätten, auf Tanzböden, Hochzeiten und Friedhöfen Geiger und Cellist. Studien? Rein autodidaktisch, abgesehen von einigen Stunden bei einem klavier- und orgelspielenden, geigenbauenden und -spielenden, auch komponierenden Musikstudienrat, der sich zudem meiner Stimme annahm „ich trage wo ich gehe“... mit dunkelgefärbter Bassstimme ... Er gab mir nicht nur eine selbstgebaute schöne Geige mit, die dann wie das einzige Erbstück, ein Klavier ... lassen wir solche „Einzelheiten“. Er war es auch, der mir das einzige Bacherlebnis vermittelte: Duos von J. S. Bach für 2 Violinen (natürlich bearbeitet) im unmittelbaren Kontrast zur Träumerei für Cello von Robert Schumann und der „Blumenlese für junge Violinisten“. Beim Spielen dieser Duos überließ es mich wie ein „Schauer“ – das Bewusstsein vom Kontrapunkt! Wie gut, dass ich in jener Zeit, in der ich immerhin schon meinen ersten und einzigen Konzertwalzer geschrieben hatte, keinen Unterricht in Harmonie, Kontrapunkt oder Komposition gehabt hatte. Als es dann doch jemand versuchte – ich sehe noch die goldenen Lorbeerkränze an der Wand und erinnere mich an Wagners Tristanvorspiel auf der Schallplatte – da lief ich davon und begann in Mannheim (1928) mit dem „Beruf“ des Stehgeigers. Cellisten, Saxophonisten und Schlagzeuger in Weinhäusern, Bars und Cafés. Übrigens war es mir unmöglich ein Lokal aufzusuchen, ohne nicht sofort den Stehgeiger zu bitten, selbst spielen zu dürfen, obwohl ich im täglichen Leben von einer schrecklichen Schüchternheit geplagt war. Dem Engagement meiner ehemaligen Mannheimer Musikerkollegen ins Münchner Café am Platzl verdanke ich die folgenschwerste Wende nach einem Leben nahe dem Abgrund. Der Kampf ums Überleben – zwischen Dienst und Akademiestudium 1930 begonnen – wäre, je mehr er sich zuspitzte, ohne so manchen gutherzigen Münchner Bürger nicht zu gewinnen gewesen. Was einem da so alles über den Weg und ins Cafe lief: gestrandete Typen, wie sie kein Film heute zusammenbringen könnte. Dichter, Maler, Bildhauer, keiner hatte etwas zum Beißen. Nächtliche Begegnungen. Die Gegensätze, Professor kontra Stehgeiger – einmal coram publico mit einer Ohrfeige ausgetragen, hier andächtige Zuhörer in den Konzerten des alten Odeonsaales – unwiederbringlich – dort das lärmende, gröhlende Publikum – nach 4 Jahren war ich Cellist im Bayrischen Staatstheater unter Knappertsbusch – bis ich noch im gleichen Jahr 1934 ihm den Bogen vor die Füße warf, um auf dem Umweg über die Nervenklinik doch noch das nicht genehmigte Konzert in der Berliner Singakademie zu schaffen „Mit solchen Wünschen für

