

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchner Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Freitag, 10. Februar 1989
20.00 Uhr

6. Theatergemeindekonzert

Samstag, 11. Februar 1989
20.00 Uhr

5. Abonnementkonzert C

Sonntag, 12. Februar 1989
11.00 Uhr

6. Abonnementkonzert M

Leitung Claus Peter Flor
Solist Mikhail Pletnjow

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809–1847)

Ouvertüre „Die Hebriden“ op. 26

Konzert Nr. 1 g-moll
für Klavier und Orchester op. 25

1. Molto allegro con fuoco
2. Andante
3. Presto

Pause

Symphonie Nr. 5 d-moll op. 107
(„Reformationssymphonie“)

1. Andante – Allegro con fuoco
2. Allegro vivace
3. Andante
4. Andante con moto – Allegro vivace –
Allegro maestoso



Felix Mendelssohn-Bartholdy
(nach einem Aquarell von James Warren Childe, London 1830)

Nur ein „schöner Zwischenfall“ der Musikgeschichte?

Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Rezeption

Mendelssohn war wohl der erste deutsche Komponist des 19., des bürgerlichen Jahrhunderts, im eigentlichen Sinne. 1809 in Hamburg geboren, als protestantisch getaufter Sohn im behüteten Schoß einer hochkultivierten, traditionsreichen, patriarchalischen jüdischen Bankiersfamilie in Berlin aufgewachsen, hatte er, gleichwohl Wunderkind und frühes Genie, nichts mehr mit jener frühen, anarchisch-vielfältigen, ebenso philosophierenden wie schwärmerischen Romantik zu tun, der man ihn so oft und gerne zugerechnet hat (und worin schon der Keim zu ersten Mißverständnissen gegenüber Person und Werk liegt). Während die Prototypen des romantischen Künstlers, E.T.A. Hoffmann und Carl Maria von Weber sich beispielsweise kaum für ein bestimmtes ihrer überbordenden Talente entscheiden konnten, blieb Mendelssohn von Anfang an auf die Musik fixiert, sie wurde sein Beruf, obwohl er auch äußerst begabt zeichnete (seine Skizzen der schottischen Landschaft und italienische Aquarelle können sich neben anderen „professionellen“ romantischen Malern sehen lassen) und seine Briefe durchaus literarische Qualität zeigen.

Doch die Zeiten eines liberalen Pluralismus in den Künsten als Echo der unsicheren Zeitläufe während Napoleons eroberndem Griff nach ganz Europa waren vorbei, die Befreiungskriege und der Wiener Kongreß hatten wieder Ordnung geschaffen, Biedermeier und Restauration zwangen den Künstler wieder zurück ins bürgerliche Stübchen. Metternichs Repression machte auch in Deutschland Schule und trieb beispielsweise einen Heinrich Heine nach Frankreich. Die Kunst diene zur Reflexion, auch über ein neues nationales Staatsgebilde, aber nicht mehr zu gesellschaftlicher Projektion und Utopie. Rückzugsmöglichkeiten boten da nur die Flucht ins eigene Innere oder der Aufbruch in die Ferne: Reisen. Davon machte Mendelssohn reichlich Gebrauch, ganz Europa wurde ihm zur Heimat, ob Italien oder England, wo er als später Nachfolger Händels mit seinen Oratorien gefeiert wurde und bezeichnenderweise von der puritanischen Königin Victoria wegen seiner Bildung und vor allem seines „understatements“ sehr geschätzt war.

Der Blick zurück, gelenkt und geprägt vom väterlichen

Freund Goethe, auf den der junge Mendelssohn mit seinen Klavierimprovisationen in Weimar wie ein Jugendelixier gewirkt hat, und vom Geist der Aufklärung – beste Familientradition für einen Enkel Moses Mendelssohns –, und der Blick nach vorne, nicht zuletzt ausgerichtet an den Vorlesungen Hegels, die Mendelssohn in Berlin gehört hatte und die seine Ästhetik in kaum zu überschätzender Weise geprägt haben, beides scheint in Mendelssohns Musik mehr Präsenz zu besitzen als eine Gegenwart. Und wohl aus diesem Grunde ist ihr – von antisemitischer Verunglimpfung und Ignoranz zunächst einmal abgesehen – schnell das Etikett „Klassizismus“ oder „Epigonentum“ zu Unrecht angeheftet worden.

Mendelssohn hat vielmehr dem 19. Jahrhundert gewaltige Expression und eine monomanische Selbstdarstellung auch in seiner Musik vorenthalten, die die Zeit aus ihren inneren Defiziten heraus gefordert hatte. Nietzsche konstatierte genau diesen Sachverhalt 1878: „Mendelssohn, an dem sie die Kraft des elementaren Erschütterns (beiläufig gesagt: das Talent des Juden des alten Testaments) vermissen, ohne an dem, was er hat, Freiheit im Gesetz und edle Affecte unter der Schranke der Schönheit, einen Ersatz zu finden.“ Und so schieden sich an Mendelssohn denn schon immer die Geister: Für Robert Schumann war der ältere Freund Mentor und Förderer, den er mit dem Wort (verhängnisvoll) verewigte: „Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.“ Doch bereits diese aphoristisch zuge-spitzte Hymne war nur dazu angetan, den Kritikern, den Mäklern und Schmähern in der Folgezeit Vorschub zu leisten. Denn niemand hatte Verständnis für Mendelssohns vornehmen Ausgleich der Kontraste; seine die das Leben des 19. Jahrhunderts bedrohenden Widersprüche versöhnende Synthese, die Schumann so rühmt, fand keinen Anklang: Mendelssohn sei eben ganz Epigone, gänzlich unzeitgemäß, rückwärts gewandt aus Unvermögen, aus jeglichem Mangel an titanenhafter, genialischer Originalität. Als Beweis über seine Musik hinaus wurden sein konservativer Lehrer Zelter angeführt, der Mendelssohn die musikalische Vergangenheit und Tradition nahe gebracht hatte, und nicht zuletzt auch Mendelssohns Großtat, die Wiederaufführung der Bachschen „Matthäus-Passion“ 1829. Hier erweise sich sein „Historismus“, der nichts anderes im Sinn habe, als in die Gräber verstorbener Meister zu kriechen. Daß sich aber gerade zu jener Zeit alles um Altertumsforschung, um die Wiederentdeckung des Mittelalters als goldene Idyllen-Zeit eines intakten Gesellschaftswesens drehte, wird in diesem Zusammenhang genauso ignoriert wie die Tatsa-

