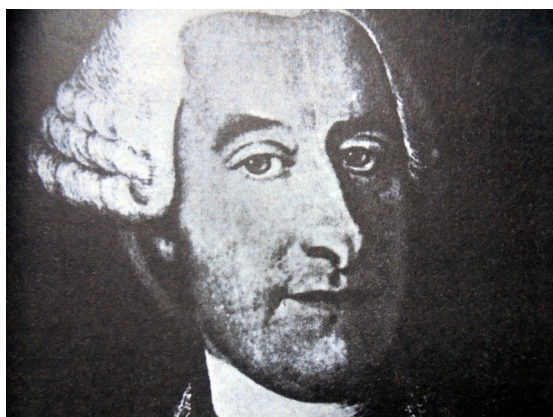


„Hier leuchtete alles...“

Haydn / Beethoven / Schumann, Clara (6.12. 2019)

Die grundsätzliche Frage sollte gelegentlich gestellt werden: Ist es möglich, dass die immaterielle Musik etwas Bildhaftes, gar Bilder darstellt?¹ Ohne allzu sehr in die Tiefe zu gehen und die verschiedensten Antworten zu referieren, die seit dem 18. Jahrhundert auf diese Frage eines bilderwütigen Hörers gegeben wurden, fällt es auf, dass Joseph Haydn schon lange vor der Komposition seiner beiden Oratorien von der Schöpfung und den Jahreszeiten so etwas wie Bilder komponiert zu haben scheint.



Die Tageszeiten, so könnten wir den Zyklus der Symphonien nennen, den **Joseph Haydn** am Beginn seiner Dienstzeit beim Fürsten Esterházy komponiert hat. 1761 war er in den Dienst der kunstliebenden und steinreichen Familie getreten, der zunächst Paul Anton vorstand – und dieser gab dem jungen, gerade 29 Jahre alten Komponisten und Vize-Kapellmeister den Auftrag, die vier Tageszeiten „zum Thema einer Composition“ zu machen, wie Haydns Biograph Albert Christoph Dies 1810 mitteilte².

Vier Teile? Ob Haydn nach dem *Matin*, dem *Midi* und dem *Soir* noch eine abschließende Symphonie namens *La nuit* komponierte, ist umstritten. Man muss es bedauern, dass wir nicht wissen, mit welchen tonmalerischen Mitteln der Komponist die letzte Tageszeit gemalt hat oder hätte, denn die drei Werke – der einzige Zyklus' in Haydns reichem symphonischem Werk – glänzen durch einen in Haydns Frühwerk seltenen orchestralen Reichtum. Kein Wunder, dass Haydn später sagen konnte, dass sein Fürst mit allen seinen Arbeiten zufrieden gewesen sei. Gerade für die **7. Symphonie *Le midi*** gilt seine Aussage, dass er experimentieren durfte: „Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen“.³ Dies war vor allem möglich, nachdem das Orchester, das zunächst nur aus 14 Musikern bestanden hatte, nach dem Tod Paul Antons 1762, also unter dem Regiment Fürst Nikolaus „des Prachtliebenden“, reorganisiert wurde. Vermutlich mussten 1761 noch einige Militärmusiker aushelfen, um den Zyklus mit seiner erweiterten Besetzung mit Flöte und Fagott zu spielen. Die drei Werke unterscheiden sich auch durch ihre Form von den anderen frühen Symphonien: Nicht nur, dass wir es bei der 7. mit fünf Sätzen zu tun haben. Hinzu kommt ein Menuett, aber besonders auffällig ist die spezifische Satzfolge: der erste Satz beginnt, wie üblich, mit einer langsamen Passage, der das gewöhnliche Allegro folgt, der zweite Satz ist ein exzentrisches, langsames Rezitativ, der dritte der zu erwartende langsame Satz, der vierte jenes Menuett, bevor das Finale, natürlich, ein Allegro ist. Exzentrisch ist auch die Stellung des Werks, denn es vermittelt zwischen der (freilich satzmäßig erweiterten) Sinfonie und einem klassischen Concerto grosso, also zwischen einer barocken und einer moderneren Form. Im Concerto

1 Grundsätzlich und speziell zum Thema die Neuerscheinung von Matthias Schmidt: *Eingebildete Musik*. Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne. München 2019, bes. S. 9-16.