ihren Aufstieg“ (dem Zitat der letzten Cellosonate von Beethoven) war ich von Edwin Fischer zur „Stunde der Musik“, der damaligen Solistenförderung, nach Berlin eingeladen worden, sein Kammermusikpartner zu sein. 1935/36. Was prallte da nicht alles aufeinander! Erst jetzt fand ich in Hugo Becker den grössten Lehrer und begann bei ihm noch einmal von vorne, während der anstrengende Dienst während der Münchner Wagnerfestspiele das letzte forderte. Um nicht zwischen Wagner- und Straußopern hin- und hergerissen zu werden, kündigte ich und wurde Privatmusiklehrer. Aber das war nicht der einzige Grund. In einer Zeit, in der mir das Haydn-Konzert mit dem Münchner Rundfunkorchester angeboten worden war, hörte ich in der Schöpfungstrasse zum ersten Male das Münchner Fideltrio mit Werken von Machaut, Dufay, Ockeghem, Obrecht und Isaak. Die Faszination, die von diesen Werken ausging, übertrug sich auf mein ganzes Leben. Mit einem Schlag wusste ich, wo ich die tieferen Wurzeln der Musik zu suchen hatte. Und zugleich brachen die eigenen Quellen auf, ich gab in der von Carl Orff geleiteten Güntherschule Improvisation auf der Gambe und schrieb meine ersten Blockflötenstücke. Damit waren eigentlich alle Chancen einer Cellolaufbahn vertan. „Wie kann man nur Blockflöte spielen“, sagte der Dirigent des Bayrischen Rundfunkorchesters und schlug die Hände über dem Kopf zusammen. Aber es gab nur eine Entscheidung. Trotzdem führte ich erst mein Cellostudium bei Hugo Becker zu Ende, denn ich wusste, was ich bei ihm lernen konnte. Er, der mit 19 Jahren noch mit Clara Schumann gespielt hatte, war der grösste Virtuose auf dem Cello, den ich je gehört hatte. Mit 74 Jahren war sein Spiel noch immer makellos, diszipliniert und vergeistigt – dementsprechend war sein Unterricht. Unvergesslich die Zeit in Oberbozen, dem „Mekka“ der Cellisten. Alles, was ich später bis in den Kompositionsunterricht hinein meinen Schülern weitergeben konnte, war in den täglichen unendlich mühsamen Stunden gesät worden. Und ich hielt durch, bis es im März 1936 zum Bruch kam. Am Cellokonzert von Saint-Saëns zerbrach das wunderbare Lehrer-Schülerverhältnis. „Ihre Welt ist die Welt Stucks“, sagte ich, „die meinige ist die Welt von Barlach, Marc, Klee und Kandinsky.“ Aus! Ein Jahr darauf – was war er für ein grosser Mensch –, als ich nach härtester täglicher Probenarbeit mit einem eigenem Ensemble an die Öffentlichkeit trat, sagte er nach der Aufführung kleinster Werke von Lasso, Regnart, Marx (meinem verehrten Kontrapunktlehrer) und eigenen Stücken: „Jetzt verstehe ich Sie.“

Als „Spurenelemente“ fliessen diese alten Werke ein in seine Sammlung kleiner Solostücke mit dem Titel „Traum und Tag“⁴, zu der ich ihn auf einem langen Spaziergang auf den Höhen des Schwarzwaldes 1975 zu inspirieren vermochte. In Titeln wie „How do you do Mr. Byrd“ oder „Good morning Mr. Gibbons“ tauchen wörtliche Zitate aus Werken dieser Komponisten auf und auch der Cellist lässt sich nicht verleugnen in dem kurzen Satz „Hello Mr. Dvorak“ mit dem Zitat aus dem Cellokonzert.

Immer wieder entzündet sich Lechners Inspiration an der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts: so in der Umarbeitung des dreistimmigen Liedsatzes von Conrad Paumann „Von ganzem Willen wünsch ich dir ...“ für eine Sopranblockflöte. Konrad Lechner schreibt dazu⁵: „Aus der Vielfalt der Spielfiguren seien drei Einzelheiten hervorgehoben:

- 1) Die genau disponierte Steigerung von 4/16 über 8/16 bis zu 12/16 Diminutionsgruppen.
- 2) Die gesteigert verwendeten Cambiaten (dissonant abspringende Wechselnoten).
- 3) Die Eleganz gewisser gotischer Wendungen, die nicht zufällig neben der scheinbaren Härte einer Cambiata stehen.

Nur im Nachspüren solcher Feinheiten der Satzkunst kann die reduzierte Fassung der Bearbeitung dem Original näherkommen. (Die zahlreichen Vorschläge sind als Relikte von Fauxbourdon-Akkorden aufzufassen).“

Oder nehmen wir seine kunstvolle Bearbeitung des altenglischen Volksliedes „O the cockoo – she's a pretty bird“⁶, in der die Töne des c. f. fensterartig immer wieder aus der Fülle der Vogelstimmen auftauchen. Oder nur noch andeutungsweise erkennbar sind wie verwehende „Spuren im Sand“, wie der Titel dieser Sammlung von kurzen Solostücken lautet. Neben diesen mit wörtlichen Zitaten durchsetzten Werken gibt es auch eine Gruppe von Kompositionen, in denen lediglich der Geist einer Musikepoche oder eines Komponisten

beschworen wird. So in seiner „Hommage à Debussy“⁷, oder in „Adieu, Monsieur Binchois“⁷, einer Hommage an den berühmten Meister der Chanson, „aus dem gestischen, dem inneren Duktus seines linearen Denkens entwickelt.“ Hochinteressant, wie er in dem liturgischen Graduale zum Ostersonntag „Confitemini Domino“⁷ durch zunehmende Verdichtung aus dem 2. Kirchenton allmählich die noch fehlenden Töne hinzufügt und bis zum chromatischen Total, zur Zwölftönigkeit, gelangt. „Das hat natürlich nichts mit Reihentechnik zu tun, aber mit einem Verfahren, das bereits G. Dufay (1400-1474) angewendet hat: In seinem Kyrie „Orbis factor“ (G. A. Tomus IV) wird der äolische c. f. mit seinen normalen 7 Tönen jeweils von Teil zu Teil schliesslich zum Zwölfton-Potential ergänzt. Sicher war das aus dem Fauxbourdon-Kadenz-Empfinden entstanden, aber es beweist ein unwahrscheinliches Farbgefühl. Und zielt über 500 Jahre auf bis heute noch kaum erforschte Zwölfton-Möglichkeiten.“

