

Im Schatten des Riesen

Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer (1808-10)

Die **deutsche Frühromantik**, eine Generation des „Dazwischen“?

VON JENS BERGER

Es gibt eine Kurzgeschichte der deutschen Musik, in der die Romantik mit Beethoven beginnt und mit Brahms endet. Dazwischen: Schubert, Schumann, Liszt, Wagner. Diese „Story“ ist nicht ganz falsch, aber sie überspringt am Anfang eine halbe Generation von Komponisten, die zwischen Klassik und Romantik standen, die Beethoven persönlich kannten, teils bei ihm studierten, seine Handschriften kopierten, seine Konzerte organisierten und die heute kaum noch gespielt werden. Sie alle haben Musik hinterlassen, die mehr ist als kompetentes Nachahmen eines verehrten Vorbilds. Wer sich darauf einlässt, entdeckt eine Übergangslandschaft voll seltsamer Schönheiten und eigenständiger Stimmen.

Das Programm der deutschen Frühromantik wurde nicht zuerst von Komponisten formuliert, sondern von Philosophen und Schriftstellern: Wilhelm Heinrich Wackenroder, der als Erster die Musik zur „himmlischen Sprache“ überhöhte, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Novalis. In den Diskussionen des Jenaer Kreises entstand zwischen etwa 1797 und 1802 eine Ästhetik, die Kunst nicht mehr als Handwerk oder gesellschaftliche Einrichtung verstand, sondern als „Medium des Unendlichen“, als Ahnung eines Absoluten, das sich dem Begriff entziehe. E. T. A. Hoffmann, der diese neue Ästhetik konsequent auf Musik anwendete, schrieb über Beethovens fünfte Sinfonie, sie öffne das „Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen“. Das ist nicht nur als

Carl Czerny 1833; Lithographie von Joseph Kriehuber



begeisterte Metapher gemeint, sondern als Überzeugung, dass Musik mehr sein kann als Form und Ausdruck, dass sie auf etwas weise, das sich im Hörbaren nicht erschöpft.

Diese Idee hatte Folgen. Sie hob die Instrumentalmusik in einen Rang, den sie in der Hierarchie der Kunstgattungen bis dato nicht hatte. Und sie machte Beethoven, ob er das wollte oder nicht, zur zentralen Projektionsfläche der neuen Bewegung. Was sich bald jedoch zeigte: Dieses „Unermeßliche“ ließ sich nicht auf Dauer institutionalisieren. Die Frühromantik hatte ein ästhetisches Ideal entworfen, sich aber auf keine musikalische Formsprache geeinigt, die das verlässlich einlösen konnte. Die Musik musste sich ihre Mittel erst noch suchen. Und das taten die Komponisten der Übergangsgeneration oft mit bemerkenswerter Energie, aber selten mit dauerhaftem Erfolg.

Sicherlich der Bekannteste ist Carl Maria von Weber. Er versuchte, die frühromantische Programmatik durch eine neue Gattung einzulösen: die deutsche romantische Oper. „Der Freischütz“ bündelte 1821 wichtige Elemente (Naturmythologie, volkstümliche Melodik, das Bild einer mutmaßlich bedrohten deutschen Gemeinschaft, Übernatürliches als dramatische Kraft) zu einem Werk, dessen Erfolg das europäische Publikum überraschte. Mit „Euryanthe“ (1823) wagte er den nächsten Schritt, eine durchkomponierte Oper ohne gesprochene Dialoge, die das Modell des deutschen Singspiels hinter sich ließ. Das Experiment gilt bis heute als interessant und ungelöst zugleich; das Libretto der „Euryanthe“ ist kaum zu retten, aber Webers Musik steckt voller reizender harmonischer und orchesterlicher Erfindungen.

Weber starb mit 39 Jahren in London, erschöpft, krank, ruiniert durch die Kosten einer nicht kassenträchtigen Oper. Er wusste, dass er sterbenskrank war, als er die Reise antrat; er brauchte das Geld für seine Familie. In seinem Schicksal konzentriert sich ein Grundmuster der Übergangsgeneration: hohe ästhetische Ambition, materieller Druck, institutionelle Instabilität, eine

Musikkultur im Umbau, die keine verlässlichen Bedingungen für das Neue bot.

