

## Nichts für „Cembaloweiber“

Claire Huangci, 26.2. 2020

Um wieder einmal Theodor W. Adorno zu zitieren: „Weder stellt seine Musik von sich aus die marktgängigen Emotionen bei, noch verhält sie durch Pomp, Macht und rhythmische Befehlsgewalt des Konsumenten zu jener Art von Gehorsam, die er sich wünscht. Trotzdem hat Mozart seinen Touristenwert. Mozart wird durch mehrfache Fälschungen adaptiert. Zunächst datiert man ihn zurück ins Rokoko, das er gerade sprengt. Es ist ein Rokoko, das von den Pralinéschachteln auf stilisierte Cembaloweiber mit Haarknoten, Kerzenlicht und Silhouette heruntergekommen ist.“<sup>1</sup>

Es soll heute noch Musikfreunde geben, die **Mozart** mit jenen Bildern assoziieren, die der Musikphilosoph als Fälschungen bezeichnet hat. Wer indes ein Werk wie die **c-Moll-Sonate KV 457** hört, wird nicht leicht annehmen können, dass Mozart ein Mann des Rokoko war – zudem Mozart diese bedeutende Claviersonate nicht für das ältere Cembalo, sondern für das modernere Hammerklavier komponiert hat. Wir wollen auch nicht vermuten, dass es sich bei der 26jährigen Frau, für deren Hände er das Werk zunächst komponierte, zur Gruppe der „Cembaloweiber“ gehörte. Maria Theresia von Trattner, geb. Nagel, hat Mozart nur um zwei Jahre überlebt und war seit 1781 seine Schülerin, gehörte also zu den allerersten Schülerinnen Mozarts, der sich 1781 in Wien angesiedelt hatte. Seit 1776 war sie mit Johann Thomas Trattner, Edler von Trattnern verheiratet, dessen Name immer noch in der Wiener Topographie begegnet. Der 1719 geborene Reichsritter, Hof-Buchdrucker, Buchhändler und Verleger, der eine wichtige Rolle in der Geschichte des Wiener Buchdrucks spielte, hatte 1773 den Freisingerhof am Graben gekauft, um ihn abzureissen und ein Gebäude erbauen zu lassen, das als Trattnerhof in die Wiener Stadtgeschichte einging: ein monumentales Gebäude, mit einem von Karyatiden bewachten Eingang und vielen Räumen, die auch Platz für einen Konzertsaal ließen. Dass Mozart 1784 in diesem Saal ein Konzert gibt, in dem 1786 auch das C-Dur Klavierkonzert KV 503 aufgeführt wird, passt zum Mieter, denn Mozart wohnte seit 1784 für neun Monate auf der 2. Stiege im 3. Stock. Die Beziehung zu den Trattners war ausgezeichnet: Trattner war Taufpate von drei Söhnen Mozarts und erließ dem Komponisten einen Teil des Mietzinses, und Mozart musste für die Konzerte im Haus sein Piano nur ein paar Treppen weiter transportieren. Wer den Hof heute besichtigen will, hat Pech, denn das Gebäude wurde 1911 abgerissen – aber die beiden Häuser, die auf dem Gelände errichtet wurden (Graben 29 und 29a), werden durch eine Gasse getrennt, die den Namen des einstigen Trattnerhofs trägt.

Hier also entstand 1784 die c-Moll-Klaviersonate, die von Hermann Abert als die wichtigste Klavierkomposition Mozarts bezeichnet wurde. Sie steht am Anfang des Zyklus' der letzten fünf Klaviersonaten Mozarts, nachdem Mozart mehrere Jahre lang keine Sonaten für das Instrument vollendet hatte. Nach der Pariser a-Moll-Sonate ist dies Mozarts bedeutendster Beitrag „im heroischen Stil“, doch wissen wir nicht, ob sich die Komposition dieses bemerkenswerten Stücks irgendwelchen biographischen Geheimnissen verdankt. Abert sprach, mit guten Gründen, von einem „Seelengemälde, wie es gleich düster und leidenschaftlich unter Mozarts Sonaten nicht wieder zu finden“ sei.<sup>2</sup> Alfred Einstein, der hier schon einen

---

1 Theodor W. Adorno: *Quasi una fantasia*, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften* 16). Frankfurt am Main 1978, S. 249-540, hier: S. 291.