che, daß nach der Wiener Klassik, vor allem nach dem verbindlichen Modellkatalog der Beethovenschen Symphonien und dem vergötterten Œuvre Mozarts, jeder Musiker, ein Komponist zumal, mit der Vergangenheit sich auseinandersetzen *mußte*.

Der irritierende Vergleich mit Mozart brachte weitere Kritik, die beiden Wunderkinder wurden aneinander gemessen – selbstredend zum Nachteil Mendelssohns –, so daß schließlich Hans von Bülow mit dem blasiert-überheblichen Verdikt aufwarten konnte, Mendelssohn habe als Genie begonnen und als Talent aufgehört. Am heftigsten und auf die Mendelssohn-Rezeption vor allem während des Nationalsozialismus am nachhaltigsten haben jedoch die Schmähungen Richard Wagners gewirkt. Nicht nur in seinem unruhmlichen Aufsatz „Das Judentum in der Musik“, sondern vor allem in den Tagebüchern Cosima Wagners findet sich eine ganze Reihe von vernichtenden, diffamierenden Urteilen, aus denen Verblendung, Vorurteil, Neid und Mißgunst, aber auch gekränkte Eitelkeit von Seiten Wagners sprechen. Wenn Wagner Mendelssohn, den er zunächst verehrte und sogar nicht zum geringsten Teil in seinen eigenen Kompositionen nachgeahmt hatte, einen „Landschaftsmaler, seelenlos, unfähig einen Menschen darzustellen“ nannte, dann entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, daß er damit in Mendelssohns Augen recht hatte. Denn Mendelssohn ging es in seiner Musik eben nie darum, etwas Reales abzumalen oder quasi als „Oper ohne Worte“ dramatisch darzustellen; nichts war Mendelssohn ferner, als *der* Programmusiker zu sein, zu dem er per Edikt der Nachwelt erklärt wurde.

Wie zwiespältig allerdings Wagners Verhältnis zu Mendelssohn zeitlebens blieb, auch das dokumentieren die Tagebücher. 1878 heißt es da: „Er hat überhaupt das Orchester gut gehört. . . es war ein feiner Musiker.“ Aber diese Stellen über „Meeresstille und glückliche Fahrt“ wollte natürlich niemand mehr wirklich wahrnehmen, als der antisemitische Stab längst über Mendelssohn gebrochen war.

Aber auch die Gegenseite, in diesem Fall Heinrich Heine, spannte Mendelssohn vor ihren ideologischen Karren. Als Prototypen unterwürfiger und letztlich selbstgefälliger und damit korrumpierbarer Künstler, die sich vom Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin bitten ließen und dort Staatskünstler wurden, mußten Ludwig Tieck und eben Mendelssohn herhalten. (Auch da dürfte unbewußt eine Portion Neid von Heine mit im Spiel gewesen sein.) Heine konnte kein Verständnis dafür aufbringen,

daß Mendelssohn als konvertierter Jude tatsächlich zum (protestantischen) Christentum stand, wie in einem Brief an Ferdinand Lassalle hervorgeht: „Ich habe Malice auf ihn wegen seines Christelns. . . Wenn ich das Glück hätte, ein Enkel von Moses Mendelssohn zu sein, so würde ich mein Talent wahrlich nicht dazu hergeben, die Pisse des Lämmleins in Musik zu setzen. . .“ In auffallender Paralleltät zu Wagner mißbrauchte Heine, der allerdings die Musik des von ihm Geschmähten weit weniger kannte als Wagner, Mendelssohn zu seinen eigenen Zwecken, schob die Person Mendelssohns vor dessen Musik, was gleichermaßen unsinnig und bedeutsam ist für den generellen Umgang mit Mendelssohn.

Heine und Wagner, Schumann und Nietzsche, sie alle vereinnahmten Mendelssohn mehr oder weniger für ihre Sache, bis schließlich dahinter seine Musik zu verschwinden drohte. Die verordnete Verdrängung von den Konzertprogrammen während des „1000-jährigen Reichs“ tat den Rest. Erst in den letzten Jahren scheint man den Versuch zu machen, sich Mendelssohns Musik, dem gesamten Werk dieses typisch untypischen Romantikers, wieder vorurteilsfreier zu nähern. Die Plattenindustrie geht dabei den Konzertveranstaltern, den Dirigenten, Orchestern und Solisten rühmlicher Weise voran.