2 Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien 1810, S. 44f.

3 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig 1810, S. 24f.

grosso konnte Haydn, was jeden Musiksoziologen erfreuen müsste, den offensichtlich sehr guten Musikern des Eisenstädter Orchesters die Möglichkeit geben, möglichst brillant aufzuspielen und zugleich dem Arbeitgeber zu zeigen, was man zu leisten imstande ist. Also hören wir in *Le midi* zahlreiche Soli, die im Zeitalter der Aufklärung, präzise: 28 Jahre vor dem Sturm auf die Bastille, so etwas wie einen Individualismus innerhalb des aufgeklärten, aber absolutistischen Tutti eines Orchesterapparats verbürgen, der vom komponierenden Dirigenten, letzten Endes aber vom Fürsten selbst beherrscht wird. Dass die Trennung der konzertierenden Solisten und des sog. Ripieno, also des gesamten Orchesters, nicht mehr allzu sehr ausgeprägt ist, mag auf die neue Freiheit verweisen, die der gern experimentierende Haydn sich erlaubte. Doch da es sich um eine Symphonie – wenn auch mit knapp 25 Minuten um eine besonders lange – und nicht um ein Werk der avancierten Kammermusik handelt, unterliegen die Themen diesmal keiner besonderen Verarbeitung, so dass wir es nicht nur mit einem Hybrid aus Symphonie und Concerto grosso mit zwei konzertierenden Violinen und einem Violoncello, wie es Haydn und Corelli komponiert hatten, sondern – satztechnisch betrachtet – auch aus Suite und Sonatensatz zu tun haben.

Das alles klingt theoretischer als es der Klang und Ton des geistreichen Werks vermuten lassen würde. Der Haydn-Biograph Heinrich Eduard Jacob hat das Rechte erfasst, als er ausrief: „Hier leuchtete alles, was er konnte.“⁴ Bezogen auf *Le Midi*: Hier „gab es ein Mittagsschweigen, in satten italienischen Farben“, und er wies darauf hin, dass die Italiener selbst den Komponisten später mit Tintoretto verglichen, also dem großen venezianischen Meister des Hell-Dunkel-Kolorits und der glühenden Finsternis.⁵ Was wieder die Frage aufwirft, wie bildhaft *Le midi* klingt.

Strikt formal scheint noch der C-Dur-Beginn, der einer französischen Ouvertüre ähnelt, die bekanntlich gravitatisch daherschreitet: was in Eisenstadt wie eine Hommage an den auftraggebenden Fürsten geklungen haben mochte. Dann aber wird es opernhaft: mit einer tremolierenden Unisono-Melodie – und später, im bemerkenswerten zweiten Satz, mit einem Adagio als *Recitativo* mit gleichsam sprechender Solo-Violine in c-Moll, das schließlich, über die Trauertonalart g-Moll, in h-Moll anlangt. 29 Takte, aber sie haben es in sich: wieder bewegen wir uns im Bereich der Oper. Wollte Haydn hier, wie Dies mitteilte, „eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder“ nachzeichnen?⁶ Nach dem Rezitativ aber hat eine Arie zu folgen – das folgende G-Dur-Adagio bietet eine, zudem mit den nun auftretenden Flöten, die, dem Titel der Symphonie gemäß, eine pastorale Mittagsstimmung ausmalen, in der die Violine und ein Violoncello sich konzertierend aussingen dürfen. Nun folgt das altertümliche C-Dur-Menuetto (mit konzertierendem Kontrabass im Trio!), schließlich das Final-Allegro in C-Dur: mit Soli, Tutti und immer neuen Motiven, wobei allerdings die Themen der Exposition in einer Art Durchführung verarbeitet und dieser Teil und die Reprise endlich wiederholt werden. Soviel formale Ordnung muss schließlich sein: selbst dann, wenn die Soloflöte sich fröhlich ins orchestrale Gewebe hineinblasen darf und der Eindruck eines (freilich gut organisierten) Karnevals entsteht.

