

Zum Tod des Musikdenkers Reinhold Schlötterer

Der Musikwissenschaftler Dr. Reinhold Schlötterer ist am 17. September 2021 in seiner Heimatstadt München gestorben. Er war ein Vorbild: als Mensch, als Lehrer, als Wissenschaftler, als Denker.

Wie kann man ihn als Menschen beschreiben? Er war sehr umgänglich, stets freundlich, seinen Mitmenschen zugewandt, liebte Gespräche im kleinen Kreis Gleichgesinnter. Keinesfalls war er ein Stubengelehrter. Umfassend gebildet und sachverständig war er nicht nur in der Musik, sondern auch in der Kunstgeschichte. Er beherrschte viele Sprachen: Alt- und Neugriechisch, Latein, Italienisch, Englisch, Französisch; für seine Feldforschungen im Mittelmeerraum lernte er noch Türkisch. Sehr sensibel reagierte er auf Dichtung, vor allem wenn aus ihr Musik wurde. Italienische Madrigale und Opernlibretti, deutsche Gedichte und besonders die Sprachkunst von Hofmannsthal liebte er. Weil er stets nach Zusammenhängen und übergreifenden Entwicklungen suchte, war ihm die europäische Kultur- und Geistesgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart selbstverständlich präsent. Dabei fiel mir immer seine bescheidene Grundhaltung auf. Er hatte es nicht nötig, sein überlegenes Wissen vorzuführen.

Die Beschäftigung mit Musik war seine Lebensaufgabe. Ich habe mich gefragt, was der innerste Antrieb für sein intensives, reiches, Tag für Tag von Musik erfülltes Leben war. Vor drei Jahren habe ich ihn einmal nach seiner Kriegswundung gefragt, von der er sonst nie sprach. In Russland hatten Granatsplitter seinen ganzen Rücken aufgerissen und innere Organe verletzt. Die Ärzte hielten ihn für unrettbar verloren. Seit der Corona-Pandemie kennt man wieder den Begriff der *Triage*: Behandelt wird nur, wer voraussichtlich durchkommen wird. Er selbst sagte mir: „Ich verdanke mein Leben den Krankenschwestern im Meininger Lazarett, die mich hingebend gepflegt haben. Sie wollten einen jungen Menschen von 18 Jahren nicht sterben lassen.“ Dies nach dem Trauma des nahen Todes neugeschenkte Leben wollte er bewusst leben – ein *Carpe diem* für volle 75 Jahre. Für ihn wie für seine Frau Roswitha war Musik eine existenzielle Sache. – Im Jahr 1980 hat er mich zu einer Probe des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks im Herkulesaal mitgenommen. Wir saßen nebeneinander im Rang links, mit guter Sicht auf Dirigent und Orchester. Georg Solti probte *Les Préludes* von Franz Liszt. Ich war fasziniert von der pantherhaften Körpersprache, mit der Solti

das Orchester antrieb, und sagte das auch. Schlötterer schwieg eine Weile. Dann, ziemlich leise: „Ich ertrage das nicht.“ Hatte ich was Falsches gesagt? Nein! Allmählich dämmerte mir, dass das sieghafte Finalthema von *Les Préludes* seit dem Russlandfeldzug die Wehrmachtsberichte im Rundfunk einleitete.

Reinhold Schlötterer hat das Orgelspiel bei Prof. Michael Schneider gelernt, der seinerseits bei Rudolf von Ficker studiert hatte und Kirchenmusikdirektor an der Markuskirche war. Sein Hauptfach an der Universität München war Musikwissenschaft, als Nebenfächer studierte er Byzantinistik bei Franz Dölger und Philosophie bei Ernesto Grassi. Dem jungen Organisten ging Bach über alles. Er wollte deswegen seine Doktorarbeit über „Durchführungstechnik bei Bach“ schreiben. Wo gemeinhin die Barockmusik und die Wiener Klassik als zwei grundverschiedene Epochen gelten, sah er Gemeinsamkeiten im musikalischen Satz. Sein Doktorvater Rudolf von Ficker brummte ihm aber ein ganz anderes Thema auf: *Die kirchenmusikalische Terminologie bei den griechischen Kirchenvätern*. Trockener und musikferner kann ein Promotionsthema nicht sein. Ficker wollte Schlötterers Griechischkenntnisse ausnützen und sah die Promotion als Zuarbeit für sein eigenes Hauptwerk über die *Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit* – das Fragment geblieben ist. Insgesamt wirkte Rudolf von Ficker, der unter den Repressionen der strammen Nazis an der Universität gelitten und in dieser Zeit nichts veröffentlicht hatte, auf Schlötterer „resigniert“.