Zu vornehm befand Nietzsche den Stil Mendelssohns, und damit natürlich auch unzeitgemäß rückwärtsgerichtet in einer Zeit, die das durch und durch von der eigenen Subjektivität überzeugte Originalgenie auf seine ästhetischen Fahnen geschrieben hatte, so vor der Übermacht gültiger Tradition in einen Originalitätskult sondersgleichen geflüchtet war: „Diese ganze Musik der Romantik war überdies nicht vornehm genug, nicht Musik genug, um auch anderswo Recht zu behalten als im Theater und vor der Menge; sie war von vornherein Musik zweiten Ranges, die unter wirklichen Musikern wenig in Betracht kam. Anders stand es mit Felix Mendelssohn, jenem halkyonischen Meister, der um seiner leichteren, reineren, beglückteren Seele willen schnell verehrt und ebenso schnell vergessen wurde: als der schöne Zwischenfall der deutschen Musik.“ Zwiespältig letztlich bleibt dieses Zitat Nietzsches, legt es doch auch wieder die Ausdeutung vom unbekümmert vor sich hinschaffenden, ohne Selbstkritik intuitiv-kreativen Komponisten à la Mozart-Klischee nahe, obwohl gerade Mendelssohn, wie die Entstehung der „Schottischen“ oder der „Hebriden-Ouvertüre“, die Nichtveröffentlichung der „Italienischen“ oder der „Reformationssymphonie“ aufs deutlichste belegen, ein überaus skeptischer und skrupulöser Arbeiter war.

Aber nichtsdestotrotz stößt Nietzsche zu einem wesentlichen Punkt vor: Zum einen erkennt er Mendelssohns singuläre Stellung in seiner Zeit, die ihn tatsächlich weit heraushebt; zum anderen hat er erkannt, daß Mendelssohns Musik nicht auf Monstrositäten und Exaltationen aus ist, wie sie sich zeittypisch etwa bei Berlioz niederschlagen. Sie demonstriert auch nie bereits penetrant an der Oberfläche zerquälte Schwermut, Weltschmerz und Schaffenszweifel, geschweige denn subjektive Einzigartigkeit, was vor allem deutsche Romantiker oft genug an den Tag legten. Dazu ist seine Musik tatsächlich zu vornehm im besten Sinne, eben nicht überheblich und blasiert-langweilig, sondern diskret und gebildet, überlegt gestaltet, ohne jemals phantasielos zu sein. So gesehen ist sie wirklich ein einzigartiges Phänomen in der Komponierlandschaft des 19. Jahrhunderts, das sich den ausufernden Monomanen mit selbstbewußter Qualität entgegenzustellen mußte. Mendelssohn, aufgeklärt im wahren Sinn des Wortes durch Familientradition, wußte, daß wir alle nur „Zwerge auf den Schultern von Riesen“ (Robert Merton) sind, leugnete deshalb nie die Vergangenheit, sondern versuchte, organisch aus diesen Wurzeln heraus Neues zu schaffen, ob auf dem Gebiet der Symphonie, der Kammermusik oder des Oratoriums. Daß ihm dabei wirkliche „Würfe“ ganz individueller Prägung wie die Ouvertüren und Symphonien, die Oratorien „Elias“ und „Paulus“, eine hinreißende Reihe von Kammermusik, insbesondere das fulminante Oktett, und ein Meisterwerk wie das Violinkonzert gelangen, spricht für den hohen Rang dieses „Einzelfalls der deutschen Romantik“.

Irmelin Bürgers

Kein „beschreibendes Gedicht“

Die „Hebriden“-Ouvertüre von Felix Mendelssohn-Bartholdy

„Ich wollte meine sämtlichen Werke dafür hingeben, wenn mir ein Werk wie die Hebriden-Ouvertüre gelungen wäre“, schreibt Johannes Brahms in einem Brief, und von Richard Wagner ist überliefert: „Sie ist eines der schönsten Musikstücke, die wir besitzen. Mendelssohn ist Landschaftsmaler erster Klasse und die Hebriden sein Meisterwerk. Das ist alles wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit größter Kunst wiedergegeben.“ Auch bei der Uraufführung am 14. Mai 1832 in London stieß die Ouvertüre, die zwei so gegensätzliche Komponisten wie Wagner und Brahms in geradezu überschwenglichem Lob einte, auf Zustimmung; Mendelssohn feierte einen enormen Erfolg, wurde umjubelt und gerühmt wegen seiner raffinierten Instrumentationskünste, besonders wegen der neuartigen Klangfarben-Behandlung der Trompeten, die hier nicht mehr musikalisch ein Signal oder eine Art Fanfare charakterisieren, sondern klingen wie hinter einem Vorhang, wie aus der Tiefe, ja, sie wurden als regelrechte „Unterwassertrompeten“ apostrophiert.

Doch bereits ein dreiviertel Jahr später, nach der Berliner Erstaufführung, monierte Ludwig Rellstab bei aller Würdigung der Komposition, er vermisse einen Kommentar, Mendelssohn möge doch eine *Erläuterung* seines Programms geben. Und damit war die „Hebriden“-Ouvertüre eingereiht in die vermeintliche „Programm Musik“ Mendelssohns, der auch die anderen Konzertouvertüren (Hanslick nannte sie bezeichnenderweise „symphonische Dichtungen“), vor allem aber die „italienische“ und „schottische“ Symphonie zugerechnet wurden. Was schon in Wagners Huldigung in der Bezeichnung „Landschaftsmaler“ anklang, hier von dem Jünger Schopenhauers aber mit Argumenten, die direkt von Hegel stammen könnten: „geistig geschaut“ – „empfunden“ – „mit größter Kunst wiedergegeben“, noch einmal abgemildert wurde, sollte sich fortan wie eine Bilderfolie vor die Musik schieben.

