

WIENER BLUT

Keiner der drei Komponisten des heutigen Abends hatte es leicht in der ehemals königlich-kaiserlichen Hauptstadt Österreich-Ungarns: weder Schubert, der in bescheidenen Vorstadt-Verhältnissen aufwuchs, noch Bruckner, der nicht nur als ‚Zugereister‘ lange Zeit um Anerkennung kämpfen musste, noch das einstige Wunderkind Korngold, der nach dem Naziterror als zurückgekehrter Exilant einen Neuanfang suchte. „Wiener Blut“ haben sie alle geschmeckt, auch wenn sie dafür zum Teil ordentlich Blut lassen mussten...

Zwischen Vorstadt und Metropole

Dass Schuberts früher Tod, wie es Peter Gülke in seinem komplexen Essay zu *Franz Schubert und seine Zeit* formulierte, „eine musikgeschichtliche Katastrophe“ sei, ist angesichts des Oeuvres seiner „Spätzeit“ wohl nicht zu bezweifeln. Und es sind neben den hunderten von Liedern ja vor allem jene Werke wie die späten Streichquartette, Klaviersonaten, Impromptus, die letzten Symphonien oder die beiden Liederzyklen, die den nachhaltigen Ruhm des Wiener Komponisten zementieren.



FRANZ SCHUBERT, Portrait (Aquarell)
von Wilhelm August Rieder, 1825

Da gerät das Frühwerk, das um 1810 einsetzt und in welchem der noch nicht 14jährige sich bereits an Vorbildern wie Mozart und Beethoven abarbeitet, schnell aus dem Blick. „[E]s ist nichts dran“, bekannte Schubert rückblickend hinsichtlich seiner frühen Versuche seinem Bruder gegenüber – allerdings zu einer Zeit, in welcher er an der „grossen“ Form, welche seine Musik der 1820er Jahre bestimmen sollte, zu scheitern drohte, wie zahlreiche Fragmente verdeutlichen, von denen die „Unvollendete“ das wohl erschütterndste Zeugnis ablegt. Doch kannte Schubert solche Skrupel bei der Ouvertüre in c-

Moll für Streicher, seinem frühesten vollendeten Kammernmusikwerk, noch kaum. Eine erste Fassung für Quintett wurde laut Partiturautograph am 29. Juni 1811 begonnen. Die Einzelstimmen sowie eine Quartettfassung wurden wohl im Juli hergestellt. Die Ouvertüre ist dem Bruder Ferdinand gewidmet, mit dem Schubert häufig im häuslichen Rahmen musizierte: Ferdinand, der dabei stets die erste Violine spielte, berichtet später, dass es „ein vorzüglicher Genuß“ gewesen war, „Quartetten zu spielen [...]. Bei diesen Quartetten spielte Franz immer Viola, sein Bruder Ignaz die zweite [Violine ...] und der Papa Violoncello“. Erfahrungen im instrumentalen Zusammenspiel konnte schon der junge Franz reichhaltig sammeln, sass er doch schon bald nach seiner Aufnahme als Sängerknabe am königlich-kaiserlichen Stadtkonvikt im Oktober 1808 auch am Pult der zweiten Geigen des Konviktorchesters. Für das Orchester sowie einzelne Kammernmusikformationen der Freunde und Mitschüler entstand ein umfangreiches Oeuvre – zwischen 1810 und 1818 allein 11 Streichquartette! –, das zu entdecken sich lohnt.

Dass Schubert als einer der wenigen ‚grossen‘ Wiener Komponisten, die seit ihrer Geburt dieser europäischen Metropole verbunden sind, von den vielfältigen kulturellen Möglichkeiten profitierte, zeigt seine Ouvertüre in besonderer Weise. Er modellierte sie an der Ouvertüre zu *Faniska* von Luigi Cherubini, der einzigen deutschsprachigen Oper, welche der in Paris beheimatete Komponist für die Wiener Bühnen schrieb (UA 25.2.1806, Theater am Kärntnertor) und die seinerzeit den Beifall Beethovens und Haydns fand. Der Ruhm von Cherubinis Oper wirkte allerdings nicht lange und so mag Schuberts Rückbezug ein wenig verwundern. Zugleich fasziniert seine Auseinandersetzung ausgerechnet mit Cherubini, angesichts der vorherrschenden Meinung, Schuberts kompositorisches Frühwerk sei massgeblich den später sogenannten ‚Wiener Klassikern‘ geschuldet. Die Beziehungen zu Cherubinis Ouvertüre sind sowohl auf formaler Ebene als auch in der Melodik zu suchen, die noch so gar nichts ‚Schuberthaftes‘ an sich haben will. Doch schon das einleitende *Largo* gestaltet sich wesentlich dramatischer als das Vorbild, mit einem Höchstmass an melodischen Vorhalten, welche die Spannung ins Unermessliche steigern, eingebettet in einen zwar sporadischen, gleichwohl reifen Kontrapunkt. Hier wie im anschliessenden *Allegro* zeigt sich

sodann Schuberts unverwechselbares Gespür für harmonische ‚Labyrinthik‘, welche die Ouvertüre unter den frühen Kompositionsversuchen heraushebt.