Aufgrund der Dissertation wurde Schlötterer ein Kenner der byzantinischen Notation. Seine zahlreichen Rezensionen in der weltweit gelesenen *Byzantinischen Zeitschrift* und Kongressvorträge machten ihn bis in die 1970er-Jahre in der Byzantinistik bekannter als in der Musikwissenschaft. Mit Jørgen Raasted und anderen Byzantinisten war er eng befreundet. Eine seiner Rezensionen beginnt so: „Im Gegensatz zu der älteren, weithin an fertige Lösungen glaubenden byzantinischen Musikforschung [...] setzt sich seit einiger Zeit [...] die Haltung eines besonnenen Sondierens innerhalb genau umgrenzter Problemkreise durch.“¹ Das ist ein typischer Schlötterer-Satz, der sich bruchlos auf die ganze Musikwissenschaft übertragen lässt, so wie er sie verstand.

Als Thrasybulos Georgiades 1956 nach München berufen wurde, hat er Schlötterer als „Konservator“ (der eigenartige Titel haftete an der etatmäßigen Planstelle) am musikwissenschaftlichen Institut angestellt. Georgiades entwarf ein Pflichtprogramm des Musikwissenschaftsstudiums: die sogenannte *Historische Satzlehre*. Die konventionellen Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre üben mit ihren schulmäßigen Begriffen nur oberflächliche „fertige Lösungen“ ein. Georgiades und Schlötterer wollten dagegen einen unverstellten

¹ Rezension von J. Raasted, „Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts“, in: *Byzantinische Zeitschrift* 62 (1969), S. 88.

Blick auf die historische Wirklichkeit von Kompositionen eröffnen. Die 1000 Jahre abendländischer Musikgeschichte waren in Epochen gegliedert: *Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit* (mit Aufführungsversuchen) – *Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie* (Palestrinasatz; mit Vokalem Ensemble) – *Bach-Choral*. Diese Kurse unterrichtete Schlötterer von 1956 bis 1990 und leitete auch das Vokale Ensemble bis 1972, bis Theodor Göllner eine eigene Planstelle für Institutschor und -orchester erwirken und mit Rudolf Nowotny besetzen konnte. Die Kurse in *Generalbass* und *Partiturspiel* übernahm Roswitha Schlötterer-Traimer, seine Frau, eine hervorragende Pianistin.

Wer das randständige Fach Musikwissenschaft wählt, tut das, weil er Musik liebt. Musik weckt Emotionen, und man spürt, dass sie Erfahrungen jenseits unserer nüchtern verwaltungsmäßigen Welt bietet. Der Student, die Studentin hat bestimmte Lieblingsstücke: die *Matthäuspasion*, Mozarts *Don Giovanni*, Klavier-sonaten oder späte Quartette von Beethoven, *Le Sacre du Printemps*, Stücke von Miles Davis – was auch immer. Darüber möchte man etwas erfahren, vielleicht sogar, worauf ihre Wirkung beruht. Und nun zwingt einen die Studienordnung, sich mit mittelalterlichen Quint-Organen, mit isorhythmischen Motetten, mit Palestrina-Messen und Bach-Chorälen zu beschäftigen, letztere gewiss keine zentralen Werke von Bach. Das waren die gefürchteten Schlötterer-Kurse, in denen man einen Soggetto von Palestrina in einer vierstimmigen Imitation durchführen musste oder eine Chormelodie im Generalbass-Stil vierstimmig zu setzen hatte. Learning-by-doing war die Devise. Im *Palestrinasatz* lehnte er die übliche Kontrapunktlehre gemäß den Fux'schen Gattungen strikt ab. Stattdessen lernte man mithilfe eigener Satzversuche die musikalischen Gattungen des 16. Jahrhunderts kennen: Lauda, Messe, Motette bis hin zu den chromatischen Madrigalen von Gesualdo. Schlötterer warb in den 1960er-Jahren vergeblich für seine Lehrmethode.² Bei einem Wettbewerb der *Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina* zum 400. Todesjahr 1994 errang er für sein Buch *Palestrina compositore*³ den ersten Preis – eine späte Anerkennung seiner Arbeit

