

Münchener Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Druck: Bartels & Wernitz, Druckerei und Verlag KG, München

2,50 DM

cProbe

89
11/30

Freitag, 14. Oktober 1988
20.00 Uhr

2. Theatergemeindekonzert

Sonntag, 16. Oktober 1988
20.00 Uhr

2. Abonnementkonzert M

Montag, 17. Oktober 1988
20.00 Uhr

1. Abonnementkonzert E

Leitung Sergiu Celibidache
Solistin Natalia Gutman

Robert Schumann
(1810–1856) Konzert a-moll für
Violoncello und Orchester op. 129

- 1. Nicht zu schnell
- 2. Langsam
- 3. Sehr lebhaft

(Die Sätze gehen ohne Unterbrechung
ineinander über)

Pause

Anton Bruckner
(1824–1896) Symphonie Nr. 4 Es-dur
(„Romantische“)

- 1. Bewegt, nicht zu schnell
- 2. Andante, quasi Allegretto
- 3. Scherzo: Bewegt
- 4. Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell



Robert Schumann (Daguerreotypie, 1850)

Irmelin Bürgers

Schumanns Cellokonzert als Ausprägung des Romantischen

Zu den ersten Kompositionen Schumanns in Düsseldorf gehört das Cellokonzert a-moll op. 129. Schumann war im September 1850 von Dresden nach Düsseldorf übergesiedelt, um hier die Nachfolge Hillers als städtischer Musikdirektor anzutreten. In seinem Projektenbuch – Schumann war ein sorgfältiger Tagebuchschreiber in allen Bereichen seines Lebens – findet sich die Eintragung: „Vom 10.–16. Oktober: Concertstück für Violoncell mit Begl. des Orchesters skizziert, bis zum 24. instrumentiert.“

Zwei Aspekte dieser Eintragung weisen indirekt auf die romantischen Wurzeln hin, in denen Schumanns Werk verankert ist. Zunächst fällt die kurze Arbeitszeit auf: vierzehn Tage vom ersten Entwurf bis zur letzten Ausarbeitung. Auch viele andere Werke entstehen mit dieser erstaunlichen Schnelligkeit und Konzentration: die dritte Symphonie gleich nach dem Cellokonzert in knappen sechs Wochen, die Phantasie für Violine und Orchester in nur einer Woche. Schumann äußerte sich Wasielewski, seinem späteren Biographen gegenüber zu diesem Phänomen: „Wer überhaupt etwas machen kann, muß es auch schnell machen können, und je schneller, desto besser. Der Gedankenfluß und Ideengang ist wahrer und natürlicher als bei langer Reflexion.“ Es kam Schumann darauf an, den musikalischen Einfall ungezwungen und frei, ohne lange Grübeleien zu fassen und niederzuschreiben. Hier manifestiert sich die romantische Anschauung vom Künstler, der berührt vom „himmlischen Geniusstrahl“ (C.D. Schubart) seine Ideen intuitiv ohne die kühle Konstruktion des Verstandes empfängt. „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nie“ (Schumann). Phantasie und Gefühl sind grundlegende Eigenschaften des romantischen Künstlers.

Das Zweite, was in der kurzen Notiz auf Schumanns romantische Kunstauffassung hinweist, ist die Benennung „Concertstück“. Er umging hier, wie auch in einigen anderen konzertartigen Werken, die Bezeichnung einer Gattung, die von der Tradition der Musikgeschichte inhaltlich und formal gefüllt ist. Aber nicht nur im Konzert, in nahezu allen Bereichen und Gattungen der Musik steht die Generation nach den Wiener Klassikern vor der erschreckenden Mustergültigkeit der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens. Diese Vollkommenheit scheint fast unüberwindlich

und bedingt eine Auseinandersetzung mit Formen, mit der gesamten Musiktheorie und Ästhetik.

Ansatz- und Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung ist die *Romantik* in Literatur und Geisteswissenschaft. Während die Romantiker in der Literatur jedoch eine durchaus kritische Stellung zu ihren Vorgängern, den Weimarer Klassikern, ausgenommen das Goethesche Spätwerk, einnehmen, bewahren die Musiker Anerkennung und Respekt vor den Werken der Vergangenheit. In den Beethovenischen Symphonien sieht E.T.A. Hoffmann, Musiker und Dichter, den Höhepunkt romantischer Musik und Poesie: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.“ (Hoffmann in „Beethovens Instrumentalmusik“).

Die Musik stellt, wie bei Hoffmann, so auch bei seinen Zeitgenossen, die romantischste aller Künste dar; in ihr prägt sich der Kern des Romantischen am deutlichsten aus: das Poetische, die poetische Stimmung, durch die die Seele „frei und unbestimmt angeregt wird“. Diese poetische Stimmung in ihren Werken zu erreichen und auszudrücken, ist das Ziel aller Romantiker, seien sie Musiker oder Dichter. In ihr findet sich die Sehnsucht nach dem harmonischen Urzustand der Welt. Diese Vorstellung von einem Reich der Harmonie zieht sich durch die gesamte Kunstphilosophie der Romantik, in den Werken von Wackenroder, Novalis, A.W. Schlegel ebenso wie Schelling und Eichendorff. Die Musik aus dieser Harmoniewelt kommend, weckt im Menschen die Sehnsucht nach dem vergangenen paradiesischen Zustand und öffnet die Pforten zur Unendlichkeit, in der sich die Seele heimisch fühlt. „Erklingt Musik, so heißt es bei Wackenroder, spannt die Seele die Flügel aus und fliegt in den Himmel“ (R. Huch, Die Romantik). Dasselbe Bild findet sich in Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“, das Schumann zu vertonen gewissermaßen nicht umhin konnte.

