

**Sir Simon
Rattle
Bruckner 9
Ligeti
Webern
Wagner**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BRSO

24–25

Donnerstag
14. November 2024
Freitag
15. November 2024

20.00 – ca. 22.30 Uhr
Isarphilharmonie
3. Abo A

24–25

Konzerteinführung um 18.45 Uhr
Moderation: Antonia Morin
Gast: Sasha Scolnik-Brower

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Leitung

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK

Live-Übertragung in Surround

im Radioprogramm

Freitag, 15. November 2024, 20.03 Uhr

Pausenzeichen: Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Sir Simon Rattle

Video-Livestream

Auf br-klassik.de und brso.de

Freitag, 15. November 2024, 20.03 Uhr

Video und Audio on Demand

br-klassik.de und brso.de

Programm

György Ligeti
»Atmosphères«
für großes Orchester

Richard Wagner
Vorspiel zu »Lohengrin«

Anton Webern
Sechs Stücke, op. 6
(Fassung von 1928)

- Nr. 1 Langsam
- Nr. 2 Bewegt
- Nr. 3 Mäßig
- Nr. 4 Sehr mäßig
- Nr. 5 Sehr langsam
- Nr. 6 Langsam

Richard Wagner
Vorspiel und »Isoldes Liebestod«
Aus »Tristan und Isolde«

Pause

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 9 d-Moll

- Feierlich, Misterioso
- Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell
- Adagio. Langsam, feierlich

»... und noch immer weiter klingen wird«

Musik von György Ligeti, Richard Wagner und Anton Webern
Von Wolfgang Stähr

György Ligeti: *Atmosphères*

Entstehungszeit: 1961

Widmung: »In memoriam Mátyás Seiber«

Uraufführung: 22. Oktober 1961 bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem Sinfonie-Orchester des Südwestfunks unter Hans Rosbaud

Lebensdaten des Komponisten: 28. Mai 1923 in Diciosânmartin, Rumänien –
12. Juni 2006 in Wien

Richard Wagner: Vorspiel zu *Lohengrin*

Entstehungszeit: 1847/1848

Widmung: Franz Liszt

Uraufführung: 28. August 1850 im Weimarer Hoftheater mit der Großherzoglichen Hofkapelle unter Franz Liszt

Lebensdaten des Komponisten: 22. Mai 1813 in Leipzig – 13. Februar 1883 in Venedig

Anton Webern: Sechs Stücke für Orchester, op. 6

Entstehungszeit: 1909; Zweitfassung 1928

Widmung: »Arnold Schönberg meinem Lehrer und Freunde in höchster Liebe«

Uraufführung: 31. März 1913 in Wien im Großen Musikvereinsaal mit dem Orchester des Wiener Konzertvereins unter Arnold Schönberg

Lebensdaten des Komponisten: 3. Dezember 1883 in Wien –
15. September 1945 in Mittersill, Österreich

Richard Wagner: Vorspiel und *Isoldens Liebestod* aus *Tristan und Isolde*

Entstehungszeit: 1857–1859

Uraufführung: 26. Februar 1863 in der Philharmonischen Gesellschaft
Sankt Petersburg unter der Leitung des Komponisten

Die Idee kam ihm schon 1950 in Budapest, als er einmal deprimiert und hungrig durch die nächtlichen Straßen wanderte: **György Ligeti**, 27 Jahre alt, musste erkennen, dass er nicht einfach weiterarbeiten könne in einer unselbständig angenommenen Bartók'schen oder Strawinskyschen Manier. Er war in eine Sackgasse geraten, und der Ausweg erschien nur möglich durch eine radikale Umkehr. Ligeti begann über eine »statische Musik« nachzudenken, »Vorstellungen von stehenden Klangflächen, die allmählich sich verändern« beschäftigten seine Fantasie. Aber das Budapest der frühen fünfziger Jahre war nicht der Ort, solche Einfälle zu ermutigen.

Wenn in einem Land nur eine Partei regiert und alles beherrscht und selbst noch bestimmt, welche Noten geschrieben werden dürfen und welche nicht, dann haben die Komponisten keine andere Wahl als zu gehorchen – oder zu verschwinden, in die Anonymität oder ins Ausland. György Ligeti lebte in Ungarn wie gefangen in einem bösen Märchen. »Sobald die kommunistische Diktatur 1948 etabliert war, wurde alle »moderne Kunst« strikt verboten«, wusste Ligeti. Aber im Westen wollten ihm viele Leute nicht glauben, dass sogar *Don Quixote* und *Winnie-the-Pooh* auf dem Index standen, Kirchenmusik sowieso (»klerikal-reaktionär«) oder auch die Impressionisten in der Malerei und in der Musik. Die Wiener Schönberg-Schule wurde als »formalistischer Irrweg« aus den Programmen verbannt. Selbst Béla Bartók, der Prophet der modernen ungarischen Musik, galt nicht viel in seinem sowjetisch okkupierten Vaterland, allenfalls seine Volksliedbearbeitungen passten ins Bild.

György Ligeti fand sich in »völliger künstlerischer Isolation« wieder. Der Empfang westlicher Radiosender war gezielten technischen Störungen ausgesetzt. Trotzdem hörte er die Nachtprogramme aus Köln und die *musica viva* aus München, wenngleich verzerrt und fragmentiert:

»Nur die hohen Töne der Piccoloflöte und des Glockenspiels durchdrangen das Rauschen.« Nach dem brutal niedergeschlagenen Volksaufstand gegen die Kommunisten 1956 flüchtete Ligeti noch im selben Jahr aus Ungarn über die streng bewachte Grenze nach Wien und weiter nach Köln, dem Ort, an dem sich das Rauschen aus dem Radio in neue Musik verwandelte.

