

Wolfgang Osthoff

### Bertold Hummels letzter Liederzyklus: *Kopflos*

Als Bertold Hummel vor einem Jahr starb, hinterließ er ein gerade noch vollendetes Werk: *Kopflos*, einen sechsteiligen Liederzyklus nach skurrilen Gedichten von Hermann Hesse für mittlere Singstimme und Klavier op. 108. Hummel hat dieses opus ultimum im Mai 2002, kurz vor der Diagnose der todbringenden Krankheit, begonnen und dann noch im selben Monat mit außergewöhnlicher Intensität abgeschlossen. Letzte Korrekturen für den Notenschreiber hat er am 21. Juli vorgenommen, vier Tage vor der folgenschweren Operation. Am 9. August – genau 40 Jahre nach Hesse<sup>1</sup> – ist Hummel gestorben. Die Lieder sind seinem Sohn Martin gewidmet, der sie am 17. August 2002 auf dem Hesse-Festival in Calw als Uraufführung singen sollte. Dazu ist es, acht Tage nach dem Tod des Komponisten, natürlicherweise nicht gekommen, doch Martin Hummel hat den Zyklus ein Jahr später an dem doppelten Gedenktag (9. August 2003) in Calw uraufgeführt (er erscheint im Verlag Schott).

Martin Hummel hatte auch die Texte ausgewählt und vorgeschlagen. Daß am Ende eines oft schwergewichtigen Schaffens ein heiteres, ja beinahe komödiantisches Werk steht, sollte man bedenken, jedoch nicht überinterpretieren. Humorvolle Töne fehlen auch in Hummels früheren Liedern nicht, etwa in denen über Texte von Eichendorff oder Arno Holz<sup>2</sup>. Dennoch ist es von Bedeutung, daß der Komponist für seinen letzten Zyklus die vom Sohn vorgeschlagene Reihenfolge dahingehend änderte, daß das Gedicht „Belehrung“ am Schluß erscheint:

Mehr oder weniger, mein lieber Knabe,  
Sind schließlich alle Menschenworte Schwindel

---

<sup>1</sup> Jürgen Libbert, „Hermann Hesse und Bertold Hummel – Zum 125. Geburtstag des Dichters und zum Tode des Komponisten“, *Jahresbericht 2001/2002 der Hochschule für Katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg*, 85.

<sup>2</sup> Wolfgang Osthoff, „Zu den Liedern Bertold Hummels“, *Bertold Hummel = Komponisten in Bayern*, hrsg. Alexander L. Suder, 31 (Tutzing 1998), 118 und 122-124.

Das Gedicht steht unter Hesses *Versen im Krankenbett* (aus den Jahren 1919 bis 1928)<sup>3</sup>. Für Hummel darf man hier wohl schon von Altersweisheit und Altersskepsis sprechen. Das „Tutto nel mondo è burla“ von Verdis *Falstaff*-Ende ist zum Zweifel an der „Wahrheit“ verschärft – eine Reflexion „im Krankenbett“? Jedenfalls skeptischer Humor, was sich an den Elementen dieser musikalischen Sprache ablesen läßt (Beispiel 1). Das leicht schlendernde Sechzehntelmotiv zeigt, daß sich diese Belehrung mit einem liebevollen Augenzwinkern verbindet. Der in der Tiefe gegründete und im hohen Nachschlag komplettierte A-Dur-Akkord (T. 15) und auch der den zweiten Vers abschließende E-Dur-Akkord scheinen die im übrigen herrschende tonalitätverwischende Chromatik hörbar in Frage zu stellen. Was von beidem ist Wahrheit, was Schwindel? Ist die Antwort in den „unvollkommenen“ Septakkorden zu suchen, welche sich auf je einem Viertelwert der Takte 16 und 18/19 ergeben? Wahrscheinlich wäre das alles zu „direkt“ formuliert, wollte man sich strikt darauf festlegen. Allerdings sollte auch nicht der Eindruck entstehen, hier sei in improvisierender Unverbindlichkeit oder auch in naturalistischem Nachvollzug der Textpartikel etwas hingeworfen, das der musikalischen Gesetzmäßigkeit entbehrte. Ein Blick auf die Gestaltung der Singstimme erweist das Gegenteil: Ein sangliches Motiv in e-Moll („Mehr oder weniger“) wird in leichter Abwandlung nach g-Moll transponiert („mein lieber Knabe“), während der zweite Vers zuerst auf einem sequenzierenden Motiv aus aufspringender Septime und abspringender Sexte beruht (T. 16-18), um dann gebrochen in jenen Septakkord zu münden (T. 19), den – anders gefaßt – wir schon in der Begleitung fanden. Der erwähnte E-Dur-Akkord (T. 20) rundet schließlich die mit e beginnende Komposition der ersten Halbstrophe ab. In solcher Konstruktivität (Merkmal der Hummelschen Musik im allgemeinen) zeigt sich die Weisheit – hier, in ihrer alles Überflüssige abstreifenden Durchsichtigkeit, wohl auch die Altersweisheit.