Schumann, von Kindheit an mit der romantischen Literatur seit ihren Anfängen vertraut, fühlte sich in der Welt dieser Dichter zu Hause. Seine frühen literarischen Arbeiten und auch erste Kompositionen zeigen deutlich, wie stark er von Kunst- und Lebensauffassung der Romantiker beeinflusst war: „Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde“ lautet einer der Titel, die Schumann seinen Sammlungen von Gedichten, kleinen Essays und Geschichten im Stil Jean Pauls gab. Seinen Nachnamen ersetzte er mit der altertüm-

lichen Benennung durch einen geographischen Namen (Zwickau liegt an der Mulde). Auch dies ein Zeichen für die Romantik, die ihr Interesse in verstärktem Maße der Vergangenheit, im Besonderen dem Mittelalter zuwendet.

Auffallend ist Schumanns künstlerische Doppelbegabung auf dichterischem und musikalischem Gebiet. Liszt sagte über Schumann: „Schumann war ein Eingeborener in beiden Ländern (Musik und Dichtung) und eröffnete den Bewohnern der getrennten Regionen eine Bresche.“ Diese Doppelveranlagung findet sich auch bei E.T.A. Hoffmann, bei dem sich allerdings zuerst die musikalische Veranlagung zeigte, die später der literarischen Begabung Platz machen mußte.

Eine weitere Parallelität zeigt sich in den Lebensläufen der beiden Romantiker: beide waren zunächst gezwungen, sich einer bürgerlichen prosaischen Existenz zuzuwenden. Beide studierten Jura; Schumann hatte die Möglichkeit, sich noch während des Studiums davon zu lösen, während Hoffmann zeit seines Lebens unter diesem Doppelleben litt. Aber auch dieses Doppelgängermotiv taucht bei Schumann indirekt auf: „Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte“ (Schumann an H. Dorn). Diese drei Männer aus den „Davidsbündlern“ sind zutiefst romantische Gestalten, die sich wie Hoffmanns „Serapionsbrüder“ zum Ziel gesetzt haben, „die Philister, musikalische und sonstige“ unschädlich zu machen, durch Kritik und Poesie. Schumann ist als Mensch und Künstler eng mit dieser romantischen Strömung verflochten.

Von hier aus gesehen kommt seiner Benennung des Cellokonzertes als „Konzertstück“ zwifache Bedeutung zu: sie stellt zum Einen eine Auseinandersetzung mit dem klassischen Konzerttypus dar, zum Anderen die Verwirklichung eines romantischen Zieles, eine poetische Stimmung auszudrücken und zu vermitteln. Dieses Ziel glaubte Schumann nicht mehr mit den Mitteln und dem Material des klassischen Konzertes erreichen zu können. Die Unterschiede zu diesem Typus stellen also gleichzeitig die subjektive Verwirklichung eines Versuches dar, „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen“ (Schumann).

Schumann vermeidet die strenge klassische Dreisätzigkeit; er läßt die drei Teile der klassischen Anlage schnell-langsam-schnell attacca ineinander übergehen. In der Überleitung zum dritten Teil klingen Themen des ersten und zweiten an, so daß die drei Abschnitte zu einem einzigen, großen Bogen verschmolzen werden. Den Holzblä-

sern, die das Konzert mit drei Akkorden einleiten und damit die Tonart a-moll definieren, kommt bei den Überleitungspassagen eine tragende Funktion zu. Die Stimmung, die Atmosphäre wird nicht unterbrochen, sondern zieht sich bis zum Ende konzentriert durch.

Diese Konzentration und auch die tiefe Lage des Cellos, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht auf längere Zeit zu fesseln vermag, sind die Gründe für den geringeren Umfang des Werkes. Eine weitere Differenz zum klassischen Schema ist die Abweichung vom Modell der modifizierten Sonatensatzform des ersten Teiles. Zwar sind zwei thematische Melodien vorhanden, die nach einer Durchführung zunächst in fis-moll, dann in der Grundtonart a-moll reprisenartig wieder auftreten, es fehlt aber die Orchestereinleitung ebenso wie die Solokadenz am Ende.

Auffallend ist die sorgsame, fast spärliche Instrumentierung und Orchesterführung. Hier liegt keine Durchformung von konzertierendem und symphonischem Prinzip vor wie in den späten Konzerten Mozarts und Beethovens. Meist wird das Cello nur von den Streichern gestützt, vor allem in den virtuosen, schnellen Passagen und vorwiegend nur auf akkordlicher Ebene. Damit ergibt sich häufig ein rezitativischer Effekt zwischen Solist und Orchester. Kommen die Bläser hinzu, wird der Satz oft noch weiter ausgedünnt, um das Cello nicht zu überdecken. Vielfach werden die Bläser ihrerseits solistisch zum übrigen Geschehen eingesetzt, auch das Orchestercello erhält im langsamen Abschnitt diese Funktion. Es ergänzt das Doppelgriffe spielende Soloinstrument, und damit ist ein dreistimmiger Satz in der Cellolage erreicht.