In diesen Kursen schied sich die Spreu vom Weizen. Viele erfüllten notgedrungen ihre Pflicht, weil sie die Zwischenprüfung bestehen wollten, manche wechselten an

² R. Schlötterer, „Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas“, in: *Achiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 40–50, und: „Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts“, in: Georg Reichert, Martin Just (Hrsg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 361f. Die Diskussion fasste man bündig zusammen: „Von mehreren Seiten wird der Wert von Schlötterers Methode bezweifelt.“ Mittlerweile ist die Historische Satzlehre (mit Varianten) Standard an deutschen Musikhochschulen.

³ Druckfassung italienisch: *Palestrina*, 2001, deutsche Fassung: *Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik*, Augsburg 2002.

eine „leichtere“ Universität, wenige waren davon fasziniert, wie Schlötterer vom musikalischen Detail den Blick auf die Musikgeschichte als Ganzes weiten konnte. Unverkennbar hat er dabei die Methode von Georgiades weitergeführt. Wie weit schon Ernesto Grassi, der im Rahmen der Geistesgeschichte des Humanismus auch über Kunstästhetik las, bei ihm den Sinn für Grundfragen des Fachs gefördert hat, habe ich ihn nie gefragt.

Schlötterers Lehrmethode lässt sich am besten anhand des Kurses „Beschreiben harmonischer Zusammenhänge in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts“ darstellen, weil es darin um das Standardrepertoire in Konzert und Oper ging. Der umständliche Titel war Programm: Eine Komposition ist mehr als angewandte Harmonielehre. Es ging nicht darum, Akkorde und Kadenzen zu bezeichnen, oder schulmäßig die Teile der Sonatensatzform zu analysieren. Man sollte vielmehr erfassen, wie Klangfolgen mit Motiven, Rhythmen, Metrik, Dynamik, Instrumentation usw. zusammenwirken. Wenn ein Referent, wie man das in der Schule gelernt hatte, z. B. bei einem Schubert-Lied, weitschweifig mit Schuberts Biografie begann und absehbar war, dass er zum eigentlichen Thema, dem Lied, nicht viel würde sagen können, unterbrach ihn Schlötterer höflich: „Darf ich Sie etwas fragen?“ Dann stellte er eine einfache, aber grundsätzliche Frage: „Das Gedicht hat vier Strophen. Hat Schubert das musikalisch umgesetzt?“ Um den – eigenen Denkens ungewohnten – Referenten psychisch zu schonen, wandte sich Schlötterer an die Kursteilnehmer. So lenkte er Schritt für Schritt zu den Punkten hin, die für ihn zentral waren. Er nannte das „geistige Führung“. Wenn der Kurs nicht mehr weiter wusste, man aber doch ahnte, dass Schlötterer sehr wohl noch mehr hätte sagen können, pflegte er zu sagen: „Es ist schwierig!“ Er wollte Studienanfänger nicht überfordern, aber doch die einmal geweckte Neugier wachhalten. Seine natürliche Autorität spürte jeder.

