

Donnerstag 5.2.2015

Freitag 6.2.2015

3. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.00 Uhr

14/15

BERNARD HAITINK

Leitung

CHRISTIAN GERHAHER

Bariton

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Amélie Pauli

LIVE-ÜBERTRAGUNG in Surround auf BR-KLASSIK

Freitag, 6.2.2015

Pausenzeichen:

Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Christian Gerhaher

On demand: danach 7 Tage abrufbar auf www.br-klassik.de

Anton Webern

»Im Sommerwind«

(Nach einer Dichtung von Bruno Wille)

Idylle für großes Orchester

Gustav Mahler

Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert

- Blicke mir nicht in die Lieder! Sehr lebhaft
- Ich atmet' einen linden Duft. Sehr zart und innig; langsam
- Um Mitternacht. Ruhig, gleichmäßig
- Liebste Du um Schönheit. Innig
- Ich bin der Welt abhanden gekommen.
Äußerst langsam und zurückhaltend

Pause

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 15 A-Dur, op. 141

- Allegretto
- Adagio – Largo – Adagio – Largo –
- Allegretto
- Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

Die Farbe, das Licht, das Lauschen

Zu Anton Weberns Idylle für großes Orchester *Im Sommerwind*

Reinhard Schulz

Entstehungszeit

1904

Uraufführung

25. Mai 1962 in Seattle mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy

Lebensdaten des Komponisten

3. Dezember 1883 in Wien – 15. September 1945 in Mittersill

Man hat sich oft gefragt, welchen Weg nicht nur Anton Webern, sondern die Musikgeschichte insgesamt gegangen wäre, hätte Webern nicht 1904 im Alter von 21 Jahren Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg aufgenommen. Das war keineswegs vorgezeichnet. Webern, der bei Guido Adler 1902 ein Studium der Musikwissenschaften begonnen hatte und damals schon rege kompositorisch tätig war, sah sich schon bald nach einem geeigneten Kompositionslehrer um. Er dachte an Engelbert Humperdinck, noch entschiedener an Hans Pfitzner, zu dem Webern Anfang 1904 nach Berlin aufbrach, um sich über die Möglichkeiten kompositorischen Unterrichts zu informieren. Pfitzner jedoch soll sich damals in einigen Bemerkungen abfällig über Gustav Mahler geäußert haben. Darauf habe sich Webern, der Mahler schon damals über alles geschätzt hat, unverzüglich umgedreht und sei nach Wien zurückgereist. Guido Adler empfahl ihn dann Arnold Schönberg.

Bei manchem Komponisten mag es relativ egal sein, bei wem er sein Handwerk erlernt. Bei Webern freilich zeigte sich eine lebenslange Abhängigkeit von Schönberg, die freilich nicht als epigonal bezeichnet werden kann. Vielmehr ging man einen Weg gemeinsam, der in den Augen der Wiener Schule musikgeschichtlich vorgezeichnet war, und Webern war es, der Anregungen von Schönberg (etwa thematische Dichte und vor allem später die Komposition mit Zwölftonreihen) in größter Konsequenz umsetzte. Ohne Weberns Sicht auf Schönbergs Reihentechnik hätte diese für die Generationen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht jene bestimmende Relevanz erlangt, die im Ausspruch von Pierre Boulez »Schönberg ist tot, es lebe Webern« ihren Widerhall fand.

Im Jahr, als Webern seinen Unterricht bei Arnold Schönberg antrat, komponierte er auch die Idylle für großes Orchester *Im Sommerwind*. Sie steht also noch nicht unter dem Einfluss des als gestreng, aber auch als fürsorglich geltenden Lehrers. Die Komposition wurde auf der Basis des gleichnamigen Gedichtes von Bruno Wille geschrieben, in dem die Natur und ihre Wirkung auf den Menschen beschrieben werden. Weberns intensive Liebe zur Natur spiegelt sich also schon in diesem Text, der ganz im programmatischen Sinne dieser Zeit als Grundlage für die musikalische Erfindung genommen wurde. Vergleicht man ihn mit Richard Strauss, dem Heroen der Symphonischen Dichtung dieser Jahre, so fällt eine weit größere Innenwendung auf. Bei Strauss stehen meist Personen im Zentrum, Helden unterschiedlicher Couleur. Ihr

Tun, ihr Wollen wird Gegenstand der musikalischen Schilderung. Bei Webern aber scheint das Beethoven'sche Prinzip »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« (zur *Pastoral-Symphonie*) weit entschiedener zu greifen. Ein Idyll kennt keine Aktivität, es verharrt in der Beobachtung, lauscht auf Klänge, empfindet mit. Bis in die abstraktesten Werke der Spätzeit spielt dieses Moment der Zurücknahme eine fundamentale Rolle im Schaffen Anton Weberns. Vielleicht ist es sein Innerstes.

Dennoch ist das Urteil über das frühe Orchesterwerk, das erst im Jahr 1962 in Seattle unter Eugene Ormandy uraufgeführt wurde, geteilt. So schrieb zum Beispiel Hanspeter Krellmann in seinem Webern-Buch 1975 über die Orchesteridylle: »Sie kann nur als konventionell bezeichnet werden. Vor einer Überbewertung dieses Werkes, vor allem im Vergleich mit Schönbergs Streichsextett op. 6 ›Verklärte Nacht‹, ist schon deshalb zu warnen, weil es heute eine Art von Alibifunktion einnimmt bei den Dirigenten, die so ihre Verpflichtung gegenüber Webern legitim glauben einlösen zu können und gleichzeitig den Schein von Fortschrittlichkeit etablieren. Die bekannte Reaktionärs-Ansicht, Webern habe eben auch anders komponieren können, erhält hier unnötig Nahrung und verdirbt das wahre Webern-Bild. Das ist besonders bedauerlich, weil der ›Sommerwind‹ sich den Vergleich mit ähnlich angelegten, programmatisch gefärbten symphonischen Dichtungen der Zeit gefallen lassen muss und dabei unterliegt. Die Orchesterbesetzung, die größte, die Webern je verwendet hat, macht die Abhängigkeit von Vorbildern so deutlich wie Duktus und Klangsprache des Stücks im Ganzen.«

Wie in Weberns Orchesteridylle selbst ist auch in dieser Werk- bzw. Rezeptionskritik der sprachliche Tenor der Zeit herauszuhören. Freilich, und darauf zielte Krellmann ab, kann die Bedeutung eines Kandinsky nicht aus seinen frühen gegenständlichen Arbeiten abgelesen werden. Aber darum geht es doch eigentlich nicht. Auch muss, wer einem 20-jährigen Komponisten Abhängigkeiten vorwerfen will, zumindest lange nach Gegenbeispielen suchen. Fraglos war Webern unsicher, zweifelte an seiner kompositorischen Befähigung (wie es auch der junge Schubert im Hinblick auf Beethoven tat). Unsicherheit aber ist immer Ingredienz einer wirklich schöpferischen Tat – Webern hat sie nie abgelegt.