Nur in den Tutti-Zwischenspielen gewinnt das Orchester kurzzeitig ein eigenes Gewicht. Auch das typische Wechselspiel zwischen Orchester und dem Solisten tritt nur selten auf. Im ersten Teil spielt das Orchester lange mit einer kleinen ornamentalen Figur, die zuerst nur in der Bratsche und der zweiten Violine auftaucht, dann in das ganze Orchester übergeht, bevor sie vom Cello aufgegriffen und variiert wird. Im dritten Teil kommt es zu einem größeren Einsatz dieser traditionellen Technik. Soloinstrument und Orchester imitieren einander, das Orchester antwortet dem Cello, greift Teile der Cellomelodie auf, entwickelt sie in Tutti-Stellen weiter.

Am Ende erscheint schließlich eine auskomponierte Kadenz, die aber auch nicht in den klassischen Bahnen verläuft: weder vom obligatorischen Quartsextakkord eingeleitet, noch unter völligem Ausschluß des Orchesters gleicht

sie eher einem solistischen rezitativ-ähnlichen Finale, das, in eine Stretta mündend, die letzte Steigerung des Ganzen darstellt. Auch dieser Teil steht also innerhalb der romantischen Konzeption des großen, weitgespannten poetischen Bogens.

Sowohl formal wie im Inhalt ist Schumann vom klassischen Idealtypus des Konzertes abgerückt, hat ihn in seinem Sinne transformiert. Das Soloinstrument unterstützt von seiner Anlage her den romantischen Gehalt des Stückes. Es bietet die Möglichkeit zu kantilenen Passagen ebenso wie zu rezitativ-dramatischen Abschnitten. Die tieferen Lagen des Instrumentes begünstigen melancholisch-elegische, düstere Stimmungen, die höheren können fröhliche, helle Liedhaftigkeit zum Ausdruck bringen.

Obwohl das eigentliche Instrument Schumanns das Klavier war, neben das gelegentlich die Violine als Prototyp des romantischen Instruments überhaupt tritt –, erinnert sei an die Violine des Rats Krespel oder des Kapellmeisters Johannes Kreisler – erhält das Violoncello wegen dieser starken Ausdrucksfähigkeit zunehmende Bedeutung auch bei anderen Komponisten. Schumann spielte seit seiner Jugend neben Klavier und Flöte auch Cello, wie weit er es später noch pflegte, ist nicht festzustellen. Nahe läge es, anzunehmen, daß er sich des Cellos nach der Lähmung seines Fingers wieder erinnerte, die ihm zwar das Klavierspiel erschwerte, beim Cello jedoch weniger hinderlich war.

Sicherlich aber haben Schumanns eigene Erfahrungen ihn zu diesem Konzertstück motiviert, und nicht nur der Gedanke an die Erweiterung des Konzertrepertoires für Cello und den daraus resultierenden guten Verkauf, wie es aus einem Brief Schumanns an seinen Verleger Härtel hervorgehen könnte: „...glaube ich, daß gerade, da so wenig Compositionen für dieses Instrument geschrieben werden, der Absatz ein den Wünschen entsprechender sein wird.“

Der Brief stammt aus dem Jahre 1852, das späte Datum und auch das endgültige Erscheinungsdatum des Werkes im August 1854 lassen darauf schließen, daß Schumann das Konzert nach der Fertigstellung 1850 noch überarbeitet hat. In welchem Maße aber und weshalb das Konzert nicht wie vorgesehen im Rahmen der Düsseldorfer Konzertabonnements des Musikvereins 1852 aufgeführt wurde, ist unbekannt. Letzte Druckkorrekturen machte Schumann noch am 18. Februar 1854, kurz vor seinem Selbstmordversuch und der Einlieferung nach Ethenich.

Die Solistin des Konzerts

Natalia Gutman wurde in Kazan geboren. Im Alter von fünf Jahren begann sie Cello zu spielen und trat als Neunjährige zum erstenmal auf. Für ihre künstlerische Entwicklung waren zwei Menschen von maßgebender Bedeutung: zum einen ihr Großvater, Anisim Berlin – seinerzeit ein bekannter Geiger und Schüler des berühmten Leopold Auer –, zum anderen Professor Galina Kozolupowa, mit der sie fast 15 Jahre arbeitete.

1964 wurde sie am Moskauer Konservatorium aufgenommen, wo sie bei Mstislaw Rostropowitsch studierte. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben, u. a. 1962 beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau. 1967 wurde sie mit dem ersten Preis beim ARD-Wettbewerb in München ausgezeichnet.

Seitdem hat Natalia Gutman Weltkarriere gemacht. Sie hat mit den bedeutendsten Orchestern gespielt – u. a. mit den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Orchestre National de France, unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Muti, Gennady Roshdestvensky, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Leopold Stokowski, Jewgenij Swetlanow und Yuri Temirkanow –, gab Konzerte bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen und anderen großen Festivals.

Als Kammermusikerin spielt Natalia Gutman mit Eliso Wirsaladse, Oleg Kagan und Wassili Lobanow sowie seit 1982 auch regelmäßig mit Swjatoslaw Richter. Ihr besonderes Interesse gilt den Werken zeitgenössischer Komponisten, von denen sie viele uraufgeführt hat. Alfred Schnittke hat ihr eine Sonate und ein Cellokonzert gewidmet. Dieses Cellokonzert hat sie 1986 mit den Münchner Philharmonikern uraufgeführt, in deren Auftrag das Werk auch entstanden ist. Beim Moskau-Gastspiel der Münchner Philharmoniker Ende dieses Monats wird sie unter der Leitung von Sergiu Celibidache ebenfalls das Schumann-Cellokonzert interpretieren.

Mit der Saison 1988/89 wird Natalia Gutman eine langfristige Zusammenarbeit mit der Schallplattenfirma RCA Records beginnen.