Um das selbstständige Denken anzuregen, gab er den Studenten einen einfachen Rat: „Studieren Sie zuerst die Partitur! Dann gewinnen Sie einen eigenen Standpunkt und können einschätzen, was die bisherige Literatur zu sagen hatte!“ Das war ein anderer Ansatz als der, den die üblichen „Anleitungen zu wissenschaftlicher Arbeit“ predigen: Beginne die Arbeit mit einer Literaturrecherche! Schlötterer selbst hat jeden Tag mit einer Stunde Partiturstudiums begonnen und dann das, was er sich erarbeitet hatte, am Klavier dargestellt. Der Satz der alten Studienordnung: „Das Klavier ist Arbeitsinstrument“, meinte genau das. Bei aller pädagogischen Hilfestellung verlor er aber das Erkenntnisziel nicht aus den Augen: die großen Meisterwerke der abendländischen Musik zu verstehen, sich den Sinn hinter den Noten zu erarbeiten, und das im Bewusstsein, dass große Kunst immer einen unerklärbaren Rest haben wird. Seine rigorose Maxime war daher: „Es gibt zwei Wege, sich mit Kunst zu beschäftigen: sich ihrem Anspruch

bedingungslos zu stellen, oder sie auf das eigene Niveau herunterzuziehen. Nur der erste Weg ist legitim.“

Der unvermeidliche Leistungsdruck im Universitätsbetrieb, mit Klausuren, Noten, Zwischenprüfung, widerstrebte ihm innerlich. Dass ein Seminar, kaum dass man ins Thema eingearbeitet war, am Semesterschluss bereits endete, störte Schlötterer. Er strebte eine kontinuierliche Arbeit mit interessierten Studenten an und gründete 1977 die Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. Da konnte man erleben, was er als Ideal eines akademischen Unterrichts ansah: eine offene Diskussion, keine lustlos abgelesenen 20-Minuten-Referate. Statt der großen Fragen und „fertiger Lösungen“ ging es um kleine, beantwortbare Fragen, um „ein besonnenes Sondieren innerhalb eng umrissener Problemkreise“. Aus der Summe der Detailfragen ergab sich dann „von selbst“ ein fundiertes Gesamtbild. Wenn sich z. B. eine Dissonanzfolge *harmonisch* nicht erklären ließ, dann half es weiter, das *kontrapunktische* Zusammentreffen mehrerer Motive zu untersuchen, aufgrund dessen sich die Dissonanzen „sekundär“ ergaben. War man nun schon zu einem „schönen“, will sagen befriedigenden Ergebnis gekommen und wollte eigentlich zum nächsten Thema übergehen, meldete sich Schlötterer: „Darf ich noch etwas sagen?“ Und dann trug er in wenigen Sätzen seine Sicht der Dinge vor, die oft eine ganz neue Perspektive eröffnete – die Form betreffend, musik-historisch oder dramaturgisch –, die alles vorherige überhöhte. Es herrschte dann staunendes Schweigen, wenn er uns seine Gedankenwelt öffnete. Solche Sternstunden der Erkenntnis gab es im normalen Universitätsbetrieb nicht. – Nach anstrengenden Sitzungen war ihm entspannende und anregende Geselligkeit wichtig, weil er seine Studenten auch „menschlich“ kennenlernen wollte. Dass er beim gemeinsamen Mittagessen der Strauss-Arbeitsgruppe in Garmisch stets die gesamte Getränkerechnung bezahlte, ließ man sich gern gefallen. Die Arbeitsgruppe bestand ununterbrochen bis 2019, bis zur Coronakrise, also mehr als 40 Jahre. Erst im Nachhinein wird einem bewusst, wie einzigartig hier das Humboldtsche Universitätsideal weitergetragen wurde.⁴

Die zünftige Musikwissenschaft pflegte 1977 noch die allgemeinen Vorurteile gegen Richard Strauss: Warum sollte man sich mit diesem Routinier der Instrumentation, einer industriellen „Komponiermaschine“ (Adorno), einem Reaktionär, der noch 1948 tonal komponierte und sich dem atonalen Zeitgeist verweigerte, befassen? Schlötterers schlichte Frage lautete damals: „Sehen wir einfach genauer hin! Vielleicht steckt doch etwas unter der glänzenden Oberfläche!“ Das war die Initialzündung für eine ernsthafte Richard-Strauss-Forschung. Ein ers-