Aber dann gilt es zu lauschen auf den ungeheueren Klangsinn, den schon dieses Frühwerk offenbart. Und hier muss Krellmann widersprochen werden: Das Stück hält dem Vergleich mit ähnlichen Arbeiten dieser Zeit durchaus stand. Allein schon dadurch, dass es Akzente des Hörens verschiebt. Denn *Im Sommerwind* ist ein zumindest im deutschsprachigen Raum kühner Versuch von Klangkomposition. Formal folgt sie den Vorgaben des Textes, zeichnet Charaktere des Windes, des Lustig-Verspielten nach. Aber wie hier Webern Klänge behutsam aufbaut, wie er ihnen nachschmeckt, wie er Charakterwandlungen ganz subtil abtönt, all dies verrät einen starken und eigenwilligen Klangsinn. Webern belässt das Metrum häufig in der Schwebe, er benutzt chromatische Rückungen und ihre Dialektik zu frei und plastisch gesetzter Diatonik als Farbdifferenzierungen, als Trübung oder Aufhellung des Lichts, als Mittel der Tiefenschärfung. Vor allem aber lassen sich immer wieder feinste Differenzierungen des großen orchestralen Apparats wahrnehmen. Webern bleibt klanglich subtil, wechselt die spektralen Auffächerungen, malt keineswegs mit dem großen Pinsel, sondern lässt immer wieder Zwischenwerte charakteristisch und bedeutend hervortreten. Eigentlich ist es ein stilles Stück, eines, das das Aufatmen der Seele einzufangen sucht.

Immer wieder fällt das Orchester sinnend zurück, es wahrt Argwohn gegenüber der triumphalen klanglichen Geste, die meist nur in kurzen Aufwallungen des Empfindens zur Geltung kommt und sogleich wieder in stille, innere Regionen zurückgenommen wird.

Damit deutet sich ein Wesenszug an, dem sich Webern in seinem ganzen Werk verpflichtet fühlt. Jeder Ton, jede Phrase sind eigene Wesen, die sich an der Existenz ihres Klingens erfreuen und mit ihr vergehen. Im Grunde erscheint *Im Sommerwind* wie ein einziges Aufatmen, das sich aus tiefem Klang luzide löst und am Schluss wieder in den Zustand der Ruhe zurückfällt. Dass sich das Stück am Klang berauscht, dass es ihn genießt (und damit auch den Hörer in den Zustand des Genusses versetzt), mag ein Einwand aus der Warte des späteren, weit rigoroser und asketischer mit dem einzelnen Klangwert umgehenden Webern sein. Aber die Dringlichkeit des subtilen Hörens klingt uns auch schon in diesem herrlichen Stück entgegen.

Vom »Geheimnis persönlichsten Seins«

Zu Gustav Mahlers *Rückert-Liedern*

Vera Baur

Entstehungszeit

Sommer 1901; *Liebst Du um Schönheit*: Sommer 1902

Mahler legte von seinen Liedern gleichberechtigte Klavier- und Orchesterfassungen vor, nur *Liebst Du um Schönheit* wurde von ihm selbst nicht orchestriert. Die Orchesterbearbeitung nahm im Auftrag des Verlagshauses C. F. Kahnt der Leipziger Kapellmeister Max Puttmann vor, sie wurde 1916 ediert.

Uraufführung

Orchesterfassungen:

29. Januar 1905 im kleinen Musikvereinssaal in Wien mit den Bariton Anton Moser und Friedrich Weidemann sowie Mitgliedern des k.k. Hofopernorchesters unter der Leitung von Gustav Mahler (gemeinsam mit den *Kindertotenliedern*, aber ohne *Liebst Du um Schönheit*)

Klavierfassungen: Wohl am 14. Februar 1907 in Berlin mit dem Bariton Johannes Messchaert und Gustav Mahler am Klavier (außer *Liebst Du um Schönheit*)

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

Gut 15 Jahre eines intensiven, originellen und avancierten Liedschaffens liegen hinter Gustav Mahler, als er sich kurz nach der Jahrhundertwende als Liedkomponist gleichsam nochmal neu erfindet. Mit derselben Ausschließlichkeit, mit der er sich zuvor in seiner Textwahl der Volksliedsammlung *Aus des Knaben Wunderhorn* verschrieben hat, beschränkt er sich nun auf Gedichtvorlagen von Friedrich Rückert. Das Jahr 1901 markiert die Zäsur. Während des Sommeraufenthaltes in Maiernigg am Wörthersee entsteht mit dem *Tamboursg'sell* das letzte – und eines der bittersten – der Wunderhorn-Lieder, zugleich aber bringen die sommerlichen Arbeitswochen sieben der insgesamt zehn Rückert-Vertonungen hervor, drei der fünf *Kindertotenlieder* und vier der fünf Einzellieder. Es ist nicht leicht, sich diese veränderte Perspektive auf das Lied, diese Suche nach neuen Themen und Formen zu erklären, und auch die einzige von Mahler selbst überlieferte Äußerung zu seiner Richtungsänderung – nach dem *Wunderhorn* könne er »nur mehr Rückert machen«, das sei »Lyrik aus erster Hand«, alles andere »Lyrik aus zweiter Hand« – gibt mehr Rätsel auf als Antworten. Was genau Mahler mit »Lyrik aus erster Hand« meinte, bleibt ebenso offen wie die Frage, warum er, als rastloser und literarisch hochgebildeter Lesender, sich in seinem Liedschaffen im Wesentlichen für nur zwei Quellen interessierte.

Die vermutlich ab 1887 in zwei Phasen vertonten *Wunderhorn-Lieder* sind eng verbunden mit Mahlers Selbstfindung als Komponist. In ihnen – wie in den parallel entstandenen und mit ihnen verflochtenen frühen Symphonien – entwickelte er die »ungemeine Vielfalt an Tönen, die sein gesamtes Schaffen charakterisiert« (Peter Revers). Schroffe Kontraste, Lebensnähe, Drastik und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie dezidierte humane Bekenntnisse kennzeichnen diese »Vielfalt an Tönen«. Die Texte benutzte der Komponist dabei,

wie er es selbst formulierte, als »Felsblöcke«, als Rohmaterial, das er nach seinen eigenen Bedürfnissen formte, veränderte und neu zusammenstellte. In ihnen fand er den überpersönlichen und überzeitlichen Stoff für seine großen Parabeln auf die Verwerfungen des menschlichen Seins. Ironisch-sarkastische sowie mahnende und anklagende Lieder bilden den überwiegenden Teil dieses Werkkomplexes, der in der Radikalität seiner textlichen wie musikalischen Konzeption in seiner Zeit einzigartig ist.