Und damit rückte zugleich die kompositorische Realisierung der »stehenden Klangflächen« in greifbare Nähe. Nach einer elfjährigen Inkubationszeit vermochte Ligeti seine Budapester Vision einer »statischen Musik« in die künstlerische Tat umzusetzen: in eine Partitur für großes Orchester. Im Juli 1961 waren die **Atmosphères** bereit für den Konzertsaal. Der Titel spielt mit der doppelten – buchstäblichen und metaphorischen – Bedeutung des Wortes: »Etwas Atmosphärisches, also Schwebendes, nicht Festgesetztes, fast Konturloses, ineinander Übergehendes« sei ebenso gemeint wie »etwas Atmosphärisches im übertragenen Sinn«, erklärte Ligeti. Die ursprüngliche Idee der »liegenden« oder »vibrierenden« Klangflächen, der Mosaiken und feinmaschigen Gewebe geht in dieser Komposition einher mit dem Gedanken der Wandlung: »Die Musik scheint zu stehen, aber das ist nur ein Schein«, betonte Ligeti; »innerhalb dieses Stehens, dieser Statik, gibt es allmähliche Veränderungen; ich würde hier an eine

Wasseroberfläche denken, auf der ein Bild reflektiert wird; nun trübt sich allmählich diese Wasseroberfläche, und das Bild verschwindet, aber sehr, sehr allmählich. Dann glättet sich das Wasser wieder, und wir sehen ein anderes Bild.« Die »kontinuierliche und statische Form« der *Atmosphères* kennt keinen Anfang und kein Ende. »Was wir hören«, sagt Ligeti, »ist eigentlich ein Ausschnitt von etwas, das schon immer angefangen hat und noch immer weiter klingen wird.« Wie aber endet eine Musik, die nicht zu Ende geht? Nach der zunehmenden Ausdünnung des Orchesters bleiben am Schluss nur noch immaterielle Klänge, die durch das Streichen und Reiben der Saiten eines Flügels mit Jazzbesen, Bürsten und Tüchern erzeugt werden. Der Rest ist Schweigen. Drei Takte Generalpause stehen am Ende der Partitur, um jede Finalwirkung, jede abschließende Zäsur zu vermeiden.

»Am Anfang ist es ein weiter, ruhiger Wasserspiegel von Wohlklang, ein duftiger Äther, der sich ausbreitet, auf daß das heilige Gemälde auf demselben vor unsern profanen Augen sichtbar werde, ein Effekt, der ausschließlich den Violinen zugeteilt ist, die in acht verschiedene Pulte geteilt sind und nach mehreren Takten Flageolett in den höchsten Lagen fortfahren.« So schilderte Franz Liszt den Beginn des *Lohengrin-Vorspiels*, den »Instrumental-Prolog« zu **Richard Wagners** Romantischer Oper, die Liszt selbst 1850 am Weimarer Hoftheater zur Uraufführung gebracht hatte. Diese Komposition sei keine Ouvertüre, sondern »eine magische Formel, die wie eine geheimnisvolle Weihe unsere Seelen zur Anschauung ungewohnter Dinge, von höherer Bedeutung als diejenigen unseres Erdenlebens, vorbereitet«. Richard Wagner wollte in diesem Vorspiel erklärtermaßen eine Vision in Töne bannen: eine Engelsschar, die aus höheren Himmelsphären zur Erde herabschwebt und den Auserwählten der Menschheit den Gralskelch als heilige Gabe anvertraut. Wagner übersetzte dieses »Gesicht« ganz unmittelbar, einleuchtend und anschaulich in akustische Tatsachen: Tonhöhe, Tempo, Dynamik und Instrumentation bewirken einen außergewöhnlichen synästhetischen Reiz. Wenn György Ligeti seine *Atmosphères* als »Klangfarbenkomposition par excellence« bezeichnet, ließe sich dieser Ehrentitel mit demselben, dabei älteren Recht auch auf Wagners *Lohengrin*-Introduction anwenden.

»Den ganzen ›Tristan‹ könnte ich nicht mehr aushalten«, gestand Thomas Mann 1949 in einem Brief. »Wohl aber den ›Lohengrin‹, dessen Vorspiel vielleicht das Wunderbarste ist, was er überhaupt geschrieben hat, und den ich in seiner blau-silbernen Schönheit wohl immer noch am innigsten liebe – es ist eine echte, bleibende, bei jedem Kontakt sich erneuernde Jugendliebe.«

Diese Jugendliebe teilte er mit **Anton Webern**, der wie ein Pilger nach Bayreuth gereist war und Wagners Opern einer Offenbarung gleich empfangen hatte: »Nur still u. stumm kann man vor solcher Herrlichkeit in die Knie sinken und beten.« Aber die musikalische Erneuerung führte ihn unaufhaltsam fort vom Wagner-Kult seiner frühen Jahre. Wenn Ligeti die pointierte Unterscheidung traf, dass ein Komponist bei Haydn Ökonomie, bei Wagner hingegen Weitschweifigkeit lernen könne, müsste Webern wohl bei Joseph Haydn in die Schule gegangen sein. Denn seine **Orchesterstücke op. 6** sind alles, nur nicht weitschweifig: sechs kurze und kürzeste Sätze, die sich zu einer Gesamtspieldauer von gerade einmal zwölf Minuten summieren. Und trotzdem brachte Webern das Paradox zuwege, mit seinen Stücken eine ebenso konzise wie katastrophische Musik zu schreiben: keine Note zu viel und doch maßlos in ihrer schockierenden Expressivität. Als Webern die »absonderliche Orchesterbesetzung« der 1909 komponierten Stücke bald 20 Jahre später prüfte, klärte und deutlich reduzierte, kam ihm das Werk zuletzt selbst »wie eine alte Haydn-Partitur« vor. Allerdings hatte er schon in der Instrumentation der Urfassung »fast nur reine Farben« verwendet und das potenziell gewaltige Orchester in lauter aparte Ensembles und fragile Konstellationen zerlegt. Ohnehin habe Webern seinen eigenen Stil in der »Distanz zur Romantik« gefunden, erkannte Ligeti. Obgleich in Weberns Musik »ein Kern romantischer Tradition erhalten blieb, ein Kern, der die poetischen Aspekte – das Zarte, Verinnerlichte, Sehnsüchtig-Rätselhafte – bewahrte, aber alle Äußerlichkeiten, alles Weitschweifige, Rhetorische, Sentimentale und Wehleidige ausschloß«.

