

## Stefan Kunze (1933—1992)

von Wolfgang Osthoff, Würzburg

Unvermittelt und bestürzend traf Viele die Nachricht vom Hingang Stefan Kunzes. Nur die ihm Näherstehenden wußten von einer bösen Lymphkrankheit, die ihn im Herbst 1991 befallen hatte und ihre gefährlichen Züge immer deutlicher offenbarte. Doch erst in den letzten Wochen schwand alle Hoffnung auf eine Heilung des Leidens, von dem ihn dann der Tod am 3. August 1992 erlöst hat. Kunze konnte sich aus der physischen und psychischen Erschöpfung der letzten Monate immer wieder durch die Antriebe seiner Arbeit, von der er nicht lassen wollte, erheben. Daß er sogar seine Lehre im Sommersemester noch mit großer Anstrengung zu bewältigen suchte, haben wir mit Bewunderung vernommen. Sein 60. Lebensjahr konnte er nicht mehr vollenden. Das zu diesem Anlaß von Schülern, Kollegen und Freunden geplante Berner Symposion soll nun die Gestalt einer Gedenkschrift annehmen.

Stefan Kunze wurde am 10. Februar 1933 in Athen geboren, als Sohn des Archäologen (und späteren langjährigen Direktors des dortigen Deutschen Archäologischen Instituts) Emil Kunze und seiner griechischen Frau Athena geborene Drinis. Kunze war deutscher Staatsangehöriger, doch seine früheste Sprache ist das Griechische gewesen, und nach Griechenland, wo er den größten Teil seiner Kindheit verbrachte hatte, ist er wie in eine Heimat jedes Jahr bis zum Ende für mehrere Wochen gegangen. Nach seiner Straßburger und Münchner Gymnasialzeit studierte er vom Wintersemester 1952/53 an Musikwissenschaft, Klassische Philologie und Byzantinistik an den Universitäten München und Heidelberg. Rudolf von Ficker, Thrasybulos G. Georgiades und Franz Dölger hat er als seine wichtigsten akademischen Lehrer angesehen. Mit Georgiades war überdies die Familie freundschaftlich verbunden, er wurde Stefans Pate. Kunzes Universitätsstudium erfuhr 1955/56 eine Unterbrechung durch den Besuch des Trappschen Konservatoriums, wo er die Konzertprüfung für Flöte ablegte. Noch Jahre später konnte man ihn mit Bachs drei *Flötensonaten* BWV 1030-32 öffentlich erleben. Kunzes praktisch-musikalische Ausbildung setzte sich neben dem Universitätsstudium auch im Dirigierunterricht bei Kurt Eichhorn fort. Kunze hat hier nicht nur das Handwerk gelernt, was er etwa in einer umsichtig geleiteten konzertanten Seminaufführung des Monteverdischen *Orfeo* unter Beweis stellte, sondern auch durch die unmittelbare Befassung mit Orchester und Partitur eine Basis für seine spätere wissenschaftliche Arbeit gelegt, die manchem Schreibtischgelehrten fehlt.

Nach der 1961 erfolgten Promotion an der Universität München war Kunze 1962—65 und dann noch einmal seit 1966 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, was ihm vor allem ausgedehnte Studienaufenthalte in Italien ermöglichte. In diese Zeit fällt unter anderem auch seine Mitarbeit an der Neuen Mozartausgabe, in der er die Konzert- und Einlagearien sowie die Einzel-Ensembles herausgab (1967—72). 1970 habilitierte er sich in München und folgte 1973 einem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bern. „Ich könnte mir im Augenblick keine bessere und auch von mir erwünschtere Lösung vorstellen“, bekannte er brieflich, und es ist

wohl dabei geblieben, daß er sich dort trotz einer quantitativ eher begrenzten Schülerschar bis zum Ende sehr wohl gefühlt hat. 1984 lehnte er einen Ruf auf das Frankfurter Ordinariat ab. Wie sehr Kunze von seinen Berner Kollegen geschätzt wurde, bewiesen die ungewöhnlich warmen und eindringlichen Worte des Dekans bei der Trauerfeier. Daß Kunze auch am Musikleben der Schweizer Bundeshauptstadt aktiv Anteil nahm, versteht sich bei ihm fast von selber.