Natalia Gutman



D. W. Linnick

Bruckners Botschaft an die Zukunft

Anton Bruckner ist sicher die seltsamste und widersprüchlichste Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Die Meinung über ihn und seine Musik ist bis heute kontrovers. Die einen beargwöhnen ihn als angeblich naiv-hinterwäldlerischen Komponisten maßlos gigantischer musikalischer Gründerzeittempel, wittern barocken Anachronismus und hören nur den musikalischen Weihrauch heraus. Die anderen wollen Vorwegnahmen heutiger Kompositionspraktiken im Rohzustand beobachtet haben und stempeln damit Bruckner zum unfreiwilligen Avantgardisten, der er aber auch nicht war. Allerdings würde man heute solch ein Urteil nicht mehr fällen, wie es der Kollege Brahms, der Überlieferung nach, gewagt hat. Denn für derlei Musik hatte der situierte Bürger Brahms natürlich nur Hohn und Spott übrig und für den Urheber solcher Musik höchstens Mitleid, indem er sagte, Bruckner sei ein armer, verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen hätten. Ob indessen diese wirklich begreifen, was in der Musik Bruckners eigentlich steckt, erscheint denn doch sehr fraglich.

Die vermeintlichen philharmonischen Prozessionen stellen nämlich die *Dirigenten* her, nicht Bruckner selbst, zumindest nicht nur. Die Andachtshaltung des Zuhörers jedenfalls meint Bruckner nicht. Er sagt es ja selbst mit den Worten, einen Seitenhieb auf Brahms einschließend: „Wer sich durch die Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen; wer dagegen von der Musik gepackt werden will, der kann von jener nicht befriedigt werden.“ Das heißt doch im Klartext: Bruckner verstand seine eigene Musik weder als Wolkenkuckucksheim noch als bequemen akustischen Reiz, auch nicht als direkte Nachfolge der Wiener Klassiker und schon gar nicht als Ruhe und Ordnung. Einem verdutzten Kardinal sagte er nach der Uraufführung der achten Symphonie mitten ins Gesicht, das sei doch wohl etwas anderes als ein gregorianischer Choral. Wenn es ihm angebracht erschien, konnte Bruckner sehr selbstbewußt und von unmißverständlicher Deutlichkeit und Direktheit sein.

Das paßt aber gar nicht zu dem gewöhnlichen Bild vom tumben Landmenschen, der sich in die Großstadt verirrt hat und dort unablässig unangenehm auffällt, weil der dem glatten Parkett der sogenannten „Gesellschaft“ nicht

ganz gewachsen ist. Die Lebensdokumente Bruckners, sieht man einmal ab von dem Abfallhaufen anekdotischer Überlieferungen, zeigen deutlich das Bild eines durchaus kämpferischen, ja bisweilen listigen Menschen, der sehr wohl weiß, was er will. Wir wollen uns nicht aufhalten bei Bruckners zwanghaftem Erfolgsstreben und bei seiner Sucht nach allen möglichen und unmöglichen Prädikaten. Uns interessiert seine Musik und die Persönlichkeit, die dahinter steht. Beiden auf den Grund zu sehen, ist es allmählich an der Zeit.

Schon ein Blick auf seine Antrittsvorlesung vom 25. November 1875 als Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Wiener Universität straft die Behauptung Lügen, sein vielberufenes unsicheres, ja linkisches Verhalten, wie etwa die anerzogene Autoritätshörigkeit und der Mangel an weltmännischem Auftreten, verbürge von vornherein seine Einfältigkeit. Denn immerhin bestimmt er in dieser Antrittsvorlesung die Aufgabe der musiktheoretischen Ausbildung und Fächer im vollen Bewußtsein ihrer notwendigen Funktion so: „Sie gehören – und das mit Recht – zu den Trägern unserer geistigen Bildung, da wir durch sie in die Lage kommen, unseren Gedanken und Gefühlen nach musikalischer Richtung hin in ästhetischer Weise gerechten Ausdruck zu verleihen.“ Der da so sprach, wußte allerdings auch wie wohl kein zweiter, welch ein dornenvoller Weg zurückgelegt werden muß, um das musikalische Handwerk bis zur vollendeten, souveränen Beherrschung zu erlernen. Ohne diese satztechnische Grundlage war, für Bruckner jedenfalls, die kompositorische Phantasie nicht frei für Neuland.

In dem Jahrhundert, daß wie kein anderes auf die Genie- und Inspirationsästhetik pochte, vertrat Bruckner im Grunde einen Standpunkt, der zur Zeit Bachs völlig selbstverständlich war, nämlich daß die Erfindung die Tochter des handwerklichen Könnens sei, wobei Handwerk nicht die krude Theorie meint, sondern die geballte und erprobte satztechnische Erfahrung einer ganzen Epoche. Diese von Grund auf sich anzeigenden, war Bruckners ganzes Bestreben. Nach der musikalischen Elementarbildung in der Kindheit und Jugend studierte er, obwohl er bereits anerkannter Musiker als Domorganist und Chorleiter in Linz war, im Fernunterricht bei dem ebenso berühmten wie strengen Wiener Musiktheoretiker Simon Sechter Kontrapunkt, und zwar in den Jahren 1855 bis 1861, später dann unter Anleitung des Linzer Kapellmeisters Otto Kitzler – nach dem Theoretiker nun also ein praktischer Lehrer – Probleme der Formbildung und der neueren Instrumentation, wie sie in den Werken Wagners, Liszts und Berlioz' bereits vorlagen. Dann erst wagte er sich an seine

ersten großen symphonischen Versuche, die er übrigens später offiziell verwarf.