Allenthalben wurde nun nach einem Programm gefahndet, bis schließlich die Ouvertüre (und wie ihr erging es auch anderen Werken von Mendelssohn) hinter Stürmen und Schiffbrüchen, hinter Möwengeschrei und weit ausschwingenden Albatrossen fast verschwand: „Einsame Inseln ragen hervor und gehen unter ins Meer“ (B.



Der Beginn der Hebriden-Ouvertüre aus Mendelssohns berühmten Brief an seine Eltern vom 7. August 1829 („Auf einer Hebride“): „Um Euch zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zumute geworden ist, fiel mir eben folgendes bei.“

Bartels), und die Einsamkeit des Menschen in den elementaren Naturgewalten wird da identifiziert. Unterstützt und bestätigt glaubten sich derlei Exegeten vor allem durch den berühmten Brief Mendelssohns vom 7. August 1829, den er vom hohen Schottland, von den Hebriden, – dort war er mit seinem Freund Klingemann während der ersten großen Englandreise angelangt – an die Eltern nach Berlin schrieb, und der seinen Eindruck von der Insel Staffa und der auch von Walter Scott gerühmten Fingalshöhle wiedergab: „Um euch zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den ‚Hebriden‘ zumute geworden, fiel mir eben folgendes bei.“ „Und es folgt nichts mehr außer einer Skizze von 21 Takten mit dem konstruktivistischen Hauptmotiv in voller Instrumentierung. Mendelssohn hatte darin den Widerhall der Natur in bester romantischer Art und Weise eingefangen, die Natur, die Landschaft und seine Empfindungen dabei ins Medium der Musik transponiert, ganz im Sinne Hegels, bei dem Mendelssohn in Berlin Vorlesungen gehört hatte und der eine platte Nachahmung, bloßen Naturalismus in der Musik nicht gelten ließ: „Die Musik . . . muß den Ausdruck der Empfindung nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck *in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben* . . .“ (Vorlesung über die Ästhetik, Hervorhebung I. B.).

Mendelssohn war ein vehementer Gegner von jeglicher Programmusik, der der haut gout der Salonmusik anhaftete, das zeigt ein Brief an seine Großtante, Baronin Henriette Pereira-Arnstein, vom Juli 1831, wo er es ablehnt, mit Lautmalerei und illustrativen Effekten „ein beschreibendes Gedicht zu komponieren, . . . so etwas kommt mir immer vor, wie ein Spaß, etwa wie die Malerei in den Kinderfiebeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll“. In einem anderen Brief an Breitkopf & Härtel im Februar 1833 wendet sich Mendelssohn dagegen, für den Programmzettel den „Ideengang“ seiner „Sommernachtstraum“-Ouvertüre anzugeben, damit die Musik „ruhig für sich sprechen kann, wenn sie gut ist; und ist sie das nicht, so hilft ihr die Erklärung gewiß nicht.“

Mendelssohn hat im Falle der „Hebriden“-Ouvertüre eben keinen „Ideengang“ verbalisiert, er hat auch keine innere Handlung oder Beschreibung des Naturschauspiels vorab in dem Brief an die Eltern weitergegeben, wie es etwa Klingemann getan hat: „Ein grüneres Wellengetöse schlug sich allerdings nie in eine seltsamere Höhle, mit ihren vielen Pfeilern dem Innern einer ungeheuren Orgel

zu vergleichen. Schwarz, schallend und ganz, ganz zwecklos für sich allein daliegend – das weite graue Meer darin und davor“ (Brief vom 10. August 1829). Mendelssohn aber hat nur die Musik als Ausdruck der Natur, weder den Kommentar noch eine Handlungsvorlage oder Situationsbeschreibung dazu geliefert. Der Brief, in dem notierte Musik alle beschreibenden Worte ausgetilgt und ersetzt hat, ist kein Beleg für eine „Programmusik“ Mendelssohns, er ist vielmehr ihr vollkommener Gegenbeweis.

Wenn Wagner, der Mendelssohn in seinen antisemitischen Schmähungen einen besonderen Platz zuwies, nachdem er ihn zunächst verehrt und ihm nicht zum geringsten Teil in seinen eigenen Kompositionen nachgeeifert hatte; wenn Wagner also, wie es Cosimas Tagebücher protokollieren, Mendelssohn einen „Landschaftsmaler, seelenlos, vollkommen seelenlos“ nennt, so trifft er damit fast gegen seinen Willen ins Schwarze. Wie es Debussy in „La mer“ später in konsequentester Weise gestalten wird, so drängt sich in der „Hebriden“-Ouvertüre kein Mensch in Natur und Musik, beides ist tatsächlich „seelenlos“, wie Wagner sagt; der einzige Mensch, der beteiligt ist, hält sich dezidiert außerhalb, nämlich der Komponist. In seiner Musik tönt eine menschenlose Natur für sich.

Um alle Assoziationen an eine Robinsonade zu tilgen, hat Mendelssohn weitsichtig (aber nur mit geringem Erfolg, wie die zahlreichen Fehlinterpretationen zeigen) sogar den Titel des Werkes geändert; in Rom, über ein Jahr nach dem Hebriden-Besuch, hat er seinen alten Entwurf im Dezember 1830 zu einer neuen Fassung komplettiert, die nun nicht mehr Ouvertüre zur „einsamen Insel“ überschrieben war, sondern neutraler, keinerlei außermusikalische Situation suggerierend, nur noch Ouvertüre „Die Hebriden“ hieß. Der Untertitel „Fingalshöhle“, eher noch spezifizierend, kam erst bei Drucklegung auf Wunsch des Verlegers hinzu. Bis dahin hatte Mendelssohn die römische Fassung gravierend überarbeitet, insgesamt also dreimal entscheidend die Struktur verändert; geringfügigere Retuschen zwischen der Uraufführung und dem Druck sind nicht ausdrücklich belegt, aber bei Mendelssohns außerordentlich skrupulöser Arbeitsweise durchaus zu vermuten. (Auch dies steht übrigens dem Vorurteil vom jugendlichen, unbekümmert vor sich hinschaffenden Genie entgegen, das fast immer Hand in Hand geht mit dem vom Programmusiker Mendelssohn.)

