

Das lange 19. Jahrhundert

- Persönlichkeiten
 - Persönlichkeiten
- Musik
 - Musik der Romantik

Persönlichkeiten

Persönlichkeiten

Inhaltsverzeichnis

1. Gustav Mahler
2. Franz Liszt

1. Gustav Mahler



M., dessen musikalische Begabung sich frühzeitig offenbarte und vom Elternhaus nach Kräften gefördert wurde, wuchs auf in Iglau, wo er Volks- und Militärmusik ebenso wie Werke der Kunstmusik kennenlernen konnte. Trotz seiner Intelligenz ein recht mittelmäßiger Schüler, trat M. bereits seit Herbst 1870 gelegentlich als Pianist öffentlich auf und unternahm erste kompositorische Versuche, darunter eine (verlorene) Oper „Herzog Ernst von Schwaben“. 1875-78 war er Schüler am Konservatorium in Wien, wo er bei Julius Epstein Klavier, bei Robert Fuchs Harmonielehre und bei Franz Krenn Komposition studierte. Enge Freundschaft pflegte er u. a. mit Hugo Wolf und Hans Rott. Aus dieser Zeit hat sich eine einzige Komposition erhalten, der erste Satz eines Klavierquartetts in a-Moll (1876), das eine starke Orientierung an Brahms aufweist. Nach bestandener Maturitätsprüfung im Herbst 1877 in Iglau war M. bis 1880 zeitweise an der Univ. Wien eingeschrieben, wo er neben philosophischen und historischen Vorlesungen auch Harmonielehre-Übungen Anton Bruckners besuchte. Von dessen III. Symphonie stellte er einen

Klavierauszug zu vier Händen her, der 1878 veröffentlicht wurde. Zwischen 1878 und 1880 – Studentenjahre, in denen M. sich seinen Lebensunterhalt durch Klavierunterricht verdiente – entstand mit dem „Klagenden Lied“, einer Kantate für Soli, Chor und Orchester auf einen eigenen Text, sein erstes Werk mit einer unverkennbar eigenständigen musikalischen Physiognomie, die in einer an Weber und Wagner geschulten romantischen Musiksprache hervortritt, zumal in den Teilen II (Der Spielmann) und III (Hochzeitsstück), die 1892/93 überarbeitet und von dem ausgeschiedenen Teil I (Waldmärchen) abgesondert wurden. Aus den Jahren um 1880 datiert auch der Plan zu einer Märchenoper „Rübezahl“, deren Libretto sich erhalten hat, sowie die Komposition erster Klavierlieder.

Im Sommer 1880 wurde M. als Dirigent an einem Kurtheater in Bad Hall engagiert, wo er – mit Operetten – seine ersten Erfahrungen in jener Tätigkeit sammeln konnte, die ihn im Verlauf von gut zehn Jahren internationalen Ruhm brachte: der Orchesterdirektion. Nach weiteren, von anstellungslosen Zeitphasen unterbrochenen Engagements in Laibach (1881) und Olmütz (1883) wurde er im August 1883 als Musik- und Chordirektor ans Königl. Theater in Kassel berufen, an dem er zwei Jahre lang tätig war. Angeregt durch seine Liebe zur Sängerin Johanna Richter, schuf M. dort den Zyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen“, der in seiner später ausgeführten Orchesterfassung (1891–93) zu den ersten originären Werken der Gattung des Orchesterliedes gehört, und begann auch mit der Komposition seiner Ersten Symphonie, die 1888 beendet und am 20.11.1889 ohne Erfolg in Budapest uraufgeführt wurde, übrigens noch in einer fünfsätzigen Fassung; ein Mittelsatz, das Andante „Blumine“, wurde später ausgeschieden. Als sich Auseinandersetzungen mit der Kasseler Theater-Intendanz verstärkten, ging M. als Kapellmeister ans Deutsche Landestheater Prag, wo er 1885/86 erstmals mehrere Opern von Mozart, Gluck und Wagner dirigierte. Einen entscheidenden Schritt vorwärts bedeutete danach die zweijährige Tätigkeit am Neuen Theater Leipzig neben Arthur Nikisch unter der Intendanz von Max Staegemann. Hier wurde er von Staegemann und Carl v. Weber, dem Enkel Carl Maria v. Webers, mit der Ergänzung von dessen fragmentarisch hinterlassener komischer Oper „Die drei Pintos“ betraut, deren erfolgreiche Uraufführung (20.1.1888) und rasche Übernahme an weiteren deutschen Bühnen M.s Namen bekannt machten. Dadurch wurde ihm auch ein beträchtliches Einkommen gesichert, dessen er um so mehr bedurfte, als er nach dem Tode seiner Eltern 1889 für den Unterhalt seiner Geschwister aufkam. In jene Zeit fiel die Vollendung der Ersten Symphonie, die Komposition des ersten Satzes der Zweiten („Todtenfeier“) und der Beginn von Vertonungen aus der von Achim v. Arnim und Clemens Brentano zusammengestellten Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“, die über Jahre den wesentlichsten Textfundus für M.s Liedschaffen darstellen sollte. Die ersten neun „Wunderhorn“-Lieder erschienen im zweiten und dritten Heft der „Lieder und Gesänge“ 1892. Zweifellos kam diese oft erzählerische und balladeske Richtung, die weniger individuelle Züge besitzt, den Bedürfnissen M.s eher entgegen als die subjektive Dichtung der Moderne, und zwar um so mehr, als er die Texte aus der „Wunderhorn“-Sammlung nicht als integrale Kunst-Dichtung zu respektieren brauchte, sondern sie im einzelnen ohne Bedenken entsprechend den Erfordernissen der musikalischen Komposition sprachlich abwandeln konnte. Indem M. beim Liedschaffen die musikalische Struktur, zumal im Sinne des variierten Strophenlieds, über den Textinhalt im einzelnen setzte, unterscheidet er sich stark von jener musikalischen Lyrik, die – etwa bei Hugo Wolf – Dichtung hohen Ranges in einer „Vertonung“ bindet. Die nächste Etappe in M.s Karriere führte ihn nach Budapest, wo dem Achtundzwanzigjährigen die Direktion der Königl. Oper übertragen wurde, ein Amt, das er vom

Herbst 1888 bis März 1891 mit äußerstem Energieaufwand in Administration und Dirigaten ausübte, bis durch einen Wechsel in der Intendanz (zum nationalistisch gesinnten Grafen Géza Zichy) seine Kompetenzen in untragbarem Maße beschnitten wurden. Indessen war es M. gelungen, die Budapester Oper aus einem desolaten Zustand zu befreien, indem er ein Ensemble aus einheimischen Kräften aufbaute, das Werke wie z. B. „Rheingold“ und „Walküre“ einheitlich in ungar. Sprache zu realisieren vermochte. Eine von M. geleitete Aufführung von Mozarts „Don Giovanni“, der Brahms beiwohnte, fand die besondere Anerkennung des Meisters, mit dem M. fortan freundschaftlich-kollegiale Beziehungen pflegte. Im Frühjahr 1891 nahm M., mittlerweile als Dirigent weithin bekannt, eine Stelle als Erster Kapellmeister am Stadttheater Hamburg an und blieb dort bis 1897, wobei er nach Hans v. Bülow's Tod 1894 auch die Leitung der Subskriptionskonzerte übernahm.