Mit der Hinwendung zur Lyrik von Friedrich Rückert (1788–1866) aber musste Mahler auch musikalisch in eine neue Ausdruckswelt finden. Die fünf Gedichte, die er – neben den *Kindertotenliedern* – zur Vertonung auswählte, öffnen ein völlig anderes Panorama. Statt der erzählenden Haltung der *Wunderhorn-Lieder* begegnet dem Betrachter reflexive Innenschau, statt des objektiven Wahrheitsanspruchs herrscht subjektives Empfinden, und das Individuum, so beobachtete der frühe Mahler-Exeget Paul Bekker, erscheint nicht mehr als Teil oder gar Repräsentant der es umgebenden Allgemeinheit, sondern ist von ihr separiert – als schöpferischer Künstler, als Weltflüchtiger, in Ängste verfangen oder versunken in »das Geheimnis persönlichsten Seins«. Und nicht zuletzt entschied sich Mahler nach dem gleichsam rohen »Naturmaterial« der *Wunderhorn*-Lyrik mit Rückert für eine hoch-artifizielle Sprachkunst, ein virtuoses und faszinierendes Spiel mit Wort-Klängen, Symmetrien, Wiederholungen, Variationen und Vertauschungen, dem bereits eigene Musikalität innewohnt und das einen strengeren formalen Zugriff auch in der Vertonung nahelegt. All dies mündete in eine gegenüber dem Ungebändigten und Eruptiven der *Wunderhorn-Lieder* deutlich beruhigte, fast geglättete Klangsprache, in einen Ton von Zartheit, Intimität und »verfeinerter Sensitivität« (Jens Malte Fischer). Dass die fünf Lieder – mit Ausnahme des apothetischen und klanggewaltigen Schlusses von *Um Mitternacht* – durch diesen Gestus der Intimität miteinander verbunden sind, ist auch der Grund, der eine gemeinsame Aufführung so zwingend erscheinen lässt, obwohl sie von Mahler nicht als Zyklus konzipiert wurden. Und ein Weiteres eint die *Rückert-Lieder*: eine betont kammermusikalische Faktur, die mehr ist als nur eine dem Charakter der Gedichte entsprechende Reduktion des orchestralen Aufwandes. Zwar geht es Mahler bei der solistischen Führung einzelner Instrumentalstimmen auch um die Herausstellung ganz bestimmter Farbwerte, doch ist die Textur unabhängig davon insgesamt linear und kontrapunktisch gedacht. Gesangspart und Orchesterstimmen zeigen sich häufig als gleichberechtigte Elemente des melodischen Gewebes, ihre motivisch-thematischen Verflechtungen durchwirken den Satz, reine Begleitstimmen verlieren an Bedeutung. Und auch in diesem Aufbrechen des kompakten Orchestersatzes in ein filigranes Geflecht von Einzelstimmen liegt – neben der Radikalität der inhaltlichen Aussagen und dem völlig freien Umgang mit den Textvorlagen in den *Wunderhorn-Liedern* – ein Aspekt von Modernität in Mahlers Liedschaffen.

Auch wenn kunstvolle polyphone Strukturen und thematische Verfahren in den *Rückert-Liedern* auf vielfältige Weise zum Einsatz kommen, so entfalten sie ihre Wirkung zugleich ganz im Atmosphärischen. Und sie erfüllen in ihrer Schlichtheit, Innigkeit und Einheitlichkeit des Tons beinahe mustergültig ein Ideal des alten Liedgedankens. Es finden sich kaum dynamische Kontraste, weite Strecken verweilen im Piano oder Pianissimo, und über dem teils vollkommen zurückgenommenen Stimmapparat des Orchesters zeichnen herausgehobene Instrumente – vor allem die Bläser, aber auch immer wieder die Harfe – hochsymbolische Klangbilder.

Da die fünf *Rückert-Lieder* von Mahler nicht als Zyklus konzipiert wurden, kann die Reihenfolge natürlich unterschiedlich festgelegt werden. Ein wichtiger Anhaltspunkt für Überlegungen hierzu dürften Länge und Gewicht der Lieder sein, die doch spürbar divergieren. Drei der Lieder (*Blicke mir nicht in die Lieder*, *Ich atmet' einen linden Duft* und *Liebst Du um Schönheit*) sind sehr kurz, keines der früheren *Wunderhorn-Lieder* und auch keines der *Lieder eines fahrenden Gesellen* verstand sich so als Miniatur.

Das mit eineinhalb Minuten Dauer kürzeste der Stücke, ***Blicke mir nicht in die Lieder***, hielt Mahler selbst für das »wenigst bedeutende«, dennoch sei es textlich für ihn »so charakteristisch, als hätte er es gedichtet«, so berichtet seine Vertraute Natalie Bauer-Lechner. Das Lied ist ein liebevoll-humoristischer Aufruf, den Künstler während seines schöpferischen Tuns nicht mit neugierigen Blicken zu bedrängen, ein inständiger Wunsch Mahlers auch für sein eigenes Schaffen. Rückert bedient sich hier der antiken Metapher der Honig sammelnden Bienen für den Dichter und die Dichtkunst, und Mahler übersetzt das Bild der fleißigen Bienen in eine emsige Achtelbewegung, die das Lied wie das Surren der Insekten fast durchgängig durchzieht. Doch hinter dem freundlich-spielerischen, fast harmlosen Gestus dieser Miniatur verbirgt sich durchaus auch ein theoretisches Thema, nämlich die Frage, ob das künstlerische Schaffen mit dem natürlich-organischen »Wachsen« verglichen werden kann. Wohl eher nicht.

»Vom Lindenzweig [*Dank für den Lindenzweig* lautet der Originaltitel des Rückert'schen Gedichtes, das bei Mahler ***Ich atmet' einen linden Duft*** heißt] sprach er das liebe Wort, es stecke darin die verhaltene glückliche Empfindung, wie wenn man in der Gegenwart eines lieben Menschen weilt, dessen man ganz sicher ist, ohne dass es nur eines Wortes zwischen den beiden Seelen bedürfe«, erinnert sich Bauer-Lechner. Der Lindenbaum als Symbol der Liebe wird hier zum Ausgangspunkt eines bezaubernden Lautspiels mit der Alliteration des Buchstabens »l« und den hellen Vokalen bzw. Vokalverbindungen »i«, »ie« und »ei«. In diesem Gedicht ist alles licht, und auch in Mahlers Vertonung dominieren die hellen Farben. Die tiefen Streicher sind ausgespart, Oboe, Horn und Flöte blasen traumverlorene Soli, und der Satz ist bisweilen bis zur Drei- oder gar Zweistimmigkeit ausgedünnt – eine Szenerie vollkommener Entrücktheit und seelischer Versunkenheit.

Einen gänzlich persönlichen Hintergrund hat das Lied ***Liebst Du um Schönheit***. Mahler komponierte es, wenige Monate nach der Hochzeit, im Sommer 1902 als Geburtstags- und Liebesgeschenk für seine Frau Alma, und es ist das einzige der fünf Lieder, das er, wohl wegen des privaten Charakters, nicht selbst orchestrierte. Nicht um der »Schönheit« willen, nicht wegen der »Jugend« oder der »Schätze«, sondern um der »Liebe« willen bittet das lyrische Ich, geliebt zu werden, und hier liegt der autobiographische Bezug auf der Hand, war Mahler doch bereits in den Vierzigern, als er die junge, attraktive und viel umworbene Alma Schindler heiratete. Das schlichte, leicht variierte Strophenlied gibt sich eher konventionell, auch der homophone Begleitsatz zieht weniger Aufmerksamkeit auf sich als der der anderen Lieder. Mahler geht es vor allem um die Gestaltung der Kernworte »Schönheit«, »Jugend«, »Schätze« und »Liebe«. In der Strophe der »Jugend«, also bei dem Aspekt, den Mahler am wenigsten erfüllte, ist der Tonraum am engsten, in der der »Liebe«, seinem Hoffen und Bitten, am weitesten. Und der Spitzenton »e«, der in den ersten drei

Strophen den Dingen vorbehalten war, denen sich die falsche Liebe zuwenden sollte, nämlich der »Sonne«, dem »Frühling« oder der »Meerfrau«, wird in der letzten Strophe, da das lyrische Ich um die richtige Liebe bittet, auf einen ganzen Takt gedehnt und durch den Einsatz der Harfe emphatisch hervorgehoben.