Erst nach der Überarbeitung 1832 in Paris stand dem markanten Hauptmotiv, das scheinbar allgegenwärtig

sich durch die gesamte Ouvertüre zieht und selbst in den Fortissimo-Akkorden der letzten Takte von den Klarinetten zart, aber insistierend, quasi als letztes Wort präsentiert wird, ein weiteres ebenbürtiges Motiv außer dem ausgesprochenen kantablen Seitenthema gegenüber, gewonnen aus dem Schlußtakt der Überleitung zu eben diesem zweiten Thema. Dadurch hat Mendelssohn die Möglichkeit zu differenziertester motivischer Arbeit ergriffen und er konnte bei aller Kontrastierung, changierenden Modulationen und einer wenn auch modifizierten, sich doch stetig entwickelnden Sonatensatzform den statischen Eindruck in der gesamten Anlage verstärken, weil ständig die rhythmische Prägnanz und die melodisch charakteristische Kontur der beiden Motive ins Ohr stehen und so die eigentliche Formentwicklung verschleiern.

Statik und bewußte Undeutlichkeit der überaus komplexen Gestaltung, scheinbare Entwicklungslosigkeit, gewissermaßen eine musikalische (widersinnige) Momentaufnahme und Unkenntlichkeit der Satzgrenzen (vgl. Scheinreprise Takt 96ff.), diese vermeintlichen „Widersprüchlichkeiten“ führen zu einem anderen artverwandten, zeitgenössischen Portrait der Hebriden-Insel Staffa und der Fingalshöhle, das allerdings einer anderen Kunstgattung angehört: der Malerei. William Turner, der eigenwillige, geniale englische Maler schuf 1832, also parallel zu Mendelssohns Komposition, ein Gemälde von Staffa, das in seinem Medium ähnlich widerspruchsvoll und atypisch dasteht wie Mendelssohns Ouvertüre. Hier ist die sich bewegende Natur in einem einzigen Augenblick zum Stillhalten gezwungen. Die Statik der beeindruckenden Basaltsäulen der Fingalshöhle scheint vollkommen verdrängt von Wellen, ziehenden Wolken und dem Rauch eines schemenhaften Dampfers. Der Gegenstand, die Höhle, ist nur am Rand zu ahnen, sie scheint im Gegensatz zu all der Bewegung ihrer Umgebung verkörpert, so daß ihre „naturalistische Darstellung“ überflüssig wird. So gesehen ist Turners Bild ebensowenig ein Abbild wie Mendelssohns „Hebriden“-Ouvertüre ein Stück Programmmusik.

Hartmut Becker

Mendelssohns erstes gütiges Solokonzert

Zum Klavierkonzert g-moll, op. 25

Waren die fünf zwischen 1822 und 1824 geschriebenen Konzerte nur als Studienwerke anzusehen, die der Komponist nicht veröffentlichte, so entwirft Mendelssohn während seines Rom-Aufenthalts 1830/31 sein erstes reifes Instrumentalkonzert. Die Wahrung der klassischen dreisätzigen Form bedeutet hier nicht mehr Orientierung an Konventionen: Kein Orchesterspiel, sondern eine kurze herandonnernde „Crescendo-Walze“ des Tutti eröffnet den Kopfsatz auf die sich der Solist mit wuchtigen Oktavsäulen und brillanten Passagen sogleich in das Geschehen einschaltet. Ihm ist auch die Vorstellung des Hauptthemas übertragen, das Orchester nimmt dies auf. Das Seitenthema läßt der Komponist aus einem Kopfmotiv erst nach und nach entstehen, der Solist „findet“ gleichsam, wie phantasierend, dessen vollständige Gestalt (Des-dur!) erst durch Sequenzieren des Kopfmotivs.

In der Durchführung ist, wie schon in der Exposition, das Prinzip des konzertierenden Dialogs des Soloinstruments mit dem Orchester in einer Weise angewandt, die eine Entfaltung des solistischen Elements nicht behindert, aber zugleich das Orchester angemessen an der motivisch-thematischen Arbeit beteiligt. In der Durchführung spielen auch die Oktavsäulen des Beginns eine Rolle. Ein schmetterndes Motiv der Blechbläser beschließt die Coda, an die sich *attacca* ein kadenzierender Übergang des Solisten in den langsamen Satz anschließt.

Dieses Andante, ein intimes, duftig instrumentiertes „Lied ohne Worte“, verklingt *pianissimo*, worauf unvermittelt (wiederum *attacca*) die aus der Coda des Kopfsatzes gewonnene Einleitung des Finales losbricht; seine Themen, der schwungvolle Hauptgedanke und der schillernde, hochvirtuose Seitensatz, werden wieder vom Solisten vorgestellt. In der Reprise schafft Mendelssohn übergreifende formale Zusammenhänge durch Reminiscenzen an die Themen des Kopfsatzes. Ein kurzes, wie nachdenkliches Anhalten des stürmischen Flusses sichert der wirbelnden Coda desto größere Wirkung.