4 Heinrich Eduard Jacob: Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Hamburg 1959, S. 117.

5 Jacob zitierte aus Giuseppe Carpanis *Haydn. Le Haydine*, Mailand 1812 (dt.: Sein Leben. St. Pölten / Salzburg 2009), in dem der Italiener zwar Haydn mit dem Maler vergleicht, aber zum Schluss kommt: „Der Tintoretto von Rohrau ist in seiner Kunst tiefer und in seiner Zeichnung größer als der venezianische.“

6 Dies, S. 129. H.C. Robbins Landon plädierte für das Adagio aus der Sinfonie Nr. 22.

Auch der zweite kurze Satz des **4. Klavierkonzerts op. 58** von **Ludwig van Beethoven** ist ein Rezitativ, insofern quasi sprechend. Beethovens Biograph Francis Donald Tovey, auch Harry Goldschmidt⁷, brachte den Satz zusammen mit der Orpheus-Legende⁸; er war nicht der Erste. Vermutlich war es der Musikschriftsteller Adolph Bernhard Marx, der zum ersten Mal die Assoziation hatte, dass der mythische Sänger hier durch seine Musik im Hades den Fährmann Charon beruhigen würde. Es bleibt allerdings der Phantasie überlassen, was sich Beethoven bei dieser außergewöhnlichen Musik gedacht, d.h.: welches Bild er vor dem inneren Auge gehabt hat.

Entstanden ist das Konzert in den Jahren 1805 bis 1806, also auf dem Höhepunkt einer ersten unverwechselbar beethoovenschen wie klassischen Periode seines Schaffens. Schon die Werke, mit denen es zusammen am 22. Dezember 1808 am Theater an der Wien öffentlich uraufgeführt wurde (eine halböffentliche Aufführung ging im März 1807 im Palais Lobkowitz vor sich), zeigen, was der Komponist inzwischen geschaffen hatte: neben der ersten Fassung des *Fidelio* die 5. und 6. Sinfonie, Teile der C-Dur-Messe und die Chorfantasie. Nicht nur das Klopfmotiv des ersten Satzes, das dem der benachbarten Fünften so ähnlich ist, verweist aufs Große, sondern auch der Widmungsträger, Beethovens Schüler Erzherzog Rudolph.



Bleiben wir zunächst beim exterritorialen Mittelsatz, den die beiden Sonatensätze einrahmen. Er steht in der Paralleltonart e-Moll, was zum Orpheus-Bild passen würde: die Tonart bezeichnet nach Justin Heinrich Knechts *Allgemeinem musikalischen Katechismus*, der 1803, also kurz vor der Komposition des Konzerts, erschien, eine „zärtliche Klage“. Am spektakulärsten in diesem Dialog zwischen dem still konzertierenden Solisten und der barock anmutenden Orchesterstimme verhält sich der Schluss. Wieder muss man Theodor W. Adorno zitieren, um etwas vom Neuen auch dieses Beethoven-Opus' zu begreifen. Die Streichbässe zitieren also unter dem Liegeton *e* noch einmal das Eingangsmodell: „Eine der großen Kategorien Beethovens ist die des Ernstfalls, des Nicht-länger-Spiel-Seins. Diesen Ton [...] hat es vor ihm nicht gegeben. Er ist dort am mächtigsten, wo die tradierte Form noch gilt und der Ernst durchbricht.“⁹ Die tradierte Form: in diesem Satz bezeichnet es einen theaterhaften Dialog zwischen den Varianten eines düsteren, marschartigen Unisono-Themas und einem innigen Legatothema (*molto cantabile!*) des Klaviers, den das Klavier gleichsam gewinnt. Auch ohne Bezug auf die konkrete Orpheus-Sage wäre die Musik verständlich, indem sie ein Hauptmotiv des Beethovenschen Schaffens aufgreift, das in der gleichzeitigen *Leonore* zur Oper wurde: den Sieg der Mächte der Finsternis gegen die Helligkeit und den Einzelnen, der sich jedoch, nach Beethovens eigenen Worten, als „Repräsentant der Gesellschaft“ versteht.¹⁰