Insgesamt war M. als Konzertdirigent (auch später in Wien) aufgrund eigenwilliger Interpretationen (Retuschen, Tempomodifikationen, Streichungen) eher umstritten, während er als Operndirigent fast unangefochten blieb. Damals fand er für sein kompositorisches Schaffen diejenige Arbeitsform, die er bis zu seinem Tode beibehielt: Er komponierte im Sommerurlaub Werke im Entwurf (Skizze, Particell, Partiturentwurf). Zu diesem Zweck ließ er sich an seinen Urlaubsorten kleine „Komponierhäuschen“ errichten, in denen er ungestört arbeiten konnte (seit 1893 in Steinbach am Attersee, seit 1901 in Maiernigg am Wörthersee und seit 1908 in Toblach in Südtirol). In den Wintermonaten, während der Opernspielzeiten, konzentrierte er sich dann darauf, die Werke in Orchesterpartitur auszuschreiben oder zu revidieren. So entstanden außer mehreren weiteren Liedern auf Texte aus „Des Knaben Wunderhorn“, die, obwohl in zwei Fassungen (für Singstimme und Klavier bzw. Orchester) ausgearbeitet, primär als Orchesterlieder anzusprechen sind, die restlichen Teile der II. Symphonie, dann die III. Symphonie (1893–96) und schließlich die IV. Symphonie (1899/1900). Mit diesen Werken offenbarte sich schon voll und ganz die Eigenart des M. schen Komponierens: Zum einen ist – unter den Komponisten der musikalischen Moderne der Jahrhundertwende, zu denen er mit Richard Strauss, Debussy, Reger und Schönberg gehört – seine Beschränkung auf zwei traditionelle Gattungen charakteristisch, Lied und Symphonie; zum anderen sind in seinem Schaffen diese beiden Gattungen aufs engste miteinander verflochten, insofern M. sowohl zu Instrumentalsätzen umgeformte Lieder und Liederelemente als auch eigentliche Orchesterlieder in die ersten vier Symphonien einfügte. Während die I. Symphonie, ein reines Instrumentalwerk, Material der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ einbezieht, enthalten die drei nächsten Symphonien – außer Instrumentalbearbeitungen von Liedern – auch tatsächliche Lieder als Sätze, so die II. das „Wunderhorn“-Lied „Urlicht“, die III. „Es sangen drei Engel“ (neben einer Vertonung von Nietzsches „Mitternachtslied“ aus „Also sprach Zarathustra“), die IV. „Das himmlische Leben“. In einer Epoche, in der eher die (von Liszt ausgehende) einsätzig-symphonische Dichtung als die traditionelle Gattung der mehrsätzigen Symphonie gepflegt wurde, deutete M. die Symphonie in ganz persönlicher Weise zu einer hybriden Gattung um. Er mischte Elemente der Volksmusik mit solchen des hohen symphonischen Stils, im Sinne einer tragischen Ironie etwa im dritten Satz der I. Symphonie. Er gestaltete in seiner II. Symphonie die seit Beethovens Neunter Symphonie vorhandene Tradition der Symphonie-Kantate zu einem monumentalen Werk damals aktueller Weltanschauungsmusik, indem er einen Bogen spannte von dem ersten Satz („Todtenfeier“) zu einem Chor-Finale auf Klopstocks Ode „Auferstehung“. Die Uraufführung der II. am 13.12.1895 in Berlin wurde zum ersten großen Erfolg des Komponisten M. Mit der III. Symphonie in sechs Sätzen konzipierte er sein längstes, umfassendstes Werk, dessen inneres Programm eine Stufenfolge von der „unbelebten Natur“ (1. Satz) über die Formen der

„organischen Natur“ (Blumen, Tiere, Mensch) bis zu den „Engeln“ (5. Satz) und der „metaphysischen Idee der Liebe“ (6. Satz) enthält, ein in Anlehnung an Gustav Theodor Fechners Allbeseelungslehre erdachtes tönendes Universum, auf welches M.s Ausspruch bezogen ist, eine Symphonie zu komponieren bedeute ihm „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“. Zu seinen ersten vier Symphonien hat M. verschiedene Programme verfaßt, teils im Sinne von poetologisch-konzeptionellen Stützen für die Kompositionsarbeit, teils als vorläufige „Wegweiser“ für ein Werkverständnis des Publikums. Doch als er die Erfahrung machte, daß das Publikum diese „metaphorischen Andeutungen eines unaussprechbaren Gehaltes“ mit Situationsbeschreibungen äußerer Programmmusik verwechselte, zog er alle Programme zu den frühen Symphonien zurück und sah bei den weiteren Werken von der Publikation vergleichbarer Texte ab.

Nachdem M. am 23.2.1897 zum Katholizismus konvertiert war, konnte sich ein heißersehntes Ziel erfüllen: im April 1897 wurde er als Kapellmeister, am 8. September dann als Direktor der Hofoper nach Wien berufen. Damit hatte er, noch nicht 40 Jahre alt, eines der höchsten Ämter in der Musikwelt inne. Die Zeit seiner Direktion (bis 1907) war einer der aufführungspraktischen Höhepunkte in der Geschichte der Oper. Indem er dieselben hohen Ansprüche, die er an sein eigenes Wirken künstlerisch und organisatorisch stellte, auch an seine Musiker richtete, erreichte er musikalische Interpretationen, die als geschlossene, möglichst deutliche Darstellungen dessen gelten konnten, was seinem reproduktiven Genius als die wahre Idee eines musikalischen Kunstwerks erschien. Sein oft zitierter Ausspruch „Tradition ist Schlamperei“, genauer: „Was ihr Theaterleute eure. ‚Tradition‘ nennt, ist nichts als Bequemlichkeit und Schlamperei“ zielt auf eine Auffassung von musikalischer Interpretation, der Eigenmächtigkeiten einzelner Solisten nichts, ein gemeinsamer Dienst am Kunstwerk alles bedeutet. An die Stelle eines verselbständigten Starwesens setzte er die kontinuierliche Bildung eines Ensembles, in dem nun allerdings auch erste Kräfte ihren Platz hatten. Durch seine Heirat mit Alma Schindler 1902 kam M. in enge Beziehung zu den bildenden Künstlern im Kreis der Wiener Sezession, und nicht von ungefähr erreichte sein Wirken an der Hofoper dann seinen Gipfel, als 1903-07 Alfred Roller die Verantwortung für die Bühnenbildgestaltung, zumal in einem Mozart-Zyklus, übernahm. M. ordnete freilich alles, auch seine Privatsphäre, den künstlerischen Zielen in so radikaler Weise unter, daß eine Krise seiner Ehe unausweichlich wurde – sie spitzte sich im Laufe der Jahre zu und führte schließlich dazu, daß M. im Sommer 1910 Sigmund Freud im holländ. Leiden zu einem ausführlichen psychoanalytischen Gespräch konsultierte. Intrigen und perfide Attacken der antisemitischen Presse bewirkten 1907, daß M. von seinem Amt demissionierte, hochgeachtet von der gebildeten Musikwelt, verehrt selbst von dem Komponistenkreis der Wiener Schule Arnold Schönbergs.

M.s kompositorisches Schaffen nahm in jenen Jahren seinen steten Fortgang. Nach zwei letzten „Wunderhorn“-Liedern, „Revelge“ (1899) und „Der Tamboursg'sell“ (1901), wandte er sich im Bereich der Liedgattung dem Dichter Friedrich Rückert zu, auf dessen Texte er neben mehreren einzelnen Liedern, die eine neuartige kammermusikalische Intimität des Lyrischen innerhalb des Orchesterliedes erreichen, den fünf Gesänge umfassenden Zyklus der „Kindertotenlieder“ zwischen 1901 und 1904 komponierte. Im Bereich der Symphonik verzichtete er, nach der Periode der „Wunderhorn“-Symphonien der 90er Jahre, in der V., VI. und VII. Symphonie (1901–05) auf jegliche Vokalität bzw. außermusikalische Programmatik und dokumentierte seine mittlerweile unanfechtbare kompositionstechnische Meisterschaft in den großen polyphonen Formprozessen

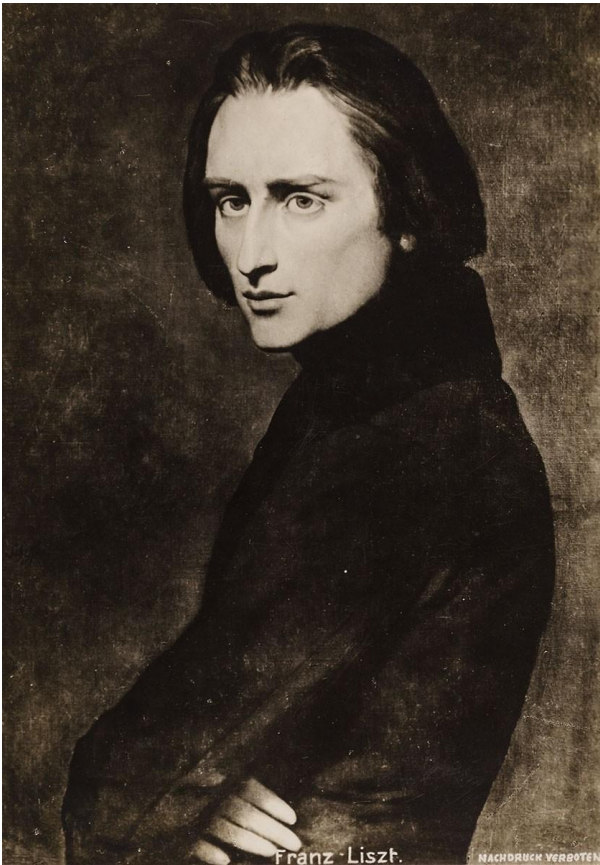
dieser drei Werke. Hier ist der Kosmos der M.schen Musik voll ausgeprägt: eine Fülle musikalischer Charaktere wie Märsche, Steigerungsphasen, Durchbrüche, Abgesänge usw., eine Formenwelt, die nach der Einsicht Theodor W. Adornos „material“ in der Bestimmtheit der einzelnen Charaktere begründet ist und die sich stimmig entfaltet, ohne vorgegebenen Formschemata der Tradition zu folgen. Wenn diese Musik eine heterogene Mannigfaltigkeit von Stilmitteln umfaßt, so daß Kritiker schon zu Lebzeiten des Komponisten von „Stillosigkeit“ sprachen, dann wird sie jedoch vor einem potpourrihaften Formzerfall durch die rätselhafte Kraft eines spezifischen Tonfalls bewahrt, der alle Stilschichten durchdringt. In der VIII. Symphonie schuf M. wieder eine monumentale, gleichwohl aber über weite Strecken kammermusikalisch aufgelockerte Vokalsymphonie mit Chören und Soli, mit dem Pfingsthymnus „Veni, creator Spiritus“ im ersten Teil und der Schlußszene von Goethes „Faust II“ im zweiten Teil als Textgrundlage. Die Uraufführung des 1906 entstandenen Werkes, eines Hauptwerks M.s auch in weltanschaulicher Hinsicht, am 12.9.1910 in München unter Leitung des Komponisten wurde zu einem triumphal gefeierten Ereignis.