Am weiteren Verlauf der „Belehrung“ läßt sich beobachten, wie der auf den ersten Blick „schwierige“ musikalische Satz sich der unmittelbar sinnfälligen Liedhaftigkeit unterordnet. So beruht der Gesang in der zweiten Hälfte der ersten Strophe wiederum auf Sequenz, hier Sequenzierung einer ganzen Melodielinie (T. 22-31), und dasselbe gilt für die

<sup>3</sup> Hermann Hesse, *Stufen. Alte und neue Gedichte in Auswahl* (Frankfurt am Main 1966), 148 und 237.

Beispiel 1  
„Belehrung“, T. 9-20

erste Hälfte der zweiten Strophe (T. 35-45) sowie für deren letzten Versbeginn (T. 52-57). Doch kommt innerhalb dieser Entwicklungen auch der skeptische, ja sogar schonungslose Humor zum Vorschein: Die Worte „am ehrlichsten“ stehen *gesprochen* (T. 27) zwischen der Existenz „in der Windel“ und derjenigen „im Grabe“, sich auf beide beziehend. „Frei gesprochen“ wird nach Aussetzen des Gesangs der ganze letzte Vers: „und mancher lög’ und lebte lieber wieder“ (T. 59/60). Das Klappern der „blanken Knochen“ (T. 46/47) ist durch das Repetieren der hohlen Quinte ( $f^1-c^2$ ) und die in sie hineingeschleuderten kakophonischen „Cluster“-

Akkorde veranschaulicht, welche auf der Sechstonanordnung über *ges* beruhen. Vor dem erwähnten Sprechen des Schlußverses bringt Hummel dessen Anfang („und mancher lög“) als Gesang, indem er das sequenzierte Motiv vom Beginn (vgl. Beispiel 1, T. 9-13) rundend aufgreift und hier noch um eine Terz weiter nach oben sequenziert (T. 56/57). Der „Schwindel“ erscheint an der ganzen Stelle in unerwarteter Beleuchtung, nämlich in ragtime-artiger Rhythmik und entsprechend robust-wippen-der Begleitung (linke Hand) und synkopischer Abwandlung des Sechzehntelmotivs vom Anfang des Liedes, das überdies mit parallelen Quart-ten (und Quinten) gepfeffert wird (Beispiel 2).

Beispiel 2  
„Belehrung“, T. 51-54

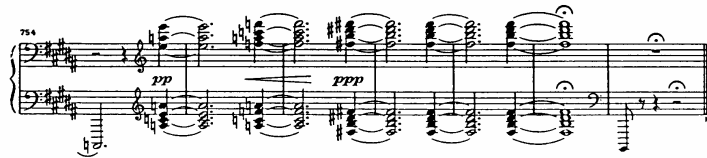
Die so umrissenen kompositorischen Züge dieses den Zyklus beschließenden Liedes finden sich ebenso in den vorangehenden Nummern. Inhaltlich verwandt ist die am spätesten entstandene Nr. 4, „Bildnis eines zu alt gewordenen Literaten“, auf ein Hesse-Gedicht von 1958. Der Schwindel wird hier abgemildert zur Irrelevanz:

Noch ist er fähig, manche Eule  
Behutsam nach Athen zu tragen.  
(dieser Vers bei Hummel im Sprechgesang)  
oder  
Doch fallen ihm die Pleonasmen  
Noch immer dutzendweise ein.