»Das ist Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt! Und: das bin ich selbst!«, so Mahlers Äußerung über ***Ich bin der Welt abhanden gekommen***, das mit *Um Mitternacht* das inhaltliche Zentrum der fünf Lieder bildet. Tatsächlich ist in diesem Lied vieles enthalten, was für Mahlers Leben und Denken charakteristisch war. Das unerbittliche Lärmen einer oft hohlen und rohen Welt, das »Weltgetümmel«, das Mahler in seinen Symphonien immer wieder in alptraumartigen Sequenzen eingefangen hat und dem er selbst nie dauerhaft entfliehen konnte, hat das lyrische Ich hier endgültig hinter sich gelassen. Der Rückzug aus jeglichem sozialen Zusammenhang wird als uneingeschränkt positive Erfahrung beschrieben, das Ich bezieht sein Glück nur noch aus sich selbst, aus seinem »Himmel«, seinem »Lieben« und seinem »Lied«, also aus der Kunst. Eine Aura von absolutem, fast sakralem Frieden liegt über dem ganzen Stück, das innerhalb seines sphärisch schwebenden Raums aber ein reiches motivisches, polyphon verflochtenes Leben entfaltet. Das sich in mehreren sanften Anläufen ganz ruhig und allmählich herausbildende Thema im Englischhorn liefert das Grundmodell für das melodische Geschehen, das von großen Bögen ruhig fließender Auf- und Abstiege getragen wird.

Auch in ***Um Mitternacht*** geht es um das Motiv der Einsamkeit in der Welt, das hier jedoch als gänzlich negative Erfahrung von Trostlosigkeit und Verlassenheit erscheint. In Ängsten und resignativer Sinnsuche verfangen, durchwacht das Ich die Mitternachtsstunde, umgeben von einer weitgehend reglosen und starren Natur. Statt heller »Sterne« und tröstender »Lichtgedanken« gesellen sich nur vereinzelt unheimliche Laute zu ihm. In meist gleichförmigen Notenwerten, ohne schnellere Bewegungsverläufe, schreiten die Stimmen voran, schwer lastende absteigende Linien dominieren die Thematik. Allein das Vertrauen in Gott vermag den Weg aus Dunkel und Leid zu weisen, so die Verheißung der abschließenden fünften Strophe des Rückert'schen Gedichts, die in Mahlers Vertonung durch eine unvermittelt hereinbrechende Massierung und Steigerung der klanglichen Mittel – Fanfaren, choralartiger Einsatz der Bläser, Fortissimo, rauschende Arpeggi in Harfe und Klavier – und durch die affirmative Festigung des zuvor nur gestreiften Dur apotheotisch überhöht wird. Nicht wenige Mahler-Anhänger hatten mit diesem Schluss ihre Probleme. Doch steht seine Aussage nicht alleine in Mahlers Schaffen. Auch andere Werke, vor allem natürlich die Zweite Symphonie, aber auch das letzte *Kindertotenlied*, künden von religiöser Zuversicht und Erlösungsglauben. »Mahler stellt eben nicht nur quälende Fragen und schildert katastrophale Zusammenbrüche«, resümiert der Mahler-Forscher Reinhold Kubik, »sondern er ist auch Komponist von zartester Lyrik, von blühenden Utopien und von Hoffnungen, die von seinem starken Willen getragen werden.« In diesen Teil der musikalischen Welt Mahlers gewähren die *Rückert-Lieder* einen berücksichtigenden Einblick.

»Wie eine Rose mit fünf Blättern«

Vera Baur im Gespräch mit dem Bariton Christian Gerhaher über Mahlers *Rückert-Lieder*

Dieses Interview ist ein Auszug aus einem Gesprächsbuch mit Christian Gerhaher, das am 20. Februar 2015 im Henschel Verlag erscheinen wird. Vier der zwölf Kapitel dieses Buches sind Christian Gerhahers wichtigstem Thema gewidmet, dem Lied, eines davon dem Liedschaffen Gustav Mahlers. Für die Kürzung und neue Zusammenstellung der Textpassagen waren neben Auslassungen kleinere Veränderungen erforderlich.

VB Trotz vieler Verbindungslinien zur Liedtradition, vor allem zu Schubert, birgt Mahlers Liedschaffen doch vor allem Eigenes und Neues. Worin zeigt sich das für Sie?

CG Für mich offenbart sich dies sehr stark im Umgang mit dem Text. Ich würde sagen, dass es zwei Arten gibt, wie Mahler den Text behandelt. Zum einen haben wir den Fall, wo Mahler – ähnlich wie Schubert oder Schumann – den Text nicht oder fast nicht verändert, das Gedicht also in seiner Gänze respektiert wie bei den Vertonungen von Gedichten Friedrich Rückerts. Hier wird an den Texten sinngleichend und ausdeutend, aber nicht illustrativ entlangkomponiert. Die *Lieder eines fahrenden Gesellen* bilden in gewisser Weise noch einmal einen eigenen Komplex, weil ihnen eigene Texte von Mahler zugrunde liegen, die allerdings zum großen Teil auf Vorlagen aus *Des Knaben Wunderhorn* basieren. Und damit sind wir bei dem Komplex, der extrem avantgardistisch ist. Während die neun frühen *Wunderhorn*-Lieder für Singstimme und Klavier den Text noch respektvoller behandeln und noch deutlicher auf den konsistenten Gehalt der Gedichte eingehen, stellen die späteren *Wunderhorn*-Vertonungen, also die Gruppe von um die 15 Liedern, die als Orchesterzyklus konzipiert sind (aber auch in gleichwertigen Klavierfassungen des Komponisten vorliegen), verschiedene Textteile einander kontrastierend gegenüber. Diese Liedgruppe ist zusammen mit dem *Lied von der Erde* für mich das Entscheidende hinsichtlich der Frage, wie frei und avanciert man mit Texten umgehen kann, die vom Prinzip her einfach sind, also Volksliedtexte im Fall der *Wunderhorn*-Lieder bzw. beim *Lied von der Erde* relativ unkomplizierte, naturnahe Texte aus der chinesischen Lyrik. In den *Wunderhorn*-Liedern werden das Gerüst und der Bodensatz des Volksliedes geradezu zerfetzt. Damit steht Mahler mit seiner Vokalmusik am Rande der Moderne, was viele Zeitgenossen nicht nachvollziehen konnten oder wollten. Richard Strauss beispielsweise hat in derselben süßlichen Art weiterkomponiert und Texte weiterhin nicht problematisiert. Vor allem die Texte seiner frühen Lieder sind in ihrer geistigen Einfachheit eigentlich nicht hinzunehmen. Sie kommen großartig daher, sind aber in meinen Augen größtenteils nichtssagend. Bei Mahler ist es genau umgekehrt. Er nimmt Texte, die einfach sind, und macht daraus etwas Weltbewegendes, weil seine Aussagen von den aufkommenden und zu erwartenden Katastrophen des 20. Jahrhunderts schon infiziert sind. Die Soldatenlieder aus dem *Wunderhorn*-Zyklus sind grauenvoll, aber vor allem mitfühlend. Empathie mit den Schwächeren ist in seinen Liedern etwas Grundlegendes.

