

Fanny Hensel (1805–1847) – Ouvertüre C-Dur

Fanny Hensels Ouvertüre in C-Dur ist das einzige reine Orchesterwerk der Komponistin. Als große Konzertouvertüre nimmt das Stück eine wichtige Rolle in Fanny Hensels Schaffen ein. Aus heutiger Sicht kaum zu verstehen sind die erhaltenen Selbstzeugnisse der Komponistin zu ihrem Werk. Eine Briefpassage an ihren Bruder Felix Mendelssohn vom 11. Juni 1834, vier Tage vor der Uraufführung, ist bezeichnend für die Verflechtung des Komponierens selbst mit den Auswirkungen auf ihr eigenes Leben. Besonders der Umstand, ein Orchesterwerk komponiert zu haben, was zumindest dem Kopfsatz einer Sinfonie sehr nahe kommt, scheint für sie auch problematisch gewesen zu sein:

„[...] Mutter hat Dir doch gewiß vom Königstädter Orchester am Sonntagabend erzählt, u. daß ich mit dem Stock wie ein Jupiter tonans dagestanden habe. [...]“

Damit spielt sie in einer Mischung aus Selbstironie und sicher auch Peinlichkeit auf ihr eigenes Dirigat an, welches ihr samt Dirigierstab während der Proben aufgenötigt wurde, wie die folgenden Zeilen verraten:

„Hätte ich mich nicht so entsetzlich geschämt, u. bei jedem Schlage genirt, so hätte ich ganz ordentlich damit dirigieren können. Es amüsierte mich sehr, das Stück nach 2 J. zum erstenmal zu hören, u. ziemlich Alles so zu finden, wie ich es mir gedacht hatte. Den Leuten schien es auch vielen Spaß zu machen, sie waren sehr freundlich, lobten mich [...] und kommen nächsten Sonnabend wieder. Da ist mir denn mit einem Mal ganz unerwartete Freude zu Theil geworden.“

Es ist nicht so, dass Fanny Hensel Hemmungen hatte zu dirigieren – ihre „Sonntagsmusiken“ studierte sie regelmäßig selbst ein, vom Klavier aus oder, bei größeren Ensembles, auch dirigierend – es war das Dirigat eines professionellen Orchesters mit einem Dirigierstab, das sie einerseits mit großer Freude erfüllte, andererseits aber auch als Situation irritierte. Es ist sicher kein Kokettieren im Brief an ihren Bruder, denn ihr eigenes Tagebuch erwähnt weder die Komposition im Jahre 1832 noch irgendeine Form von Ungeduld, die Musik zwei Jahre lang nicht zu hören, oder auch nur irgendein Detail über die Existenz des Werks überhaupt. In der betreffenden Zeit ist Fanny Hensel Mutter eines Kleinkinds, des zweijährigen Sebastian, besorgt den gesamten Haushalt ihrer Familie in Berlin und hilft obendrein unterstützend in der Malereiklasse ihres Mannes Wilhelm Hensel an der Berliner Kunstakademie aus. Hensels Unterrichtsstil ist – typisch für die damalige Zeit – ausgesprochen fürsorglich, die Studierenden sind oft bei den Hensels eingeladen und sie verbringen so viel Zeit mit der Familie, dass sich Sebastian zu seinem Geburtstag eine Feier mit den Studierenden wünscht. 1833 erreicht Berlin die weltweite Cholera-Epidemie, an der auch zahlreiche Freunde der Hensels sterben. Über all das schreibt Fanny Hensel in ihrem Tagebuch, für die Ouvertüre in C-Dur, ein

genauso langes Werk wie Ludwig van Beethovens Egmont-Ouvertüre, findet sie genau zwei Zeilen:

„Den Sonntag drauf hatte ich Musik mit ganzem Orchester, aus der Königstadt, und ließ meine Ouvert. spielen, die sich sehr gut ausnahm.“

Die Erwähnung des Königstädter Orchesters ist bezeichnend, da es die Ausnahme hervorhebt, dass ein volles und professionelles Orchester Musik von Fanny Hensel zu ihren Lebzeiten spielt. Das Orchester des Königstädtischen Theaters am Alexanderplatz war zwar eng mit der Familie Mendelssohn verbunden, stand aber eher selten für die „Sonntagsmusiken“ zur Verfügung und schon gar nicht in voller Stärke oder für Proben im Tutti. Zwar waren Fanny Hensels „Sonntagsmusiken“ im Vergleich mit anderen privaten Musikveranstaltungen im Berliner Bürgertum von hohem musikalischen Anspruch geprägt, dennoch hatte die Komponistin wie andere musikalische Salons mit fehlender Probenzeit und unregelmäßiger Beteiligung zu kämpfen. An anderer Stelle bemerkt sie lakonisch über sich und ihre Kollegin, die Sängerin Pauline Decker:

„Sie singt gut, ich spiele gut, das Uebrige ist sehr arg.“

Die Rolle der „Sonntagsmusiken“ ist für Fanny Hensels Komponieren nicht nur deswegen bedeutsam, weil sie hier ihre Werke aufführen konnte. Dieser Schluss griffe zu kurz: Am 18. Oktober 1833 führt sie eine Liste der 1833 in den Sonntagsmusiken aufgeführten Werke und notiert in einer Mischung aus Überschlag und Rechenschaft an den Rand:

„6mal Beeth., 2mal Bach, 2mal Mozart, 4mal Weber, 3mal Felix, 1mal Gluck, 1mal Spohr, 1mal Moscheles, 1m. ich“

Als Hausherrin des Hauses Hensel (nicht Mendelssohn) steht sie für ein Haus und seine Kultur- und Traditionspflege im Zentrum, und in diesem Geiste versteht sie die „Sonntagsmusiken“ als Teil ihrer Pflichten.

Die Ouvertüre in C-Dur beginnt mit einer langsamen Einleitung, die bei aller Eleganz viel Innovatives enthält: So beginnen die Hörner nicht auf dem Grundton, sondern auf einem ausgehaltenen g, dem Dominantton, was eine ebenso schwebende wie nach vorn treibende Wirkung hat. Das erste Motiv, eigentlich ein Standardmotiv des klassischen Stils, auf das traditionell ein ebenso langes und harmonisch spiegelbildliches Antwortmotiv folgt, wird dann auch nicht „beantwortet“, sondern in einer langen, frei sequenzierenden Passage mit unauffälligen, aber für den Verlauf untergründig wirksamen kontrapunktischen Techniken in die Dominanttonart, also nach G-Dur geführt. Die Modulation nach C-Dur wird allerdings sofort wieder zurückgenommen und das Anfangsmotiv erklingt ein zweites Mal mit einer stark veränderten Fortsetzung, die diesmal, wieder zum Liegeton g – konsequent eine ganze Tonleiter aufwärts durchläuft,

um schließlich in das *Allegro di molto*, den anschließenden schnellen Sonatensatz, zu münden. Hinter diesem großräumigen Umspielen klassischer Vorlagen steckt bei Fanny Hensel eine komplexe Verzahnung der Kleinform und der Großform: Das Eröffnungsmotiv und seine konventionelle motivische Antwort hätten einen motivischen Viertakter ergeben, der sich von der Tonika zur Dominante öffnet und wieder schließt. Diese Bewegung deutet Hensel nur an – das Motiv ist ja schon so bekannt – und hebt die harmonische Bewegung von der Tonika zur Dominante und wieder zurück auf die formal nächstgrößere Ebene von 26 Takten. Das gelingt ihr durch ein ungemein lineares Komponieren, ein durch kontrapunktische Durchdringung erzeugtes harmonisches Legato, was auch von der Instrumentation sehr getragen wird: Über die gesamte Einleitung erklingen die ausgehaltenen Bläsertöne wie eine den Klang tragende Textur, aber auch wie ein analytischer roter Faden.

Das *Allegro di molto* ist ein Sonatensatz, der an markanten Stellen der Harmonik Ähnlichkeiten mit dem ersten Satz der „Waldsteinsonate“ von Ludwig van Beethoven aufweist, so der plötzliche Wechsel nach B-Dur im fanfarenhaften Kopfstück oder die plötzlichen farbigen Wechsel zwischen Durtonarten und ihrer Varianttonart in Moll. Jedoch erinnert der motivische Gestus weniger an Beethoven als vielmehr an die Musik der sogenannten „Elfenscherzos“ Felix Mendelssohn Bartholdys, ein Tonfall, bei dem eventuell gar nicht klar ist, ob er nicht ebenso genuin zur Musiksprache Fanny Hensels gehört. Romantisch und rauschend sind auch hier die Feinheiten der Instrumentation, wenn zum Beispiel bei der Ausarbeitung des elegischen zweiten Themas die Celli in Arpeggien gebrochene Harmonien spielen, die den Raum der tiefen Streicher ebenso lebendig machen wie entgrenzen. Der Satz endet mit einer Coda im *Più presto e sempre accelerando* und löst damit das von Anfang an durchklingende Versprechen einer explosionsartigen Steigerung ein. In seiner Kombination aus filigraner Durchsichtigkeit und Virtuosität stellt das Stück höchste Ansprüche an die Ausführenden.

Ariane Jeßulat