Das Jahr 1907 wurde zum entscheidenden Wendepunkt im späteren Leben M.s aufgrund dreier Umstände: Die im Frühling eingereichte, doch erst im Dezember mit der Übergabe der Amtsgeschäfte abgeschlossene Demission vom Amt des Wiener Hofoperndirektors bedeutete einen schmerzlichen Verzicht, auch wenn sich ihm mit einem Engagement an die Metropolitan Opera New York vom Januar 1908 an ein neues Wirkungsfeld eröffnete. Sodann erkrankte im Sommer 1907 die ältere Tochter Maria an Scharlachdiphtherie und verstarb nach qualvollem Leiden. Und schließlich wurde, unmittelbar nach dem Tode des geliebten Kindes, beim Komponisten selbst eine schwere Herzerkrankung diagnostiziert, die eine rigorose Änderung der Lebens- und Arbeitsgewohnheiten des bislang robusten, sportlichen Mannes erzwang. In den vier Saisons, die M. in Amerika zubrachte, ergänzte er seine Operntätigkeit durch ein breites Wirken als Konzertdirigent, zumal mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester. Hier lockerte M. seine bislang strikten Interpretationsprinzipien, indem er z. B. Kürzungen bei Wagner-Opern zustimmte, die er in Wien verweigert hatte. Im ganzen war M.s Zeit in den Vereinigten Staaten durchaus erfolgreich und keineswegs so pessimistisch überschattet, wie gelegentlich angenommen wurde. Seine bewährte Aufteilung zwischen reproduktiver und kompositorischer Aktivität behielt er auch in dieser letzten Lebensphase bei, indem er während der Sommermonate nach Europa zurückzukehren pflegte und sich dort, von Gastdirigaten eigener Werke abgesehen, seinem kompositorischen Schaffen widmete. So entstanden noch zwei Meisterwerke, die allerdings erst postum, und zwar durch M.s Freund Bruno Walter, 1911 und 1912 in München uraufgeführt werden sollten: „Das Lied von der Erde“, eine Symphonie für Alt, Tenor und Orchester nach Dichtungen von Hans Bethge, „Die chinesische Flöte“, ein sechssätziges Werk, das die spezifisch M.sche Symbiose zwischen den Gattungen Lied und Symphonie im Sinne einer Einheit von Orchesterliederzyklus und Symphonie ganz individuell verwirklicht; und die IX. Symphonie, ein wiederum rein instrumentales viersätziges Werk – mit einem großen Adagio als Finalsatz –, in dem sich das, was man als M.schen Spätstil anzusprechen pflegt, höchst eindrücklich darstellt. Diesen beiden Werken ist historisch ein eigentümlicher Doppelcharakter eigen, indem sie einerseits – am Vorabend des 1. Weltkriegs – das Ende einer Epoche, und zumal ein (allerdings vorläufiges) Ende der großen Tradition der Symphonik des 19. Jh. repräsentieren, andererseits aber in manchen Zügen der Konstruktion, in einem individualisierten Orchestersatz ebenso wie in motivisch-thematischen Prozessen, unmittelbar auf die kommende Neue Musik hinweisen und darum auch von den Komponisten der Schönberg-Schule besonders geschätzt wurden. Eine X. Symphonie, die im Sommer 1910 begonnen wurde, blieb Fragment; der erste Satz, ein Adagio in Fis-Dur, wurde beendet, während

Rekonstruktionsversuche der übrigen Sätze (etwa durch Deryck Cooke 1961) auf philologisch zu schwachen Füßen stehen, um überzeugen zu können. Im Februar 1911 erkrankte M. in Amerika an einer Streptokokken-Infektion und starb, nachdem er mit letzter Kraft über Paris nach Wien zurückgekehrt war.

Die Wirkungsgeschichte von M.s Musik im 20. Jh. ist von starken Schwankungen gekennzeichnet. Nach seinem Tod wurde ihre Aufführungstradition zunächst durch den tatkräftigen Einsatz von Dirigenten wie Willem Mengelberg, Bruno Walter und Oskar Fried fortgesetzt, einen Höhepunkt bildete das Amsterdamer Mahler-Fest von 1920. Ihr Rang wurde durch das Wirken der Wiener Schule hervorgehoben, zumal durch die Rede, die Schönberg in Prag 1912 über M. gehalten hat. Als jedoch das Ideal einer großbesetzten Symphonik als Modell „spätromantischer“ Weltanschauungsmusik um die Mitte der 20er Jahre von den jüngeren Komponisten strikt zurückgewiesen wurde, ging der kompositionsgeschichtliche Einfluß M.s schlagartig zurück, und die Aufführungspraxis seiner Werke war von diesem Wandel der Ästhetik ebenso betroffen. Parallel dazu verstärkte sich in Deutschland die (bereits zu Lebzeiten des Komponisten greifbare) antisemitische Musikkritik, die dann in der Musikpolitik des Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1945 zu einem völligen Aufführungsverbot von M.s Werken führte. Immerhin wurde von Emigranten wie Bruno Walter u. a. in den USA eine Mahler-Tradition fortgesetzt, freilich nicht ohne gewisse Umdeutungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, als die musikpolitische Diskriminierung aufgehoben war, faßte M.s Musik in Europa, zumal in Deutschland, nur sehr allmählich wieder Fuß. Ein Umschwung setzte erst mit den Zentenar-Feiern im Jahre 1960 ein, zeitigte dann aber eine „Renaissance“ von M.s Musik, die in ihrer Nachhaltigkeit bis heute ungebrochen andauert. M.s Musik wurde zu einem Musterfall unserer heutigen Interpretationskultur, die mit der Ästhetik der Medien, insbesondere der Schallplatte, verknüpft ist. Darüber hinaus aber wurde sie, angeregt durch Theodor W. Adorno (1960), nunmehr – statt als „spätromantische“ – als „moderne“ Musik beschrieben, und ihre Nähe zur Neuen Musik wurde in einer antiorganischen, antiklassizistischen Ästhetik formuliert. In zahlreichen Werken seit den 60er Jahren, etwa in Luciano Berios „Sinfonia“, dokumentiert sich damit eine kompositorische Mahler-Rezeption im Bereich der zeitgenössischen „Neuen Musik“, die dem weltweiten Aufführungserfolg seiner Werke und seiner Rezeption im gegenwärtigen Musikschrifttum zur Seite tritt.

2. Franz Liszt



Franz Liszt von Held, Louis - Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Germany - CC0.

L. erhielt ersten Klavierunterricht bei seinem Vater. Bereits als 8jähriger trat er auch mit eigenen Kompositionen öffentlich auf. Ein Stipendium ungar. Magnaten ermöglichte es dem Vater, dem als Wunderkind geltenden Knaben eine angemessene musikalische Ausbildung zuteil werden zu lassen. Die Familie ging 1822 nach Wien, wo L. Klavierunterricht bei Carl Czerny und Unterricht in Komposition bei Antonio Salieri erhielt, und 1823 nach Paris, wo L. am Conservatoire abgewiesen wurde, aber bei Antonin Reicha und Fernando Paer Theorie lernte. Der Vater arrangierte Konzertreisen durch Frankreich und 1824-27 dreimal nach England. Nach dem Tode des Vaters mußte L. seit 1827 sich und seine Mutter ernähren. Als erste bemerkenswerte Kompositionen schrieb L. 1825 12 Etüden, Frucht seiner Klavier- und Kompositions-Studien. Wie viele andere Werke arbeitete L. diese Stücke 1838 und schließlich 1851 zu den Etudes d'exécution transcendantes um, Zeugnisse einer revolutionären Entwicklung der Klavierliteratur. Die Pariser Jahre formten den romantischen, bildungshungrigen L. Er las Klassiker, moderne Schriftsteller wie Victor Hugo, Lamartine, den Sozialphilosophen Lamennais sowie Saint-Simon. 1830 notierte er Skizzen zu einer (nicht ausgeführten) Revolutions-Sinfonie. Auf Lamartine geht das Klavierstück „Harmonies poétiques et religieuses“ (1835) zurück, das umgearbeitet in die gleichnamige Sammlung 1853 als „Pensées des morts“ einging. In den Pariser Salons traf L. Musiker wie Berlioz, Chopin, Paganini und Rossini. Eine Liebesbeziehung zu seiner Schülerin Caroline de Saint-Cricq, der Tochter eines Ministers, unterband deren Vater. Als L. 1834 mit der verheirateten Marie Gfn. d'Agoult floh, entfachte er damit einen gesellschaftlichen Skandal. Das Paar lebte in Genf, wo L. unterrichtete, in Rom, Lucca, Mailand und am Comer See. Aus der Verbindung gingen drei Kinder hervor: 1835 Blandine, 1837 Cosima, 1839 Daniel. 1838 trennten sich L. und die Gräfin vorläufig, endgültig dann 1844; bis 1866 trafen sie sich noch gelegentlich. 1846 berichtete Marie d'Agoult unter dem Pseudonym Daniel Stern über ihre Beziehung zu L. in dem Schlüsselroman „Nélida“

(Anagramm für Daniel).