⁴ Zur Strauss-Arbeitsgruppe vgl. Bernd Edelmann, „Gegen Strauss’ Verdammnis“, in: *Akademie aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 02 (2011), S. 36–39.

tes Ergebnis war das Buch über den *Rosenkavalier*. Zwar trügen die einzelnen Beiträge die Namen des jeweiligen Bearbeiters, schrieb er im Vorwort, „doch ist gewiß überall auch etwas von der gemeinsamen Arbeit der Gruppe zu spüren, von unseren Fragen und Gesprächen, vor allem aber von unserer gemeinsamen Bemühung um das Werk“⁵. Inzwischen wird Strauss von der Musikwissenschaft ernst genommen. Den Strauss-Kongress 1999 zum 50. Todestag, *Richard Strauss und die Moderne*⁶, hat die Strauss-Arbeitsgruppe selbst vorbereitet, zu der großen Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek haben Reinhold und Roswitha Schlötterer grundlegende Beiträge verfasst.⁷ Das DFG-Forschungsprojekt *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* begann 2010 am Strauss-Institut Garmisch, die Quellen zum Werk erstmals systematisch zu erschließen. Fast zeitgleich, 2011, startete das Akademien-Projekt einer *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*. Zu Strauss’ 150. Geburtstag 2014 veranstaltete das Münchner Institut ein weiteres Symposium⁸ und Walter Werbeck gab das *Richard Strauss Handbuch* heraus. Es enthält sieben Beiträge von Mitgliedern der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. Aus der schlichten Frage, ob sich die Beschäftigung mit Strauss überhaupt lohne, erwuchs eine wissenschaftliche Erfolgsgeschichte. Zu Recht nennt Hartmut Schick Reinhold Schlötterer den „Nestor der Straussforschung“.

Diese wissenschaftliche Betriebsamkeit sagt nun freilich wenig aus über Schlötterers „Geistigkeit“ – der etwas angestaubte Begriff lässt sich kaum vermeiden. Er war ein Musikdenker. Das mag an zwei Beispielen deutlich werden.

Richard Strauss’ Lied *Im Abendrot* ist in der Aussegnungshalle erklingen, die letzte Strophe von Eichendorffs Gedicht stand in der Traueranzeige:

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist das etwa der Tod?

⁵ Reinhold Schlötterer (Hrsg.), *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*, Wien 1985, S. 5.

⁶ Bernd Edelmann, Birgit Lodes, Reinhold Schlötterer (Hrsg.), *Richard Strauss und die Moderne. Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999*, Berlin 2001.

⁷ Richard Strauss: *Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 70), München 1999.

⁸ Sebastian Bolz, Adrian Kech, Hartmut Schick (Hrsg.), *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag*, München, 26.–28. Juni 2014, München 2017.

Der letzte große Aufsatz von Schlötterer handelt von diesem Lied, das Richard Strauss 1948, ein Jahr vor seinem Tod, komponiert hat. Gleich zu Beginn des Gesangs schreibt Strauss reine Quint/Oktav-Parallelen: Ein Es-Dur-Dreiklang weicht zu einem g-Moll-Dreiklang aus und kehrt zu Es-Dur zurück. Den Theoretiker schaudert's. Solche Parallelen sind jedenfalls schwere Fehler. Und ein Weiteres fiel Schlötterer auf: Strauss, der Komponist der *Elektra*, schreibt nur reine Dreiklänge und Septakkorde. Trotzdem geht er an die Grenzen der Tonalität, da er die Dreiklänge auf allen zwölf chromatischen Tonstufen ansetzt. Wie geht das zusammen? Der Titel des Aufsatzes sagt es: „Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss“⁹. „Elementar“ nennt Schlötterer Phänomene, die unmittelbar aus dem Potenzial des Tonsystems geschöpft sind, unabhängig von den historisch geltenden Tonsatzregeln. Ähnlich nannte Carl Orff „elementare“ Musik „urstofflich“, für ihn wie für Schlötterer waren die „primären Klangformen“ prägend, mit denen Rudolf von Ficker die frühe Mehrstimmigkeit beschrieben hatte. Wer vom Tonsystem ausgeht, vom blanken „Material“ der Musik, dringt zum Kern der Sache durch und streift alle äußerlichen Etikettierungen wie „barock, klassisch, romantisch“ usw. ab.