VB 1901 kommt es dann zu einer Zäsur. Mahler wendet sich von den *Wunderhorn*-

Texten ab und vertont in seinen Liedern von nun an nur noch Rückert. Das ist schon für sich erstaunlich, aber dann gibt es noch diesen rätselhaften Satz: »Nach des Knaben Wunderhorn konnte ich nur mehr Rückert machen – das ist Lyrik aus erster Hand, alles andere ist Lyrik aus zweiter Hand.« Was könnte Mahler damit gemeint haben?

CG Was mit der »ersten Hand« gemeint ist, darüber kann ich nur spekulieren. Es bedeutet vielleicht am ehesten, dass Mahler diese Lyrik im Vergleich mit anderen Gedichten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstklassig fand. Es könnte aber auch gemeint sein, dass es Lyrik aus einer Hand ist, die bleibt und die er nicht verändert, wie er es bei den *Wunderhorn*-Texten getan hat. Und dass es vor allem tatsächlich nur eine Hand ist, denn bei den Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* weiß man oder wusste zumindest Mahler damals nicht so genau, was von Arnim, was von Brentano und was tatsächlich Gesammeltes ist.

VB Mahler hat nicht nur eine vollkommen andere Lyrik gewählt, auch die Tonsprache dieser Lieder ist völlig verändert. Warum hat er auf einmal so etwas ganz anderes gesucht?

CG Das kann ich nicht sagen. Jedenfalls ist er noch einmal sehr stark zu dieser Art zurückgekehrt, am Text entlang zu komponieren. Und zu einer stärkeren Formalisierung in der Musik, was natürlich damit zusammenhängt, dass auch die Textgrundlagen zum Teil äußerst starr sind, wie etwa in *Liebst Du um Schönheit*, einem nicht ganz unproblematischen, weil sehr privaten Lied. Dieses formal, aber auch moralisch strenge Gedicht wird durch eine relativ starre strophische Einteilung abgebildet, wenn auch diese Strophenform bei Mahler ab der Jahrhundertwende keiner regelmäßigen Periodik mehr gehorcht. Insgesamt sind die *Rückert-Lieder* aber eine Rückkehr zu einer strengeren Form, zu einer Art klassizistischer Welt.

VB Und sie muten für Mahler geradezu untypisch unproblematisch und unbeschwert an, oder?

CG Ja, das sind fast jugendstilartige Gebilde. Ich finde diese Lieder aber gar nicht so untypisch für Mahler. Eigentlich gibt es doch über sein ganzes symphonisches Schaffen hinweg heitere Gebilde, die nicht gebrochen oder kleinteilig zerfetzt sind wie die *Wunderhorn-Lieder*. Das beliebte *Adagietto* in der Fünften Symphonie beispielsweise ist ein völlig kohärenter Satz. So sind auch diese *Rückert-Lieder* ein Komplex, der ohne Tragik auskommt, allerdings nicht ohne existenzielles Empfinden und existenzielle Wichtigkeit, wie es sich am deutlichsten in *Um Mitternacht* zeigt. Dass ich bei diesem Zyklus an etwas Jugendstilhaftes denke, sagte ich bereits, vielleicht auch an etwas, was jugendstilhaft an Kitsch erinnert, was ich jetzt gar nicht so negativ meine, wie ich es sage. Ich denke an das Lied *Ich bin der Welt abhanden* gekommen. Dort wird alleine durch die Apostrophierung des Liedes als Kulminationspunkt des Empfindens etwas bemüht und suggeriert, was diesem Lied einen leichten rosa »goût« verleiht. Ich glaube nicht, dass dieses Lied und dieses Gedicht eine so starke existenzielle Bedeutung besitzen, wie sie manchmal, und zwar sowohl in der

Aufführung als auch in der Rezeption, eingefordert und postuliert wird, vielmehr kommt es mir ein wenig wie eine sentimentalische Spielerei vor, die einen deshalb ja nicht unberührt zurücklassen muss. Sehr interessant finde ich aber die kleinen persönlichen Lieder: *Liebst Du um Schönheit* aus formalen und aus gestalterischen Gründen, denn diese vier Strophen gestalterisch – weniger agogisch als dynamisch – gut hinzubekommen, ist eine Lebensaufgabe. Und das andere, auch sehr persönliche Lied *Blicke mir nicht in die Lieder* – ist ein echt klassizistisch-jugendstilhaftes, fast florales Gebilde, in dem ein komplexes Gedicht mit einem großen historischen Hintergrund aufgerollt wird. Es geht hier um die Bitte eines schöpferisch tätigen Menschen, ihm nicht vor Vollendung seines Kunstwerkes in die Werkstatt zu blicken. Dabei erscheinen die Biene und der Honig als Sinnbild des Dichtens, wie es bereits in der Antike benutzt wurde. Es wird etwas entworfen, was keinerlei existenzielle Notwendigkeit hat. Es ist nur eine Tändelei und trotzdem vollkommen einleuchtend und sympathisch. Dieser Einblick in das Persönliche bei Mahler ist mir viel lieber als eine bisweilen fast indiskrete Erklärung seiner Werke aus seinem spektakulären Leben heraus.

VB Nach den objektivierenden, das Menschenschicksal im Allgemeinen behandelnden Themen in den *Wunderhorn-Liedern* fällt die Ich-Perspektive in den *Rückert-Liedern* sehr auf.

CG Aber das gilt natürlich für die allermeisten der nicht auf Volkslyrik beruhenden Gedichte. Das lyrische Ich ist in ganz vielen Liedern dominierend. Die *Kindertotenlieder* sind ich-bezogen, die *Gesellen-Lieder* natürlich auch. Die *Wunderhorn-Lieder* sind es nicht, Sie haben Recht, vielleicht ist das einer der großen Unterschiede. Und *Das Lied von der Erde* ist auch nicht so stark ich-bezogen. – »Herbstnebel wallen bläulich überm See«, ja, es wird eher etwas beschrieben.

VB Die *Rückert-Lieder* sind nicht als Zyklus konzipiert, aber sie werden doch immer zusammenhängend aufgeführt. In welchem Gefüge sehen Sie die Lieder?

CG Zunächst einmal sind die *Rückert-Lieder* natürlich eine Sammlung, besonders wenn man *Liebst Du um Schönheit* aus Gründen der Diskretion wegließe und dann nur noch vier Lieder hätte. Ich habe mir eine eigene Reihenfolge zurechtgelegt: Es gibt in dieser Sammlung zwei Lieder, die extrem groß sind, und zwei, die extrem klein sind. *Ich atmet' einen linden Duft* und *Blicke mir nicht in die Lieder* sind ganz kleine, miniaturartige Gebilde, und die anderen beiden, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* und *Um Mitternacht* sind ausgreifend, am meisten natürlich *Um Mitternacht*. Man kann, was häufig auch gemacht wird, *Um Mitternacht* an den Schluss stellen, aber ich finde das nicht so gut. Besonders nämlich, wenn man dann *Liebst Du um Schönheit* noch weglässt, verschiebt sich das Schwergewicht zu sehr nach hinten, es entsteht eine Asymmetrie, die dem fast ornamentalen Grundcharakter dieser Musik nicht gerecht wird. Deswegen nehme ich *Liebst Du um Schönheit* unbedingt mit auf, auch wenn es eine gewisse Indiskretion darstellt. Aber dem Leben und Werk Mahlers wird ohnehin mit so viel Distanzlosigkeit begegnet, dass das auch nichts mehr ausmacht, so ist meine Rechtfertigung. Ins Zentrum stelle ich also die existenzielle Auseinandersetzung, und die findet nur in *Um Mitternacht* statt. Als verbindende Glieder sehe ich diese