Hummel, der dies in das Bildnis eines zu alt gewordenen Komponisten umwandelt, arbeitet zu dessen Charakterisierung weitgehend mit dem für das 19. Jahrhundert bezeichnenden harmonischen Terzenaufbau (z.B. im

„Glaubens“-Motiv des *Parsifal*, dort zuerst T. 39ff.). Über andere konstruktive Züge, die wir schon bei Betrachtung der „Belehrung“ berührt haben, dominieren hier solche Akkordfolgen. So strahlt am Schluß das im Dreiklang aufjubelnde „Paradies“, als welches das 19. Jahrhundert im Rückblick erscheint, über einer in Terzabständen sequenzierten Dreiklangsfolge (Beispiel 3). Das erinnert an ein typisches Werk dieses 19. Jahrhunderts, an Liszts *b*-moll-Sonate. Deren Seitenthema („Grandioso“) tritt zuerst (T. 105ff.) in der harmonischen Folge *D-b-G-e-C* auf. Doch nicht nur dies erinnert an Liszt. Hummels Akkordfolge löst sich schließlich (T. 47-50) in ganztönig absteigende Parallelklänge, deren letzter (*es*-Moll) tritönig nach *A*-Dur gewendet wird und dort mit dem hohen arpeggierten Quartsextakkord im pianissimo verklingt. Liszts Sonate entschwebt am Schluß sehr ähnlich: in Terzabstieg (*a-F*), Tritonusschritt (*F-H*), hohem Quartsextakkord und zweifachem, sogar dreifachem piano (Beispiel 4).

Beispiel 3  
„Bildnis eines zu alt gewordenen Literaten“, T. 43-50



Beispiel 4  
Liszt, Sonate *b*-Moll, T. 754-760  
(19. Jahrhundert par excellence, was Hummel parodiert)

Es liegt ja nahe, daß das Parodieren dieses oder jenes historischen Musik-Jargons in diesem skurrilen Zyklus eine hervorragende Rolle spielt. Das gilt besonders für das Lied Nr. 2, Hesses „Antwort an Freunde, die mir ein sehr schwieriges Gedicht im neuen Stil geschickt und gefragt hatten, ob ich es etwa verstehe“ (1960). Hier ist es Hesse selber, der sein poetisches Nichtverstehen des dunklen Violetts gelblicher Verse überleitet in sein musikalisches Nichtverstehen von

Zwölfergesang  
Mit oder ohne Adorno

Es versteht sich, daß bei Hummel nicht nur der zweite dieser Verse als Zwölftonreihe samt ihrem instrumentalen Echo erscheint (T. 23-26) und daß in ihr ein charakteristisch unsanglicher Dezimensprung auf „A-dor...“ vorkommt, sondern daß das ganze Lied weitgehend auf horizontalen und vertikalen Zwölftonkonstrukten beruht. Hierbei werden die den Dodekaphonisten so teuren Intervalle des Tritonus und der großen Septime waidlich ausgeschlachtet.