Versöhnung zweier divergierender Welten

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys
„Reformationssymphonie“

Mendelssohn trat seinen eigenen Weg als Symphoniker im Alter von 16 Jahren nicht unvorbereitet an: Seine erste Symphonie in c-moll trug bereits die Opuszahl 11; vorausgegangen waren ihr die zwölf Streichersinfonien des jungen Mendelssohn aus den Jahren 1821 – 1823, mit denen er sich Übungs- und Erprobungsterrain für Satztechnik, Instrumentationsfinessen und der symphonischen Form schlechthin schuf. 1824 entschloß er sich dann, das dreizehnte dieser Werke, komplettiert mit Bläsern, als 1. Symphonie c-moll zu bezeichnen – und 1830 drucken zu lassen, was für den selbstkritischen Mendelssohn einiges bedeutete, denkt man daran, daß er im Falle seiner zweiten Symphonie, der „Reformationssymphonie“, das Ergebnis seiner Arbeit bei weitem nicht für so ausgereift und gelungen befand, um es zu veröffentlichen.

Die Streichersinfonien dokumentieren – wohl zunächst noch unter den wachsamen Augen des Lehrers Zelter entstanden – die eigenständige Entwicklung ebenso wie die stetige Erweiterung von Mendelssohns musikalischem Horizont. Hier arbeitete er die Konfrontation mit anderen Komponisten auf: Bach, Händel, auch Palestrina, vor allem die Vorklassiker: Carl Philipp Emanuel und die anderen Bach-Söhne, freilich auch die symphonischen Großwerke von Haydn, Mozart und Beethoven, alles findet seinen Niederschlag. Dabei handelt es sich niemals um trockene Stilkopien, sondern um eine Art Zusammenfassung der unterschiedlichsten Einflüsse in Mendelssohns eigenster Widerspiegelung, in seinen Klangvorstellungen und formalen Dimensionen. Die viersätzige 1. Symphonie veranschaulicht diese organische Entwicklung zu einer individuellen symphonischen Sprache aus der traditionellen Basis heraus: Sie ist ein Erstling, der seine Wurzeln, Wiener klassische Satztechnik an der strukturellen Oberfläche in der Verbindung mit den Modellen vorklassischer Symphonik, Webersche Klangfarbentechnik und den Beginn einer epischen Erzählhaltung, wie sie für die romantische Musik konstituierend werden sollte, nicht zu verleugnen versuchte, durchaus aber selbstbewußt eigenes dagegen stellte, wie die verkürzte Reprise und die neuartige Coda mit einer Quasi-Durchführung des ersten Satzes beweisen.

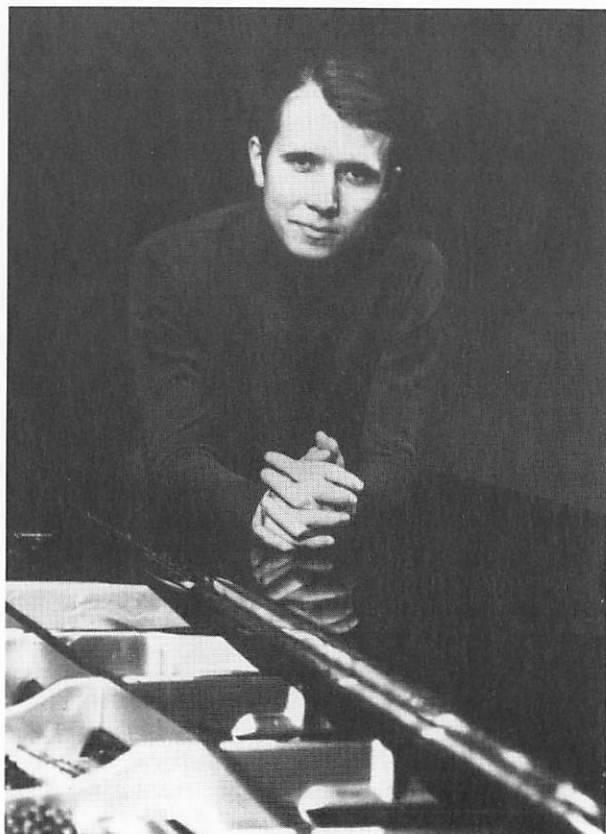
Wie um allem nachzeitlichen Gerede von Epigonentum entgegenzuwirken, wagte sich Mendelssohn mit seiner zweiten symphonischen Arbeit weit in kompositorisches Neuland vor: Ohne direkten Auftrag schrieb er aus Anlaß der 300-Jahrfeier der Augsburger Konfession im Frühjahr 1830 die „Reformationssymphonie“ D-dur, die erst 1868 von seinem Sohn Paul als op.107 und in der Zählung der Symphonien als fünfte und letzte herausgegeben und gedruckt werden sollte. Nach ersten Skizzen bereits auf der Schottlandreise 1829 begann Mendelssohn in Berlin mit der Komposition und vollendete sie im April 1830. Die Unruhen der französischen Juli-Revolution griffen auf Deutschland über, die Jubiläumsfeiern zum Jahrestag der Reformation wurden größtenteils abgesagt und verhinderten so eine Uraufführung der neuen Symphonie. 1832 sollte sie dann in Paris ihre erste Aufführung erleben, wurde aber nach den ersten Proben wegen Mangel an Melodie und scholastischer Kontrapunktik, eigentlich jedoch eher wohl, weil man Mendelssohn differenzierte Synthese von Musik für die Kirche und den Konzertsaal in dieser Weise in Frankreich nicht ästimierte, abgelehnt. Schließlich kam es im selben Jahr zu einigen wenigen Aufführungen in Berlin, als sich Mendelssohn im Winter um die Nachfolge seines früheren Lehrers Zelter als Direktor der Singakademie bewarb. Mendelssohn wurde nicht berufen, was – wenn auch unbewußt – mit dazu beigetragen haben dürfte, daß Mendelssohn mit seiner 2. Symphonie doppelte schlechte Erfahrungen verband und sich des öfteren negativ über sie äußerte.