Die als Nr. 1 von Bruckner selbst gezählte Symphonie entstand, nach zwei anderen, nicht minder originellen Symphonieversuchen, in den Jahren 1865 und 1866 in Linz. Man sieht, sein reifes symphonisches Schaffen, mit dem wir heute den Namen Bruckner verbinden, setzt erst nach dem vierzigsten Lebensjahr überhaupt ein, verschafft sich aber dann auch kataraktartig Gehör. Vorher schrieb Bruckner nur kirchliche Gebrauchsmusik und unwesentliche instrumentale Talentproben. Man kann sich gut vorstellen, mit welchem Entsetzen die Linzer Zuhörer auf die Uraufführung der ersten Symphonie reagierten, denn die Musiksprache, die Bruckner hier voraussetzungslos anschluss, war im wahrsten Sinne des Wortes unerhört. Was dabei *uns* heute erstaunt, ist die Tatsache, daß die Uraufführung des Wagnerschen „Tristan“ (München, 1865), der Bruckner bekanntlich beigewohnt hat, auf die Musiksprache der ersten Symphonie, bis auf einen kleinen Anklang im Trio des Scherzos, überhaupt nicht eingewirkt hat. Bruckner konnte aus seiner eigenen, unverbrauchten Phantasie schöpfen.

Daß kurz danach eine bedrohliche Nervenkrise bei ihm ausbrach, erscheint, wenn man das Pensum dieser Jahre des theoretischen Rückstaus beachtet, nicht weiter erstaunlich. Über diese Nervenkrise ist viel gerätselt worden, wohl auch deshalb, weil sie dokumentarisch höchst ungenau belegt ist. Offensichtlich waren Bruckners Freunde bestrebt, die Spuren dieser erheblichen Krise zu verwischen. Aber daß der sensible Komponist sich fast bis an den Rand des Wahnsinns gedrängt sah, ist eine Konsequenz seiner Charakterstruktur gewesen, die auch manche Züge seiner späteren Symphonien zu verantworten hat. Bruckners Biographie verweist eindeutig auf einen zutiefst zwangsneurotischen und sogar nekrophilen Charakter, der in den späteren Jahren, nach der Nervenkrise, an gewissen Eigentümlichkeiten des Menschen Bruckner zutage tritt, wie etwa Phasen intensiver Zählmanie und stets makaber anmutendes Interesse an Exhumierungen und Todesarten. Bruckners absonderliches Interesse für dieses Gebiet war so immens, daß er in der Lage war, selbst bei einem medizinischen Gespräch über diesen Gegenstand mithalten zu können. Was *uns* natürlich interessiert, ist die Frage, ob sich diese Eigentümlichkeiten Bruckners in seiner Musik spiegeln.

Die seit neuestem vorgebrachte These, daß Bruckners beschädigte Subjektivität ein Ablaßventil in seinen musikalischen Visionen und Höhenflügen, aber auch in seiner

musikalischen Lust am dröhnenden Lärm und an toten-gruftartiger Stille gefunden habe, greift sicher zu kurz. Denn Bruckners Musik ist komplexer. Sie enthält nämlich, und das macht sie so bedeutend, die ganze Spannweite zwischen Totenstarre und vitalem Übermut, womöglich, wie im Finale der dritten Symphonie, wo Polka und Choral gleichzeitig erklingen, als widersprüchliche Einheit. Man könnte eher sagen, daß in Bruckners Musik genau *die* Gefühlswelt sich Bahn bricht, die der empirische Mensch Bruckner in sich abgetötet hat. Oder ist es zu weit hergeholt, die riesigen Steigerungswellen und geradezu Orgasmus-artigen Höhepunkte seiner Symphonischen Welt als unbewußtes Hervorkehren versagter Wünsche zu interpretieren?

Die Reaktionen der Kritiker, allen voran Hanslick, lassen darauf schließen, daß man bereits zu Bruckners Lebzeiten genauer als es einem lieb war verstand, was da eigentlich musikalisch gesprochen wird. Möglicherweise hat auch der Widerwille des Komponisten Brahms gegen solche Musik eben gerade darin seine Wurzel, daß er genau spürte, wie sehr Bruckner *das* auszudrücken wagte, was er sich selbst längst verboten hatte. Für Brahms war es nämlich undenkbar, der Musik so die Zügel schießen zu lassen, wie sich das Bruckner erlaubte. Und gerade das ist eines der Zeichen, wie modern Bruckner musikalisch verfuhr, indem er die Widersprüche der Welt, konkret seiner Gesellschaft und auch seiner Person selbst, musikalisch ungehemmt ausbrechen ließ.

Bruckner schrieb, wie bereits Alma Mahler richtig erkannte, eine Musik der lauten Diesseitigkeit, keine gekrümmte Demutshaltung, wenn auch der Choraltonfall vorkommt. Aber der gehört eben *auch* in diese Welt, genau so wie der Ländler, die Fanfare und der lange Blick des Adagios. *Katholisch* ist diese Musik allenfalls in dem Sinn, daß sie ein möglichst umfassendes Bild von den Widersprüchen der Welt entwirft und *mystisch* in dem Sinne, daß sie wirklich einmal versucht, das Krümme gerade zu machen und dafür auch noch den Preis des Verlustes an Klassizität bezahlt um der Aufrichtigkeit des Ausdrucks willen. Orgelklang-Assoziationen sind zwar bei dem eigenartig blockhaften Orchestersatz möglich, gehören aber nicht zur Substanz der Musik Bruckners.

