

Drei „Wunderkinder“: Mendelssohn, Korngold, Widmann

Stuttgarter Kammerorchester, 21.11 2021

Felix Mendelssohn Bartholdys 10. und 13. Streichersymphonie sind das Werk eines hochbegabten jungen Mannes. Komponiert hat er sie im Jahre 1823 – zwei Jahre zuvor verewigte der Maler Carl Begas den 12jährigen Mendelssohn Bartholdy in einem auratischen Porträt. Es zeigt einen Jüngling mit dem vielzitierten wallenden Haar, einem jener altdeutschen Engel der nazarenischen Gemälde gleich, der den Betrachter mit schmalem Gesicht und aufmerksamen Augen vorsichtig, wenn auch furchtlos anblickt. Er lebte im Reiche des eher langweiligen Königs Friedrich Wilhelm III., mehr noch aber im Reich der Kunst. Dass Goethe, der den Knaben dank Mendelssohns Lehrer Zelter in diesem Jahr kennenlernt, so bezaubert war von diesem Jungen, verwundert nicht: „Was diesem altklugen Kind von Geburt an mitgegeben worden ist an Begabung, wird unterstützt durch einen zuweilen geradezu beängstigenden Fleiß, und man könnte vor diesem so unkindlichen Phänomen schaudern, würde es nicht immer wieder gemildert durch die Ausstrahlung des Jungen, seinen Charme und – wagen wir das altmodische Wort – seinen ungewöhnlichen Liebreiz. Ein dressiertes Wunderkind hätte Goethe kalt gelassen.“¹

All das darf man erinnern, wenn man sich die Streichersymphonien anhört. Man hat sie lange als Jugend- und Übungsstücke abgetan, bis man dahinter kam, dass auch sie schon reinsten Mendelssohn enthalten – abgesehen davon, dass es immer noch erstaunt, wie sich hier ein nur 12- bis 14jähriger Knabe zugleich in Formvollendung wie in intimmem Charme geäußert hat. Man hört den Lehrer Zelter heraus, der seinen Zögling auf den Weg der Alten Meister gewiesen hat, was zu einer einzigartigen Bach-Rezeption in Leben und Werk Mendelssohns geführt hat. Bach, Haydn und Mozart und Händel stehen im Hintergrund dieser Symphonien, die das Alte nicht verleugnen und das Neue ahnen lassen. So werden auch die Nr. 10 und 13 des in zwei Jahren komponierten Zyklus „zum Stelldichein der Tradition mit einem frohgemuten Aufbruch in eine neue Epoche der Musik“.² Aber erwächst nicht jede Moderne aus der Tradition? Ist diese nicht geradezu eine Vorbedingung für Neuerungen? Auch für den persönlichen Stil Felix Mendelssohn Bartholdys, dessen Romantik stets klassizistisch, also formal gestaltet klang, und dessen Klassizismus stets romantisch eingefärbt war, weil schon Bach und Händel, Haydn und Mozart zugleich Fugen komponieren und frühromantische Sequenzen komponieren konnten? Trotzdem sind Sätze wie der langsame Beginn des h-Moll-Stücks ganz Mendelssohn eigen. Die zehnte Sinfonie stellt einen Sonderfall dar, weil nur ein Satz überliefert wurde – gingen die anderen Sätze verloren oder wurden sie nicht komponiert? Die **10. Streichersinfonie** fällt auch deshalb auf, weil in ihr nicht der gelehrte Kontrapunkt, sondern die opernhafte Lyrik des Adagios im ersten Teil und die typisch Mendelssohnsche Vitalität – wie im Oktett oder in der Ouvertüre zum Sommernachtstraum – vorherrschen.

Wir können annehmen, dass sie wie der **Sinfonie-Satz c-Moll MWV N 14** (die sog. 13. Streichersinfonie) bei den Sonntagsmusiken im Mendelssohnhaus in der Leipziger Straße zu Berlin aufgeführt worden ist.

1 Eckhart Kleßmann: Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie. Frankfurt am Main 1990, S. 132.

2 www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Felix-Mendelssohn-Bartholdy-1809-1847-Streichersymphonien-Nr-1-12/hnum/7755588.

Mendelssohn konzipierte ihn als Sinfoniesatz, aber nicht als eigentliche Streichersinfonie, wenn er sie auch für Streicher komponierte, doch wurde allein ein einleitender Satz überliefert: ein Grave-Allegro, also wie in der 10. Streichersinfonie ein langsamer Beginn und ein schneller zweiter Teil. Anders als bei der 10. aber besteht die Introduction aus den schweren Rhythmen einer französischen Barock-Ouvertüre im Stile Händels. Der schnelle Teil bleibt schließlich bei Tönen, die im bewegten Linien-Stil die h-Moll-Düsternis zum Tanzen bringen, von der Berlioz 1856 sagte, dass sie „wild, herb, finster und brutal“ klinge.