In seinen Konzerten spielte L. virtuose Literatur der Zeit, auch eigene Werke, dazu seit 1837 seine Übertragungen der Sinfonien Beethovens (Ausgabe erst 1865) und zahlreicher Lieder Schuberts. 1836 wetteiferte L. in Paris mit dem Pianisten Sigismund Thalberg und erwies sich dabei als der beste Virtuose seiner Zeit. Zu dieser Zeit entstanden in der hochromantischen Attitüde des Pilgers Sammlungen musikalischer Landschaftsbilder seiner Reiseindrücke aus der Schweiz unter dem Titel „Années de Pèlerinage“ (1835/36, umgearbeitet), die später durch musikalisch umgesetzte Natur- und Kunsteindrücke aus Italien und Rom ergänzt wurden (bis 1877). L.s Erfolge in ganz Europa als reisender Virtuose sind nur mit denen Niccolò Paganinis zu vergleichen. In größeren Städten wie Wien und Hamburg gab er oft Serien von Konzerten; die Begeisterung des Publikums steigerte sich zur Raserei, zur „Lisztomanie“ (Heinrich Heine). Neben begeisterten Kritiken erschienen auch solche, die auf die Problematik seines Virtuositums hinwiesen, außerdem waren seine übersteigerten Gebärden ein dankbares Objekt für die Karikaturisten. Auf seinen Reisen berührte L. auch zahlreiche kleinen; Orte. 1839/40 besuchte er erstmals wieder Ungarn. Er wurde als Landsmann gefeiert und geehrt, obwohl er nicht Ungarisch sprach. Niederschlag dieser Begegnung sind die Ungar.Rhapsodien, die L. als Zigeuner-Epos ansah. Sie übertragen die Spielweise ungar. Zigeuner-Kapellen aufs Klavier, ihre Vorlagen sind populäre Musik wie Csárdas und Friss.

Bei einem Aufenthalt in Weimar wurde L. 1842 vom Ghzg. Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach zu dessen Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten ernannt. 1844 dirigierte er in Weimar Konzerte (Sinfonien von Beethoven). 1847 begegnete L. bei Kiew der russ. Fürstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein. Bald darauf brach er seine Karriere als reisender Virtuose ab und trat 1849 seinen Dienst in Weimar tatsächlich an, wo er bis 1861 Kapellmeister blieb. Die Fürstin trennte sich von ihrem Mann und folgte ihm dorthin nach. Die kleine Residenz erhoffte von L. eine neue, nun musikalische Blüte. L. dirigierte Konzerte und Opern, moderne Musik von Berlioz, Schumann und Wagner, mit dem er enge persönliche Beziehungen pflegte und dem er nach dessen Flucht aus Dresden 1849 auch finanziell weiterhalf. Als Komponist profitierte er von seiner mittlerweile genaueren Kenntnis des Orchesters. 1849-58 entstanden in rascher Folge die „Symphonischen Dichtungen“: einsätzige Orchesterwerke neuartiger Formgebung mit einem meist literarischen Programm, darunter „Tasso“, „Prometheus“, „Die Ideale“, „Les Préludes“. Mehrsätzige Sinfonien komponierte L. über den Faust-Stoff und Dantes Divina Commedia (1857). In den zwei Klavierkonzerten und der bedeutenden Sonate in h-Moll (1853) übertrug L. das Prinzip der Symphonischen Dichtung (ohne Programm) auf die Klaviermusik. Auch sein Interesse an der Orgel verstärkte sich nun. Bedeutende Orgelwerke entstanden aufgrund seiner Vertrautheit mit den Möglichkeiten der großen Orgel im Dom zu Merseburg (1850, 1855).

Ende 1858 nahm L. eine ausgezischte Premiere der Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius zum Anlaß, seinen Posten in Weimar aufzugeben. Außer Cornelius gehörten zu L.s Schülern und jüngeren Kollegen in Weimar Hans v. Bülow, Joachim Raff und Carl Tausig. Neben Wagner galt L. als Haupt der Neudeutschen Schule, die von klassizistischen Musikern angegriffen wurde, so in einem Manifest vom jungen Johannes Brahms. Eine kaum übersehbare publizistische Tätigkeit entwickelte sich in Weimar, konzentriert in der Neuen Zeitschrift für Musik. In

Zusammenarbeit mit der Fürstin und anderen entstand eine Reihe von Schriften über Musik, bei denen der Anteil der Autorschaft L.s noch unklar ist.

1860 verließ die Fürstin Weimar, um in Rom ihre Scheidung durchzusetzen, was ihr bis dahin in einer Reihe von Prozessen nicht gelungen war. L. folgte ihr über Berlin nach Paris. Nach dem endgültigen Mißlingen der Scheidung blieben beide in Rom. L. empfing 1865 die niederen kirchlichen Weihen und bezeichnete sich fortan als Abbé. Er verkehrte in hohen Kreisen Roms und des Vatikans. Die schon in seiner Jugend angelegte schwärmerische Neigung zu geistlicher Musik führte nun zur intensiven Beschäftigung mit der Kirchenmusik. Den großen Orchestermessen von 1856 folgten unter Einbeziehung von modaler Harmonik und an Gregorianik geschulter Melodik auch eine Messe und ein Requiem ohne Orchester. Gleichwohl wurde diese Musik von der auf eine Wiederbelebung des Palestrina-Stils fixierten Bewegung des süddeutschen Cäcilianismus nicht angenommen. 1865 dirigierte L. in Budapest die Uraufführung seines Oratoriums „Die Legende von der hl. Elisabeth“; 1862-67 entstand in Rom das Oratorium „Christus“ (Uraufführung in Weimar 1873), das in die lange Reihe der Messias-Oratorien seit Händel gehört.

Seit der Mitte der 60er Jahre lebte L. abwechselnd in Rom und Weimar, wo er eine wachsende Zahl von Schülern unterrichtete, sowie in Budapest, wo er Präsident der neugeschaffenen Musikakademie wurde. Sein Privatleben war von vielen Düsternissen überschattet. Er mißbilligte anfangs Cosimas Abwendung von Bülow und ihre Ehe mit Richard Wagner. 1872 versöhnte er sich jedoch mit den beiden in Bayreuth, wohin er auch 1875, zu den Festspielen 1876 und zur Uraufführung des Parsifal 1882 kam. 1886 war er erstmals wieder in England, von wo er, bereits krank, zu den Festspielen in Bayreuth eintraf. Kurze Zeit darauf verstarb er.

So ungewöhnlich L.s Lebensgeschichte und sein Erfolg zu Lebzeiten waren, der in seiner Wirkung auf Menschenmassen durchaus modern erscheint –, so erstaunlich ist auch das Nachleben des Werkes. Die Rezeptionsgeschichte stellt 100 Jahre nach L.s Tod manche Wertungen der Zeitgenossen geradezu auf den Kopf. Aus geschichtlicher Nähe waren die Attitüden L.s, des „Revolutionärs“, „Zigeuners“, des „Mephisto“ und „Franziskaners“ schwer zu durchschauen. L. war ein immer Suchender, der keine Angst davor hatte, als Eklektiker zu gelten, der seine zahlreichen musikalischen Funde sich anverwandeln konnte. Ein Ergebnis des Parteienstreites zwischen Neudeutschen und Klassizisten war, daß das Werk L.s entweder pauschal vergöttert oder verdammt, und er selbst als Genie oder Dilettant angesehen wurde.

Die Flut der Schriften über L. schwoll seit der Mitte des 19. Jhdts. an, wie die über Wagner, von dem L. weniger beeinflusst war, als oft angenommen wird. Auch das journalistische wie belletristische Trivial-Schrifttum wandte sich L. und seiner Musik zu, um jedoch bereits nach 1920 wieder zu versiegen. Die Zeit der neuen Sachlichkeit hatte für L.s Musik so gut wie kein Interesse. Eine Gestalt wie der italienische, zeitweise in Berlin wirkende Pianist und Komponist Ferruccio Busoni, der in seinen Klavierkompositionen eine Synthese von Bach, Mozart und L. versuchte, war in dieser Beziehung damals ein Vereinzelter. Auch Béla Bartók urteilte schon 1911 unbefangen und hellsichtig über L.s Musik.