Bezeichnenderweise hat er kaum Orgelkompositionen hinterlassen. Die Orgel war für ihn ein mächtiges Improvisationsgerät, auf dem er nicht nur Choräle spielte. Was die Bedeutung der Musik seiner Symphonien ausmacht, ist die in ihnen wirksame unverstellte, unkonventionelle Sinn-

lichkeit, die Betroffenheit beim Hörer auslöst oder Abscheu. Die Aufführungskritiken seiner Zeitgenossen sind deutlich genug! Da redet zum Beispiel der Brahm-Biograph und eingeschworene Bruckner-Gegner Max Kalbeck allen Ernstes von den gewalttätigen Äußerungen der Brucknerschen Kunst und kommt zu der ebenso erstaunlichen wie gewiß unfreiwillig hellsichtigen Erkenntnis, im Originaltext: „Kein Cäsar würde den Componisten fürchten, und doch komponiert er nichts als Hochverrath, Empörung und Tyrannenmord.“ Und Kalbeck fährt entrüstet fort: „Ja, Bruckner ist bei weitem der Gefährlichste unter den musikalischen Neuerern des Tages; seine Gedanken liegen außer aller Berechnung, und das Unvermittelte in ihnen besitzt eine verführerische, magische Kraft, welche größeres Unheil anstiftet, als die raffinierten und mühsam erklügelten Sophistereien der Anderen. Was er gibt, ist die reine Offenbarungsmusik, wie er sie von Oben oder Unten her empfangen, ohne jede profane Zuthat von weltlicher Logik, Kunst und Vernunft.“ Er spricht, umgekehrt gewertet, die reine Wahrheit. Denn die gänzlich unakademische Musiksprache Bruckners könnte kaum zutreffender beschrieben werden.

Kalbeck begriff den herausfordernden Tonfall der Brucknerschen Musik ganz genau, und *der* ist es auch, der diese Musik so unzeitgemäß machte. Nun war Bruckner wiederum natürlich kein musikalischer Revolutionär wie sein Abgott Wagner, der indessen die innermusikalische Revolution so weit trieb, daß nur noch eine Art Schallkunst übrigblieb, von der Bruckner auch nicht allzuviel lernen konnte außer einigen harmonischen Nebenstufenbehandlungen und gewissen Instrumentationshandgriffen. Die musikalische Grundhaltung Bruckners ist dem erotisch zügelnden, süßen Gift der Wagnerschen Musik diametral entgegengesetzt. Der Bayreuther Meister ließ es denn auch nicht fehlen an versteckten Angriffen gegen zuviel Modulation im symphonischen Kontext und nahm das Recht, so zu verfahren, nur für sein Musikdrama in Anspruch, wo ja die Musik dichterisch motiviert ist. Bruckner seinerseits begriff vom Musikdrama nichts, hörte aber genau das Gras in Wagners Musik wachsen, das ihm für die eigene Arbeit nützte. Bruckners Idee des Symphonischen fußt auf ganz anderen Überlegungen, als Wagners Rettung der Oper durch das musikalische Drama.

Bruckner entdeckte für die Symphonie die Neigung, die Thematik als Anlaß, nicht mehr als Absicht des Musizierens aufzufassen. Das heißt: Bei Bruckner erhält die symphonische Form einen bemerkenswert dynamischen Zug, der die thematischen Details – in der Sprache der Inspira-

tionsästhetik: die sogenannten Einfälle – als bloßes Material behandelt. Die Substanz der Musik Bruckners erfüllt sich nicht mehr in ihrer Thematik, die somit zur Oberfläche wird, sondern in dem geradezu körperlichen Vorgang des Sich-Dehnens und Spannens bis hin zu erdröhnenden Eruptionen und Höhepunkten. Kein Wunder, daß es sich Bruckner erlauben kann, einen thematischen Vorgang einfach abbrechen zu lassen, wenn die Innenspannung es gerade gebietet.

Kompositionstechnisch trägt sich folgendes zu: Die musikalischen Gedanken, Themen oder Motive also, sind nicht nur kurz, wenn auch höchst plastisch, sondern sind so beschaffen, daß sie der Ausspinnung oder Entwicklung bedürfen. Das ist es, was man kompositorische Arbeit nennt. Bei Bruckner heißt das, daß es weniger die musikalischen Gedanken sind, auf die es ankommt, als vielmehr die kompositorischen Konsequenzen, die er aus ihnen zieht. Das Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit stammt aus der Musik der Wiener Klassiker. Dort war es primär auf den Mittelteil des Sonatensatzes, auf die sogenannte Durchführung, beschränkt, denn dort nämlich geschah die Entwicklung des Ausgangsmaterials und vor allem das Erreichen ungeahnter musikalischer Räume und Probleme, in Beethovens „Eroica“ zum ersten Mal in voller Breite. Bruckner nun ergreift, seinem dynamischen Grundprinzip folgend, mit seiner Durchführungstechnik den Satz als Ganzes. Daraus resultiert eine Form, die sich als abgestufte Folge thematisch verschieden konturierter Blöcke, meist durch Generalpausen voneinander getrennt, präsentiert, und zwar in neuartiger Dreier-Abfolge: Hauptthema, kantabler, in mehrfachem Kontrapunkt entworfener Kontrast und dynamische Kulmination, häufig in lapidarer Ein- oder Zweistimmigkeit, also linear statt harmonisch. Der kämpferische Dualismus der Beethovenschen Symphonie ist hiermit aufgegeben.