War auch **Erich Wolfgang Korngold** ein „Wunderkind“? Er war gewiss ein erstaunlicher Komponist, der schon ganz früh seinen persönlichen Stil entwickelte, mit der *Toten Stadt* Operngeschichte schrieb, von den Nazis ins Exil getrieben wurde, in Hollywood Filmmusiken schrieb und nach dem Krieg nicht mehr an seine früheren Erfolge anknüpfen konnte. Die Rückkehr aus dem Exil blieb, zumindest bei der Musikkritik, musikalisch erfolglos, doch wird der Komponist E.W. Korngold seit einigen Jahren wiederentdeckt, weil der Streit um die sog. Moderne und den „Fortschritt“ in der Musik, der seinerzeit besonders heftig ausgetragen wurde, seinerseits historisch geworden ist. Allein er vermag zu erklären, wieso ein Werk wie die **Sinfonische Serenade B-Dur für Streichorchester op. 39** heute wieder gespielt und beachtet wird.

1946 hatte Korngold die Arbeit an Filmmusiken mehr oder weniger beendet, um sich wieder den klassischen Gattungen zu nähern. So entstand - nach einem schweren Herzinfarkt im Krankenhaus als Rekonvaleszenz (!) - 1947/48 in Hollywood die Streicherserenade, die von keinem geringeren Orchester als den Wiener Philharmonikern, zudem unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers, am 15. Januar 1950 in Korngolds Heimatstadt Wien uraufgeführt wurde. Gewidmet hat er sie seiner Frau Luzi; diese Widmung hat eine Bedeutung, die uns vielleicht den Ton manches Satzes begreifen lässt. Denn obwohl sich Korngold einer (vermeintlich) traditionellen Tonsprache bedient, die an die Streicherwerke eines Dvořák, Tchaikowsky oder Elgar erinnern könnte, sagt er uns das scheinbar Bekannte mit einem durchaus persönlichen Tonfall – das Intermezzo ist ein gedämpfter Pizzicato-Spaß, bevor sich das *Lento religioso* sehr bewegend an die Welt erinnert, in der der junge Korngold aufwuchs: die Welt Gustav Mahlers. Hier verschwistern sich die hochexpressive Erinnerung an die musikalische Hochkultur der späten k.k.-Zeit und die Zuneigung zu Luzi Korngold. Spätestens hier wird die „Serenade“, die ja ein Huldigungsstück ist, auch symphonisch. Man wird nicht behaupten können, dass das wenn auch bewegte Finale besonders fröhlich in die Welt von 1948 tönt. Schon der Eingangssatz klingt ja, trotz B-Dur, eher aufgewühlt als heiter, dabei gänzlich kitschfrei. Oder, wie Jörg Widmann über die Serenade sagte: „Es ist eine im Vertikalen perfekt ausgehörte Partitur, bei gleichzeitiger verführerischer Melodik und formal von traumwandlerischer Sicherheit und Perfektion.“

Auch **Jörg Widmann** begann früh zu komponieren. Mit sieben Jahren erhielt der 1973 geborene Musiker den ersten Klarinettenunterricht, schon mit acht Jahren erhielt er Kompositionsunterricht, u.a. von Hanswerner Henze, Winfried Hiller, Heiner Goebbels und Wolfgang Rihm. Dann studierte er die Klarinette in München, New York und Karlsruhe. 2001-2016 war er in Freiburg als Klarinettenlehrer an der Musikhochschule tätig, seit 2017 lehrt er Komposition an der Barenboim-Said-Akademie in Berlin. Die Werke des heutigen Abends hat er den Streichern, nicht „seinem“ Instrument gewidmet.

Über die *Ikarische Klage für 10 Streicher*, die er 1999, also mit 26 Jahren schrieb, hat er Folgendes geäußert: „Hier steht das Medium Luft im Mittelpunkt. Ich wollte eine musikalische Deutung der mythischen Figur des Ikarus produzieren. Dieser Mythos sagt viel über die Rolle des Künstlers aus. Ich habe mich von einem wunderbaren Gedicht von Charles Baudelaire inspirieren lassen: Bei seiner *Ikarischen Klage* weiß man nicht ganz genau, in welcher Zeit sich die Handlung abspielt, ob es sich um einen Seelenzustand, eine Zukunftsvision handelt oder ob alles schon vorbei ist. Es herrscht eine Art Zeitlosigkeit im Gedicht, die ich auch mit meiner Musik darstellen wollte.“

Baudelaires Poem (aus den *Fleurs du Mal*) ist kein mythologisches, sondern ein metaphorisches Gedicht:

Die Klagen eines Ikarus (Les Plaintes d'un Icare)