Einem guten Brauch unseres Faches folgend hat Kunze sein Gesellenstück mit einer Dissertation zur älteren Musikgeschichte abgelegt: über *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* (Tutzing 1963). Es kam ihm darauf an, den „Umschwung im musikalischen Denken zu einer rein musikalischen [d. h. nicht-textverbundenen] Konzeption, die die spätere Musik ermöglicht“, bei Gabrieli zu zeigen. Die große Perspektive ist allerdings das Ergebnis minutiöser Analysen. Daß er schon damals damit faszinieren konnte und nicht abschreckte, bezeugt der führende venezianische Kritiker (M. Messinis), der seinen Nachruf in einer Tageszeitung mit dem Satz beginnt: „Ho imparato a conoscere l’universo musicale di Andrea e Giovanni Gabrieli attraverso gli scritti di Stefan Kunze“. Anderes kam bald hinzu, doch mit Instrumentalmusik und Italien waren für Kunze bleibende Orientierungen gegeben. Auch dem engeren Bereich blieb er treu: Noch in den frühen 80er Jahren erschienen Studien zu den Gabrieli, vor allem rückte aber Giovanni Gabrielis großer deutscher Schüler Heinrich Schütz immer mehr ins Blickfeld Kunzes. Seine Beiträge in den ersten Nummern des Schütz-Jahrbuches, zu dessen Mitherausgebern er gehörte, zeugen davon.

Doch die *Symphoniae sacrae* der älteren Zeit konnten ihm nicht genügen. Fast leidenschaftlich wandte er sich schon früh einem seiner Hauptthemen zu: der großen instrumentalen Symphonie der Wiener Klassik und Schuberts. Mit der *Unvollendeten* eröffnete er 1965 — Maßstäbe setzend — die Monographien *Meisterwerke der Musik* des Münchner Fink-Verlages, eine Reihe, die er nach dem frühen Tod des Freundes Ernst Waeltner seit 1978 herausgab. Auf Schubert folgte schon 1968 als Heft 6 die große *g-moll-Sinfonie* Mozarts, womit Kunze ein für ihn fortan zentrales Gebiet betrat. Seine letzte große Monographie — Nr. 50 der Reihe und längst kein ‚Heft‘ mehr — war zwanzig Jahre später der *Jupiter-Sinfonie* gewidmet. Kunzes reiches Œuvre könnte zu der Annahme verleiten, er habe sich das Schreiben leicht gemacht. In Wahrheit reiften die Dinge bei ihm langsam, und aus Verantwortung geborene Skrupel haben die Ausführung so manchen Planes hinausgezögert und damit für immer verhindert. So sollte die Deutung des symphonischen Kosmos mit einer Arbeit über Beethovens *Eroica* gerundet werden. Schon 1977 teilte er brieflich mit, daß er sich durch eine Vorlesung und einen Vortragszyklus gründlich darauf vorbereite. . . . Dabei hatte er eine gewisse Vorarbeit schon mit seinem Aufsatz über die *Variationen* op. 35 (1972) geleistet. Wie ihm auch Haydn, dem er namentlich keine Studie gewidmet hat, nahestand, belegte noch der letzte Brief vom Mai 1992: Auf seine Vorlesung über „Haydn und Mozart — Die Kunst des Streichquartetts“, die er mühsam durchführe, habe er sich besonders gefreut. Daß sie durch die auf einem gemeinsamen venezianischen Symposium gespielten Mailänder Quartette des jungen Mozart angeregt worden war, ist bezeichnend für die menschliche und künstlerisch-geistige Spontaneität Kunzes. Ähnlich hatte sich sein Lehrer Georgiades 1957 von ein paar zufällig im Radio gehörten Takten *Carmen* zu

einem seiner mitreißendsten Kollegs inspirieren lassen. Nicht nur das große Einzelwerk Mozarts, Beethovens, Schuberts fesselte Kunze, sondern auch die Gattung als historischer Zusammenhang. Er fand „im sinfonischen Zyklus die fundamentalen Seinsweisen instrumentaler Musik, und insofern diese für das Ganze der Musik steht, auch die der Musik überhaupt, zusammengefaßt“ (*Jupiter-Sinfonie*, S. 40). In dem vielbändigen Handbuch der musikalischen Gattungen, das er herausgeben wollte, hatte er sich die Sinfonie im 18. Jahrhundert und die Theorie der Gattung vorbehalten.

Mit Mozart verband sich aber wiederum Italien und lenkte Kunze auf die Gattung, der er seine wohl bedeutendsten Arbeiten gewidmet hat: auf die Oper. Aus der ungedruckten Habilitationsschrift über die Opera buffa im 18. Jahrhundert kristallisierte sich ein besonderes Thema heraus: *Don Giovanni vor Mozart — Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*. Das 1972 erschienene Buch gilt längst als Standardwerk der Opernforschung. In Ergänzung dazu edierte Kunze 1974 das unmittelbare Vorläuferwerk, Giuseppe Gazzanigas *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*. Seltsamerweise hat sich bislang kein Theater von Rang diese Publikation der beachtlichen Partitur zunutze gemacht. Doch letztlich war es Mozart selber und seine Musik, die Kunzes Deutung immer wieder umkreiste: mit Studien zu *Schauspieldirektor*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und vielem Anderen mehr. Noch die letzten Texte, die wir von ihm haben, gelten dem Verhältnis Mozart — Da Ponte und Mozarts *Finta semplice*, vorgetragen im September 1991 auf dem erwähnten deutsch-italienischen Mozart-Symposium in Venedig (vgl. *Mf* 45, 1992, S. 172 f.).