Ob die auf der Ganztonleiter beruhenden Akkorde (T. 10/11 und 29/30) semantisch gedeutet werden dürfen, muß offenbleiben, in Hummels Musik begegnen ganztönige Bildungen nicht selten. Doch beim dunklen Violett (T. 13/14) der gelblichen Verse wird man wohl an impressionistisch-symbolistische Tonsprache umso eher denken, als solche Klänge öfter auch im dritten Lied auftreten: „Waldnacht“, Hesses Parodie des Gedichtes „eines Schwabinger Symbolisten“ (1902). Hier träumt der Symbolist am Schluß von der Wonne, „stumm zu herrschen über violette Weiten!!!“ Im Klavier erklingt das *a*<sup>4</sup>, während am Anfang des

Liedes das Subkontra-A erklingen war – der höchste und der tiefste Ton des normalen Flügels. Neben den Ganztonbildungen (z.B. T. 10/11) erscheint der Terzenaufbau noch potenziert, indem etwas süßliche Dreiklänge im Nonnenabstand aufeinander gesetzt werden (T. 7-9, später T. 45/46 und 65-67), wobei auch für den Sprechgesang bestimmte Intervalle angedeutet sind (Beispiel 5). Nonensprünge und -klänge bilden übrigens auch das immer wiederkehrende instrumentale Motiv dieses Liedes.



Beispiel 5  
„Waldnacht“, T. 7-12

Aufeinander geschichtete Dreiklänge, nun aber im Septimenabstand, finden sich auch in Nr. 5, „Soirée“ (T. 12/13 und 47/48)<sup>4</sup>. Dadurch zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Parodie auf einen Schwabinger Symbolisten (Nr. 3). Beide Hesse-Texte sind ja auch von 1902 und inhaltlich verwandt. Die in Nr. 5 aufs Korn genommenen Literaten „mit schmalen Waden“, die Hesse eingeladen hatten – „Ich wußte nicht war-

<sup>4</sup> Die Dreiklangsschichtung im Septimenabstand veranschaulicht hier ironisch das „warum“. Positiv gesehen symbolisiert sie das paradox-rätselhafte „In ewiger Gegenwart leben ohne Schmerz“ in Hummels erstem Haiku von 1995; vgl. Osthoff, „Zu den Liedern Bertold Hummels“, 121.

um“ –, folgen einerseits ästhetischen Doktrinen, wissen aber andererseits „sich flott zu betragen“, denn es sind „Herren von Namen / Und von gewaltigem Ruf“. Die eine Seite veranschaulicht Hummel bereits mit dem Zwölftonkonstrukt, mit dem das Lied beginnt und das dann immer wieder – vor allem als „Ritornell“ – erscheint (Beispiel 6). Der zweite Takt bringt transponiert und in Umkehrung die Sechstonreihe des ersten Taktes, so daß sich die erwünschte Zwölfzahl ergibt. Die andere Seite fängt Hummel in einem marschähnlichen eitlen Stolzieren ein, das in – mixturhaft erweiterter – Tonalität auftritt (Beispiel 7). Der eine dieser „Herren von Namen“ schreibt „Dramen“, worauf das Klavier pflichtschuldigst ein „dramatisches“ Tremolo setzt (T. 41). Der andere schreibt Romane, was sich in einer langatmigen Koloratur ausdrückt (T. 45/46). Beide „machten ein groß Geschrei“, wozu die Singstimme das einzige Mal in diesem Zyklus trillerartig vibriert, während im Klavier noch einmal ein Tremolo bebzt (T. 58-61). Hesse aber schämte sich „zu sagen, / Daß ich auch ein Dichter sei“.



Beispiel 6  
„Soirée“, T. 1-2

Während die den Zyklus abschließende „Belehrung“ mahndend die ewige Frage nach der Wahrheit aufwirft, schlägt das eröffnende, dem Ganzen seinen Titel gebende „Kopflös“ den halb komischen, halb ernsten Ton in geradezu grotesker Weise an:

Wie lebt nach abgeschnittenem Kopfe  
Das schwere Leben sich so leicht!

heißt es in der ersten Strophe (Beispiel 8). Hummels gutmütiger Humor gibt sich mit der tölpelhaften Führung des Gesanges und Klavierbasses in weiten Parallelen beim ersten dieser Verse zu erkennen – man denkt etwa an das „Se Falstaff s'assottiglia“ im 1. Bild von Verdis Oper –, dann aber auch mit der leicht verjazzten Synkope beim zweiten Vers. Ein inhaltlich ganz ähnliches Gegenstück bietet die Clowns-Szene Nr. 6 im *Lehrstück*