Tatsächlich aber ist ihm mit der „Reformationssymphonie“ ein wirklich originäres, innovatorisches Werk gelungen. Wenn Robert Schumann in seinem berühmt gewordenen Aperçu davon spricht, daß Mendelssohn die Widersprüche seiner Zeit zu mildern und gar zu versöhnen verstand, dann findet sich in der zweiten Symphonie der schönste Beleg dafür. Als assimilierter Jude, getauft mit sieben Jahren, 1825 konfirmiert, sah er seinen Übertritt zum Protestantismus keineswegs als reine Zwecktat. Er manifestierte dies nicht nur mit der „Reformationssymphonie“, sondern auch mit den beiden Oratorien „Paulus“ und „Elias“. Kirche und Konzertsaal einander wieder näherzurücken, wie Mendelssohn es in England, in der musikalischen Tradition von Händel, erfahren hatte, neue, übergreifende Gattungen zu entwerfen mit dem Aspekt von Belehrung und Aufklärung, hierin lag ein Schwerpunkt von Mendelssohns Intentionen. Daß es Mendelssohn jedoch in seiner Symphonie zur Feier des Reformationsjubiläums nicht darum ging, ein Historiengemälde über Luther in Programmmusik zu fassen, versteht sich bei einem vehementen Gegner von illustrie-

render Musik, wie es Mendelssohn zeit seines Lebens war, eigentlich fast von selbst. Er versuchte auf semantischem Gebiet seine Umsetzung von geistlicher Instrumentalmusik und verzichtete – anders wie bei seiner Symphonie-Kantate „Lobgesang“ – gänzlich auf die Einbeziehung von gesungenem Text, arbeitete stattdessen nur mit musikimmanenten Mitteln wie Kontrapunktik, polyphoner Imitation, einer „historisierenden“ herben Harmonik, kirchenmusikalischen Formen wie Fugati und im Mittelpunkt des letzten Satzes der Choralvariation und schließlich nicht zuletzt mit eindeutigen Zitaten aus der Kirchenmusik, sei es aus dem „Magnificat“, sei es das „Dresdner Amen“, eine Gesangsformel der lutherischen Kirche in Sachsen oder der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“. Mendelssohn entschied sich im Großen für ein symphonisches Modell, das weit in die Zukunft reichte – bis zu den Symphonien Anton Bruckners, der intensiv die Mendelssohnschen Werke studiert hat, und – allerdings nur in motivischem Zusammenhang – bis zu Richard Wagner und dessen „Parsifal“. Denn Mendelssohn projizierte die ganze Symphonie auf den formsprengenden, überdimensionalen letzten Satz hin, der eine einzige große Choralbearbeitung über den zentralen Luther-Choral ist, wiederum eine Synthese aus Sonatensatzform und Choralvariation, so daß die ersten drei Sätze wie Präludien wirken.

In der langsamen Einleitung des Kopfsatzes und vor der Reprise wird das „Dresdner Amen“ integriert, das ausgerechnet einer der großen Mendelssohn-Schmäher,

Richard Wagner, in identischer Instrumentation in sein messianisches Schlußwerk, den „Parsifal“ übernommen hat. Die bedeutungsvolle Rahmung mit zwei musikalischen Bestandteilen des protestantischen Kultus im ersten und vierten Satz ist ein ganz spezielles Mendelssohn-Phänomen, das auch in der „Schottischen Symphonie“ wieder auftauchen sollte. Aber auch im kleinen unterstreicht die Wiederaufnahme des „Dresdner Amen“ aus der langsamen Einleitung im schnellen Hauptsatz die Intention, Kirchenstil zu assoziieren. Denn wie im Choral-Vorspiel wird der eigentliche thematische Kern improvisatorisch umspielt, bevor dann mit Unterstützung der Gemeinde im eigentlichen Choral das gesamte musikalische Material zum Tragen kommt. Die blockweise Instrumentierung, die ebenfalls wieder bei Bruckner wesentlich werden sollte, unterstreicht die klangliche Ausrichtung der ganzen Symphonie und erinnert so wieder an die akustischen Verhältnisse in einem Kirchenraum. Die Einbeziehung der allgemein bekannten Choralmelodie in den letzten Satz, ja mehr noch, die Integration von *Melodie und Form*, die Verschmelzung von symphonischer Sonatenform und kirchenmusikalischer Choralvariation in ein neuartiges kompositorisches Gebilde, in ein vollkommen heterogenes Formexperiment, sollte es in vergleichbarer Form erst ein Jahrhundert später wieder geben: Denn wie Mendelssohn hat erst Alban Berg einen Choral in eine Komposition eingebunden, die per se nichts mit Kirchenmusik zu tun hatte; und auch in seinem Violinkonzert ist der Choral kein bloßes Zitat, sondern fester Bestandteil der kompositorischen Struktur.