ganz kleinen ich-bezogenen Stücke, *Ich atmet' einen linden Duft* und *Liebst Du um Schönheit*, und den Rahmen können die eher spielerisch-charmanten Bezüge des Ichs auf die Außenwelt bilden, nämlich *Blicke mir nicht in die Lieder* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Mir ist wichtig, durch diese symmetrische Anordnung klar zu machen, dass *Ich bin der Welt abhanden gekommen* nicht das Hauptwerk dieses Zyklus ist, dass es einen spielerischen Aspekt hat und nichts mit einer *Décadence* zu tun hat, wie man sie beispielsweise bei Hofmannsthal, Rilke oder dem jungen Strauss findet, weil es eben von Mahler ist. Dieser fast larmoyante Bezug des Einer-Sache-Gestorben-Seins auf das Lied, finde ich, darf nicht überbewertet werden. Insgesamt sind die fünf Lieder eine schöne Zahl für einen Zyklus. Es ergibt sich ein abgerundetes, florales Bild, wie eine Rose mit fünf Blättern.

VB Zu diesem ornamentalen, floralen Charakter passt auch die sehr zarte Instrumentierung der *Rückert-Lieder* ...

CG Ja, diese Lieder sind ein Musterbeispiel kammermusikalischer Orchestrierung, es gibt hier einen vollkommen equilibrierten Orchestersatz. Etwas ganz Besonderes ist die Instrumentierung von *Um Mitternacht* nur mit Bläsern, Pauke, Harfe und Klavier, aber ohne Streicher. Das ist ohne Beispiel und setzt dem gefühlten Gewicht des Inhalts und des Erlebens noch einmal eine Krone auf.

VB Das Lied endet mit einer unvermittelt hereinbrechenden Apotheose. Das lyrische Ich befreit sich aus einer Situation tiefer Verunsicherung, indem es sich Gottes Hand anvertraut. Wie empfinden Sie diese Apotheose?

CG Ich empfinde sie als angenehm. Eine Apotheose, die so positiv daherkommt, würde mich natürlich an sich erst mal befremden. Aber weil sie eben, wie Sie sagten, so unvermittelt und abrupt hereinbricht, erscheint sie wie eine Naturgewalt. Und im Grunde ist sie kein Ergebnis eines religiösen Ringens, sondern sie ist Ausdruck einer nächtlichen und irrationalen Angstsituation. Dieses Lied ist nicht nur Bekenntnismusik, wie man es vielleicht auch verstehen kann, sondern es hat auch etwas Künstliches, etwas Abbildendes, etwas Betrachtendes, ganz im Sinne des von mir bereits beschriebenen jugendstilartig-klassizistischen, spielerischen Herangehens an Formen des Lebens.

VB Die religiöse Dimension würden Sie da nicht als vordergründigen Aspekt sehen?

CG Schon auch, die entsprechenden Worte werden ja auch herausgeschrien. Aber ich würde es aus der Situation erklären. Die Situation ist die einer nächtlichen Unsicherheit, vielleicht weniger eines Traums, sondern eines Wachzustandes und einer übersteigerten Wahrnehmung von Ängsten, wie sie über Tag dann meistens wieder verschwinden. Daraus entsteht dann diese etwas übermäßig affirmative Reaktion. Ich würde es nicht als »Existenzmusik« beschreiben, natürlich hat dieses Lied stark existenzielle Konnotationen, aber diese situative Erklärung erscheint mir wichtiger.

Christian Gerhaher, »Halb Worte sind's, halb Melodie«.

Gespräche mit Vera Baur

Erhältlich im Handel und im BR-Shop ab 20. Februar 2015

Letzte Worte, offene Fragen

Zu Dmitrij Schostakowitschs »fröhlicher« 15. Symphonie

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Die ersten Skizzen notierte Schostakowitsch im April 1971, die Ausarbeitung erfolgte im Juni und Juli desselben Jahres

Uraufführung

8. Januar 1972 in Moskau mit dem Allunionsorchester des Sowjetischen Rundfunks und Fernsehens unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch

Lebensdaten des Komponisten

12. (25.) September 1906 in St. Petersburg – 9. August 1975 in Moskau

Mitte der 1960er Jahre begann sich Dmitrij Schostakowitschs ohnehin labiler Gesundheitszustand rapide zu verschlechtern. In der Nacht vom 28. auf den 29. Mai 1966, wenige Stunden nach seinem letzten öffentlichen Auftritt als Pianist, hatte er einen Herzinfarkt erlitten, von dem er sich trotz monatelanger Aufenthalte in Kliniken und Sanatorien nie mehr vollständig erholen sollte. Dies umso weniger, als eine unheilbare chronische Entzündung des Rückenmarks seine Muskeln nach und nach lähmte, zunächst die rechte Hand, dann auch die Beine. Durch den zunehmenden Kontrollverlust stürzte er mehrfach schwer und erlitt zweimal komplizierte Knochenbrüche. Natürlich musste Schostakowitsch das Klavierspiel vollends aufgeben, aber auch seine Existenz als Komponist schien bedroht, bis er sich mühselig das Schreiben mit der linken Hand antrainierte. Ein Leben ohne fremde Hilfe war für ihn nun kaum mehr denkbar, selbst für die simpelsten Verrichtungen, etwa für das Zuknöpfen eines Mantels, benötigte er die Unterstützung seiner Frau Irina oder seiner Freunde. Gewiss, Schostakowitsch mochte die Hoffnung nicht aufgeben und unterzog sich immer wieder neuen Therapien und Kuren. So auch im Sommer 1971, als er seine letzte Symphonie komponierte, die Fünfzehnte. Und dabei wohl wusste oder zumindest geahnt haben dürfte, dass es sein Schlusswort in einer Gattung werden sollte, die er in der Epoche nach Gustav Mahler wie kein zweiter geprägt hatte.

Wie aber verhält man sich, wenn man ein Abschiedswerk schreibt? Soll man, wie Giuseppe Verdi in seiner letzten Oper, dem burlesken *Falstaff*, mit weiser Altersgelassenheit auf die Torheiten des weltlichen Getümmels zurückblicken und verkünden, dass doch alles nur Spaß auf Erden sei? Oder ist es besser, ganz unverblümt den eigenen Tod zu thematisieren, wie es Pjotr Iljitsch Tschaikowsky in seiner Sechsten Symphonie, der *Pathétique*, unternahm? Schostakowitsch tat das eine, ohne das andere zu lassen. Als er im Frühjahr 1971 die ersten Skizzen zu seinem symphonischen Schwanengesang notierte, verriet er dem jüngeren Kollegen Boris Tischtschenko: »Ich möchte eine fröhliche Symphonie schreiben.« Tatsächlich treibt Schostakowitsch hier ein verwirrendes Spiel mit Masken, Rollen, Stimmen und Stimmungen, mit einer musikalischen Travestie, die den Eindruck vermittelt, er wolle uns allen eine Nase drehen; zugleich jedoch spickte er die Partitur mit allerhand düsteren Assoziationen, die einem das Lachen vergehen lassen. Zufall

oder Absicht? Seine 15. Symphonie sei »eines der wenigen Werke, die für mich von Anfang an völlig klar waren, von der ersten bis zur letzten Note. Es musste nur noch niedergeschrieben werden«, berichtete Schostakowitsch 1973 in einem Interview.