2 Hermann Abert: *W.A. Mozart*. Bd. 2. Leipzig 1983, S. 201.

starken Vorschein Beethovens im Werk sah, schrieb von einem „Ausbruch stärkster Erregung“<sup>3</sup>, und er bedauerte es, dass das Vorwort, das Mozart dem Werk und der mit ihr zusammengekoppelten c-Moll-Fantasie KV 475 vorangestellt hatte, verloren ist, damit auch „eines der wichtigsten Dokumente von Mozarts praktischer Ästhetik“.<sup>4</sup> Wenn die Sonate heute apart gespielt wird, nimmt man ihr zwar nichts von ihrer Wirkung, doch den vom Komponisten beabsichtigten Zusammenhang. Mozart schrieb nämlich 1785 die gleichfalls gewichtige c-Moll-Fantaise, um ihr den Platz eines Vorspiels zur Sonate zu geben, die durch die eröffnende Fantasie noch aufgewertet wird.

Abert hat allein für die Beschreibung der Sonate nicht weniger als viereinhalb Druckseiten benötigt. Belassen wir es bei der Notiz, dass es sich bei dieser Sonate um ein extrem klavieristisches Stück handelt, dessen Ansprüche an die Virtuosität mit den Vertiefungen einer erhöhten Leidenschaft parallel laufen, oder anders: „Die Sonatenform der Zeit ist zu eng für die Expansion des Gefühls.“<sup>5</sup> Im Kampf der Motive und Stimmungen sei nur das Finale des ersten Satzes erwähnt: „einer der eigentümlichsten Schlüsse, die Mozart geschrieben hat: ein dumpfes Unisono in gebrochenen Oktaven auf gleichmäßige Viertel, von denen stets das vierte einen geradezu brutalen Forteakzent erhält, steigt langsam abwärts und verschwindet schließlich mit leisem Gemurmel pp in der Tiefe des Klaviers, wie wenn sich nach einer Tragödie langsam der Vorhang schließt.“<sup>6</sup> Danach ist das elegische Adagio in Es-Dur, mit einem As-Dur-Mittelsatz, halb Traum, halb gestörte Ruhe, die bezeichnenderweise nicht in eine versöhnende Geste mündet. Der Schlusssatz, dessen Stimmung mit seinem f-Moll-Thema an die des Ersten Satzes anknüpft, kennt kaum vermittelnde Übergänge, sollte vom Spieler während der Fermaten in jedem Sinne persönlich ausgeziert werden, und endet schließlich in einer Coda, die das Werk nicht triumphal, sondern trotzig beendet: definitiv nicht als Werk eines Musikers, dessen Konterfei uns immer noch von den köstlichen Mozartkugeln bekannt ist.

**Chopins g-Moll-Ballade op. 23** ist kein Werk der musikalischen Nacherzählung, obwohl das Werk eine literarische Gattungsbezeichnung trägt. „Erzählen“ wollte Chopin hier durchaus, doch nichts konkret Sprachliches nachvollziehen. Insofern ist der Hinweis auf die angebliche Inspiration dieses Stücks durch ein Poem des großen polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz zwar glaubhaft, muss aber relativiert werden. Als Chopin bei Schumann in Leipzig war, hatte er ihm 1836 – ein Jahr nach der Entstehung des Werks, als Chopin bereits fünf Jahre in Paris lebte – die „Vorlage“ angegeben: die Geschichte des litauischen Helden Konrad Wallenrod, die auf den Hass der besetzten Polen gegen die Russen verwies. „Im Verständnis der Romantik machte der Hinweis durchaus Sinn“<sup>7</sup>, wenn man Chopins Klavierballaden unabhängig sieht von der von Schumann favorisierten Form der gesungenen Ballade, denn der Komponist entwickelt seinen epischen Erzählduktus im Klaviersatz. Wie aber sieht die Form dieser Ballade aus? Adorno hat Grundsätzliches zu Chopin gesagt, das vielleicht in Anschlag gebracht werden kann: „Chopins Form ist so wenig die der Entwicklung des Ganzen in kleinsten Übergängen wie die der Darstellung des thematisch Einzelnen, das für sich selbst bestünde. Sie steht dem dynamischen Drang Wagners so fern wie der Landschaft Schuberts.“

3 Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. Frankfurt am Main 1968, S. 264.