Weniger bekannt ist das Schicksal jener Komponierschüler, die ihr Schaffen im direkten Umfeld Beethovens entwickelten. Dieser hatte nur wenige Schüler im engeren Sinn. Czerny und Ries waren die wichtigsten. Ferdinand Ries, 1784 in Bonn geboren als Sohn von Franz Ries, dem Leiter der kurfürstlichen Hofkapelle und einem der musikalischen Ziehväter Beethovens, kam 1801 nach Wien, um bei ihm zu studieren. Die Beziehung war nicht einfach.

Das ursprüngliche Ziel schien zunächst klar: die Musik als Sprache des Unendlichen

Der launische Beethoven schätzte Ries, behandelte ihn aber auch als Dienstleister. Ries kopierte Partituren, übernahm Korrespondenzen, organisierte Konzerte und versuchte sich gleichzeitig an seiner eigenen Karriere. Was er komponierte, schwankt in Ambition und Qualität. Die frühen Sinfonien, besonders die vierte von 1818, klingen eher nach einer Beethoven-Stilübung an der Musikhochschule: dieselben abrupten Dynamikwechsel, dieselben treibenden Rhythmen, dieselben Tuttiakkorde. „Ries imitiert mich zu sehr“, soll Beethoven beklagt haben. Der Satz verfolgt Ries bis heute.

Doch mit der sechsten Sinfonie trat Ries 1822 aus dem Schatten, nicht mit dem Rücken zu Beethoven, aber einen eigenen Pfad einschlagend. Der klingt schon mehr nach Weber und frühem Mendelssohn, harmonisch satter, in den Farben weicher. Im ersten Satz kann man gar frühen Wagner ahnen. Howard Griffiths hat alle acht Sinfonien mit dem Zürcher Kammerorchester für cpo aufgenommen. Ebenso hörenswert sind Ries' Klavierkonzerte, von denen Naxos inzwischen eine vollständige Reihe mit Christopher Hinterhuber vorgelegt hat. Das Konzert „Gruß an den Rhein“ in As-Dur von

1826 wird im Beiheft als Chopin-Vorläufer umschrieben. Das ist kein ganz leeres Versprechen. Die Kammermusik erschließt Hyperion unter anderem mit Piers Lane, der ausdrücklich dafür plädiert, Ries nicht als Epigonen zu hören, sondern als Übergangskomponisten mit einem eigenen Platz in der Musikgeschichte.

Carl Czerny ist ein noch extremerer Fall. Sein Name ist heute untrennbar mit jenen Fingerübungen verbunden, die Generationen beim Klavierlernen gepeinigt haben: die „Schule der Geiläufigkeit“ op. 299, die „Kunst der Fin-

gerfertigkeit“ op. 740, unzählige Etüden für alle „Level“ des Klavierspiels. Dabei war Czerny von früh an Schüler bei Beethoven, der ihn schon als Neunjährigen als außergewöhnlich begabt erkannt hatte. Später wurde er selbst Lehrer von Franz Liszt und Theodor Döhler, einem weiteren Bindeglied zwischen Wiener Klassik und romantischem Klaviervirtuosentum, der ebenfalls früh, mit nur 41 Jahren, starb.

Doch Czerny hat über eintausend Werke komponiert, darunter Sin-

Ferdinand Ries um 1832



fonien, Konzerte, Messen, Kammermusik, Lieder, Streichquartette und Klaviersonaten. Die Klaviersonaten verbinden klassische Sonatentradition mit freien Fantasieelementen und Fugatopassagen, die den Kontrapunkt seines Lehrers aufnehmen. Einspielungen hat Martin Jones, ein langjähriger Spezialist des vernachlässigten Klavierrepertoires, vorgelegt, ebenso Anton Kuerti und Daniel Blumenthal.

Besonders aufschlussreich für das, was Czerny jenseits seiner Pädagenrolle leistete, sind die „Nocturnes romantiques“ op. 604 aus den frühen 1840er Jahren. Dieser Zyklus von Charakterstücken beschwört ein Bild des Biedermeier-Salons herauf. Jedes Stück trägt einen Titel, jedes entwickelt eine eigene emotionale Signatur. Das sind gewiss keine Fingerübungen mehr, sondern gelungene Miniaturporträts. Romantische Stimmungsbilder für den häuslichen Rahmen, aber mit handwerklicher Dichte, die über das Beliebige hinausgeht. Roberte Mamou hat diese Nocturnes eingespielt und damit ein Repertoire zugänglich gemacht, das viele buchstäblich noch nie gehört haben.