Mikhail Pletnjow

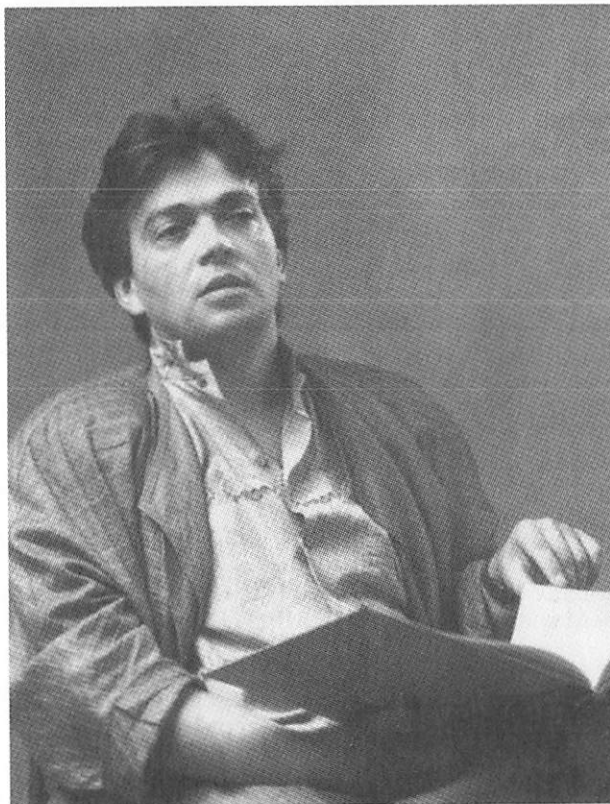
Der Solist des Konzerts

Mikhail Pletnjow wurde 1957 in Archangelsk geboren. Ersten Unterricht erhielt er bei Kira Schaschkina an der Mittelschule des Konservatoriums in Kasan. Mit 13 Jahren kam er als Schüler von J. Timakin an die Zentrale Musikschule des Moskauer Konservatoriums; 1974 wurde er dort in die Meisterklasse von Jakob Flier aufgenommen.

Noch als Schüler in Kasan hat Mikhail Pletnjow am Internationalen Wettbewerb „Jeunesse Musicale“ 1973 in Paris teilgenommen und den „Grand Prix“ erhalten. 1977 errang er den 1. Preis beim All-Unions-Wettbewerb in Leningrad. Im Juli 1978 schließlich gewann der junge Künstler unter über 80 Mitbewerbern aus aller Welt den vielbegehrten Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau.

Die internationale Jury krönte damit einen Pianisten, dessen atemberaubende, an Horowitz erinnernde Virtuosität gepaart ist mit außerordentlicher musikalischer Intelligenz und starker eigenschöpferischer Begabung.

Pletnjow gastierte im Januar/Februar 1982 zum ersten Mal mit sehr großem Erfolg in Deutschland. Es folgten Tourneen durch fast alle Länder Europas. Im August 1983 eröffnete er mit einem repräsentativen Klavierabend die „Berliner Festwochen“ in West-Berlin. Im gleichen Jahr führte ihn wiederum eine ausgedehnte Gastspielreise durch die Bundesrepublik Deutschland. Danach konzertierte er in Japan. Inzwischen sind auch einige Schallplatten von Mikhail Pletnjow bei Ariola-Eurodisc erschienen.



Claus Peter Flor (Photo: Werner Neumeister)

Der Dirigent des Konzerts

Claus Peter Flor, geboren in Leipzig, erhielt im Alter von zehn Jahren ersten Unterricht in den Fächern Violine und Klarinette am Robert-Schumann-Konservatorium in Zwickau. 1968 erfolgte seine Aufnahme an die Spezialschule für Musik Weimar, an der er auch sein Abitur mit Erfolg ablegte. 1972 wechselte er an die Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig, wo er sein Staatsexamen im Fach Violine in der Klasse des Konzertmeisters des Gewandhausorchesters Leipzig, Horst Sannemüller, ablegte. In dieser Zeit gründete er mehrere Ensembles, unter anderem ein großes Orchester und brachte es – noch ohne Dirigierunterricht – mit diesem zu beachtlichen künstlerischen Erfolgen. Darauf folgte ein vierjähriges Dirigierstudium bei GMD Professor Rolf Reuter. Ab 1977 gehörte er der Dirigierklasse von Gewandhaus-Kapellmeister Professor Kurt Masur an. Vom Ministerium für Kultur wurde ihm 1979/80 das Mendelssohn-Stipendium zuerkannt.

Bei internationalen Dirigierwettbewerben errang Claus Peter Flor mehrere erste Preise.

Seit 1984 ist er Chefdirigent des Berliner Sinfonie-Orchesters (Ost), wo ihm 1985 der Titel des Generalmusikdirektors verliehen wurde.

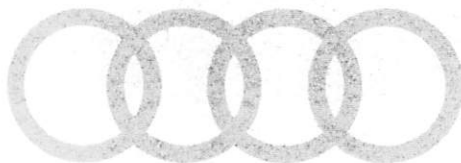
Zahlreiche Tourneen mit seinem Orchester sowie der Dresdner Philharmonie führten ihn durch nahezu alle west- und osteuropäischen Länder sowie in die USA.

Claus Peter Flor arbeitet regelmäßig mit den führenden Klangkörpern der DDR, so mit dem Gewandhausorchester Leipzig, der Dresdner Staatskapelle, den Rundfunk-Sinfonie-Orchestern Berlin (Ost) und Leipzig zusammen. Inzwischen gastiert er auch regelmäßig bei den führenden Orchestern der westlichen Welt.

Im Bereich der Oper konnte Claus Peter Flor bereits weitreichende Erfahrungen sammeln, unter anderem am Nationaltheater in München und bei der Semper-Oper in Dresden.

Nach seinen bisher aufgenommenen Schallplatten wird Claus Peter Flor für die RCA die Symphonien Bohuslav Martinůs mit dem Berliner Sinfonie-Orchester (Ost) und sämtliche Werke von Mendelssohn mit den Bamberger Symphonikern einspielen.

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



6. Theatergemeindekonzert

5. Abonnementkonzert C

6. Abonnementkonzert M