4 Ebd., S. 263.

5 Ebd., S. 264.

6 Abert, S. 203.

7 Jürgen Lotz: Frédéric Chopin. Reinbek 1995, S. 83

Adorno bemerkte also einen Widerspruch zwischen der „Konkretion der Teile“ und „ihrer abstrakt gesetzten Totalität“: Chopin meistere „jenen Widerspruch, indem er sich selber gleichsam aus dem kompositorischen Fluss herausnimmt und von außen ihn lenkt. [...] Er geleitet die Themen durch die Zeit.“<sup>8</sup>

Chopins Ballade hebt mit einem Thema in Rezitativform an, dem ein zweites, lyrisches folgt, dann eine Art Durchführung mit Walzer-Episode. Das Werk endet scheinbar mit einer furiosen Coda, bevor das einleitende Thema plötzlich wiederkehrt und die wirkliche Coda aus chromatischen Doppeloktaven besteht. Soviel zur Form, die mit der Form spielt, um ein äußerst effektvolles und kontrastreiches Stück zu generieren. Kein Wunder, dass Schumann das Stück, das ihm der Komponist in Leipzig vorspielte, als eines von dessen wildesten und eigentümlichsten bezeichnete.<sup>9</sup> „Romantisch“ ist es schon in dem Sinn, als dass Chopin an das Ende des ersten Themas, also an den Schluss des 7. Takts, die Umkehrung des verminderten Septimenakkords gestellt hat. Wir kennen diesen Akkord unter dem Namen „Tristan-Akkord“ - Chopin wiederholte diesen Klang innerhalb der Periode in der Paralleltonart. „Diesen 'Ton' hat er im folgenden auskomponiert.“<sup>10</sup> Manche Zeitgenossen hielten diesen Akkord für einen Fehler und ersetzten das Es in der Erstausgabe des Stücks mit einem D. Camille Saint-Saëns überlieferte eine Bemerkung Franz Liszts, der, gefragt, welchen Ton er bevorzuge, antwortete: „Mir ist Es lieber“<sup>11</sup>, und der Pianist Alfred Cortot bemerkte, dass die 12 Takte lange Steigerung bei der Wiederholung des lyrischen Anfangsthemas, unter dem die Insistenz des tiefen E wie ein Grabgeläute klinge, schon an „Isoldens bebende Erwartung“ erinnere.<sup>12</sup> Chopin „geleitet die Themen durch die Zeit“? Es stimmt – und es stimmt doch nicht.

**„Prélude cis-moll von Rachmaninoff.** Aus Stücken für die Jugend und Schülerkonzerten sind Stellen vertraut, die *grandioso* überschrieben sind. Die kleinen Hände machen die Geste der Kraft. Kinder imitieren die Erwachsenen; womöglich die Liszt paukenden Virtuosen. Es klingt ungeheuer schwierig, jedenfalls sehr laut. Aber es ist tröstlich leicht: das spielende Kind weiß genau, dass die kolossale Stelle nicht fehlgehen kann, und ist im Voraus des Triumphes gewiss, der keine Anstrengung kostet. Diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest. Es hat seine Beliebtheit den Hörern zu verdanken, die sich mit dem Spieler identifizieren. Sie wissen, sie könnten es ebenso gut. Indem sie die Macht bestaunen, die die vier Notensysteme im vierfachen Fortissimo bezwingt, bestaunen sie sich selber. Es wachsen ihnen die imaginären Taten. Psychoanalytiker haben den Nerokomplex entdeckt. Das Präludium hat ihn vorweg befriedigt. Es erlaubt dem Größenwahn sich auszutoben, ohne dass er dingfest zu machen wäre. Keiner kann den donnernden Akkorden nachrechnen, dass der Dilettant, der sie makellos hinlegt, an ihnen zum Weltbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich in einem der verwegenen Fälle von Tagträumen in der Musik.“<sup>13</sup>

Derart verächtlich hat Adorno das vielleicht berühmteste Werk Sergej Rachmaninows in seinen *Musikalischen Warenanalysen* beschrieben. Dieser schrieb das cis-Moll-Prélude op. 3/2 1892 und spielte es zum ersten Mal

---

8 Adorno, S. 266.

9 Nach Lotz, S. 84.

10 Heinrich Poos: Die Tristan-Hieroglyphe. Ein allegoretischer Versuch, in: Richard Wagner: Tristan und Isolde (Musik-Konzepte 57/58). München 1987, S. 46-103, hier: S. 51.

11 Nach Camille Bourniquel: Frédéric Chopin. Reinbek 1959, S. 137.

12 Nach ebd., S. 138.

13 T.W. Adorno: Quasi una fantasia, S. 285

öffentlich am 26. September (nach dem julianischen Kalender) bzw. am 8. Oktober 1892 (nach dem gregorianischen Kalender) auf der Elektrotechnischen Ausstellung in Moskau, bevor es als zweites Stück der 5 Fantasiestücke seine Opusnummer erhielt. Gewidmet hat der junge Mann, der gerade sein Studium mit einer Goldmedaille abgeschlossen hatte, diesen Zyklus Anton Arenski, seinem Professor im Fach Harmonielehre.