Aber (so hat er es mir 1987 in Donaueschingen, – als ihm die Sprache versagte, auf die Rückseite einer Eintrittskarte notiert): „Im Numerus (der Zahl) als Quantität ist das ihm seit der Antike eingedachte Metaphysische zur blossen Rechnung degradiert. Das Faszinosum der Musik aber ist die tönende Zahl, nicht der gezählte Ton.“

Die Metamorphose, die Verwandlung, ist ein durchgehendes Charakteristikum der Lechnerschen Kompositionsweise. Sie zeigt sich nicht nur in den Veränderungen historischer Modelle, sondern auch in den Wandlungen eigener Themen und Strukturen. Im 1. Satz seiner „Metamorphosen“ für Blockflöte und Klavier⁸ mit seinem gleichsam ostinaten Bassmotiv (siehe Notenbeispiel 1 am Ende dieses Artikels) erfolgt ab Takt 10 ein gewaltsamer Einbruch geballter Akkorde, die dann im 3. Satz – der Metamorphose des ersten – von Anfang an das musikalische Geschehen bestimmen. Oder achten sie auf die rhythmischen Veränderungen in den Parallelsätzen 2 und 4, die sich besonders deutlich in der Schlussfloskel der Flötenstimme zeigen. (Siehe Notenbeispiel 2 am Ende des Artikels). Sie verdeutlichen das rhythmische Auseinanderbrechen der zunächst im Stil einer Invention gehaltenen Urgestalt des 2. Satzes. Diese Verwandlungen aufzuzeigen und dem Hörer deutlich zu machen ist nach Lechner Aufgabe des Interpreten. In den äusserst lesenswerten Anmerkungen zu seinem Zyklus „Echo des Schweigens“² (eigentlich eine Zusammenfassung seines ganzen musikalischen Denkens) schreibt er: „Rechtes Musikhören hat nichts zu tun mit seligem Träumen, es verlangt die Wahrnehmung dessen, was da in vielfacher Dimensionalität auf das Bewusstsein einströmt: eine Wahrnehmung, die z. B. in der Bachschen Fuge das Vergangene als (stets anders – also verwandeltes) wiederkommendes Künftiges in seinem Nacheinander, Übereinander und Ineinander (der buddhistischen Meditation vergleichbar) den Menschen in sein höheres Ich zu heben vermag.“

Eine andere Quelle von Lechners Inspiration war die unverfälschte Folklore des Balkan, deren unregelmässige Rhythmen z. B. in vielen seiner Kompositionen wiederkehren. Nochmals ein diesbezügliches Zitat aus der Biographie³:

Da war zuerst nur eine Tenorflöte mit dunklem Klang. Wieder einmal begann alles ganz von vorne, ohne Vorbild (Gustav Schreck, der hätte Vorbild werden können, lebte in Berlin.) Eine Altflöte kam hinzu. Ich halte sie noch heute in Ehren. Trotz ihrer „deutschen“ Griffweise hatte sie einen unbeschreiblich singenden Ton. Mit dieser Flöte bereiste ich als Mitglied des Fideltrios Italien, später Dalmatien. Dann erwarb ich ein ganzes Quintett in alter Stimmung. Die höchste Flöte, ein „sopranino“ mit Klang e, war von Dolmetsch. Dalmatinische Nächte am Meer, wenn die Fischer lautlos hinausfuhren, waren der Hintergrund für manches Improvisieren. Unbeschreiblich schliesslich die grosse Balkanreise, mit ihrem doppelten Ergebnis einmal vor bulgarischen, jugoslawischen und griechischen Hörern, und auf der anderen Seite der unvergleichliche Eindruck echter, von keiner „Folklore“ verdorbener Bauern- und Hirtenmusik. Wie anders hätte ich 20 Jahre später in über zehnjähriger Arbeit an der „Kunst des Fidelspiels“ arbeiten können, wenn mir nicht damals die Zusammenhänge zwischen mittelalterlicher Musik und der Musik des Balkans aufgegangen wären – noch dazu in Verbindung mit den grossen Möglichkeiten, die Bartoks Musik in der gleichen Zeit aufschloss.