Was für ihn so »völlig klar« war, stellt die Rezipienten bis heute allerdings eher vor ungelöste Fragen, vor allem was die zahlreichen eingestreuten Zitate angeht. Deren Bewandnis hat Schostakowitsch selbst nicht erläutert, im Gegenteil, er hat noch weitere Rätsel hinzugefügt, indem er behauptete, neben Rossini, Wagner, Mahler und eigenen Werken auch mehrfach im Wortlaut Beethoven zitiert zu haben – nur dass bisher keiner der Exegeten diese Beethoven-Stellen aufspüren und entschlüsseln konnte ... Schostakowitschs Sohn Maxim, der am 8. Januar 1972 in Moskau die Uraufführung mit dem Allunionsorchester des Sowjetischen Rundfunks und Fernsehens leitete, beschrieb die zentrale Idee der Symphonie als eine »Autobiographie von der Geburt bis zum Tode«. Und vielleicht trifft dieser Gedanke am ehesten ins Schwarze, denn Schostakowitsch lässt hier, als wären es Fetzen seiner Erinnerung, allerlei Revue passieren, was ihn prägte und ihn bewegte, wovon er träumte und was ihn traumatisierte.

Die »Autobiographie« beginnt tatsächlich wie ein Kinderspiel, mit zarten Schlägen des Glockenspiels, gezupften Klängen der Streicher und einer unbeschwerten Melodie in der Solo-Flöte, die das Fagott mit untergründiger Komik aufgreift und an die Celli und Kontrabässe weiterreicht. Figur reiht sich scheinbar beziehungslos an Figur, andere Motive werden damit verschnitten, wie in einer Collage oder im Film (Schostakowitsch selbst verdiente sich im Teenager-Alter sein erstes Geld als Stummfilm-pianist), und die muntere Gemengelage steigert sich alsbald zu einer Art Jahrmarktstimmung, die mit einem Zitat aus der Ouvertüre von Rossinis *Guillaume Tell* ihren Höhepunkt erreicht. Doch anders als bei Rossini, der diese Melodie den Streichern überließ, vertraut Schostakowitsch sie den Bläsern an, was, wie der polnische Komponist und Schostakowitsch-Biograph Krzysztof Meyer betonte, an ein »Feuerwehrorchester« erinnert. Es ist der ironische Tonfall seiner Ersten Symphonie, uraufgeführt 1926, den Schostakowitsch hier aufleben lässt: die Reminiszenz an eine Lebensphase, als er noch nicht ins Visier der doktrinären stalinistischen Kulturbürokratie geraten war und ganz ungeniert übermütige Experimente wagen konnte. Insgesamt fünfmal erscheint das Rossini-Zitat im Kopfsatz, doch dazwischen interpoliert Schostakowitsch eine Zwölftonreihe (auch Schönbergs Zwölftonlehre ist bekanntlich eine Erfindung der 1920er Jahre) und eine Art Militärmusik mit Trompetensignalen, kleiner Trommel und Xylophon. Er schichtet diese Ebenen in einem komplexen polyrhythmischen Verfahren übereinander und bewirkt damit, dass die vermeintliche Heiterkeit immer mehr zur verzerrten Fratze erstarrt.

Von tiefem Pessimismus ist der nachfolgende langsame Satz erfüllt: ein Trauermarsch, mit dem sich Schostakowitsch einer großen symphonischen Tradition, der *Marcia funebre*, vergewissert, wie er sie bei Beethoven und vor allem bei Gustav Mahler bewunderte. Die choralartige Einleitung der Blechbläser überkreuzt er dabei mit einer einsamen Cello-Kantilene, die abermals auf einer Zwölftonfolge aufgebaut ist. Die Häufung dodekaphoner Momente in dieser Symphonie ist auch deshalb so bemerkenswert, weil Schostakowitsch der Zwölftonlehre eigentlich skeptisch gegenüberstand und sie 1959 in einem Interview nur für geeignet erachtet hatte, um »Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung und der

Todesangst auszudrücken«. Doch womöglich war das genau die Botschaft, um die es ihm ging – nicht zufällig erinnert die Klangsprache immer wieder an die depressivsten Passagen seiner Symphonien Nr. 4 bis 8, die Schostakowitsch geschaffen hatte, nachdem seine Werke von der *Prawda* als »formalistisch« und dekadent an den Pranger gestellt worden waren. Damals musste er täglich um Leib und Leben zittern, denn er hatte erfahren, wie viele seiner Freunde und Weggefährten von Stalins Schergen gefangengenommen, verschleppt und getötet worden waren. »Ich traure um alle Gequälten, Gepeinigten, Erschossenen, Verhungerten. Es gab sie in unserem Lande schon zu Millionen, ehe der Krieg gegen Hitler begonnen hatte«, bekannte er später. »Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um. Niemand weiß, wo sie begraben liegen.«

Mit dem knappen Scherzo, das sich attacca an den zweiten Satz anschließt, flüchtet sich Schostakowitsch dann in eine Art Galgenhumor – ganz ähnlich, wie er es übrigens 1945 schon in seiner Neunten Symphonie praktizierte, als er die Erwartungen, ein Jubel-Opus zum großen vaterländischen Sieg zu schreiben, ironisch unterlief. Bizarr springt das Thema, das abermals zwölftönig angelegt ist, auf und ab, wie eine in Klänge gesetzte Kapellmeister-Karikatur von E.T.A. Hoffmann, und auch das knochentrockene Idiom der Militärmusik gelangt wieder zum Einsatz. Insbesondere die Behandlung der Bläser erinnert hier zuweilen an den Strawinsky der neoklassizistischen Phase, der seine Werke mit dem Gütesiegel »Champagner extra dry« versah – ein Etikett, das durchaus auch auf das *Allegretto* aus Schostakowitschs Fünfzehnter passen würde.