Den formalen Rahmen seiner Orchesterstücke op. 6 fasste Webern ganz schlicht: »kurze Liedformen, meist im dreiteiligen Sinne«. Doch ihr Innenleben erweist sich als psychologisch kompliziert, als impulsiv und fiebrig, zuweilen sogar nah an der Szene, am Theater. »Ein thematischer Zusammenhang besteht nicht, auch nicht innerhalb der einzelnen Stücke«, stellte Webern klar. »Diesen nicht zu geben, war sogar bewußt angestrebt: in dem Bemühen nach

immerfort verändertem Ausdruck.« Den autobiographischen Tiefsinn der Sätze – der Tod der Mutter, ihr Begräbnis, der Besuch am Grab – hat Webern nur in der privaten Korrespondenz verraten, um später den Charakter der Stücke bloß ganz allgemein noch und beinahe unpersönlich zu umschreiben: »Das erste drückt die Erwartung eines Unheils aus, das zweite die Gewißheit von dessen Erfüllung; das dritte die zarteste Gegensätzlichkeit; es ist gewissermaßen die Einleitung zum vierten, einem Trauermarsche; fünf und sechs sind ein Epilog: Erinnerung und Ergebung.«

»Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!« So lautet die denkbar knappste Inhaltsangabe der Oper **Tristan und Isolde** – in Richard Wagners eigenen Worten. Doch kann von einer »Oper« strenggenommen nicht die Rede sein, denn Wagner hatte mit seinem Werk die »tiefe Kunst des tönenden Schweigens« ergründet, die Nachtseite der menschlichen Psyche ausgelotet, eine Gegenwelt, die der Sprache nicht mehr zugänglich ist: eine innere Szene ohne jedes Bühnenspektakel. Die Musik trat in ihr originales Recht, wie Wagner in seinen Erläuterungen zum *Tristan*-Vorspiel schrieb: »Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist.«

In der Beschränkung allerdings zeigte sich der Meister gerade nicht, als er diese »Einleitung« komponierte. Dennoch war er Pragmatiker genug, um für Darbietungen seines *Tristan* im Konzertsaal dreieinhalb Stunden der Oper auszusparen und das Ende direkt mit dem Anfang zu koppeln: »Isoldens Liebestod«. In Wagners Textbuch heißt es zu guter Letzt: »Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänens Armen, sanft auf Tristans Leiche.« Ihr Abschiedsmonolog darf im konzertanten Ausnahmefall auch ungesungen bleiben – er lebt ohnehin unausgesprochen in den anbrandenden Fluten des Orchesters: »in dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall«. Wagners *Tristan* wurde später mit dem Scharfblick der rückwärtsgewandten Prophetie zur Stunde Null der musikalischen Moderne erklärt. Aber schlug mit dieser Komposition nicht auch die Mitternacht der romantischen Musik? Jedenfalls markiert sie den Jüngsten Tag der Tonalität. Oder um es mit Claude Debussys unschlagbarem Bonmot zu sagen: »Wagner war ein schöner Sonnenuntergang, den man für eine Morgenröte hielt.«

Aufbruch zum letzten Gipfel

Zu Anton Bruckners Neunter Symphonie

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

Entstehungszeit

1887 – 1896

Widmung

»Dem lieben Gott« (laut mündlicher Überlieferung)

Uraufführung

11. Februar 1903 in Wien mit dem Wiener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe (mit instrumentalen Änderungen); 2. April 1932 in München mit den Münchner Philharmonikern unter Siegmund von Hausegger (Originalfassung)

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 11./12. Mai 1950 im Kongresssaal des Deutschen Museums unter Eugen Jochum
Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Zubin Mehta, Bernard Haitink und Herbert Blomstedt
Zuletzt auf dem Programm: 16./17. Januar 2014 in der Philharmonie im Gasteig unter Mariss Jansons

»Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. [...] Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe.« Als Arnold Schönberg diese Worte schrieb, war gerade erst Gustav Mahler gestorben, ohne seine Neunte Symphonie gehört und seine Zehnte

vollendet zu haben. Auch Bruckner soll bereits die fatale Zahl geschreckt haben: »I 'mag dö Neunte gar net anfangen, i 'trau mi nöt«, zitieren ihn August Göllerich und Max Auer in ihrer Biographie von 1922. Allerdings begann er sehr bald nach Beendigung der Achten Symphonie, im September 1887, mit Entwürfen zum ersten Satz, die immerhin bis zum zweiten Thema reichen. Im Schaffensrausch des Sommers machte ihm die »Grenze« offenbar keine Sorgen. Bruckner war euphorisch; gerade hatte er die Achte nach München geschickt, an Kapellmeister Hermann Levi: »Die Freude über die zu erhoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!« Um so schlimmer, fast traumatisch traf es ihn, dass sein »künstlerischer Vater« das Werk ablehnte. Bruckner ließ nun die Skizzen zur Neunten liegen und machte sich an die Überarbeitung der Achten, was ihn neben der Revision anderer Werke über Jahre aufhielt. Sein Selbstvertrauen geriet wieder ins Wanken. Möglicherweise war Levis Ablehnung nicht ganz unschuldig daran, dass die Neunte niemals fertig wurde.