Den letzten Vers des Gedichts vertont Strauss als eine Musik des Todes.

70 **immer langsamer** **ritard. sehr langsam**

ist dies et - wa der Tod?

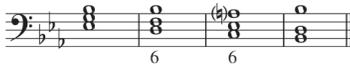
es D [Tod und Verklärung] F b Ges

Der Reihe nach: Der es-Moll-Akkord repräsentiert die Grenztonart des Quintenzirkels und ist für Strauss generell ein Tonsymbol für den Tod, sowohl bei Salome („das Geheimnis des Todes“) wie bei Elektra. Die Quintparallelen vom es-Moll-Akkord zum D-Dur-Akkord sind ein Pendant zu den (diatonischen) Parallelen des Anfangs (Es-Dur zu G-Dur), jetzt aber mit chromatisch absteigenden Quinten in den Außenstimmen und einem enharmonisch umgedeuteten Terzton (*ges* = *fis*). Ein Mollakkord verwandelt sich in einen Durakkord. Schlötterer nennt für diesen groben „Fehler“ zwei Belegstellen: Wagners Motiv der Todesverkündung im II. Akt der *Walküre* und Bachs Rezitativ aus der Kantate *Gelobet seist du Jesu Christ* BWV 91: Der Gottessohn wird den Christen „durch dieses *Jammertal*“ vor seinen Thron führen. Der Tod einmal in Wagners germanischer Mythologie, zum andern in Bachs protestantischer Theologie – eine chromatische Quintparallele

⁹ In: Richard Strauss. *Der Komponist und sein Werk*, S. 497–214.

als Klangereignis ist nicht weltanschaulich fixiert. Der D-Dur-Akkord eröffnet ein „Jenseits“: Der 84-jährige Strauss blickt 60 Jahre zurück auf den ersten großen Erfolg des 24-Jährigen, auf die Tondichtung *Tod und Verklärung*, die er als Künstlerdrama sah: Im Tod verlässt die Seele den Körper, um das „Idealthea“ (siehe Notenbeispiel) „im ewigen Weltraum vollendet in herrlichster Gestalt zu finden“, was dem Künstler „hienieden“ nicht gelang. Hatte Strauss in *Tod und Verklärung* den Tod noch theatralisch durch einen Tam-Tam-Schlag dargestellt, so genügte ihm im Lied ein Trugschluss nach Ces-Dur, freilich ohne vorhergehende Dominante (b-Moll statt B-Dur).

Man muss sich also fragen, was diese disparaten Akkorde im Innersten zusammenhält. Denn die reinen Dreiklänge gehören keiner gemeinsamen Tonart an, sie sind „exterritorial“ (Schlötterer). Nur der vom *es* zum *B* absteigende Quartbass, eine seit dem 16. Jahrhundert beliebte (und bis in die moderne Popmusik gebräuchliche) Klangfolge, hält sie zusammen.



Man sieht: Strauss' Basslinie steht zwar eindeutig in Es-Dur, aber kein einziger Akkord stimmt mit dem traditionellen Tonmodell überein. Strauss komponiert tonal und atonal zugleich. Um die schöpferische Freiheit, mit der Strauss die Tonalität behandelt, zu erkennen, muss sich auch der Exeget von Konventionen freimachen. Wenn eine komplexe Stelle wie diese sechs Takte in der Strauss-Arbeitsgruppe erschlossen war, pflegte Schlötterer zu sagen: „Es ist ein Wunder!“ Trotz allen Kunstverstands hatte er das Staunen nicht verlernt. Darum war auch sein Anspruch im Konzert hoch. *Im Abendrot* verlangt ein sängerfreundliches, getragenes Sprechtempo. Strauss war ein Allabreve-Dirigent. Wenn ein Dirigent im breiten opulenten Orchesterklang badete und dann für das nachdenkliche Zögern im letzten Vers, „den ... Tod“, keine Geduld mehr hatte, verdarb das Schlötterer den ganzen Abend. –