Die Neubewertung L.s und seiner Musik ging nach dem 2. Weltkrieg von der Musikwissenschaft aus, die zunächst die bisher kaum beachteten Spätwerke als Vorgriffe auf Merkmale der Neuen Musik erkannte: die neuen Skalen, Harmonien, die Verknappung von Form und instrumentalem

Aufwand in späten Klavierstücken wie Nuages gris (1881), La lugubre gondola (1882), Richard Wagner – Venezia (1883), Unstern (1885), Bagatelle ohne Tonart (1885). L.s Spätstil setzt zu Beginn der 1860er Jahre ein. Heute weiß man, daß das Spätwerk nicht von den früheren Werken isoliert ist. Ähnliche Merkmale finden sich in Stücken wie „Harmonies poétiques et religieuses“ (1835) und „Apparitions“ (1835), sowie in der umfangreichen „Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini“ (1834). Selbst L.s symphonisch konzipierte Werke der Weimarer Zeit, die Symphonischen Dichtungen, die beiden Klavierkonzerte, die Graner Messe, aber auch die Sonate in h-moll werden heute als Ansätze zu neuem Musikdenken nach Beethoven erkannt, wenn sie auch mit abgenutztem Klangmaterial ausgeführt wurden. Neben dem konstruktiven Element ist fast überall in L.s Musik ein Nachklang des Improvisatorischen zu spüren: In seiner Virtuosenzeit muß L. in einer speziellen Variations-Technik improvisiert haben, die auch seine komponierte Musik mitprägt.

Verlinkungen:

->

Quellen:

Internetquellen

-> Danuser, Hermann, "Mahler, Gustav" in: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 683-687 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118576291.html#ndbcontent>, zuletzt geprüft am 17.05.2026.

-> Hansen, Bernhard, "Liszt, Franz Ritter von (österreichischer Ritter 1859)" in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 701-703 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118573527.html#ndbcontent>, zuletzt geprüft am 15.07.2026.

->

Sekundärliteratur

->

->

Musik

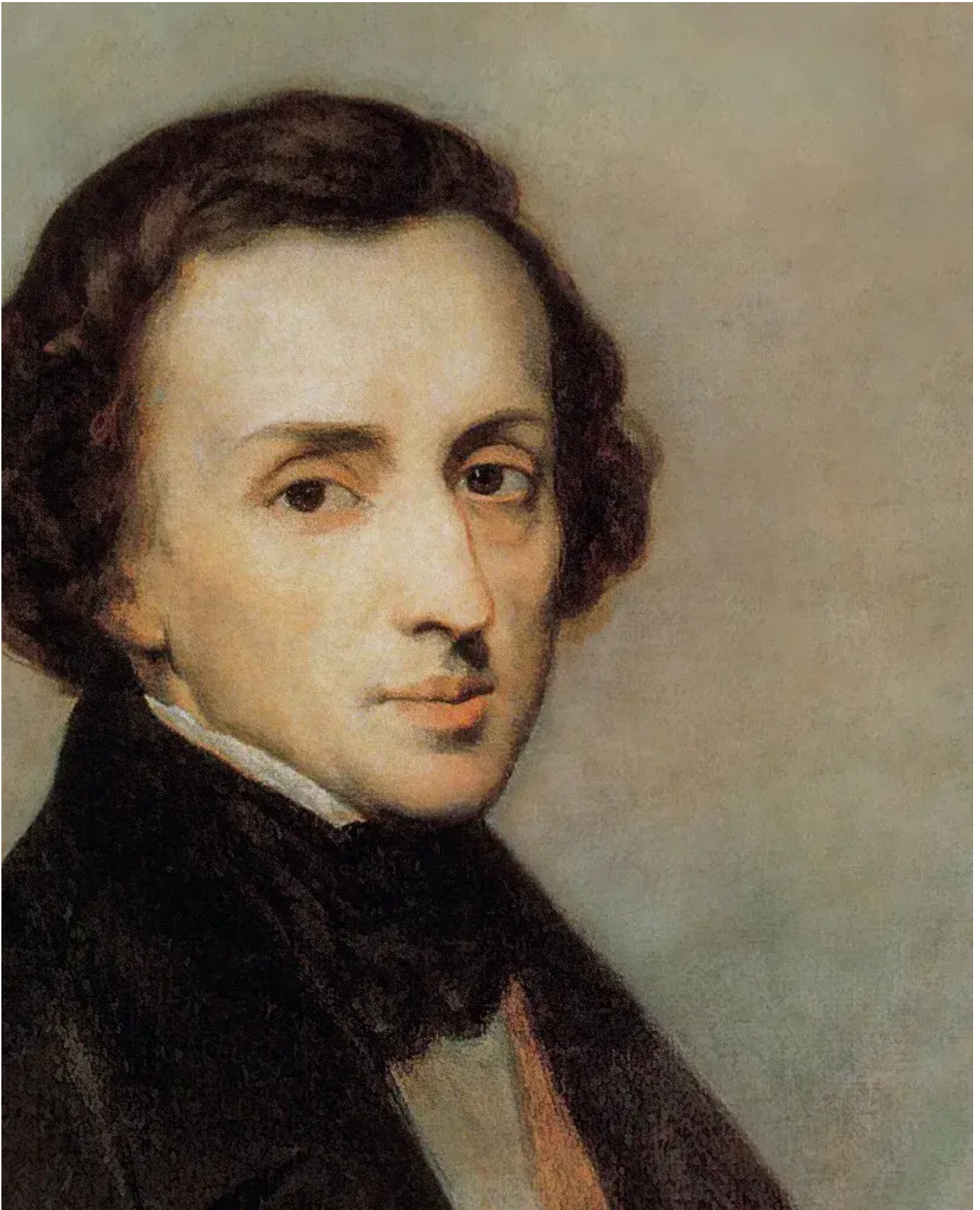
Musik der Romantik

Inhaltsverzeichnis

1. Chopin. Revolutionär der Töne

1. Chopin. Revolutionär der Töne

In seinen Schöpfungen mischen sich Bauernlieder mit höchster Kunst, einheimische Tradition mit wilder Virtuosität. Polens größter Komponist Fryderyk Chopin geht 1830 für die Karriere ins Ausland - und muss aus der Ferne erleben, wie seine geschundene Heimat vergebens um Unabhängigkeit ringt. Ein patriotischer Kampf, den auch er voll Leidenschaft führt: auf Notenblättern und den Tasten seines Klaviers



KEIN POLITISCHER AKTIVIST ist Chopin, sondern ein feingeistiger Künstler, der allerdings mit der polnischen Nationalbewegung sympathisiert. Kurz bevor es im November 1830 zur offenen Rebellion gegen die russische Fremdherrschaft kommt, verlässt er indes das Land. Seine neue Heimat wird bald Paris, das Zentrum der musikalischen Avantgarde

ER WILL WEG. Und er will nicht weg. Fryderyk Chopin ist im Frühherbst 1830 hin- und hergerissen. Der Sohn eines französischen Lehrers und einer Polin ist mit seinen 20 Jahren in Warschau ein Star geworden. Wenn er ein Konzert als Pianist gibt, eilt die bessere Gesellschaft herbei. Danach ist zu lesen, er sei der polnische Mozart, ein Geschenk an sein Volk. Stiche mit seinem Konterfei wären vermutlich ausverkauft, hätte er nicht deren Druck verhindert aus Sorge, „dass man Butter in mich einwickelt“. Über mangelnde Aufmerksamkeit kann er nicht klagen.

Doch Anschluss an die europäische Avantgarde findet der bejubelte Komponist in seiner Heimat nicht. Dafür ist die polnische Hauptstadt international viel zu isoliert. Die Musik spielt in Leipzig, in Wien, in Paris. Dorthin muss, wer Weltruhm erlangen will. Noch etwas spricht für eine baldige Abreise: So gut es Chopin in Warschau geht, so schlecht geht es seinem Land.

„Kongresspolen“ werden Historiker das Staatsgebilde nennen, das auf dem Wiener Kongress 1815 geschaffen wurde – nur ein kleiner Teil von dem, was einst die stolze Adelsrepublik Polen-Litauen gewesen war. Auch das kurzlebige „Herzogtum Warschau“ ist Vergangenheit. Jetzt stehen die Gebiete im Westen um Posen unter preußischer Herrschaft, der Süden mit Lemberg gehört zu Österreich, fast das ganze einstige Großfürstentum Litauen und gewaltige Gebiete weiter südlich sind dem Russischen Kaiserreich eingegliedert. Die alte Königsstadt Krakau schließlich bildet eine eigene kleine Republik. Formal hat das „Königreich Polen“, wie Kongresspolen offiziell heißt, eine Verfassung, einen Reichstag, sogar eine Armee und ein aus Frankreich importiertes Gesetzbuch, den von Napoleon eingeführten Code civil. Politisch jedoch untersteht das Land mit seinen rund vier Millionen Einwohnern dem Zaren, der in Personalunion auch König von Polen ist.

Doch die russischen Herrscher geben mittlerweile immer weniger auf die freiheitlichen Rechte der polnischen Bürger. Seit fünf Jahren ist Zar Nikolaus I. an der Macht, ein brutaler Autokrat, der den Polen misstraut und deren Land mehr und mehr in einen Polizeistaat verwandelt. Spione schleichen nun durch Warschau. Bücher unterliegen der Zensur; politische Manifestationen werden verboten, katholische Messen behindert. Es kommt zu Massenverhaftungen.