Erst im Februar 1891 nahm sich Bruckner erneut den ersten Satz vor. Nun ging es aufgrund anderer Arbeiten zäh voran, und zunehmend stellten sich Krankheiten ein. Im November 1894 waren drei Sätze beendet, ein halbes Jahr später konnte der 70-jährige Bruckner keine Treppen mehr steigen. Er zog in das ebenerdige »Kustodenstöckl« auf Schloss Belvedere. Hier widmete er all seine Kraft dem *Finale*. Immer wieder kam es zu Besserungen und Rückfällen – ein erschütternder Kampf gegen den unaufhaltsamen Verfall des Körpers, während der Geist noch Ungeheures gebären sollte. »Lieber Gott, laß mich bald gesund werden, schau, ich brauche ja meine Gesundheit, damit ich die Neunte fertigmachen kann.« So soll Bruckner nach dem Bericht seines Arztes gebetet und sich dabei ungeduldig auf die Schenkel geschlagen haben. Und trotzig ließ er sich von einer Lungenentzündung nicht hindern, Besucher hinauszubegleiten, nur mit Hemd und seinen sackförmigen Hosen. Nach der nicht immer verlässlichen Göllerich-Auer-Biographie soll er bis zuletzt komponiert haben: »Wenn er nur halbwegs konnte, wankte er ans Klavier, um einige Akkorde anzuschlagen.

Er wußte aber meist nicht mehr, was er schrieb, löschte es immer wieder aus oder verschmierte es ganz mit Blei.« Die letzte Skizze ist jedenfalls auf Ende Mai 1896 datiert, ein Orgelpunkt auf ›d‹, der wohl die Schlusstakte tragen sollte, nun aber einsam hineinragt in leeres Papier. Das letzte Foto zeigt Bruckner im Juli, bereits vom nahenden Tod gezeichnet.

Dass er das kühn und machtvoll entworfene *Finale* überhaupt so weit brachte, grenzt an ein Wunder: Die Exposition ist ganz instrumentiert, der Rest bis hin zur Coda konzipiert und in Ansätzen orchestriert. Und vielleicht enthielten die heute verschollenen Teile dieser Arbeitspartitur sogar den Schluss.

Erschaffung und Zerstörung: der erste Satz

Mehr als der Schatten Beethovens oder die abergläubische Furcht vor der »Neun« wird Bruckner der Anspruch an sich selbst belastet haben. Das Prinzip der Steigerung, das als ästhetisches seine Musik prägt, gilt zuletzt auch von Symphonie zu Symphonie. Das belegen schon die Widmungen: die Siebte an König Ludwig II., die Achte an Kaiser Franz Joseph, die Neunte – bleibt nur der Herrscher des Himmels – »dem lieben Gott«. Die Achte schaukelt sich hoch zu einer gigantischen Steigerungswelle und übertrifft noch die gewiss nicht kleine Siebte. Wie konnte Bruckner dieses Monumentalwerk überbieten, wie eine Art »Finale« schaffen, das sein symphonisches Gesamtwerk krönt und des Schöpfers selbst würdig war? Wer immer strebend sich bemüht, mag den psychischen Druck nachempfinden, unter dem Bruckner stand. Offenbar wollte er all seine Kunst noch einmal bündeln und auf eine neue Stufe heben. Dazu kam die Absicht, das Werk auf einem Urgrund zu bauen. Bruckner wählte d-Moll, »weil's so viel a schöne Tonart is« – und weil es eine alte Tonart ist: Das ›d‹, im Mittelalter der Grundton schlechthin, hat die Aura des Archaischen behalten. Ein Ton, die Intervalle des Dreiklangs, der Tonschritt: »Misterioso« entfaltet sich die Musik aus ihrem Urstoff.

Mit der grandiosen Aufbruchsfanfane der Hörner erwacht sie zum Leben und rückt zugleich (Richtung As-Dur) in weite Ferne, nur eine Vision der angestrebten Gipfel. Dies geschieht mit einem unerhörten Klangereignis: Der Elementarbaustein, das tonale »Atom« ›d‹, teilt sich in die Nachbartöne ›es‹ und ›des‹, eine Art musikalische Kernspaltung. Aber die Energie staut sich noch. Erst das eigentliche Hauptthema setzt sie frei. Dass damit »die totale Vernichtung des Lebens durch elementare Naturkräfte von kosmischer Dimension« drohe, wie Attila Csampai meint, ist also keineswegs überinterpretiert. Doch selbst dieses zyklische Gebilde stürzender Oktaven wirkt nur

so überwältigend, weil es sogleich als Durchbruch auftritt (was sonst viel später geschieht). Das Thema erklingt nicht einfach, sondern thematisiert den Prozess seiner eigenen Schöpfung. Diese Dialektik von Erschaffung und Zerstörung prägt im Grunde den ganzen ersten Satz, die Sonatensatzform beträchtlich verändernd: Die Durchführung rekapituliert noch einmal dramatisch die »Schöpfungsgeschichte«, und wenn das Thema, gleichsam das Himmelsgewölbe erschütternd, wiederkehrt, ist keineswegs die Reprise erreicht. Als ob die höllischen Heerscharen losmarschieren, kommt noch einmal die Durchführung in Gang und gipfelt sich auf zur zentralen Katastrophe des Satzes. Erst das zweite Thema bringt uns wirklich in die Reprise. Diese helle, warme, wunderschöne »Gesangsperiode« nimmt sich im Spiel der Elementar-gewalten, in der vorweltlichen Leere von Oktaven und Quinten seltsam aus: Eine Insel, auf die sich die Seele der Musik geflüchtet hat, ein Paradies, das sie im Mittelteil euphorisch besingt. Als naturhaft kreisende Melodie sucht das dritte Thema den Ausgleich, findet aber nur zurück in die Vorwelt. Die letzte Kadenz bestätigt den leeren D-Klang, aber zugleich erklingt wieder das »es« der Aufbruchsfanfare: Der Kreis schließt sich, die Spannung bleibt.