[Die hier erwähnte „Kunst des Fidelspiels“⁹ ist eigentlich eine Improvisationslehre und z. T. auch eine Kompositionslehre, deren zweiten Band auch jeder Blockflötenspieler mit Gewinn durcharbeiten kann.] Diese Balkaneinflüsse reichen bis zu den 1976 entstandenen „Varianti“¹⁰ für Tenorblockflöte solo. Der Schlusssatz des 1. Teils ist mit „Gaida“ überschrieben. Dies ist ein bulgarischer Dudelsack, dessen Bordunton hier von der Stimme (Summton) des Flötenspielers übernommen wird. Die Einflüsse seiner Kompositionslehrer Carl Orff, Joh. Nep. David und Wolfgang Fortner sind eher unterschwellig in Lechners Kompositionen spürbar. Gründliches Studium der Reihentechnik bei Fortner und viele detaillierte Analysen der Werke von Schönberg, Berg und Webern ermöglichen ihm einen individuellen Ausdruck auch mit dieser Kompositionstechnik. Arnold Schönberg ist mit einem Akkord aus op. 19 auch einbezogen in die „Engramme“¹¹ für Blockflöte, Cembalo und Schlagzeug, wobei er in diesem Werk auch wieder zurückkehrt zu J. S. Bach mit einem kunstvoll eingearbeiteten Zitat aus der Gambensonate G-Dur (siehe Notenbeispiel 3 am Ende des Artikels). Lechners Bestreben, in seinen Werken zu einem organischen Ausgleich – einer Balance – zwischen Numerus und Affektus, zwischen Inspiration und Kalkül zu gelangen, veranlasste ihn immer wieder zu Umarbeitungen und Verbesserungen älterer Werke. Bis zuletzt arbeitete er an einer Neufassung der erwähnten „Engramme“, über die er mir noch in unserem letzten Telefongespräch begeistert erzählte. Auf seinem letzten Notenblatt, das – mit Datum vom 13.12.89 – unvermittelt mit der eigenartigen Textzeile „Morgen als Wiedergeburt“ (Joh. 3) beginnt, sind dann unter dem Datum 14.12.89 die letzten Takte in kontinuierlich dünner werdender Notenschrift notiert. Um 18.30 Uhr hat er die Aufzeichnungen beendet. Eine Stunde später ist Konrad Lechner gestorben.

Unter eine Reproduktion der legendären Plastik „Frau Welt“ von 1310 in der Nürnberger Sebalduskirche (die Rundplastik zeigt von vorn eine schön gewandete Frauengestalt, während die Rückseite dem Betrachter gewissermaßen den offenen Körper mit Gedärmen, Muskelsträngen und Blutgefäßen darbietet) hat Konrad Lechner die Worte geschrieben. „Meine Werke sind nur „Quaestiones musici sine responsione“ also Fragen ohne Antworten,“ Wir sollten uns diesen Fragen stellen, – vielleicht können wir die Antworten – bei eingehender Beschäftigung mit dem Werk und seinen Ursprüngen, – dann doch eines Tages finden.

Anmerkung:

Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag von Gerhard Brauns, welchen er beim 1. Karlsruher Blockflöten-Symposium 1990 gehalten hat. Unser Text gibt den Inhalt leicht gekürzt wieder.

¹ Bärenreiter-Ausgabe 1104

² Edition Moeck Nr. 2558

³ TIBIA 2/76

⁴ Zeitschrift für Spielmusik 436 (Moeck-Verlag)

⁵ Anmerkungen zu „Spuren im Sand“, Edition Moeck 1526

⁶ A.a.O. Seite 6 und 7

⁷ aus „Vom andern Stern“ Zwanzig Epigramme für Sopranblockflöte solo, Edition Moeck 2546

⁸ Hänssler-Verlag Nr.11.117

⁹ Mösel Verlag Wolfenbüttel 1968

¹⁰ Edition Moeck Nr.2508

¹¹ Edition Moeck Nr.2516

f'-Altflöte

Lento ♩ = 52

p (*quasi*) *p*

3

⑩

p (*f*) *p* *f* *p*

f'-Flöte

Lento ♩ = 52

III

f

Beispiel 2



Beispiel 3

21

Musical score for Beispiel 3, showing a multi-measure rest in the upper staff and musical notation in the lower staves. A bracket labeled '1)' spans across the multi-measure rest and the first measure of the lower staves. The lower staves contain musical notation with triplets and other rhythmic markings.

1) BWV 1027

Konrad Lechners Notenhandschrift