Chopin aber tut sich schwer aufzubrechen. Mal halten ihn seine Herzensangelegenheiten auf. Gerade hat es dem feingliedrigen Jüngling die gleichaltrige Sängerin Konstancja Gładkowska angetan; bloß wagt er nicht, um sie zu werben. Dann wieder fürchtet Chopin, die Behörden könnten ihm einen Pass verweigern, schließlich haben sie kein Interesse daran, dass polnische Bürger von Reisen revolutionäre Gedanken heimbringen. Und überhaupt, was er noch alles zu erledigen hat in Warschau. Ein Stück fertig schreiben, ein Abschiedskonzert organisieren.

In seinem intellektuellen, patriotischen Freundeskreis rumort es. Anfang August haben Bürgerliche in Frankreich nach einem Aufstand einen liberaleren König auf den Thron gehoben. Das gibt den Kritikern der russischen Fremdherrschaft in Warschau Aufwind: Könnte es nicht auch für Polen der Moment sein, einen Wechsel herbeizuführen – und zugleich wieder eine selbstständige Nation zu werden? Chopin ist kein Rebell wie seine Freunde, die sich im Kaffeehaus in Rage reden. Er hat den Kopf voller Noten, das Herz voller Liebesnot. Sein Bauchgefühl aber sagt ihm wohl, dass es nun wirklich Zeit wird. Er muss gehen, bevor in Warschau Straßenkämpfe ausbrechen und er zwischen die Fronten gerät.





Er kauft einen Reisekoffer und neue Kleider. Am 11. Oktober steht er noch einmal auf der Bühne des Warschauer Nationaltheaters. Es ist die erste öffentliche Aufführung seines Konzerts für Klavier und Orchester in e-Moll. Und es ist eine Ansage. Seht, wofür er steht, der junge Chopin.

Der erste Satz weckt *allegro maestoso*, gemäßigt schnell und erhaben, alle auf. Der zweite Satz kommt als ruhige, zarte Romanze daher, Chopin vergleicht ihn mit einer „Träumerei in einer schönen, mondbeglänzten Frühlingsnacht“. Der dritte Satz schließlich ist ein wilder Ritt, inspiriert von den unbefangenen Rhythmen des Krakowiak, eines aus der Gegend von Krakau stammenden Volkstanzes. So vereint das Werk die Hochkunst mit dem Volkstümlichen, das Schnelle mit dem Besinnlichen, das Gemeinschaftsstiftende mit dem ganz Privaten. Es ist, als wolle der Musiker seinen Mitbürgern zeigen, wie sich Gegensätze versöhnen lassen. Wie sie alle in der einen polnischen Nation zusammengehören, mit ihren unterschiedlichen Prägungen, Herkunft,

Temperamenten.

Oft regt es ihn auf, vor so vielen Menschen zu spielen, rund 700 sind gekommen. Dieses Mal aber ist er offenbar ganz bei sich. „Ich spielte so, wie wenn ich allein bin“, schreibt er hinterher in einem Brief. Chopins angebetete Konstancja singt eine italienische Arie. Sie trägt ein weißes Kleid und einen Kranz weißer Rosen, als wäre sie schon seine Braut.



FREUNDE lauschen dem jungen Chopin am Flügel (Gemälde von 1879). Pianistisch nicht streng ausgebildet, eignet der sich eine eher eigenwillige Fingertechnik an

Wie es scheint, schwärmt die Sängerin nicht weniger für ihn als er für sie. Doch Chopin sucht eine Frau zum Bewundern, nicht zur sofortigen Heirat. „Vielleicht kann man dich in der Fremde höher belohnen, aber stärker lieben kann man dich nicht“, schreibt sie ihm noch ins Album. Und schenkt ihm einen Ring.

Chopin trägt ihn, als er am 2. November in die Postkutsche steigt, unter den Tränen seiner Eltern und Schwestern. Ihm selbst mag auch etwas mulmig zumute sein. Manchmal malt er sich aus, wie es wäre, allein in der Ferne sterben zu müssen. Plötzlich hält die Kutsche abrupt. Ein alter

Kompositionslehrer Chopins zieht ihn aus dem Gefährt, hält ihm mit seinen Studenten ein Ständchen. Sein Auftrag an den Meisterschüler: Er möge das polnische musikalische Erbe in die Welt hinaustragen. Schluchzend sitzt Fryderyk Chopin dann wieder in der Kutsche. Er weiß nicht, was kommen wird, auch nicht, ob und wann er zurückkehren kann. Doch er kennt nun womöglich seine Aufgabe.

Den Weg, den er einschlägt, hat sein Vater einst in umgekehrter Richtung unternommen. Nicolas Chopin wächst im französischen Lothringen auf. Als 16-Jähriger folgt er einer befreundeten Familie nach Warschau und arbeitet sich zum Hauslehrer adeliger Kinder für Französisch hoch. Er heiratet eine sanftmütige, musisch begabte Polin, Tekla Justyna Krzyżanowska, Tochter eines verarmten Adligen. Sie bekommen drei Töchter und einen Sohn.

Fryderyk erblickt das Licht der Welt entweder am 22. Februar (das steht im Taufregister) oder am 1. März 1810 (das sagen seine Eltern und er selbst später). Im selben Jahr zieht die Familie nach Warschau, wo Nicolas Chopin eine Stelle am Lyzeum in einem prächtigen Palast antritt. Die Lehrerfamilie darf hier auch wohnen.



Seine Frau vertreibt sich die Zeit damit, mit den Kindern zu musizieren. Der schwächliche Fryderyk findet schon als Vierjähriger am Piano Gefallen, mit sechs komponiert er einfache Melodien. Sein erster Klavierlehrer, ein Patriot mit vergilbter Perücke, macht sich nicht die Mühe, Fryderyk sein eigenwilliges Fingerspiel abzugewöhnen. Soll der Junge nach Gutdünken in die Tasten greifen; Hauptsache, er macht sich mit den Werken von Bach, Haydn und Mozart vertraut. Das tut der Schüler gern – und saugt ebenso begierig die Tänze der Straßenmusiker, die Lieder der Bauernfrauen und die Rhythmen der Polonaise auf. Die ist in Warschauer gehobenen Kreisen äußerst geschätzt. Und sie passt zum aufblühenden Nationalgefühl, schließlich war der höfische

Tanz einst in der polnisch-litauischen Adelsrepublik beliebt. Als Siebenjähriger komponiert Fryderyk 1817 eine Polonaise in g-Moll.

Zu diesem Zeitpunkt existiert Kongresspolen seit zwei Jahren als eine Art Anhängsel des Zarenreiches. Wortführer für den Bestand Polens auf dem Wiener Kongress von 1815 war Fürst Adam Jerzy Czartoryski, ein energischer Mittvierziger aus einem alten Magnatengeschlecht, der enttäuscht die Abkehr Russlands von den vereinbarten Freiheiten für Polen erleben muss und später in einem Essay fordern wird: Keine Nation dürfe über eine andere herrschen.

Obschon polnischer Patriot, war es Czartoryski einst gelungen, das Vertrauen des künftigen Zaren Alexander I. zu gewinnen, der ihn nach seiner Thronbesteigung für kurze Zeit sogar zum russischen Außenminister machte und später zum Wiener Kongress mitnahm. Anders als sein Bruder und Nachfolger Nikolaus hatte sich Alexander modernen Ideen nicht komplett verschlossen.

Nun also denkt Czartoryski in seinem Warschauer Wohnsitz über die polnische Zukunft nach – und in dem Palast ist mitunter wohl ein Junge anzutreffen, der diese zu repräsentieren scheint: der talentierte, neugierige, umgängliche Fryderyk Chopin. Der Achtjährige tollt hier vermutlich mit Adelskindern herum und revanchiert sich für die Gastfreundschaft mit Wohltätigkeitskonzerten, die schon deshalb überlaufen sind, weil alle das Wunderkind erleben wollen.

Sogar Großfürst Konstantin, Alexanders und Nikolaus' Bruder, der in Kongresspolen für den Zaren quasi als Vizekönig die Geschäfte führt und die polnische Armee schindet. Konstantin ist jähzornig, paranoid. Um den Gatten zu beruhigen, bestellt seine polnische Ehefrau Joanna den jungen Pianisten in den Belvedere-Palast ein. Der Knabe spielt einen selbst komponierten Marsch. Der verhasste Statthalter wundert sich, dass Fryderyk nicht auf die Tasten schaut, sondern in die Luft. Aber er mag den Marsch angeblich und will ihn für seine Militärkapelle übernehmen.