Tanz der Maschinen: das *Scherzo*

Mit einem eigenartig zwielichtigen, tonal nicht fassbaren Akkord beginnt das *Scherzo*. Auch jedem interpretatorischen Konsens scheint sich der Satz zu entziehen: Ist es ein »Tanz-Märchen« (August Göllerich), eine »phantastisch-realistische Vorschau auf das 20. Jahrhundert« (Attila Csampai) oder nur ein »Spiel mit dem Taktprinzip« (Wolfram Steinbeck)? Vielleicht liegt gerade in seiner Vieldeutigkeit die Genialität des *Scherzos*. Wie im ersten Satz bricht das Hauptthema erst nach seiner Vorbereitung hervor und steigert sich zu düsterem Tosen. Hier zeigt sich einmal die Kehrseite der Gründerzeit. Der hämmernde Rhythmus schlägt ein Fenster in ihre Prachtfassaden, in ihre glänzenden Ballsäle: Statt Ländler und Walzer ein Tanz der Maschinen, ein Wuchten und Stampfen wie in den Hallen der zeitgenössischen Eisenindustrie. Die Melodie der Oboen und Klarinetten wirkt in diesem Umfeld so ironisch wie ein Naturbild, das man dort aufgehängt hat. Das nach Fis-Dur entrückte *Trio* greift »schnell« die flüchtige Atmosphäre des Beginns auf. Es bleibt für Bruckners Verhältnisse seltsam unirdisch, ein körperloser Tanz, der sich verspielt über die Macht des Faktischen hinwegsetzt.

Abschied vom Leben: das *Adagio*

Mit dem *Adagio* betreten wir den innersten Bezirk, das zentrale »Heiligtum« (August Halm) von Bruckners symphonischer Welt. In der Neunten ist es unfreiwillig an den Schluss gerückt. Dass es der Symphonie dennoch zu einem würdigen Abschluss verhilft, zeugt bereits von seiner einzigartigen Größe. Man kann das *Adagio*, ohne viel zu deuteln, erleben als einen Kreuzweg durch unabsehbare, dunkel verhangene, freundlich sich lichtende, von Abgründen zerrissene Schmerzenslandschaften, deren leuchtender Horizont Erlösung verspricht. Subjektive Empfindung und sakrale, überpersönliche Aura: Schon das erste Thema kontrastiert diese beiden Sphären des Satzes. Der Anfang spreizt die kleine Sexte vom Beginn des *Tristan* zu einer hyperexpressiven None, die folgende Chromatik bewirkt eine äußerst gespannte und avancierte Harmonik, bevor eine strahlend aufsteigende Melodie den tonalen Himmel kurzfristig aufklart. Zahlreiche Zitate und Anklänge verweisen auf einen autobiographischen Hintergrund. Den resignativen Bläserchoral nach den ersten Schreckensfanfaren bezeichnete Bruckner als »Abschied vom Leben«. Mit dem breit gesungenen zweiten Thema zitierte er ein »Miserere« aus seiner d-Moll-Messe. Dieser viertönige Ruf nach Erbarmen beherrscht lange die thematische Verarbeitung. Das »Miserere«-Motiv schleppt sich auch die letzte, ungeheure Steigerungsstrecke hinauf, die zum schrecklichen Höhepunkt führt: sieben kakophon getürmte Töne, apokalyptischer Ausdruck des Schmerzes. Um so schöner ist der Abgesang, der zwischen den Sphären des Leides und der Verheißung auspendelt und schließlich zu einer lichten Vision von Ruhe und Frieden führt.

Die Aura des Fragments

Bekanntlich verfügte Bruckner, das unfertige *Finale* durch das *Te Deum* zu ersetzen. Dass eine Aufführung mit diesem *Adagio* schließen könnte, dürfte für den metaphysischen Baumeister

unvorstellbar gewesen sein. Für uns, geschult an der Moderne, bedarf die ästhetische Erfahrung nicht mehr unbedingt eines affirmativ sich rundenden Kunstwerks. Es erschließt sich Bruckners Neunte (wie Schuberts *Unvollendete*) für den heutigen Hörer auch in fragmentarischer Gestalt, zumal Tschaikowsky und Mahler ein Abschieds-Adagio in den Bereich des Möglichen rückten. Es hat allerdings nicht an Versuchen gefehlt, das *Finale* nachträglich zu beenden. Über die Skizzen lassen sich, wie jüngere Forschungen erwiesen, tatsächlich die Lücken bis kurz vor die Coda schließen. Doch weite Strecken der Instrumentation und der Schluss fehlen nach wie vor. In jüngerer Zeit hat der Dirigent, Musikforscher und Publizist Benjamin-Gunnar Cohrs eine Vervollständigung des *Finales* vorgelegt. Cohrs' komplette viersätzliche Fassung brachte Simon Rattle 2012 mit großem Erfolg zur Uraufführung. Aber auch künstlerische Phantasie vermag die Aura des Fragments anzuregen. Wolfgang Schlüter hat sie in seinem Roman *Dufays Requiem* (2001) literarisch beschworen. Da erscheinen die »furchterregenden Skizzen« als Schreckensvision der Moderne, »die übermäßigen Intervalle müde sich tastend mit langen Spinnengliedern verlangsamt von Stufe zu Stufe in harmonischen Sequenzen vagierend und mühsam, bis es einfach mittendrin abreißt, dann aufzuckend ein Vorstoß in unerhörtes harmonisches Neuland: die Signatur des Todes im Bruchstück. Dann ein Erinnerungsfeld: das unvordenklich Heimatliche, Choral und Ländler, von ganz fern her vertraut und fremd geworden, bis es einfach irgendwo aussetzt, in Schweigen, wo keine Generalpause mehr atmet, sondern der Todesraum ist, die Leere zwischen den Trümmern.«