„Wenn ich komponiere, bin ich wieder in Wien“

Korngold ist heute vor allem als Komponist von Filmmusik für Hollywood bekannt. Zwischen 1935 und 1946 entstanden nicht weniger als 19 Filmmusiken, die mit dem von Korngold erstmals etablierten symphonischen Stil zu *exempla classica* des Genres wurden, darunter *The Adventures of Robin Hood* (Robin Hood, König der Vagabunden, 1938) oder *The Sea Hawk* (Der Herr der sieben Meere, 1940). Dem ging jedoch bereits eine erfolgreiche Karriere voraus, als komponierendes Wunderkind in Wien und spätestens seit *Die tote Stadt* (1920) als der nach Richard Strauss im deutschsprachigen Raum meistgespielte Opernkomponist seiner Zeit. Seit 1938 – nach dem Anschluss Österreichs an Hitlerdeutschland – fand Korngold mit seiner Familie dauerhaft in Amerika eine neue Heimat: „Wenn ich komponiere, bin ich wieder in Wien“, tröstete er sich über sein Exildasein hinweg.

Aufgrund der zunehmend mühevoller werdenden Verhältnisse der ‚Kulturindustrie‘ Hollywoods widmet sich Korngold ab 1945 noch einmal verstärkt rein konzertanter, orchestraler Musik. Neben je einem Violin- und Violoncellokonzert (1945, 1946) und der späten Symphonie in Fis (1952) entstand 1946 die *Symphonische Serenade*. Der Legende nach komponierte Korngold das Werk im Krankenlager, wo er sich von einem Herzanfall erholte. Gewidmet ist es seiner Frau Luzi, „my beloved wife, my best friend“, wie der 1943 eingebürgerte Amerikaner festhielt. Uraufgeführt wurde sie jedoch in Wien, im Beisein des Komponisten, am 15. Januar 1950 durch die Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler.



ERICH WOLFGANG KORNGOLD bei der Leitung des Warner Brothers Orchestra während einer Aufnahmesitzung (ohne Datum)

Doch anknüpfen an die Erfolge der 1920er Jahre konnte er, der trotz Auflösung tonaler Tendenzen und expressionistischer Gestik nach 1945 unter den aufkommenden Serialisten in der Nachfolge der dominierenden Schönberg-Schule wie ein Relikt erscheinen musste, nicht mehr.

Um ein unterhaltsames ‚Abendständchen‘, wie der Gattungstitel *Serenade* suggeriert, handelt es sich freilich kaum, auch wenn das *Allegro moderato* in scheinbar ‚Wienerischer‘ Beschaulichkeit beginnt. Schon die anschließende Durchführung lässt in ihrer aggressiven Grundhaltung jedoch kaum mehr Behagliches zu. Pizzicati dominieren das nachfolgende *Intermezzo*, durchbrochen von atmosphärischen Episoden. Choraltöne vermeint man im *Lento religioso* zu hören, dramatisch gewendet in leidenschaftlich-ekstatische Ausbrüche, bevor das finale *Allegro con fuoco* im Wechsel von hektischer Motorik und weitschweifiger Melodienseligkeit wesentliche Momente der *Serenade* in einer Art Synthese zusammenführt. Die nahezu filmische Klangdramaturgie, die sich im Wechsel von leinwandartigen Totalen des Symphonischen mit kammermusikalischer Fokussierung zeigt, ist sicherlich kein Zufall, bedient sich Korngold doch in den letzten beiden Sätzen verstärkt motivischer und klangfarblicher Zitate aus seinen Filmmusiken zu *Anthony Adverse* (Ein rastloses Leben, 1936) und *Captain Blood* (Unter Piratenflagge, 1935).