Spätestens jetzt ahnt Fryderyk wohl, wie viel Unabhängigkeit ihm die Musik verleiht. Wer so spielen kann wie er, mag er denken, muss nach niemandes Pfeife tanzen. Als Jugendlicher wagt er immer neue formale Experimente, lässt seine Polonaisen noch virtuoser, anspielungsreicher tönen. Er entdeckt die Mazurka, den im Dreiertakt vorgetragenen Tanz, dessen Vorläufer einst masowische Bauern in der Umgebung Warschaus stampften. Der Heranwachsende prahlt damit nicht, aber was er da treibt, ist auch ein patriotisches Projekt: Chopin trägt dazu bei, das kulturelle Erbe Polens vor dem Vergessen zu bewahren und bringt es in der neuen Zeit zum Funkeln. Als er 15 Jahre alt ist, legt er seine Schuluniform mit den silbernen Schuhschnallen an und spielt beim Warschau-Besuch von Zar Alexander auf, in dessen letztem Lebensjahr. Gerührt schenkt der russische Kaiser dem Schüler einen Diamantring.

Dieser Ring ist wertvoll, sehr wertvoll. Trotzdem hat Chopin ihn nicht eingesteckt, als er nun, im November 1830, das Land verlässt. Nicht dem Zarenhaus möchte er sich in der Ferne verbunden fühlen, sondern seiner verehrten Konstancja. Die allerdings muss sein Herz teilen mit dem Menschen, der neben Chopin in der Kutsche sitzt: Tytus Woyciechowski, sein zwei Jahre älterer Schulfreund, ein Verfechter der polnischen Sache.

So schwer sich Chopin tut, Frauen zu hofieren, so leicht fällt es ihm bei Woyciechowski – vielleicht weil er gar nicht damit rechnet, von dem Freund erhört zu werden. „Du würdest mich auch nicht

küssen, wenn ich mich mit byzantinischen Ölen eingeschmiert hätte, es sei denn, ich würde dich auf magnetische Weise zwingen“, schrieb Chopin Woyciechowski vor einiger Zeit. Jetzt aber fahren sie gemeinsam außer Landes. Am 22. November erreichen sie Wien.

Eine Woche später, am Abend des 29. November, stürmt in Warschau eine Gruppe polnischer Offiziersanwärter das Schloss Belvedere. Sie überrumpeln die Wachen und durchforsten die Privaträume des Zarenbruders: Irgendwo muss er doch stecken, Konstantin, der russische Tyrann. Der aber konnte sich im letzten Moment retten. Am nächsten Tag ruft er die polnische Armee zu den Waffen. Doch die weigert sich nun, gegen die Aufständischen vorzugehen. Im Schutz russischer Einheiten verlässt Konstantin die Stadt. Sein Bruder Zar Nikolaus tobt.

Es dauert eine Woche, bis die Nachricht vom Novemberaufstand bei den Freunden in Wien ankommt. Woyciechowski ist Patriot, aber er ist auch Realist. Als solcher rät er Chopin, im Ausland zu bleiben, um seine Karriere zu retten. Er selbst aber muss zurück, für seine Heimat kämpfen. Zögernd willigt Chopin ein, verabschiedet den Freund, nicht ahnend, dass sie einander nie wiedersehen werden. Nun ist er wirklich allein. Die Ruhe in Wien beginnt ihn bald zu quälen. In einem Brief schreibt er: „Wenn ich doch wenigstens als Trommler dienen könnte!“

Den Aufständischen in Warschau dagegen vergeht die Revolutionsromantik schnell. Fürst Adam Jerzy Czartoryski glaubt nicht, dass Polen so leicht souverän werden kann. Doch er versucht, die Situation zu retten, und übernimmt die Leitung der provisorischen Regierung.

Es wäre einfacher, wären die Menschen in Polen sich einig, was sie wollten. Doch in dem Königreich leben ganz unterschiedliche soziale, religiöse und ethnische Gruppen. Die Menschen sprechen Polnisch, Jiddisch, Deutsch oder Russisch; es gibt Katholiken, Orthodoxe, Protestanten und Juden. Die Mehrheit der Bevölkerung bilden weitgehend rechtlose Bauern, von denen es vielen fast gleichgültig ist, wer in Warschau regiert – was sie brauchen, sind soziale und ökonomische Reformen. Das aber trägt die adelige Elite nicht mit, profitieren ihre Mitglieder doch zumeist selbst vom Großgrundbesitz.

Czartoryski will die vielfältige polnische Gesellschaft in einer konstitutionellen Monarchie zusammenbringen. Dafür bittet er die Mächte Europas um Unterstützung. Doch Österreich und Preußen, selbst Profiteure der Teilungen Polens, halten zu dem Monarchen in Sankt Petersburg, mit dem sie darüber hinaus seit 1815 in der „Heiligen Allianz“ verbündet sind, auch Großbritannien und Frankreich bieten keine aktive Hilfe an. Als es das polnische Parlament im Januar 1831 dennoch wagt, den Zaren Nikolaus als König von Polen formal abzusetzen, begreift dieser das als Kriegserklärung und schickt seine Truppen los.



DER ADELIGE Adam Jerzy Czartoryski setzt sich für den Erhalt Polens ein. Chopin lernt ihn vermutlich als Kind in Warschau kennen und trifft ihn später im Pariser Exil

Das polnische Heer ist hochmotiviert, Freiwillige aus den anderen Teilungsgebieten schließen sich an. Auf dem ganzen Kontinent sympathisieren Liberale bald mit den polnischen Patrioten – es scheint ihnen, als könnte deren möglicher Sieg den Zusammenbruch der alten Regime einleiten, als stünde eine Zukunft souveräner und gleichberechtigter, rechtsstaatlich organisierter Nationalstaaten unmittelbar bevor.

In Wien aber erlebt Chopin wenig von dieser Stimmung. Die zumeist adeligen Kreise, in denen er verkehrt, leben gut im alten System. Immer öfter hört er abfällige Bemerkungen gegenüber Polen. Seine Karriere kommt auch nicht voran. Er will in die Heimat seines Vaters, in die Heimat der Revolution gewissermaßen. Nach Frankreich.

In Chopins eigener Heimat sind die polnischen Truppen derweil auf dem Rückzug. Russische Soldaten bedrohen Warschau, am 6. September 1831 legen sie die Vororte in Brand. Zwei Tage später kapituliert die Stadt. Der Traum eines freien Polens ist vorüber.

Chopin erfährt davon kurz vor seiner Abreise nach Paris, und er stürzt in Verzweiflung. Was, so überlegt er in seinem Tagebuch, wenn die Eltern hungern, die Schwestern Gewalt erleiden? Wie mag es Woyciechowski gehen? Und er, der Komponist, kann seinen Kummer nur dem Klavier anvertrauen. „Ach, weshalb konnte ich nicht einen von diesen Moskowitern umbringen?“, stöhnt er. Die furchtbarsten Qualen sollten die Franzosen strafen dafür, dass sie den Polen nicht zu Hilfe kamen.

Immerhin aber nimmt Frankreich die Exilanten aus Kongresspolen nun freundlich auf, vielleicht auch, weil die Begeisterung für die polnische Sache Liberale in ganz Europa erfasst. Es sind Zehntausende, vor allem einfache Soldaten, Politiker, Offiziere, die nach dem Einmarsch der russischen Truppen aus dem Land fliehen – viele von ihnen werden von außen für ein unabhängiges Polen agitieren. Auch Adam Jerzy Czartoryski, vom Zaren unlängst in Abwesenheit zum Tode verurteilt, muss das Land im Zuge der „Wielka Emigracja“, der „Großen Emigration“, verlassen.

Als Chopin im September 1831 die französische Hauptstadt erreicht, ist er daher nur einer von vielen. Bald aber läuft sein Geschäft. Der junge Mann mit den guten Manieren, dem polnischen Akzent (den er kultiviert) und dem furiosen Tastenanschlag kommt an im Pariser Bürgertum, das nur die Langeweile fürchtet.

Schon im Februar 1832 hat er seinen ersten großen Auftritt im gut besuchten Konzertsaal eines Klavierfabrikanten. Berühmte Kollegen wie Friedrich Kalkbrenner spielen ebenfalls, Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Liszt sitzen im Publikum. Frédéric Chopin, wie er hier heißt, betritt zum dritten Programmpunkt die Bühne, nimmt am Flügel Platz. Er stimmt sein Klavierkonzert in e-Moll an. Und wie schon in Warschau anderthalb Jahre zuvor reißt er sein Publikum fast von den Stühlen, so emotional ist dieser hochvirtuose Ritt durch Tradition und Gegenwart, so ungewohnt scheint auch seine Art, mit der linken Hand den Takt zu halten und die rechte frei phrasieren zu lassen, als denke er sich die Tonfolgen erst in diesem Moment aus. Ein Freund jubelt: „Alle hiesigen Komponisten hat er an die Wand gespielt, und ganz Paris ist fassungslos.“

Nun reißen sich Adelige und reiche Bürger in Paris um Unterricht bei dem Meister, schnell nimmt er hohe Preise. Und passt seinen Lebensstil an mit eleganten Möbeln, edlen Handschuhen und der Angewohnheit, statt Droschken ein gemietetes Kabriolett zu fahren, einen Einspanner auf zwei Rädern. Seine Vergangenheit ist nun weit weg – sein Vater, der möchte, dass er spart. Konstancja, die inzwischen reich geheiratet hat. Tytus, dem er zwar noch Briefe schickt, aber den er darin nicht mehr so innig begehrt wie einst.