Stefan Kunzes Buch über *Mozarts Opern*, das 1984 herauskam und inzwischen auch in spanischer und italienischer Übersetzung erschienen ist, gehört zu den großen Würfeln künstlerischer Interpretation und musikgeschichtlicher Darstellung und wird unser Bild vom Opernkomponisten Mozart auf lange Zeit wesentlich mitbestimmen. Allein schon die hier gezogene Summa des Wissens und Verstehens würde es verbieten, Kunzes Lebenswerk als fragmentarisch zu beklagen. Und doch war er der Letzte, der sich zufrieden gab oder sich Illusionen machte. Gerade weil ihm der Abschnitt über *La finta semplice* nicht genügte, wollte er in Venedig über sie sprechen. In einem Brief vom April 1985 schrieb er: „Und daß es nur wenige wirkliche Leser geben wird, ist mir auch klar [. . .] Für mich ist das alles nur ein Anfang. Mein Ziel bleibt [. . .], die Gedanken über das Klassische in der Wiener Klassik weiterzuführen — Gedanken, die stets entscheidende Impulse aus dem Denken und Wirken von Georgiades empfangen müssen. Seit langem fesselt mich übrigens das Phänomen des ‚Klassizismus‘ im 20. Jahrhundert, schon weil hier die Antike auf bedeutsame Weise wieder ins Spiel kommt“. Daß Kunze im Zusammenhang mit den angedeuteten Gedanken über das Klassische (*Mozarts Opern*, S. 14 f., 645 f.) Georgiades so betont nannte, war nicht nur sachlich zutreffend, sondern entsprang wohl auch dem Bedürfnis, sich unvermindert zu ihm zu bekennen. Denn die, auch menschlich so nahe, Beziehung blieb nicht von den Krisen verschont, die in einem geistigen Vater-Sohn-Verhältnis fast zwangsläufig eintreten. Zu dem strengen Geschichtsbild und der Systematik des Denkens von Georgiades wahrte Kunze eine gewisse Distanz. Auf dem Freiburger Methoden-Symposium von 1976 formulierte er — ohne Bezug auf Georgiades —: „Da die Musiktheorie ver-

sagte, eine ‚Theorie der Musikgeschichte‘ im emphatischen aber verengten Sinne des Wortes sich in die Abhängigkeit geschichtsphilosophischer Systeme begeben müßte, hätte sich die Musikforschung auf die Tätigkeit zu bescheiden, die die ‚theoria‘ ursprünglich meinte: denkende Anschauung des Gegebenen“. So könnte man versucht sein, auf Stefan Kunze zu beziehen, was Goethe 1818 schrieb (*Antik und modern*): „Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es was uns entzückt [. . .] Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei’s“. Kunze war es, mit aller Helle und Freude der Sinne, schon der Herkunft nach, und so ist es nicht von ungefähr, daß ihn Erscheinungen des 20. Jahrhunderts wie Strawinsky und auch Orff schon deshalb angingen, „weil hier die Antike auf bedeutsame Weise wieder ins Spiel kommt“. Die damit gewonnenen Kriterien führten ihn freilich auch zu vernichtenden Urteilen über gewisse Verballhornungen antiker Tragödien auf der zeitgenössischen Musikbühne.