»Ich habe Glück gehabt, dass ich in diesem Orchester gelandet bin«

Angela Koeppen, Zweite Geige, gebürtig aus der Nähe von Leipzig, spielt seit 1987 im BRSO und geht dieses Jahr, nach der Asientournee, in Rente. Mit dem heutigen Konzert verabschiedet sie sich vom Münchner Publikum. Gabi Gerlach hat sich mit ihr und ihrer Freundin und Kollegin aus den Zweiten Geigen Bettina Bernklau unterhalten, über alte Zeiten und neue Pläne, über unvergessliche Momente, Tournee-Highlights und die große Leidenschaft, Musiker aller Nationen und Generationen zusammenzubringen, am liebsten bei einem guten Essen.

Angela Koeppen, fast 40 Jahre sind Sie jetzt beim BRSO, und das Erste, was Sie mir gesagt haben, war: »Ich halte mich für so unwichtig, dass ich gar nicht weiß, was ich über mich erzählen soll.« Deswegen frage ich einfach mal Bettina Bernklau, was würden Sie Ihrer Freundin spontan entgegen?

BB Dass das wieder mal typisch ist. (*Beide lachen lauthals.*) Dass sie eigentlich in 40 Jahren gemerkt haben müsste, wie wichtig sie für uns alle ist, aber vor allem für die Zweiten Geigen. Sie ist unsere Gruppen-Mama. Schon als sie noch viel jünger war, hat sie alle zusammengehalten und dafür gesorgt, dass die Stimmung stimmt.

Also ein bescheidener Mensch, der sich kümmert?

BB Genau. Der aber auch mal Tacheles reden kann, wenn etwas nicht in Ordnung ist.

Dazu, Frau Koeppen, wurden Sie aber nicht gewählt, sondern es hat sich einfach ergeben. Sie kamen, und dann war das Ihre Position?

AK Ich glaube, am Anfang nicht so. Da war ich schüchtern. Und es gab auch schon einen Gruppen-Papa, ein Kollege, der Dienstenteiler war und dann Vorstand wurde.

Vor 40 Jahren waren ja hauptsächlich Männer im Orchester, da war es noch ungewöhnlich, dass eine Frau kommt.

AK Über viele Jahre waren wir zwischen 12 und 15 Frauen. Immer wieder kam eine, ging eine, in Rente oder wegen der Kinder. Irgendwann schoss die Anzahl dann nach oben.

Und jetzt der Ruhestand. Geht man als Musikerin überhaupt in Rente, und was machen Sie mit Ihrer Geige?

AK Gute Frage. Irgendwann muss ich sie verkaufen, ich kann sie ja nicht mit ins Jenseits nehmen. Das Instrument ist auch Teil meiner Altersversorgung.

Wie haben Sie sich vorbereitet auf die orchesterfreie Zeit? Oder lassen Sie das auf sich zukommen?

AK Alle fragen: Und was machst du dann? Eigentlich möchte ich zuhause sitzen, frei sein und schauen, was passiert. Spontan eine Ausstellung in Berlin besuchen oder, wenn das Wetter schön ist, alles stehen und liegen lassen. Zuhause sehe ich immer diese ganzen Notenstapel. Das wird ein Traum, wenn ich die nicht mehr vorbereiten und auch dem Leistungsdruck nicht mehr standhalten muss.

Ich sehe leuchtende Augen. Dabei hätte ich gedacht, da steht man vielleicht auch am Rande eines großen schwarzen Lochs und hat auch ein bisschen Angst davor?

AK Angst wäre übertrieben. Natürlich ist es etwas, was ich nicht kenne. Strukturen fallen weg. Das macht mir im Moment aber weniger Sorgen.

Was mir fehlen wird, ist der tägliche Austausch mit den Kollegen. Aber ich merke auch Erleichterung. Und es war mir ein Bedürfnis, selbst zu entscheiden, wann ich das Instrument weglege, anstatt es vom Staat vorgeschrieben zu bekommen. Das war aber ein langer Prozess.

Und wem sagt man es zuerst, dass man früher geht, als alle dachten?

AK Der Freundin, dem Ehemann.

BB Ich habe gesagt, das kommt überhaupt nicht infrage. Auch die Reaktion der Kollegen war deutlich. Viele konnten es kaum fassen. Sie wird uns allen fehlen.

Die Asien-Tour im November wird für Sie das letzte Programm sein. Das haben Sie sich so ausgesucht. Warum?

AK Wir hatten früher tolle Japan-Tourneen, wo es auch mal freie Tage gab, die wir zusammen oft gut genutzt haben. Heutzutage sind die Reisen so komprimiert, dass nicht viel Zeit bleibt. Aber trotzdem schaffen wir es meistens, uns ein schönes Erlebnis zu organisieren. Außerdem fasziniert mich die japanische Kultur mit ihren Widersprüchen. Tokio ist ein Moloch, und doch gibt es überall Oasen mit kleinen Parks, Tempelanlagen, wo man in kurzer Zeit glücklich und entspannt sein kann. Und das Essen ist einfach köstlich. (*Vom Essen wird später noch die Rede sein.*)

Apropos zusammen unterwegs. Zwischen Ihnen beiden, war das eigentlich Freundschaft auf den ersten Blick?

AK und BB (*Wie aus der Pistole geschossen und unisono*) Ja, absolut.

BB Es war nach meinem Probespiel, ich habe gleich im Anschluss im Orchester angefangen, mit einer Spanien-Tournee, die nur zwei Tage Vorlauf und mehrere Programme hatte. Das war Stress pur. Als wir im ersten Hotel ankamen, stand Angela am Lift neben mir und fragte: So und was machst du jetzt heute Nachmittag? Das war's.