Paris ist Chopins neues Warschau, hier verkehrt er in einem polnischen Literaturverein, unterstützt mit Wohltätigkeitskonzerten die polnische Sache und trifft sich mit Czartoryski. Während andere Emigranten von einer Republik träumen, arbeitet der Fürst aus einem Pariser Palast, dem Hôtel Lambert, auf eine konstitutionelle Monarchie hin – womöglich mit ihm selbst an der Spitze. Und er fördert die polnische Kultur, unterstützt polnische Intellektuelle wie die Nationaldichter Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki.

Sein Ziel erreicht er nicht. Die Polen genießen zwar die Sympathie vieler freiheitsliebender Europäer, in den Teilungsgebieten aber unterdrücken die drei autoritären Großmächte alle nationalen Regungen. Im russisch beherrschten Kongresspolen sind sämtliche Emigranten nach dem Novemberaufstand enteignet worden, die polnische Armee und der Sejm werden 1832 aufgelöst, für fast 25 Jahre wird das Kriegerrecht verhängt. Zehntausende Polen werden inhaftiert oder nach Sibirien deportiert.

Chopin zieht es nicht mehr zurück nach Kongresspolen. Es genügt ihm, seine Eltern einmal bei deren Kuraufenthalt im böhmischen Karlsbad zu besuchen. Doch er ist berühmt, und das reizt wohl Zar Nikolaus, der sich vielleicht erinnert, wie Chopin einst als Jugendlicher für seinen Bruder Alexander gespielt hatte. Ein Vertrauter des russischen Herrschers sendet dem Musiker eine Botschaft: Dieser möge doch russischer Hofkomponist werden. Man werde ihn willkommen heißen und nicht als politischen Emigranten bestrafen, da Chopin ja schon vor dem 1831 gescheiterten Aufstand das Land verlassen habe.

Der Komponist ist vermutlich entgeistert. Und antwortet seinem Kontaktmann: Er bedaure außerordentlich, nicht aktiv an der Revolte gegen den Zaren beteiligt gewesen zu sein, und trauere noch immer, dass diese misslungen sei.

Es dürfte Chopin befremden, wie sehr Russlands Oberhaupt seine Ambitionen verkennt. Schließlich übersetzt er seit seiner Jugend den polnischen Wunsch nach Aufbruch, nach Selbstbestimmung in Noten. „Wüsste der gewaltige Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachsten Weisen seiner Mazurken, ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten“, schreibt der Komponist Robert Schumann einmal. Und: „Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“

Kanonen mag Chopin lieber metaphorisch als in seiner unmittelbaren Nähe. 1848 rollt wieder eine Revolution auf ihn zu, diesmal in Paris. Bürgerliche und Arbeiter wollen endlich Ernst machen mit Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Sie werden leidenschaftlich unterstützt von Intellektuellen wie der Schriftstellerin George Sand, einer so furchtlosen wie freizügigen Frau, die gern Männerkleidung trägt. Jahrelang war Chopin ihr Geliebter, bis die Beziehung im Sommer 1847 zerbrach, jetzt stehen sie gewissermaßen auf unterschiedlichen Seiten.

Schließlich lebt der Komponist ganz gut von den besseren Herrschaften, denen es nun an die Pelzkragen gehen soll. Zuvor hat er sie noch einmal um sich geschart. Am 16. Februar lädt er zum Konzert im großen Saal der Klaviermanufaktur, der er seit seiner Ankunft in der Stadt verbunden ist. Im Publikum sitzen viele langjährige Bewunderer, in einer der ersten Reihen hat das Fürstenpaar Czartoryski Platz genommen.

Der Star des Abends sieht blass aus, seit Langem leidet er an Tuberkulose. Chopin spielt dennoch kraftvoll und technisch brillant, ausdrucksstark und voller Hingabe. Die elegant herausgeputzten Hörer lauschen drei Sätzen einer Sonate für Violoncello und Klavier, seinem Walzer in Des-Dur op. 64 Nr. 1, seiner an Wiegenlieder angelehnten Berceuse und seiner Barcarolle, einer von venezianischen Gondelliedern inspirierten Form. Es ist Chopins letzter Auftritt in der Stadt, die ihn weltberühmt machte.

Eine gute Woche nach dem Konzert zwingen die französischen Revolutionäre König Louis-Philippe dazu, den Weg für eine Übergangsregierung freizumachen. Der König wird sich nach England absetzen, viele Adelige verlassen ebenfalls die Stadt. Am Abend des 19. April flieht auch Chopin nach England. Heimisch wird er hier nicht. Immer wieder muss er Blut spucken, seine „Seele aushusten“, wie er sagt.

Im November kehrt Chopin nach Paris zurück. Keine drei Wochen später, am 10. Dezember, wird Napoleon Bonapartes Neffe, Louis-Napoléon, zum Staatspräsidenten gewählt; einige Jahre später wird er Kaiser. Die Revolution ist diesmal in Frankreich gescheitert. Und im Rest des Kontinents auch. Die alten Mächte haben wieder einmal gesiegt, auch für den Traum eines freien Polens heißt das nichts Gutes.

Den nun 39-jährigen Chopin holt derweil wohl die alte Sorge ein, ohne Familie in der Ferne zu sterben. Er fleht seine Schwester Ludwika an, zu ihm nach Paris zu kommen. Sie sei die „beste Arznei“, glaubt er. Im Hochsommer 1849 nimmt Ludwika Jędrzejewiczowa die Reise auf sich. Bald schon kann Chopin das Bett nicht mehr verlassen. Er bewohnt nun ein Appartement im Stadtzentrum mit einem riesigen Himmelbett im Schlafzimmer. Dort drängeln sich Zeichner und reiche Musikliebhaberinnen, die – als sie den Todkranken erblicken – melodramatisch in Ohnmacht fallen, wie eine Beobachterin später böse behauptet.

In der Nacht auf den 17. Oktober wacht neben Ludwika noch ein kleiner Kreis am Bett. Das Gesicht des Komponisten hat sich vor lauter Erstickungsanfällen blau verfärbt. Ob er sehr leide, fragt der Arzt. „Plus“, haucht er. Nicht mehr. Kurz nach zwei Uhr morgens ist Fryderyk Chopin tot.

Seine letzten Wünsche hat er noch mitteilen können: Alle unveröffentlichten Manuskripte sollen nach seinem Tod verbrannt werden – was tatsächlich keineswegs geschieht. Auf seiner Beerdigung solle das Requiem von Mozart vorgetragen werden. Und sein Leichnam solle obduziert werden, um zu verhindern, dass er lebendig begraben werde. Sein Herz aber soll in Polen beigesetzt werden.

Die Totenmesse findet am 30. Oktober 1849 in der Kirche La Madeleine statt. Das Gotteshaus ist voll, die Stimmung feierlich. Anschließend rollt der Leichenwagen zum Friedhof Père Lachaise. Ihm voran schreitet Fürst Czartoryski.

Auch er wird seine Heimat nicht wiedersehen. 1863, zwei Jahre nach Czartoryskis Tod in Frankreich, gibt es in Kongresspolen wieder einen größeren Aufstand, angeführt von patriotischen Adelige, die diesmal auch die Bauern zum Mitmachen ermutigen – doch die dilettantisch vorbereitete Revolte scheitert letztlich ebenso wie die Erhebung von 1830. Und die Folgen sind noch einschneidender: Das Königreich Polen wird de facto zu einer Verwaltungseinheit des Russischen Kaiserreichs herabgestuft. Anstelle der offiziell weiterbestehenden Bezeichnung wird

bald immer öfter der Begriff „Weichselland“ benutzt.

Einige Wochen nach Chopins Begräbnis nähert sich eine Frau mit reichlich Gepäck der Grenze zum russisch kontrollierten Gebiet. Ludwika Jędrzejewiczowa muss etwas Wichtiges nach Polen bringen: ein gut verschlossenes Gefäß, gefüllt mit Cognac, in dem das Herz von Chopin schwimmt. So wie der große Musiker es sich gewünscht hat, gelangt es unbehelligt nach Warschau. Bald darauf gibt die Familie das Herz dort in die Heilig-Kreuz-Kirche, wo es noch heute von vielen Polen verehrt wird.

Der internationale Star Fryderyk Chopin, der in der Ferne zum polnischen Nationalkomponisten und Hoffnungsträger wurde, ist doch noch heimgekehrt.

Verlinkungen:

->

Quellen:

Internetquellen

->

->

->

Sekundärliteratur

-> Vahland, Kia: Chopin. Revolutionär der Töne, in: Polen. 1000 Jahre europäische Geschichte (GEO Epoche Jg. 2022, Heft Nr. 117), Hamburg 2022, S. 80-89.

->

->