Rachmaninow adaptierte im Prélude den markigen Stil einiger Klavierstücke Liszts, dessen Werke durch dessen Schüler Alexander Siloti in Russland verbreitet wurden.<sup>14</sup> Es besitzt die Ingredienzien eines äußerlich einfachen Stils, der mit einem abfallenden Dreitonmotiv, das den Klang russischer Glocken imitiert, auskommt. Nicht zufällig ist es auch unter dem Titel „Die Glocken von Moskau“ bekannt. Gewiss kann man die drei Teile des kaum vier Minuten dauernden Stücks genau erläutern: A-B-A plus Coda<sup>15</sup>, doch hat Adorno richtig gesehen, wo er das Werk als Ganzes analysierte: „Das Präludium ist eine einzige Schlusskadenz: wenn man will, ein einziges unersättliches, wiederholtes Ritardando. Es parodiert die Stufenfolge der Passacagliaform, indem es die drei kadenzbildenden Basstöne, die ein Passacagliathema beschließen könnten, selber gewissermaßen als Passacagliathema hinstellt.“ Doch ging sein Schluss wiederum aufs Abwertende, das die Eigenart der expressiven Musik des Russen zugunsten einer äußerlichen Formbetrachtung ignorierte: „Die Wiederholung prägt es ein mit rücksichtsloser Reklame; die Kurzatmigkeit der Phrasen erlaubt noch dem stumpfsten Gehör, sich zurechtzufinden. Auch die motivbildende melodische Gegenstimme umschreibt bloß die Kadenz. Die Musik sagt überhaupt nur noch: es ist so. Dass man nicht weiß was, macht ihre russische Mystik aus. In der Mitte kommt es mit Triolen billig zum Laufen und täuscht virtuose Geläufigkeit vor. Vergebens. Es ist nur die motivische Gegenstimme. Das Schicksal bleibt dabei, es sei so und nicht anders. Explodiert es dann aber zum Schluss mit der Urgewalt der Konvention, so ist ihm der Dank all derer gewiss, die es schon immer gewusst haben und kommen sahen.“ Vielleicht, dass der Komponist hier seinen Depressionen, von denen Adorno nichts wusste, einen musikalischen Ausdruck gab.

Mit den Präludienzyklen op. 23 und op. 32 von 1903 und 1910 hat Rachmaninow sämtliche Tonarten in Einzelstücken erfasst: in der Nachfolge der Préludes Chopins als Konzertstücke mit starken Kontrasten. Op. 23/5, *alla marcia*, g-Moll, eignet rhythmisch in den Außenteilen Fandangohaftes, das Es-Dur-Andante ähnelt einem sehnsüchtigen Gesang, das C-Dur-Allegro scheint in seinem harmonischen Schimmern mit Werken Alexander Skrjabin verwandt zu sein. Op. 32/4, ein e-Moll-Allegro con brio, vermittelt zwischen toccatahaften Passagen und einem lyrischen, wenn auch bewegten Mittelteil, das fünfte Stück, ein Moderato in G-Dur, grüßt von Fern zu Debussy hinüber, und das f-Moll-Stück op. 32/6 ist ein dunkler wilder Albtraum. Was ist die Musik? Rachmaninow hat – weit entfernt von Adorno - darauf eine mögliche Antwort gefunden: „Eine ruhige Mondnacht; Das Rauschen der Blätter; Entferntes Abendläuten“.

Frank Piontek

---

14 Andreas Wehrmeyer: Sergej Rachmaninow. Reinbek 2000, S. 32f.

15 Laut Wikipedia: „Es beginnt mit drei wuchtigen Oktaven in fortissimo (ff), welche das gebieterische Pochen eines schicksalsträchtigen Motivs symbolisieren. Gleich am Anfang ist man fasziniert von dem untrüglichen Gespür, mit dem der junge unerfahrene Komponist auf neuartige und originelle Weise Wirkungen erzielt. In den Außenteilen ahmt Rachmaninow virtuos die für russische Musik typischen Glocken (vgl. 2. Klavierkonzert, Die Glocken, erste 8 Takte) nach. Ein melancholisches Lento folgt den Glockenschlägen. Jener Dreitonkeim vom Anfang fungiert als dynamisch isoliertes Motto, welches im Verlauf des Lento-Abschnittes variiert wird. Die größte Schwierigkeit des langsamen Teils besteht darin, über den gesamten Abschnitt einen einzigen riesigen Bogen zu spannen, die Melodie nie abbrechen zu lassen, was nur guten Pianisten makellos gelingt. Am Ende des A-Teils wird die Melodie immer leiser...“