AK Wir wurden jahrelang als siamesische Zwillinge bezeichnet.

Gibt es eine Aufführung oder Dirigenten, die ähnlich wichtig für Sie waren, wo Sie sagen würden, das waren Highlights?

AK Es gab viele schöne Konzerte. Aber glücklich bin ich, dass ich Leonard Bernstein noch erleben durfte. Seiner Ausstrahlung und Kraft konnte man sich nicht entziehen. Wie bei der Aufnahme von Mozarts c-Moll-Messe 1990 in Waldsassen: Die Sopranistin Arleen Auger kam über eine Stelle einfach nicht drüber. Und was macht Bernstein? Er nimmt ihre Hand, fängt an zu dirigieren, und es strömt. Das war so unvorstellbar schön, es berührt mich heute noch. Was ich auch in besonderer Erinnerung habe, ist Schuberts Große C-Dur-Symphonie mit Franz Welser-Möst. Das war sehr innig.

Was hat sich denn in diesen vielen Jahren im BRSO verändert, zum Guten oder auch zum Schlechten?

AK Man wächst natürlich mit dem Alter aus dem Kollektiv heraus. Aber früher war es familiärer. Wir haben gemütlicher miteinander gearbeitet, in den Pausen saß man zusammen und unterhielt sich. Dass es heute anders ist, hat auch damit zu tun, dass wir viel internationaler sind. Heute ist ja die ganze Welt bei uns vereint, und immer wieder gehen Musiker nach kurzer Zeit auch wieder.

Es gibt in so einem großen Orchester die unterschiedlichsten Temperamente. Wie vertragen sich die eher Zurückhaltenden wie Sie mit dem Typus Rampensau?

AK Ich glaube, die Mischung ist wichtig. Es sollten nicht alle nur schillern wollen, dann wird es mühsam.

Und schielt man als Zweite Geige auch immer wieder mal in Richtung Erste, beneidet sie vielleicht sogar insgeheim?

AK Während des Studiums habe ich nur Erste Geige gespielt, auch im Quartett, ich kenne es. Das Probespiel der Zweiten Geigen war vom Termin her früher. Und als ich die Stelle bekam, war ich so glücklich, dass ich nie auf die Idee gekommen wäre, nochmal für die Erste Geige vorzuspielen. Außerdem war es für mich der bessere Platz, weil Erste Geige auch mehr Stress bedeutet. In den Zweiten zu spielen, sehe ich als echte Bereicherung, auch, weil man viel mehr die gesamte Musik im Blick hat, hier und dort hören muss, begleiten, anpassen, aufpassen.

Wirkt von so einem riesigen Klangkörper auch etwas zurück auf den eigenen Organismus, verändert er die Seele, das Wesen, das Musizieren?

AK Vorher war ich in zwei anderen Orchestern, und als ich hierher kam, hatte ich das Gefühl, einen ganz anderen Beruf zu haben. Es ging so viel kameradschaftlicher und kollegialer zu. Man konnte sagen: Du, da ist ein Abstrich, ihr habt da noch einen Aufstrich stehen. Und bekam ein Dankeschön für den Hinweis. Woanders war hinterher Totenstille, und zwar auf Wochen.

Als ich Angela Koeppen frage, wo ihr Sächsisch geblieben ist, höre ich eine Fluchtgeschichte, die sie selbst »nicht so dramatisch« nennt. Und doch, niemand wusste davon, nicht die Eltern, nicht die Freunde, nicht die Kollegen, dass sie sich bei einem Auftritt ihres Orchesters im Westen 1983 absetzen würde. Sie wollte weg aus dem Osten, aus diesem Eingesperrt-Sein. Ein Freund sagte, sie sei rebellisch gewesen. So habe sie sich nicht empfunden, aber im Grunde sei sie es, manchmal heute noch. Hochdeutsch wollte sie dann so schnell wie möglich sprechen können. Schon nach wenigen Monaten im Westen hielt man sie für eine Stuttgarterin, später wurde sie sogar in Hannover verortet. Und dann war da das legendäre Konzert mit Musikern aus dem BRSO, der Dresdner und der Berliner Staatskapelle unter der Leitung von Leonard Bernstein, im Dezember 1989, kurz nach dem Mauerfall.

AK Wenn ich als Kind mit meiner Familie in Berlin war, gehörte es dazu, dass wir zum Brandenburger Tor gehen, da konnte man halb durchschauen. Warum ich nicht nach drüben darf, warum mein Onkel uns besuchen kann, ich ihn aber nicht, habe ich damals nicht verstanden. Als

ich dann am 25. Dezember 1989 mit dem BRSO im Berliner Konzerthaus spielte, war ja noch alles inoffiziell. Wir wurden mit dem Bus in den Osten gefahren und danach mit dem Bus zurück zum Hotel im Westen. Von dort aus sind wir dann zum frisch geöffneten Brandenburger Tor gegangen. Da stand ich mit zwei Kollegen unter dem Tor und habe nur geheult. Das war schon ein besonderes Weihnachten.

Was werden Sie ab Januar am meisten vermissen?

AK Das Spielen. Die Momente, wo der Orchesterklang so toll und fesselnd ist, dass ich darin versinken kann. Das wird mir fehlen. Aber der Kreis schließt sich. Im Studium in Leipzig saß ich oft vorm Radio und habe Klassik gehört, Bayern 4 hieß der Sender damals: »Und nun hören Sie aus dem Herkulesaal der Münchner Residenz das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks« – viele unvergessliche Übertragungen waren das. Später in München habe ich das BRSO dann zum ersten Mal live erlebt, als mich ein Cousin, Fan des Orchesters, mit ins Konzert nahm. Riccardo Muti dirigierte *Aus Italien* von Richard Strauss. Und jetzt im Mai hat er das Werk zum ersten Mal seit damals wieder mit dem BRSO interpretiert. Also Anfang und Ende mit Muti, einmal als Zuhörerin und einmal als Fast-Rentnerin.