Das Lied entstand im Schweizer Exil, als Strauss am Ende seiner Lebenswanderung Autographen verkaufen musste, um seine Hotelrechnung bezahlen zu können. „Wie sind *wir* wandermüde“, das schloss auch seine Frau Pauline ein. Schlötterer konnte Eichendorffs „Wir“ auch auf sich und seine Frau Roswitha beziehen. Sie waren ein ideales musikalisches Paar, Roswitha die begnadete Pianistin und gelernte Kapellmeisterin, Reinhold der überlegene analytische Kopf, der Denker. Roswitha starb am 16. Oktober 2013. Auch bei ihrer Trauerfeier erklang bereits das Lied *Im Abendrot*. Über den schweren Verlust half Reinhold hinweg, dass er „Erinnerungen an Roswitha“ niederschrieb – und weiterarbeitete. Dass er seinen Vortrag beim Münchner Strauss-Symposium im Juni 2014 ihrem Gedäch-

nis widmete, blieb zwar unausgesprochen, aber *Im Abendrot* war das Schicksalslied der Beiden.

Mein zweites Beispiel ist das antike *Seikilos-Lied*. Dazu muss ich etwas ausholen. Die großen Leistungen der deutschen Musikwissenschaft, die Gesamtausgaben und „Denkmäler“-Editionen, beruhen auf der Philologie. Joachim Kaiser hat einmal gesagt, die Musikwissenschaft „sei in ihrer Schriftgläubigkeit“ sehr protestantisch – mit dem zugehörigen Arbeitsethos, möchte man ergänzen. Als Schlötterer die Edition der *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso vorbereitete, konnte er es kaum verwinden, dass er die originalen „alten“ C-Schlüssel durch oktavierende Violinschlüssel zu ersetzen hatte. Den Editionsrichtlinien war ein normiertes Notenbild wichtiger als die Disposition der Stimmlagen, die sich in Lassos Schlüsselung abbildete. Dass die originale Notenschrift und die damit verbundene Klangvorstellung einander bedingen, haben Rudolf von Ficker und Georgiades als fundamentale Frage erkannt.¹⁰ Das war der Hintergrund für die „Aufführungsversuche“ von mittelalterlicher Musik: Wenn die Notenschrift defizitär ist, wird der Versuch, diese Musik selbst zum Klingen zu bringen, zu einer unverzichtbaren Erkenntnisquelle. Dass auch die Musiker um Andrea von Ramm (*Studio für frühe Musik*) Georgiades gehört haben, sei am Rande erwähnt.

Das gilt noch viel grundsätzlicher für die altgriechische Musik. Reinhold und Roswitha Schlötterer haben viele Reisen nach Griechenland, Süditalien (dem „Graecia magna“) und nach Kleinasien unternommen. Dass ein Musikwissenschaftler auch musikethnologisch forscht, ist sehr ungewöhnlich. Schlötterer trieb die von Georgiades verfolgte Frage um, ob im Mittelmeerraum noch Spuren der verlorenen antiken Musik weiterleben. Feldforschung, also das Ziehen über die Dörfer und die Aufzeichnung dessen, was dörfliche Laien- oder bulgarische Profimusiker bei Hochzeiten spielten, fand Georgiades „unter seiner Würde“ – so Schlötterer. Im Studienplan fehlte Musikethnologie, Schlötterer hielt sie aber für so wichtig, dass er ab 1976 regelmäßig Übungen zur Volksmusik des Mittelmeerraums anbot. Es kamen immer einige Studenten aus Griechenland nach München – sei es wegen Georgiades (z. B. Dimitris Themelis) oder wegen des guten Rufes der Münchner Byzantinistik –, die die neugriechische Volksmusik „in sich trugen“ (Schlötterer).