Ein gesamter Brucknerscher Symphoniesatz ist eine Art organischer Entwicklung verschiedenster klanglicher Substanzen, beseelt durch die auskomponierten, physisch handgreiflichen Steigerungswellen, die man so vor ihm nirgendwo zu hören bekam. Übrigens auch *nach* ihm nicht, denn die Symphonien Gustav Mahlers richten aus dieser Erfahrung veranstaltete Höhepunkte und vor allem transzendierende Durchbrüche her, deren skeptische Gebrochenheit an Gewalt der vergleichsweise unreflektierten aber umso eindringlicheren Setzung Bruckners unterlegen sind. Es ist nicht erstaunlich, daß es gerade der Beginn von Beethovens Neunter war, der Bruckner faszinierte, die Idee nämlich, nicht mit einem Thema zu beginnen,

Wien 18. Jänner 1878.
 Durchg. nicht zu späht. *Sinfonie No 4 in Es. romant.* 1.

Flauti
 Oboi
 Clarinetto in B
 Fag.
 Corni in E
 Trombe 1. & 2.
 Trompe in B
 Horns in E & F
 Bass
 Bass tuba
 Violini I & II
 Viola
 Cello
 Basso

mp
p
sempre legato
sempre marcato

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Der Anfang der vierten Symphonie Bruckners im Autograph.

sondern mit einem Klangteppich, ferner das Thema nicht hinzustellen, sondern dessen Entstehung vorzuführen. Bruckner geht aber noch darüber hinaus, ins Vorthematische: Die leisen, an der Hörschwelle liegenden, gewissermaßen der Luftschwingung ähnlichen Klangtremoli des Brucknerschen Symphonieanfangs, je nach Charakter unheimlich, wie zu Beginn der achten, oder friedlich, wie zu Beginn der siebenten Symphonie, sind Klang im Urzustand, der aber zugleich hochgespannte Erwartungen weckt. Bruckners Idee des Symphonischen ist, wie Ernst Bloch bereits 1918 erkannte, „Klang, der sich erst bildet“ und „ihre Form ist Unruhe, Zerstörung, Überhöhung, dauernde Visierung“, eine Art musikalisches Abenteuer also.

Wundert man sich da noch, daß eine solche Musik in die Welt des 19. Jahrhunderts wie ein barbarischer Anachronismus hereinbrach? Das Aufeinandertürmen roher, kantiger Formteile, das Fehlen jeglicher Geschmeidigkeit oder gar Gefälligkeit und das unbekümmerte Vermischen weltlicher und geistlicher musikalischer Assoziationen als Sinnbild der widersprüchlichen Realität, ferner der unbotmäßige, zu wahrhaft ohrenbetäubenden Höhepunkten, entweder als furchtbar knirschende Dissonanz oder, wie im Adagio der siebenten Symphonie, als strahlender Durchbruch ins Freie sich verdichtende Ausdruck und schließlich die neuartige Konzeption des dauernden Unterwegs, mit abrupten Unterbrechungen und unterirdischen thematischen Verknüpfungen, eine Formgebung also, die der akademischen Vorstellung ins Gesicht schlägt – dies alles war unzeitgemäß. Und warum? Weil es eine Botschaft an die *Zukunft* war.

Bernhard Rzehulka

Bruckners „Romantische“ Symphonie

Der Beiname „Romantische“, den Anton Bruckner seiner vierten Symphonie mit auf den Weg gab, könnte leicht zu einem Trugschluß verführen; nämlich dann, wenn dieser Titel in Richtung auf eine programmgebundene Musik im Sinne der „Neudeutschen“ verstanden würde. Naturschilderung, Adalbert Stifters Beschaulichkeit, die Phantastik Jean Pauls – das wäre solch eine Assoziationskette, mit der Bruckners symphonische Autonomie aber nicht das geringste zu tun hat. Doch zu allem Unglück existieren auch noch poetisierende Erläuterungen des Komponisten selbst zu seiner Vierten, die er dem Freund und ersten Biographen August Göllerich mitteilte: „Mittelalterliche Stadt – Morgendämmerung – von den Stadttürmen ertönen Weckerufe – die Tore öffnen sich – auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie – Waldesrauschen [...]“ Als der listige „halb Gott, halb Trottel“, wie Gustav Mahler ihn einmal nannte, das Finale erklären sollte, meinte er: „Ja, da woaß i selber nimmer, was i mir dabei denk hab.“ Damit, sozusagen durch die Hintertür, weist Bruckner selbst den Stellenwert solcher „Abziehbildchen“ in die Schranken.

Zwar läßt diese Symphonie innerhalb des Brucknerschen Gesamtwerkes noch am ehesten außermusikalische Vorstellungen zu, was nicht unerheblich zum immensen Erfolg schon bei der Uraufführung (am 20. Januar 1881 unter Hans Richter in Wien) beigetragen haben dürfte, sie sind von der genuin symphonischen Struktur her aber nicht gemeint. Vergleichbar mit Beethovens „Pastorale“ entwirft Bruckner kein Naturgemälde durch die Musik, sondern *a/s* Musik, als instrumentale Realität.