Die tradierte Form: sie ist mehr noch die Form der Außensätze, deren Faktur sich der Wiener Klassik, nicht irgendeiner Romantik verdankt, auch wenn dieses Konzert immer wieder als „romantisches“ Klavierkonzert bezeichnet wurde. Sogar der solistische Einstieg in den ersten Satz ist tradiert; Mozarts Es-Dur-Konzert KV 271 beginnt ähnlich. Beethoven geht allerdings über die Errungenschaften seiner ersten drei Klavierkonzerte

7 Harry Goldschmidt: Beethoven. Werkeinführungen. Leipzig 1975, S. 93.

8 Siehe Owen Hander: Beethoven's „Orpheus in Hades“: The „Andante con moto“ of the Fourth Piano Concerto, in: 19th-Century Music 8/3 (1985), S. 195-212.

9 Theodor W. Adorno: Beethoven. Philosophie der Musik. Frankfurt am Main 1993, S. 243f.

10 Nach Goldschmidt, S. 93.

hinaus, insofern er nun das Klavier zum Partner des Orchesters im Rahmen eines symphonischen Konzerts ernennt. Im Gegensatz etwa zu Chopins Klavierkonzerten zeichnet sich der Orchesterpart durch einen Reichtum aus, wie ihn der Komponist in seinen Symphonien angewandt hat. Die Harmonik wird in bis dahin nicht gekannter Weise zur Verdeutlichung – auch zur farblichen – der motivisch-thematischen Arbeit eingesetzt, während der Solist quasi improvisatorisch wirkende Figuren zum *Ganzen* des Werks beiträgt, das auf eigentümliche Weise poetisch wirkt. Schließlich ist es kein Zufall, dass das Motiv des Schlusssatzes mit dem des Kopfsatzes eng verwandt ist und das Konzert in der selben Tonart endet, wie es begann: brillant und, abgesehen vom Mittelsatz, eher heiter. Harry Goldschmidt hat das Schlussrondo mit zwei Gedichten Friedrich Schillers zusammengebracht, in dem – analog zum Thema des *Fidelio* – ein Lob auf die Gattenliebe gesungen wird. Tatsächlich hören wir einen Marsch im Polonaisenrhythmus und ein elegisches Seitenthema „mit der unnachahmlichen Gegenführung seiner beiden Stimmen“¹¹. Mag sein, dass Beethoven hier so etwas wie „Elysiums Freudengelage“ im Sinn hatte, wie sie schon im ersten Satz betörend anklingen.

Beethoven schrieb zwei Kadenzen (als Alternativen) für den ersten und eine für den dritten Satz. Als er die Uraufführung spielte, sah der Umblätterer einige Hieroglyphen, die nur Beethoven entziffern konnte, der just in diesem Moment über seine Themen improvisierte. Es konnte nicht ausbleiben, dass im Zeitalter des Pianos sich die Interpreten eigene Kadenzen in die Finger schrieben: so wie Beethoven zu Mozarts d-Moll-Konzert KB 461. Neben Brahms war es **Clara Schumann**, die im Jahre 1846 für den letzten Satz des Konzerts eine eigene Kadenz entwickelte: auch aus Verehrung zu Beethoven, dessen 4. Klavierkonzert sie gern gespielt hat – kein Wunder angesichts des Feuerwerks der Ideen und der geforderten manuellen Brillanz.



Ist es ein Zufall, dass nur im dritten Satz ihres eigenen **Klavierkonzerts op. 7** der Dialog zwischen dem Solisten und dem Orchester besonders intensiv ist? Dieser Satz, ein mitreißendes Rondo, war der erste, den die 14jährige Pianistin und Jungkomponistin 1833 geschrieben hat; instrumentiert hat den zunächst als Einzelstück konzipierten *Concertsatz* in a-Moll der junge Robert Schumann, den sie seit kurzer Zeit kannte – der Rest der Liebesgeschichte, die Musikgeschichte schrieb, ist bekannt.