Beispiel 7  
„Soirée“, T. 26-35

(1929) von Bert Brecht und Paul Hindemith, wo dem unbedarften Herrn Schmitt schrittweise alle Glieder abgesägt werden, zum Schluß eben auch der Kopf: „Aber wir können ja Ihren Kopf absägen, wenn Sie so dumme Gedanken drin haben.“ Herr Schmitt: „Ja bitte, vielleicht hilft das.“ Brechts bössartiger Humor wird von Hindemith durch einen frechen Marsch des Fernorchesters begleitet. Beim Absägen der oberen Kopfhälfte beginnt ein Marschfragment (Beispiel 9)<sup>5</sup>. Das wird also, im Gegensatz zu Hesse-Hummels „Kopflös“, mit schwarzem Humor und allerhand gesellschaftskritischen Hintergedanken vorgeführt.

<sup>5</sup> Paul Hindemith, *Sämtliche Werke I*, 6. *Szenische Versuche*, hrsg. Rudolf Stephan (Mainz 1982), 92.

Beispiel 8  
„Kopflös“, T. 6-10

Beispiel 9  
Hindemith, *Lehrstück*, aus Nr. 6

Natürlich zielt auch das Bild bei Hummel nicht real auf den Tod. Denn die dritte Strophe Hesses preist den Genuß (Beispiel 10). Die Musik illustriert die Banalität dieses Gedankens walzerartig mit den primitiven V-I-Schritten des Basses einer Bauernkapelle, über denen sich ebenso simpel die V-I-Schritte der Singstimme erheben, allerdings in bitonalem Verhältnis zum Baß, d.h. in der um eine Sekunde höheren Tonart. Der

Singstimme folgen auch die Hochtöne der in der rechten Hand des Klaviers nachschlagenden Viertonakkorde. Doch deren Klänge sind ganztönig gebildet und passen harmonisch somit weder zur Singstimme noch zum Baß. Ähnlich hat Hummel in seinem zweiten Hesse-Lied aus op. 71a (1978), „Handwerksburschenpenne“, niedere Primitivität musikalisch gezeichnet<sup>6</sup>. So verbindet sich schon in dem ersten Lied des opus ultimum das Anschauliche mit dem Konstruktiven, wofür noch weitere Beispiele angeführt werden könnten, etwa die geistreiche Musikalisierung von Hesses behutsamer Alliteration „Kein Wort, kein Lärm, kein grelles Licht!“, wo „Lärm“ und „Licht“ auf *d*<sup>2</sup> gesungen werden, doch mit Vorschlägen: „Lärm“ von oben, „Licht“ von unten (T. 37/38).

Beispiel 10  
„Kopflös“, T. 27-34

Bertold Hummel unterscheidet sich von vergleichbaren anderen Vokal Komponisten in seinem Liedschaffen nicht nur durch dessen relativ spätes Einsetzen und das fast völlige Absehen von Liebeslyrik<sup>7</sup>, sondern auch durch dieses Ausklingen in gutmütigem Spott und heiterer Altersweisheit. Der Herbstthematik seiner früheren Lieder und dem stimmungserfüllten poetischen Schwanengesang, der seinen Eichendorff-Zyklus op. 88b von 1988 abgeschlossen hatte<sup>8</sup>, ist nun, schon im Angesicht des realen Todes, der wirkliche Schwanengesang – wie der Komponist wußte<sup>9</sup> – als ein Epilog gefolgt, der sich schalkhaft gibt, aber zugleich – alles andere als „kopflös“ – eine ernsthafte „Belehrung“ enthält und darstellt.

<sup>6</sup> Osthoff, „Zu den Liedern Bertold Hummels“, 112 und 116.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 112 und 119.

<sup>9</sup> Libbert, „Hermann Hesse und Bertold Hummel“, 84.