Hat das BRSO für Sie eigentlich einen bestimmten Klang, und wie würden Sie ihn beschreiben?

AK Ich glaube, früher war das Orchester technisch nicht so fit, aber klanglich sehr rund und warm. So habe ich es empfunden. Heute ist der Klang brillanter, virtuoser. Wie das Orchester klingt, hängt aber auch davon ab, was es für ein Stück ist und wer dirigiert.

Was macht Angela Köppen denn gerne, wenn sie nicht Geige spielt?

AK Was ich seit ein paar Jahren liebe, ist Nähen und Quilten. Dafür mehr Zeit zu haben, darauf freue ich mich richtig. Wir haben auch einen Garten, ich koche viel und gerne, und wir haben immer viele Gäste.

Gäste auch aus dem Orchester. Hier nun die Geschichte über eine äußerst schwierige Phase bei den Zweiten Geigen, man hatte sich festgebissen und fand keinen Ausweg. Dann kam eine Einladung von Angela Koeppen zum Essen bei ihr zuhause. Alle 16 Mitglieder kamen. Man verbrachte einen gemütlichen und leckeren Abend. Und das Problem? War aus der Welt. Von da an gab es viele solche Essensrunden, auch, um junge Musikerinnen und Musiker, die Akademisten aus aller Herren Länder, zu integrieren.

AK Mir kam die Idee, als ich eine Koreanerin sah, die immer so schüchtern am Rand stand, und sie fragte, was fehlt dir denn, kochst du gerne? Und sie antwortete: Ja, das fehlt mir schon, in der Akademie ist zu wenig Platz. Ich schlug ihr vor, bei mir zu kochen. Das machte dann Schule, und ich lud zu den Treffen auch immer ein, zwei Kollegen ein, damit die Melange stimmt.

Ihre Kolleginnen und Kollegen müssen nun bald ohne Sie auskommen. Wenn Sie Ihre BRSO-Zeit auf ein, zwei Sätze bringen müssten?

AK Es ist der schönste Beruf. Ich habe einfach so viel Glück gehabt, dass ich in dem (!) Orchester gelandet bin, weil es nicht überall paradiesisch ist.

Und was wünschen Sie ihren langjährigen Wegbegleitern für die Zukunft?

AK Einen Saal, in dem man sich richtig austoben kann. Tatsache ist, dass ein guter Saal auch die Qualität des Orchesters steigert. Wenn man etwas spielt, und der Raum macht mit, dann hat man eine ganz andere Motivation, den Klang zu formen, als wenn man um jeden Ton kämpfen muss. Das macht auch für das Publikum einen großen Unterschied.

Biographien

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Seit der vergangenen Saison leitet Sir Simon Rattle das BRSO als Chefdirigent. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen »BRSO und du« ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich Platz 3.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, große Experimentierfreude und Begeisterungsfähigkeit sowie ein uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpoolier zu einem der faszinierendsten Dirigenten unserer Zeit. Mit Schumanns *Das Paradies und die Peri* stand Sir Simon Rattle 2010 erstmals am Pult von BR-Chor und BRSO. Seitdem hat sich eine intensive Zusammenarbeit entwickelt, und seine Auftritte in München gerieten stets zu Glanzlichtern. Im Herbst 2023 übernahm der heute 69-jährige Brite mit deutschem Pass die Leitung jenes Orchesters, das er bereits seit Jugendtagen bewundert. Wie schon vor seinem Amtsantritt als Chefdirigent präsentiert sich Simon Rattle mit einem breiten Repertoire: von Rameau, Bach, Haydn und Mozart bis zur Moderne und Gegenwartsmusik, von den Klassikern der Symphonik bis zur konzertanten Oper. Unter dem Label »hip – historically informed performance« wird er beim BRSO zudem das Spiel Alter Musik auf Originalinstrumenten etablieren. Ebenso widmet sich Simon Rattle mit großer Leidenschaft der Musikvermittlung. Anspruchsvolle Projekte mit der BRSO Akademie, deren Schirmherr er ist, oder dem Bayerischen Landesjugendorchester sind für ihn ebenso Chefsache wie der »Symphonische Hoagascht«, bei dem er Blasmusikensembles aus Bayern mit dem BRSO zusammenführte.

Die steile Karriere von Simon Rattle begann beim City of Birmingham Symphony Orchestra. Zwischen 1980 und 1998 führte er es zu Weltruhm. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra, dem er als Conductor Emeritus verbunden bleibt. Außerdem ist Simon Rattle »Principal Artist« des Orchestra of the Age of Enlightenment, Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie und unterhält langjährige Beziehungen zu weiteren Spitzenorchestern, wie den Wiener Philharmonikern oder der Berliner Staatskapelle, und zu namhaften Opernhäusern, u. a. dem Royal Opera House in London, der Berliner Staatsoper, der New Yorker Met und dem Festival d'Aix-en-Provence. Eine neue Zusammenarbeit führte ihn zuletzt zum Mahler Chamber Orchestra. Simon Rattle erhielt zahlreiche hohe Ehrungen. Unter den bisher mit dem BRSO veröffentlichten CDs wurden Mahlers Neunte Symphonie mit einem Diapason d'or und einem Gramophone Editor's Choice, die Sechste Symphonie mit einem Gramophone Editor's Choice und einem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Wolfgang Stähr: Originalbeitrag für dieses Heft; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 7./8. Mai 2009; Interview Angela Koeppen: Gabi Gerlach; Biografien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

Aufführungsmaterial

© Universal Edition, Wien (Ligeti, Webern); © Breitkopf & Härtel (Wagner);

© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (Bruckner).