Dann die „Grande Sinfonie“ Nr. 1 in c-Moll op. 780, wahrscheinlich zwischen 1845 und 1847 entstanden, für

großes romantisches Orchester gesetzt, mit Piccolo, vier Hörnern, Ophikleide, drei Posaunen. Wer sie hört, erlebt eine merkwürdige Eklektik. Das Allegro agitato des ersten Satzes hat Beethovens treibende Energie, der Andantesatz schlägt Schubert'sche Innigkeit an, das Scherzo zeigt Mendelssohn'sche Leichtigkeit. Man kann Czerny hier vorwerfen, er kopiere mehr, als er erfinde, aber positiv könnte man es so wenden: Er hört gleichzeitig auf Vergangenheit und Gegenwart.

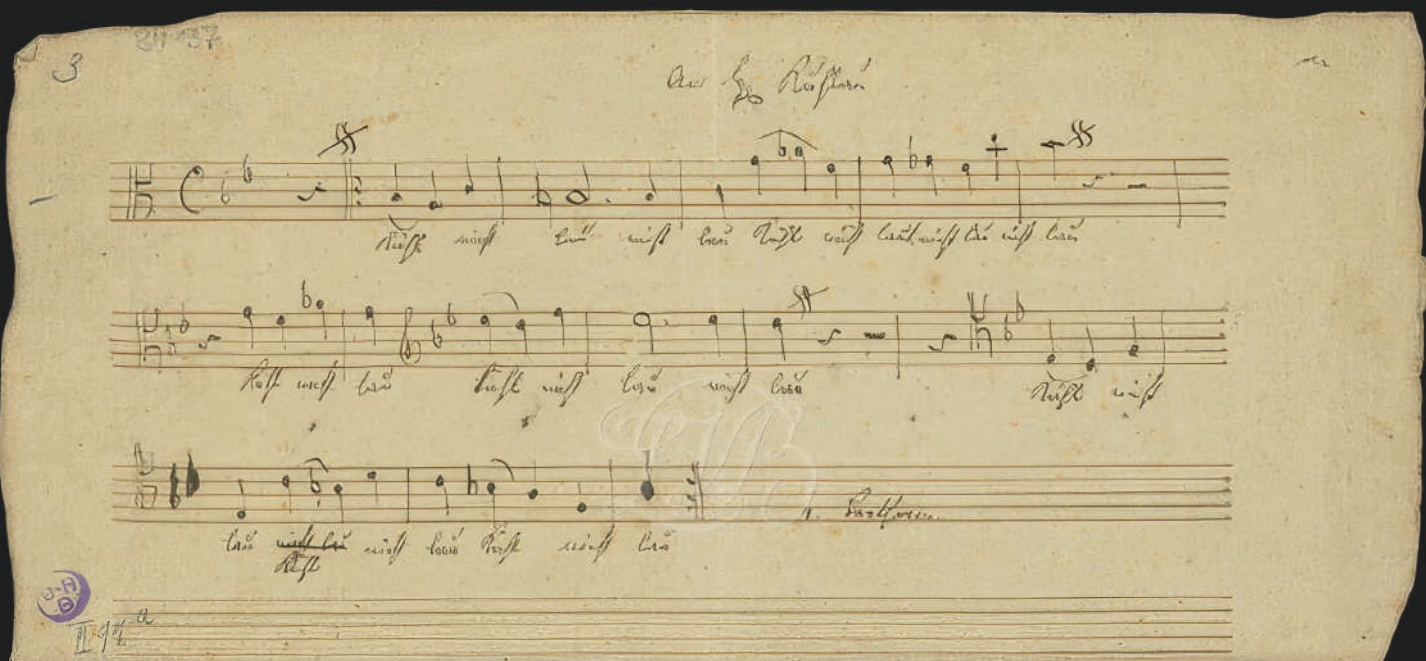
Der Dritte in diesem Bunde ist in Deutschland kaum bekannt und zählt doch in Dänemark zu den Nationalschätzen: Friedrich Kuhlau, 1786 in Uelzen in der Lüneburger Heide geboren, 1810 nach Kopenhagen geflohen, als Napoleons Truppen Hamburg besetzten. Dort blieb er für den Rest seines Lebens. Kuhlau wurde 1818 zum Hofkomponisten ernannt und prägte die dänische Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts nachhaltig. Für die dortige Musikgeschichte ist vor allem das Bühnenwerk „Elverhøj“ (Elfenhügel) von 1828 bedeutend, das als erste eigentliche Schöpfung eines dänischen Nationalromantizismus gilt. Kuhlau fügte dänische Volkslieder in ein



Friedrich Kuhlau

Schauspiel von Johan Ludvig Heiberg ein und schuf damit ein Stück, das heute noch bei offiziellen Anlässen gespielt wird. Das ist insofern aufschlussreich, als Kuhlau damit eine Synthese gelang, wie sie Weber mit dem „Freischütz“ für Deutschland versucht hatte: Volksmusik als Material, aus dem nationale Identität klingt.