Sein erster musikethnologischer Aufsatz: „Das Seikilos-Epitaph, mit den Erfahrungen der Musikethnologie betrachtet“,¹¹ ist sehr skeptisch. Den Versuch von

¹⁰ Thrasybulos Georgiades (Hrsg.), *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, Kassel etc. 1971; Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel etc. 2012.

¹¹ Vgl. *Anuario musical* 39/40 (1984/85) S. 249–264. In seinem letzten musikethnologischen Aufsatz eröffnet Schlötterer für das Melosmodell des Seikilos-Liedes, den Wechsel von zwei Grundtönen im Ganztonabstand, eine weite kulturgeschichtliche Perspektive:

zial, das in den elementaren Quinten steckt. Schlötterer stellt eine plausible neue These auf: Es gab neben der „gelehrten“ musiktheoretisch basierten Musik, z. B. den kultisch gebundenen Hymnen, auch Lieder, die sich naiv an musikalisch-elementaren Dingen wie Quinten orientierten und die man in geselliger Runde sang. Wegen des eingängigen Rhythmus des Seikilos-Liedes wäre auch an Tanz zu denken, dementsprechend begleitet mit Schlaginstrumenten (Klappern, Raseln, Rahmentrommel).

Das auf einer Grabstele des 1. Jahrhunderts eingemeißelte Seikilos-Lied ist inzwischen sehr populär und in vielen Aufnahmen (auf Youtube) zu hören. Das liegt auch am Text, der sich nicht an Götter wendet wie die (auch vollständig erhaltenen) Mesomedes-Hymnen, sondern vom Menschen spricht, vom Tod. Der erste Vers wird gewöhnlich etwas blass übersetzt: „Solange du lebst, tritt in Erscheinung!“ (φαίνου). Das kann bedeuten: wirke in der Öffentlichkeit! Vielleicht als Gegensatz zur Maxime des Epikur: „Lebe im Verborgenen!“ (λάθε βίωσας). Dann heißt es: „Betrauere nichts zu viel. / Das Leben währt nur kurz. / Das Ende bringt die Zeit von selbst.“ Daraus spricht eine stoische Gelassenheit, eine Mahnung an die Lebenden.

In seinem von Musik erfüllten Leben hat Schlötterer vielen Studentengenerationen den Weg gewiesen, wie über Musik nachzudenken sei. Die erzwungene Isolation in der Corona-Zeit traf diesen mittelmeerisch-geselligen Mann hart. Drei Wochen vor seinem Tod habe ich ihm einen Aufsatz über Strauss' *Don Quixote* geschickt mit der Widmung: „dem Gründer der Richard-Strauss-Arbeitsgruppe dankbar zugeeignet“. (Das unter Straussianern gern zitierte „Habe Dank!“ aus dem Lied *Zueignung* erschien mir ihm gegenüber zu abgebraucht.) Er antwortete: „Es war für mich eine große Freude, Deinen Aufsatz, zumal mit Widmung, im Briefkasten zu finden. Ganz herzlichen Dank für beides. Eine Belebung in meinem tristen Alltag. Ich habe natürlich gleich wild darin herumgelesen. Später mehr. [...] Leider geht es mir nicht gut, ich fühle mich permanent müde und kraftlos. Ich würde Dich so gerne persönlich treffen, sobald ich mich stark dazu fühle, melde ich mich.“¹² Später mehr ...! „Letzte Worte“ hallen lange nach.

Am Ende seines reichen Lebens von 95 Jahren sah er dem Tod, dem er schon einmal nahe war, gelassen entgegen. Die Griechen sprechen von einem *kalós thánatos*. Mit einem „schönen Tod“ ist das unzureichend übersetzt, denn *kalós* hat einen starken ethischen Sinn: *Kalós thánatos* ist der Tod eines aufrechten, laute- ren, unbestechlichen, geachteten Mannes. Es war Reinhold Schlötterers *Charakter*, der ihn zum menschlichen wie fachlichen Vorbild gemacht hat.

¹² Mail vom 25. August 2021.