Unmißverständlich weist schon der Beginn des Kopfsatzes darauf hin. Der „romantische“ Hornruf als Signatur der Vierten, als musikalisches Symbol der Natur überhaupt, setzt sich aus den Natur-Tönen des Instruments zusammen (also ohne Benutzung der Ventiltasten) und ist im symphonischen Kontext das erste Expositionsthema. Und mehr noch: Das Hornmotiv mit dem charakteristischen Quintintervall repräsentiert eine harmonische wie prätiermatische Urgestalt, die aus sich selbst heraus die Bewegung des zweiten Themas schafft, die Energie des Bruckner-Rhythmus von Duole und Triole. Die Idealgestalt des Hornmotivs wird dann in der Durchführung des Kopfsatzes erreicht mit jenem choralartigen Bläserhymnus (Takte 305

bis 331 der Haas-Fassung), der die letzte melodische Überhöhung des rudimentären Quintintervalls darstellt. So werden wir Zeugen eines Entstehens der Musik selbst, einem steten Wachsen und Ausprägen ihrer Konturen, so daß die Durchführung (im Gegensatz zur Wiener Klassik) dann die ideelle Zusammenführung der zuvor disparaten Materialien ermöglicht.

Dieser Prozeß des Entstehens aber verläuft nicht kontinuierlich, nicht als imaginäres Dauercrescendo wie das „Rheingold“-Vorspiel, sondern in massiven, fast brutalrohen Steigerungen, jähem Brüchen und Abstürzen in ein nicht mehr nennbares Schweigen. Die durch keinerlei Konventionen verstellte Sinnlichkeit der Musik, die bis zur kaum mehr verhüllten Gewalttätigkeit reichen kann, wurde von Bruckners Zeitgenossen mit Empörung zurückgewiesen. Man denke (im Fall der Vierten) etwa an die gewaltige Entladung in der Coda des Kopfsatzes, die die ganze archaische Kraft des Hornmotivs explodieren läßt.

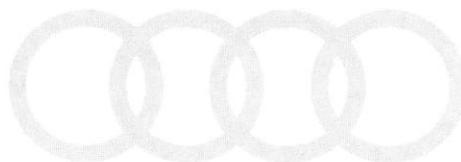
Im zweiten Satz geht Bruckner andere Wege. Das Signalhafte wird aufgegeben zugunsten einer breit ausschwingenden, gleichsam prosaischen Melodik. Aber auch sie verleugnet nicht, aus welcher Quelle sie sich speist. Das erste Thema – in den Celli liegend – beginnt mit jenem Quintintervall des Hornmotivs. Das Melodisch-Gestaltliche steht jetzt am Beginn und wird im Verlauf des Satzes mehr und mehr in seine Bestandteile zerlegt. Ein bis dahin unerhörtes Ereignis: Die Linearität löst sich auf in ein gleichsam räumliches Szenarium. Ist das zweite Thema (eine schier endlos ausschwingende Kantilene in den Bratschen) noch eine „rezitativische“ Kommentierung des Urinintervalls der Quinte, so steigert sich der dritte Abschnitt in einen grellen Holzbläser-„Chor“ hinein, der alptraumhaft das Anfangsthema des Satzes herbeiruft (Takt 105ff). Die Coda dann ordnet versatzstückhaft Floskeln des thematischen Materials an, ehe die Musik im wahrsten Sinne des Wortes versickert. Sie schafft sich nicht selbst ihren Schluß, sie verschwindet.

Die Idee der vierten Symphonie, das Entstehen der Musik selbst und ihre Hinführung zu ideeller Einheit sowie der umgekehrte Vorgang im zweiten Satz, der in einem disparaten, floskelhaften „Raum“ endet – das alles wirkt als symphonische Realität wie aus einem Guß. Die Vorstellung eines in sich gerundeten, geschlossenen Werkes aber täuscht. Bruckners Arbeitsprozeß zeigt sich den musikalischen Inhalten verwandt. Im Fall der Vierten erstreckte sich die Metamorphose ihrer Fassungen über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren.

Die Urfassung entstand zwischen Januar und November 1874 im unmittelbaren Anschluß an die dritte Symphonie. In dieser Gestalt aber wurde das Werk nie aufgeführt. (In jüngster Zeit erst existiert eine Schallplatteneinspielung des RSO Frankfurt unter Eliahu Inbal.) Die zweite Fassung aus den Jahren 1878 bis 1880 umfaßte in der Hauptsache eine völlige Neukomposition des Scherzos (das heute geläufige „Jagd“-Scherzo) sowie zwei neue Fassungen (1878 und 1880) des Finales. Nach der Uraufführung 1881 arbeitete Bruckner unvermindert an diesem Werk weiter: So ist eine erneute Durchsicht der zweiten Fassung (mit dem dritten Finale von 1880) überliefert, die Bruckner 1886 als Abschrift an Anton Seidl in New York geschickt hat. Sie enthält zahlreiche Änderungen, vor allem den ausdrücklichen Rückgriff auf das Hornthema des ersten Satzes am Schluß der Symphonie.

Die Eigentümlichkeit Bruckners, sozusagen ständig an allen Symphonien gleichzeitig zu arbeiten, weist über schrullige Unsicherheiten des Komponisten weit hinaus. Sie stellt vielmehr die bis dahin strenge Autorität des Werkbegriffs in Frage. Die Vorläufigkeit, die Möglichkeit des Austauschens, das Nicht-zu-Ende-Bringen, symbolisiert den fragmentarischen Charakter, der zum Werk selbst wird. Die extrem verworrene Lage im Fall der vierten Symphonie gleicht dem Torso eines Naturgebildes, den Bruckner dann im Scherzo der neunten Symphonie als „Maschinen-Musik“ des frühindustriellen Zeitalters konkretisieren wird.

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



2. Theatergemeindekonzert
2. Abonnementkonzert M
1. Abonnementkonzert E