In Deutschland kennt man Kuhlau, wenn überhaupt, durch die Sonatinen für Klavier, Unterrichtswerke, die genauso wie die Etüden bei Czerny seinen Ruf als pädagogischer Gebrauchskom-



Czerny, Ries und Kuhlau schrieben die Musik, die das Publikum damals wirklich mochte

ponist zementierten. Doch die Sonaten für Flöte und Klavier sind Stücke von echter Noblesse: kontrapunktisch differenziert, in den langsamen Sätzen von einer Melodik, die dem frühen Schubert nicht nachsteht, und in der Behandlung des Klaviers von einer Eigenständigkeit, die zeigt, dass Kuhlau kein bloßer Flötist am Klavier war, sondern sich an beiden Instrumenten kompositorisch „freihändig“ bewegen konnte. Brilliant Classics hat eine vollständige und interpretatorisch ungekünstelte Einspielung mit Maria Caturelli (Flöte) und Michele Tozzetti (Klavier) vorgelegt.

Weniger bekannt ist das Streichquartett in G-Dur op. 122, entstanden kurz nach einem der bemerkenswertesten Abende der Musikgeschichte. Im September 1825 trafen sich Kuhlau und

Beethoven in Baden bei Wien zu einem ausgedehnten Champagnerabend, an dem der schon taube Beethoven einen Kanon über Kuhlaus Namen („Kühl, nicht lau“ WoO 191) kitzelte und ihn am nächsten Tag mit einer Entschuldigung schickte: „Ich habe nicht die geringste Erinnerung, was ich gestern geschrieben habe ... denken Sie an mich, Ihr Beethoven.“ Das Quartett, das Kuhlau danach schrieb, spielt erkennbar auf Beethovens op. 132 an, nicht kopierend, aber antwortend, mit einem neckischen Scherzo, das zwischen geheimnisvollem Pizzicato im Cello und gebundener Melodie der Geige wechselt. Es ist der Befund eines freundschaftlichen und fruchtbaren Dialogs auf Augenhöhe.

An diesen musikalischen Lebenswegen zeigt sich das grundlegende Dilemma der Frühromantik. Das ursprüngliche Ziel schien zunächst klar (Musik als Sprache des Unendlichen, als Weg zum Absoluten), aber die eingeschlagenen Wege veränderten sich rascher, als der theoretische Unterbau Schritt halten konnte. Die Frühromantik meinte zunächst Philosophisches: eine neue Synthese von Kunst, Wissenschaft und Religion, eine Überwindung der Aufklärung

durch eine tiefere Vernunft. Dieses hehre Ziel war für die Musik kaum einzulösen. Was nicht zuletzt als Antwort auf Publikumsresonanz entstand, war indes eine neue Hörkultur, eine neue Bedeutsamkeit des Instrumentalen, eine Neigung zum Programmatischen, und später schließlich zur Sprache des Gefühls, des Volkstons, des Nationalen. Das hatte mit dem ursprünglichen Idealismus nur noch wenig zu tun.

In dieser Verschiebung weg von einer transzendentalen Ästhetik liegt der eigentliche Wandel, den die Schülergeneration anregte: vom Unendlichen zur Stimmung, vom Absoluten zur Erzählung einer konkreten Geschichte. Ries' späte Sinfonien, Czernys Nocturnes, Kuhlaus Flötensonaten, sie alle sind nicht mehr die Musik, von der E. T. A. Hoffmann träumte, aber sie sind die Musik, die das Publikum im frühen 19. Jahrhundert wirklich mochte und förderte. Und sie können noch heute entzücken. Sie wurden nur leider von der Rezeptionsgeschichte recht bald in die Zange genommen. Beethoven drückte von hinten als rasch übermächtiger Klassiker; die Voranlaufenden wie Chopin, Schumann und Liszt liefen ihnen in den Konzerten bald den Rang ab. **IT**