„ein landsmannschaftlicher Zug“

August Wilhelm Ambros, einer der grössten Musikgelehrten seiner Zeit, befürchtete angesichts der Symphonik Bruckners ob ihrer „Maßlosigkeit“ geradewegs „das Ende aller Musik“. Ein dramatisch ausdifferenzierter Klangbombast und eine simple, geradewegs schematische Formgestaltung, die sich im grossen Bogen entfaltet, schienen unerhört. Zu deutlich auch die Wagner-Anleihen, vom Stil- bis hin zu wörtlichen Zitaten. Entsprechend hatte Bruckner es schwer in Wien, einem der wahrlich ‚blutigsten‘ Schauplätze der kulturpolitischen Auseinandersetzung zwischen den Neudeutschen um Wagner und den Konservativen um Brahms. Öffentliche Anerkennung blieb Bruckner in der Donaumetropole lange verwehrt, gleichwohl bildete sich um den Wagner-Vernarrten

ein auserlesener Kreis an gleichgesinnten Verehrern, Musikern und Gönnern. Dazu gehörte auch der Geiger und Dirigent Josef Hellmesberger, der Bruckner, dessen Hauptinteresse stets der Symphonie und der Messe galt, zur Komposition eines kammermusikalischen Werkes anregte. Anders als bei seinen Symphonien, deren durch Einflussnahme von Freunden hervorgerufenen Revisionen eine Art Dauerbaustelle bildeten und ihm so manches Blut und Tränen abrang, entstand das Quintett in relativ rascher Zeit zwischen Dezember 1878 und Juli 1879. Das ursprüngliche *Scherzo* sollte – eine regelrechte Anweisung Hellmesbergers – durch ein *Intermezzo* ersetzt werden, das im Dezember 1879 fertiggestellt war. Dennoch brachte der Auftraggeber selbst das Werk nicht zur Uraufführung. Am 17. November 1881 nahm sich das erweiterte Winkler-Quartett im Rahmen eines „Internen Abends“ des Akademischen Wagner-Vereins dieser Aufgabe an (allerdings ohne das Finale). Es ist jenes Jahr, in welchem der Kritiker Eduard Kremser Bruckner



ANTON BRUCKNER ca. 1890 © ÖNB / Grillich

den „Schubert unserer Zeit“ nannte. Mit Melodien, die „echt romantisch“ (so Bruckners Vertrauter August Göllerich) anmuten, wird der Bezug zu Schuberts eigener Streichermusik deutlich fühlbar. In einem Bericht von 1885 wird die musikalische Wahlverwandtschaft der beiden in Wien verorteten ‚Heroen‘ gar explizit mit dem Wirkungsort in Verbindung gebracht: „so werden wir in dem F-dur-Quintett des öfteren an Franz Schubert gemahnt. [...] Es ist die sich aufdrängende Empfindung des Ursprungs aus demselben Boden, ein landsmannschaftlicher Zug der Thematik.“ Bruckner lässt sein musikalisches Material jedoch vom Lyrischen ins Hymnische sich entwickeln, überhöht das Urwüchsig-Naturmystische mit religiöser Aura, und so zeigt sich die Wesensgleichheit zu seinen Symphonien – das Quintett gewissermassen als kammermusikalisch geschliffener Diamant von Bruckners genuiner symphonischer Idee.

Göllerich erinnert sich, wie Hellmesberger „regelmäßig Fingerschmerzen“ bekam, während ihm sein Bratschist Bachrich einredete: „wir werden ausgelacht“. Erst 1884 nahm sich Hellmesberger einer vollständigen und öffentlichen Darbietung an (nun doch mit dem *Scherzo*). Neben teils beissende Kritik – wie immer bei Bruckner – gesellte sich auch höchste, teils schwärmerische Anerkennung, darunter vom einflussreichen Kritiker Theodor Helm: „Die Perle des Quintetts aber ist das Adagio (in Ges-Dur), eines der edelsten, verklärtesten, zartesten und klangschönsten, die in neuerer Zeit überhaupt geschrieben wurden [...]. Welch’ überschwänglich inniger, in einem wahrhaft ‚unendlichen‘ Zuge dahinströmender Gefühlserguß! Dieses Adagio wirkt ungefähr so, als wäre es ein erst jetzt in Beethovens Nachlaß gefundenes, aus der letzten Zeit des Meisters stammendes und von dessen vollster Inspiration beseeltes Stück. Das ist wohl das höchste Lob, das über die Komposition eines lebenden Tonkünstlers gesagt werden kann, und wir scheuen uns nicht, es auszusprechen.“ – Ein Erfolg, der sich auch in der Aufführungsstatistik zeigt: Allein 23 mal wurde diese ‚Symphonie für fünf Streicher‘ (so der Biograph Derek Watson) zu Bruckners Lebzeiten aufgeführt. Die hohe Wertschätzung kommt vielleicht auch dadurch zum Ausdruck, dass Bruckner das Autograph seines Streichquintetts neben den Messen und Symphonien der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachte.

Sascha Wegner