Clara Wieck führte den Konzertsatz seit 1834 mehrmals auf - es war eine gängige Praxis, in den Konzerten einzelne Sätze eines Solokonzerts oder einer Symphonie separat zu spielen -, bevor sie die ersten beiden Sätze komponierte, wobei sie den ersten selbst instrumentierte und den zweiten als Dialog zwischen ihrem Instrument und einem Solovioloncello anlegte. Dann revidierte sie den dritten Satz und spielte schließlich das gesamte Werk, unter der Leitung des eng befreundeten Felix Mendelssohn-Bartholdy, am 9. November 1835 im Leipziger Gewandhaus, dessen Orchester er seit diesem Jahr vorstand. Zwei Jahre später erschien dann das Werk im Druck, wobei Robert Schumann den letzten Satz revidierte, indem er ihm eine Posaunenstimme beigab und die Coda erweiterte.

Die junge Komponistin hatte den Schlusssatz mit dem handschriftlichen Zusatz „à la mode“ versehen. Tatsächlich begegnen viele Stildetails auch bei Friedrich Kalkbrenner und Henri Herz, also den

11 Ebd., S. 94.

„Modekomponisten“ der Zeit, die Robert Schumann in seinen Schriften so gern verspottete. Gleichzeitig aber begegnen auch andere Einflüsse, etwa aus Mendelssohns g-Moll-Klavierkonzert. Kam hinzu die auffällige Größe ihrer Hände, die es ihr ermöglichte, manch Passage zu komponieren, vor allem aber im Virtuosenkonzert zu spielen, die auch von ihrem Konkurrenten Franz Liszt hätte stammen können.

Und es kam ein poetisches Element hinzu, das sie der Bekanntschaft mit einem Cellisten verdankte. Schon lange, bevor Brahms 1882 in seinem zweiten Konzert das Klavier mit einem Violoncello verkoppelt hatte und Schumann das Violoncello im *Intermezzo* seines Klavierkonzerts unterbrachte, traf Clara Wieck 1834 auf einer Tournee in Braunschweig einen Cellisten, in den sie sich sterblich verliebte: Theodor Müller habe ein „Zaubercello“, spiele „zart“ und „gefühlvoll“, schrieb sie ihrer Stiefmutter. Hier fand sie vermutlich die Inspiration für das intime Zwiegespräch zwischen der Solistin und dem Violoncello, bei dem das Orchester nur zu schweigen hat.

Monica Steegmann hat den Charakter dieses Konzerts konzis beschrieben: „Es ist ein Werk voller Impetus und Energie, das sich über formale Konventionen der Vergangenheit hinwegsetzt und stattdessen über den Sprachduktus der Musik und seiner dramaturgischen Umsetzung den Eindruck von Originalität und musikalischer Kohärenz vermittelt. Da gibt es das aufsteigende, vorwärts treibende Thema des ersten Satzes, das in der Romanze seine Umgestaltung in poetische, drängende Redewendungen erfährt und sich im Schlusssatz zu einem schwungvollen, tänzerisch rhythmisierten Motiv entwickelt. Und dort, wo sich die Intensität der melodischen Linien aufstaut, entwickelt sie sich in frei fantasierende Figurationen, die jetzt den musikalischen Fluss weitertragen.“¹² Oder anders: „Man ist überrascht von der Dynamik des Konzerts und von der gewandten Art, in der Clara nun das Material im großen Maßstab handhabt.“¹³

Noch einmal: Kann Musik Bilder malen? Zumindest kann sie an Bilder erinnern. Wer genau hinhört, kann in der *Romanze* ein hochromantisches, schon an Mahlers *Adagietto* erinnerndes und zutiefst empfindsames Lied ohne Worte hören – und somit, mit Viscontis *Tod im Venedig* im Hinterkopf, ein nebelverhangenes Venedig betrachten.

Frank Piontek

12 Monica Steegmann: Clara Schumann. Reinbek 2001, S. 34.

13 Nancy B. Reich: Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Reinbek 1993, S. 316.