*Der Bursch, der die Dirne bezwungen,
Ist glücklich, zufrieden und satt,
Mein Arm ist zerbrochen und matt,
Weil er mit Wolken gerungen.*

*Der Sternwelt, die leuchtend schwebt,
Ein unvergleichlich Entzücken,
Dank' ich's, dass meinen Blicken
Nur Sonnenerinnerung lebt.*

*Ich hoffte, im Raum zu erkennen
Der Dinge Mitte und Schluss,
Und fühl' nun im Glutenkuss
Meine Flügel zerfallen, verbrennen.*

*Vernichtet vom Schönheitsdrang
Wird mir kein Nachruhm zu eigen,
Es wird meinen Namen verschweigen
Die Tiefe, die mich verschlang.*

Terese Robinson

Widmanns Musik reagiert adäquat auf die Offenheit der Verse, indem er keine (mögliche) Handlung, sondern ein Stimmungsbild entwirft. „Seine Deutung der mythologischen Figur beruht auf dem Element Luft und der Gleichzeitigkeit von Höhe und Tiefe. Diese wird durch die schrillen Flageolett-Töne der Violinen und dem tiefen Gegrummel der Celli und des Kontrabasses ins Extreme ausgedehnt.“ *Schreiend, breit*, so lautet eine Spielvorschrift. „Die Klänge steigern sich in ein elektrisierendes Fortissimo, kreieren

Bilder des Übermütigen, der in flimmernder Luft über dem Meer schwebt. Dann beginnen Ikarus' Flügel in den stechenden Sonnenstrahlen zu schmelzen, seine Klage setzt ein, erst gegen Ende entwickeln sich zögerlich Melodien.“³ Bei ihm, sagte der Komponist, beginne die Geschichte mit dem Absturz, münde in die Klage um „einen Ikarus“ und ende mit der Vision eines imaginären Ikarusflugs.“

Zwei Jahre vor der *Ikarischen Klage* entstand für den **Warschauer Herbst** die *Insel der Sirenen*. „Es basiert“, schrieb Widmann, „auf dem Mythos der Sirene, eine faszinierende Figur, die meiner Ansicht nach viel mit Musik zu tun hat. Ich habe es 1997 geschrieben, es war mein erstes Werk für das Münchener Kammerorchester. Das Stück bedeutet einen großen Schritt in meinem Schaffen. Bei *Insel der Sirenen* bin ich zum ersten Mal meiner eigenen Imagination gefolgt, ohne viel am Klavier auszuprobieren. Ich hatte zwar eine klare Klangvorstellung aber wahrscheinlich zu dem Zeitpunkt noch nicht das Handwerk, um es musikalisch formulieren zu können. Zum Stück selbst würde ich noch sagen: ich liebe extreme Geigentöne, je schwieriger sie herzustellen sind, desto schöner finde ich sie. *Insel der Sirenen* besteht fast ausschließlich aus hohen Geigenvibrati und non vibrato ‚flaggeoletten‘.

Schon immer hat mich der Mythos von Odysseus bei den Sirenen gefesselt. Im Hellenismus sind die Sirenen die Musen des Jenseits geworden. In ihrer Entrücktheit sind sie die Botinnen der Totenwelt. Rilke und Kafka schreiben vom Schweigen der Sirenen, das letztendlich noch bedrohlicher als der eigentliche Gesang sei. Vor allem ist es das Wissen darum, dass der überirdische Gesang anheben wird und jeden, der ihn hört, in den Tod reißt. In der Passage aus der Odyssee, in der vom Sirenengesang die Rede ist, herrscht eine Dominanz der Vokale, wie sie bei Homer in dieser Fülle sonst nicht vorkommt. Mit Einsetzen der für Seefahrer verhängnisvollen Meeresstille beginnt mein Stück. Verschiedene Zeitebenen werden so übereinander geschichtet, dass schließlich der Moment höchster Anspannung und Bedrohung gleichzeitig der Moment der größten Sicherheit ist. - Es ist auch ein Raumstück, denn zwei der Sirenen, gespielt mit Geigen, sollen sich im Saal oder wenigstens separiert vom Orchester befinden. Man muss sich einmal die Situation vorstellen: Meeresstille und vor Odysseus liegt eine Insel voller Männerleichen. Und die Odysseus-Leute wissen, an genau welcher Meeresenge die Sirenen, wie es ihnen die Göttin Kirke geweissagt hatte, zu singen beginnen werden.“ Wie gesagt: „So ungeheuerlich der Gesang der Sirenen gewesen sein muss: die unheilvolle Stille davor, das Schweigen der Sirenen ist noch schlimmer.“

Was ist Musik? Musik ist die Organisation von Klang – und von Stille: wie bei Widmann.

Frank Piontek, 31.10. 2021

3 Theresa Beyer: Widmann lässt Ikarus fliegen und klagen, in: Berner Zeitung, 17.5. 2011.