Die Bereiche Oper und Antike verbanden sich für Kunze vor allem in der großen Erscheinung des 19. Jahrhunderts, über die es mit Georgiades kaum eine Einigung geben konnte: in Richard Wagner, der seit den späten 60er Jahren zu einem neuen Schwerpunkt von Kunzes Studien wurde. Viele Aufsätze und Bayreuther Programmbeiträge gipfelten in dem Buch *Der Kunstbegriff Richard Wagners* (1983). Gewiß ist es kein Zufall, daß Kunze, dessen zentrales Anliegen doch die direkte Befassung mit dem Kunstwerk war und blieb, im Fall Wagner zur Erörterung des Kunstbegriffs gedrängt wurde. Denn der „Kunstbegriff Richard Wagners ist identisch mit seiner Idee vom Drama“ (S. 126). Wohl noch wesentlicher als durch werkimmanente Interpretation und Analyse wird das Wagnersche ‚Musikdrama‘ durch Erhellung des mit ihm verbundenen oder ihm gar zugrundeliegenden Ideenkomplexes erfaßt. So erschloß sich Kunze ganz andere methodische Zugänge zu Wagner als zu Mozart. Er leugnete keineswegs das Widerspruchsvolle der Erscheinung Wagners, wie es von Nietzsche in genialer Bosheit skizziert und über verdünnende Ausführung und Denunziation (Th. Mann, Adorno usw.) zum bildungsbürgerlichen Gemeinplatz geworden ist. Er leugnete auch nicht die allgemeine Problematik seit Beethovens Tod, wie etwa eine Briefpassage von 1990 andeutet: Ein „Thema, das mich schon seit längerer Zeit beschäftigt und das ich hoffe, einmal im Zusammenhang darstellen zu können: Die Frage der sakralen bzw. religiösen Musik im 19. Jahrhundert, die je religiöser sie sich gibt, desto weniger sakral wird. Verdi ist vielleicht hier die große Ausnahme“. Im „Parsifal“-Kapitel des Wagner-Buches deutete sich dergleichen an: „Im Dienst eines mit religiöser Emphase aufgefüllten Kunstbegriffs, d. h. einer ästhetischen Religion, wurde auch die Gegenposition zu allen Erscheinungsformen der früheren sakralen Kunst bezogen“ (S. 209). Was es Kunze trotz allem erlaubte, die Antipoden Mozart und Wagner wenigstens in der eigenen Brust zu versöhnen, war die Serenität seiner Natur, aber nicht minder die Weite seiner Bildung und die Schärfe seines historischen Blicks. Keineswegs verwischte er dabei die Konturen. So erschien es sinnvoll und angemessen, daß Kunze in Venedig, dem geographischen Ausgangspunkt seiner Forschungen, gerufen vom dortigen Deutschen Studienzentrum seine großen Vorträge sowohl zum Wagnerjahr 1983 als auch zum Mozartjahr 1991 hielt.

Viele Studien, auch zur neueren Musik — Schönberg, Strauss, Pfitzner —, ergänzen das Bild, Einiges, wie die Beiträge zu dem venezianischen Symposium und zur Münchener Tagung über Beethovens Klaviertrios von 1990, steht vor der Publikation. Auf das Buch über die Symphonie ist zu hoffen. Doch auch ohne dies erschien Stefan Kunzes Werk gerundet. Ein Anderes ist es, daß seine Freunde, Kollegen und Schüler den frühen Abschied noch kaum fassen können. Menschliche Wärme und Anteilnahme verbanden sich in ihm mit einer Hingabe an die Sache, die durch keine anderen ‚Interessen‘ getrübt war. Man konnte mit ihm über buchstäblich ganz wenige Töne brieflich ausgedehnt disputieren (so 1969 über eine Fuge Anton Reichas). Die Musik schuf bei jeder Begegnung sofort eine Basis des Austauschs. Der angeblich und auch wirklich Überbeschäftigte, von einem mahnenden Anruf gestört, konnte begeistert erzählen, wie er gerade stundenlang Klavier spiele und übe. „Blutloses Historisieren in der Interpretation älterer Musik erweckte in ihm jedoch“, wie der Berner Dekan betonte, „einen geradezu körperlichen Abscheu“. In der Wissenschaft besaß er die seltene Tugend, frei von Neid zu sein. Er hatte es nicht nötig, die Autorität herauszukehren, welche er unangefochten besaß. Er strebte nicht nach Ämtern oder Ehren, aber es fiel ihm schwer, Nein zu sagen. Wie viele Tagungen und Treffen erhielten durch ihn einen besonderen Glanz! Man konnte mit ihm lachen und genießen, die Herzen flogen ihm zu. Allen, die ihn kannten, bleibt er unvergessen.

## „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt“

### Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben

von Harald Wehrmann, Lemgo

Kein anderes Werk Thomas Manns forderte bis jetzt das Interesse der Literaturwissenschaft mehr als die Biographie über den deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn. Das Forschungsmaterial zum *Doktor Faustus*<sup>1</sup> ist mittlerweile so umfassend geworden, daß längst ein eigener Forschungsbericht gerechtfertigt wäre. Offenbar geht von der besonderen Fiktivität in diesem Roman eine solche Faszination aus, daß die Forschung immer wieder zu Gesamtdarstellungen oder Einzeluntersuchungen provoziert wurde. Auffällig ist in den Gesamtdarstellungen der Tenor vom Buch des Endes, in dem alle bisherigen Themen Thomas Manns wiederkehren und gleichsam noch einmal zusammengefaßt werden. Die Einzeluntersuchungen beschränken sich im wesentlichen auf

<sup>1</sup> Zitiert wird nach *Thomas Mann. Werke*, Taschenbuchausg. in 12 Bdn., Frankfurt 1967 (= *Moderne Klassiker* 101–112) [TMW 101–112], sowie *Thomas Mann. Werke. Das essayistische Werk*, Taschenbuchausg. in 8 Bdn., hrsg. von Hans Bürgin, Frankfurt 1968 (= *Moderne Klassiker* 113–120) [TMW 113–120]. Zitate aus dem *Doktor Faustus* (= TMW 109) werden lediglich durch Seitenzahlen gekennzeichnet.