Das Ende aber ist unausweichlich. Mit dem notengetreuen Zitat der »Todesverkündigung« aus Wagners *Walküre* eröffnet Schostakowitsch das Finale: »Sieh auf mich! / Ich bin's / der bald du folgst«, lässt Brünnhilde dort den zum Scheitern verurteilten Siegmund vor dem Duell mit Hunding wissen. »Nur Todgeweihten / taugt mein Anblick, / wer mich erschaut, / der scheidet vom Lebenslicht.« Zweifellos wird der gesundheitlich schwer angeschlagene Schostakowitsch des Jahres 1971 seine eigene Situation so empfunden haben, und er unterstreicht diese Grabesstimmung noch dadurch, dass er die Wagner-Phrase mit dem Rhythmus von *Siegfrieds Trauermarsch* aus der *Götterdämmerung* koppelt. Doch ein drittes Wagner-Zitat, das er mit den drei Auftaktnoten zum *Tristan*-Akkord anklingen lässt, führt Schostakowitsch nicht zum Abschluss, er lässt es vielmehr in eine volkstümliche Weise münden, die so harmlos wirkt, als piffe einer vor sich hin. Offenkundig misstraute er der Liebestod- und Erlösungsromantik – und erinnerte sich lieber zurück an seinen größten Erfolg, seine *Leningrader Symphonie*, die Siebte, auf deren berühmte Invasionsepisode er in der Mitte des Satzes mit einer Passacaglia anspielt, die sich zu einem fulminanten Höhepunkt auftürmt. Zum Schluss indes, in der Coda, rundet sich der Kreis: Symbolträchtig ruft Schostakowitsch noch einmal das eröffnende Flötenmotiv aus dem Kopfsatz in Erinnerung, mit dem alles begann, um seine letzte Symphonie dann über den leeren Quinten der Streicher mit knöchernem Kastagnettengeklapper, Tom-Tom- und Trommelschlägen, Triangel- und Celesta-Geklingel surreal entschwinden zu lassen. Eine Musik, die keine Gewissheit kennt: Als sein Vermächtnis hinterließ Schostakowitsch der Nachwelt – ein Fragezeichen.

Christian Gerhaher

Während seiner Studienzeit bei Paul Kuen und Raimund Grumbach besuchte Christian Gerhaher an der Münchner Musikhochschule die Operschule und studierte dort mit seinem festen Klavierpartner Gerold Huber Liedgesang bei Friedemann Berger. Neben einem Medizinstudium rundete er seine stimmliche Ausbildung in Meisterkursen bei Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf und Inge Borkh ab. Wie kaum ein anderer setzt er mit Gerold Huber Maßstäbe in der Liedinterpretation. Das Duo gastiert in allen bedeutenden Liedzentren weltweit und wurde für seine Aufnahmen vielfach preisgekrönt. Auch Uraufführungen, so von Werken von Heinz Holliger, Jörg Widmann und Wolfgang Rihm, bilden einen wichtigen Teil ihrer Arbeit. Neben dem Liedrepertoire widmet sich Christian Gerhaher mit namhaften Dirigenten und Orchestern intensiv dem Konzertgesang, wobei er dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks besonders eng verbunden ist. Als »Artist in Residence« war er in der Saison 2012/2013 hier mit Schumanns *Faust-Szenen*, Dvoráks *Biblischen Liedern* und Brittens *War Requiem* zu hören. Gleich im folgenden Oktober begrüßte ihn das Orchester erneut als Gast, nun mit Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen*. Für die gemeinsam entstandene CD mit Arien deutscher Opern der Romantik unter Daniel Harding wurde er mit dem International Opera Award 2013 geehrt.

Christian Gerhaher tritt auch in ausgewählten Opernproduktionen auf, so regelmäßig an der Oper Frankfurt, an der er bisher Orfeo, Wolfram, Eisenstein, Pelléas und zuletzt 2014 Don Giovanni gestaltete. Für seine Darstellung des Pelléas wurde er 2013 mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet. Weitere Engagements führten ihn u. a. als Papageno zu den Salzburger Festspielen, als HENZES Prinz von Homburg an das Theater an der Wien, als Wolfram an das Teatro Real in Madrid, an die Staatsopern in Wien und München und an das Royal Opera House Covent Garden sowie als Marquis Posa an das Théâtre du Capitole in Toulouse. Im vergangenen Sommer sang Christian Gerhaher die Titelpartie in Monteverdis *Orfeo* bei den Münchner Opernfestspielen. Für den Prinzen und den Wolfram in Wien und München kürte ihn die Zeitschrift *Opernwelt* 2010 zum »Sänger des Jahres«, 2011 wurde ihm für den Londoner Wolfram der Laurence Olivier Award verliehen. Zuletzt durfte Christian Gerhaher den »Ehrenpreis 2014« der deutschen Schallplattenkritik entgegennehmen. Seine besondere Liebe für die Musik von Schubert, Schumann und Mahler spiegelt sich auch in seiner umfangreichen Diskographie wider. Die Reihe der CD-Veröffentlichungen mit dem Symphonieorchester wurde mit Brittens *War Requiem* und Schumanns *Faust-Szenen* fortgesetzt.

Bernard Haitink

Seit sechs Jahrzehnten steht der uneitle und stets dem größten künstlerischen Ernst verpflichtete niederländische Altmeister im Dienste der Musik an den Pulten der renommierten Orchester und Opernhäuser in aller Welt. Anfang März 2014 feierte Bernard Haitink seinen 85. Geburtstag, noch anlässlich dieses Jubiläums eröffnete er die Saison 2014/2015 mit einem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw mit dem

Radio Filharmonisch Orkest, jenem Orchester, bei dem er vor 60 Jahren sein erstes Festengagement antrat. Seine steile Karriere begann 1956, als er, gerade 27-jährig, erstmals das Orchester dirigierte, mit dem ihn später eine langjährige, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit verbinden sollte: das Concertgebouworkest Amsterdam. Von 1961 bis 1988, die ersten Jahre noch zusammen mit Eugen Jochum, war er Musikalischer Direktor und Chefdirigent des traditionsreichen Orchesters. Weitere Positionen als Musikalischer Direktor bzw. Chefdirigent hatte er beim London Philharmonic Orchestra (1967–1979), bei der Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), am Londoner Royal Opera House Covent Garden (1988–2002), bei der Staatskapelle Dresden (2002–2004) sowie beim Chicago Symphony Orchestra (2006–2010) inne. Zudem ist er »Conductor Emeritus« des Boston Symphony Orchestra, »Patron« des Radio Filharmonisch Orkest sowie Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe.

Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks verbindet ihn seit seinem ersten Auftritt 1958 eine herzliche und regelmäßige Zusammenarbeit, aus der u. a. eine vielgelobte Aufnahme des *Ring des Nibelungen* hervorging. Der Live-Mitschnitt einer Aufführung von Mahlers Neunter Symphonie von 2011 wurde 2013 mit dem ECHO Klassik in der Kategorie »Beste sinfonische Einspielung des Jahres« ausgezeichnet. Zuletzt gastierte Bernard Haitink bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks im vergangenen Oktober mit Beethovens *Missa solennis*.

Mit großem Engagement widmet sich Bernard Haitink auch der Förderung junger Talente. Beim Lucerne Festival zu Ostern gibt er jedes Jahr eine dirigentische Meisterklasse, außerdem leitet er in dieser Saison einen Meisterkurs an der Zürcher Hochschule der Künste sowie einen Workshop an der Guildhall School of Music and Drama in London.

Bernard Haitink trägt den Titel »Knight of the British Empire« und ist »Companion of Honour« des United Kingdom. 1991 wurde ihm der »Erasmus«-Preis, die höchste kulturelle Auszeichnung der Niederlande, verliehen, und 2007 kürte ihn die Zeitschrift *Musical America* zum »Musiker des Jahres«. Außerdem ist er Träger des Haus-Ordens von Oranien-Nassau.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00-34111

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Reinhard Schulz: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 24./25. Juni 2004; Vera Baur und Susanne Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Interview Christian Gerhaher: Vorabdruck aus dem Buch *Christian Gerhaher, »Halb Worte sind's, halb Melodie«*. *Gespräche mit Vera Baur*, Leipzig und Kassel 2015; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunk.