

MAHLER

SCHÖNBERG

GATTI

LANDSHAMER

Donnerstag 8.2.2018
Freitag 9.2.2018
2. Abo D
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

DANIELE GATTI
Leitung

CHRISTINA LANDSHAMER
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Jörg Handstein

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 9.2.2018
Pausenzeichen:
Dorothea Hußlein im Gespräch mit
Christina Landshamer und Daniele Gatti

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Arnold Schönberg

»Verklärte Nacht«, op. 4
nach einem Gedicht von Richard Dehmel
Bearbeitung für Streichorchester von Arnold Schönberg
(Revision 1943)

Pause

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 4 G-Dur

- Bedächtig. Nicht eilen
- In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
- Ruhvoll
- Sehr behaglich
»Wir genießen die himmlischen Freuden«
Sopran-Solo nach Worten aus »Des Knaben Wunderhorn«

»Ein neuer Ton in der Lyrik«

Zu Arnold Schönbergs *Verklärter Nacht*, op. 4

Regina Back

Entstehungszeit

November 1899 (Streichsextett), 1917 (Fassung für Streichorchester), 1943 (Revision der Streichorchesterfassung)

Uraufführung

18. März 1902 im Kleinen Musikvereinssaal in Wien durch das erweiterte Rosé-Quartett

Lebensdaten des Komponisten

13. September 1874 in Wien – 13. Juli 1951 in Los Angeles

Aufführungen mit Musik von Arnold Schönberg, dem Erfinder der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, waren von Beginn an mit Skandalen verbunden. Und dies galt erstaunlicherweise auch für seine frühen, noch ganz dem spätromantischen Tonfall und Pathos verpflichteten Werke, nicht zuletzt auch für die *Verklärte Nacht*, op. 4. Erstaunlich ist dies deshalb für uns heutige Hörer, weil diese Komposition in unseren Ohren, die die Musik des 20. Jahrhunderts kennen und gehört haben, vor allem ungeheuer sinnlich und expressiv klingt. Dass Schönbergs Zeitgenossen gleichwohl betroffen waren von dem unkonventionellen Lebensgefühl, das aus der Gedichtvorlage spricht, und der avantgardistischen Ästhetik dieser Musik, mag daher auf den ersten Blick wenig verständlich erscheinen. Aber vergessen wir nicht: Schönbergs *Verklärte Nacht* gehört in das Jahr 1899, die Endzeitstimmung des »fin de siècle« hatte sich gerade erst in Kunst, Literatur und Musik bemerkbar gemacht und wurde allseits kritisch beäugt und kommentiert.

Der 25-jährige Arnold Schönberg komponierte die *Verklärte Nacht* für Streichsextett auf ein Gedicht von Richard Dehmel in nur drei Wochen im November 1899, und diese kurze Entstehungszeit spiegelt sich nicht zuletzt in der organischen Einheit der Komposition. Wie selbständig dabei allein der Schritt war, das Prinzip der Programmmusik, das bislang nur auf Orchesterkompositionen angewandt worden war, auf die Kammermusik zu übertragen, hat vor allem der Schönberg-Schüler Anton von Webern herausgestellt. Nach der Uraufführung, die zunächst am Widerstand der Jury des Wiener Tonkünstlervereins gescheitert war und erst am 18. März 1902 im Kleinen Musikvereinssaal in Wien stattfand, hieß es jedoch in der *Neuen Freien*

Presse: »Programm Musik, die schon mehr als einmal ein Scheinleben begann und jetzt wieder eine vorübergehende Auferstehung feiert, scheint nun auch in die Kammermusik übergreifen zu wollen. A. Schönberg, der Komponist eines Streichsextetts nach Richard Dehmel, hat uns auf diese alt-neue Angelegenheit gebracht. Daß er diesmal soweit vom Ziel blieb wie mancher andere, der sich an der Ermöglichung des Unmöglichen versuchte, wird wohl jedermann erkennen, der dem Verlauf des merkwürdigen Werkes folgte. [...] Dabei unterläuft nun nebst absichtlich Confusem und Häßlichem manches Ergreifende, Rührende, manches, das den Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt bezwingt, sich ihm in Herz und Sinne drängt. Nur eine ernste, tiefe Natur kann solche Töne finden, nur ein ungewöhnliches Talent kann sich auf so dunklem Wege selbst in solcher Weise voranleuchten.«

Schönberg lehnt sich in seiner Komposition eng an das Gedicht *Verklärte Nacht* von Richard Dehmel (1863–1920) an, das 1896 in *Weib und Welt*, einem der Hauptwerke des Autors, erschienen war. Schönberg fühlte sich von der starken Bildkraft, dem naturalistischen Pathos und der mystisch-symbolistischen Erotik des Gedichts dazu inspiriert, in seinem Werk in ähnlicher Weise Naturstimmungen und menschliche Gefühle auszudrücken. Dabei legte er jedoch großen Wert auf die funktionale und ästhetische Unabhängigkeit von Musik und Gedicht: »Meine Komposition besitzt Qualitäten, die auch dann befriedigen können, wenn man nicht weiß, was sie illustrieren soll. Oder mit anderen Worten: Sie bietet die Möglichkeit, als absolute Musik gewürdigt zu werden. So mag sie das Gedicht vergessen machen, das viele heute eher als abstoßend bezeichnen würden.«

Auf diese Weise stellen Richard Dehmels Verse nicht unbedingt den Inhalt, wohl aber die Voraussetzung für Schönbergs Musik dar. Das in Strophen mit Refrains gegliederte Gedicht gibt das Gespräch eines Liebespaars in heller Mondnacht wieder. Eine Frau gesteht ihrem neuen Geliebten, dass sie bereits das Kind eines anderen erwartet; ihr Liebhaber bekennt sich gleichwohl in bedingungsloser Liebe zu ihr und verspricht, das fremde Kind als sein eigenes anzunehmen. Der seelische Konflikt wird dabei durch eine neue, unkonventionelle und alle bürgerlichen Zwänge überwindende Geschlechtsmoral gelöst, die ganz von der Idee eines allmächtigen Eros getragen ist.

Schönberg übertrug die erregte und düstere Atmosphäre des Gedichts in ein einsätziges Werk für je zwei Violinen, Bratschen und Violoncelli, das die fünfteilige Rondo- bzw. Strophenform des Gedichts formal nachbildet und sich musikalisch in entwickelnden Variationen spiegelt. Die Streichorchesterfassung, die Schönberg 1917 erstellte und 1943 noch einmal revidierte, unterscheidet sich in der Grundsubstanz indes kaum von der ursprünglichen Version für Streichsextett. Schönberg hat weder gestrichen noch erweitert, sondern lediglich die Instrumentierung ausgeweitet und den Satz von sechs auf sieben Stimmen verteilt.

Die Komposition beginnt mit stehenden Klängen in tiefer Lage. Die absteigende melodische Skala, die sich hinzugesellt, entfaltet sich nach und nach zu einem ersten Thema, dem sich dann ein synkopisches Bratschenmotiv anschließt. Der schmerzliche Ausdruck und drängende, dramatische Charakter entspricht dem klagenden Geständnis der Frau im Gedicht und beruhigt sich erst wieder mit einer als Notturmo gestalteten Episode, die das Mondlicht und die nächtliche Stimmung des Gedichtrefrains aufgreift. Nach einer Reprise der langsamen Einleitung im Fortissimo wird eine ausdrucksvolle, entschlossen wirkende Violoncello-Kantilene exponiert, die sich mit spätromantisch geprägtem Pathos ausbreitet und das Versprechen des Geliebten reflektiert. Wieder inszeniert Schönberg mit einer ostinaten Bewegung und einem Pizzicato der Streicher die nächtliche Stimmung, bevor die Violinen mit einem reprisenartig gestalteten, pathetisch-triumphalen Sologesang einsetzen, der apotheotisch in eine Beschleunigung und Steigerung vor dem Ausklang im Notturmo mündet.

Die Überfülle der Themen, die gleichwohl durch das Prinzip der entwickelnden Variation aufeinander bezogen bleiben, und die starken Stimmungswechsel zwischen lyrischen, zurückgenommenen oder versöhnlichen Passagen und anklagenden, dramatischen oder düsteren Episoden machen die hochexpressive und unentrinnbare Sinnlichkeit dieser Partitur aus. Auch der Dichter Richard Dehmel, der *Verklärte Nacht* 1912 in Hamburg hörte, bedankte sich brieflich bei Schönberg für das eindrucksvolle Erlebnis, worauf ihm der Komponist antwortete: »Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß ausgeübt. Durch sie war ich zum erstenmal genötigt, einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn

ungesucht, indem ich musikalisch widerspiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten. Leute, die meine Musik kennen, werden Ihnen das bestätigen können, daß in meinen ersten Versuchen, Ihre Lieder zu komponieren, mehr von dem steckt, was sich in Zukunft bei mir entwickelt hat, als in manchen viel späteren Kompositionen.«

Richard Dehmel
»Verklärte Nacht«

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schauen hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir
ich geh in Sünde neben dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfassen
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
Nun bin ich dir, o dir begegnet.

Sie geht mit ungelenktem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,
sei deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!
Es ist ein Glanz um Alles her,
du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von dir in mich, von mir in dich.
Die wird das fremde Kind verklären
du wirst es mir, von mir gebären;
du hast den Glanz in mich gebracht,
du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften.
Ihr Atem küsst sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

(aus: Weib und Welt)

Was mir das Kind erzählt

Zu Gustav Mahlers Vierter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

In den Sommerurlaube 1899 und 1900; Instrumentation beendet am 5. Januar 1901 in Wien

Uraufführung

Am 25. November 1901 in München durch das Kaim-Orchester, aus dem die Münchner Philharmoniker hervorgegangen sind, unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Schlägt man das Programmheft auf, informiert man sich auf Seite 3 erst einmal über die gespielten Werke. Manchmal wecken die Satzbezeichnungen schon eine bestimmte Erwartung. So verspricht Gustav Mahlers Vierte Symphonie einen entspannten Tagesausklang nach dem Arbeitsstress und dem Getümmel in der U-Bahn: »In gemächlicher Bewegung« nimmt man die Plätze ein, lehnt sich »ruhevoll« zurück und kann nun »sehr behaglich« der Symphonie lauschen. Zuvor noch könnte man »bedächtig« den Einführungstext lesen oder die »himmlischen« Lachshäppchen genießen. Das Publikum der Münchner Uraufführung im Jahre 1901 erwartete anderes: ein monumentales, großorchestrales und von heiligem Ernst getragenes Werk, so wie die im Vorjahr schon gehörte Zweite Symphonie von Mahler. Und nun hatte der stark abgeseckte Klangkörper nicht einmal mehr Posaunen! Eine Symphonie und besonders deren Finale sollte dem Hörer ein erhebendes Gefühl mitgeben, diese aber verabschiedete sich mit einem kindlichen Liede! So ließ Mahlers Vierte ein enttäushtes Publikum und ratlose Kritiker zurück: »Überall ein Aufgebot der möglichsten Orchesterwitze zum Aufputz eines formlos, vor lauter geistreichen Details in sich zusammenstürzenden Stilungeheuers«, schimpfte etwa der Musikwissenschaftler Theodor Kroyer. In der Tat fiel das Werk, zur Kammer-symphonie tendierend und von einem hintersinnigen Humor durchzogen, stilistisch aus dem Zeitgeschmack. »Im allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, daß Humor dieser Sorte (wohl zu unterscheiden von Witz und munterer Laune) selbst von den besten nicht erkannt wird.« So erklärte sich Mahler selbst die Aversionen gegen sein symphonisches »Stiefkind«.

Dem als *Finale* so anstößigen Lied *Das himmlische Leben* entspross die Konzeption der ganzen Symphonie. Mahler hatte das Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn* bereits 1892 als »Humoreske« vertont und 1895 als Schlusssatz der Dritten vorgesehen. Dort sollte es die Überschrift »Was mir das Kind erzählt« erhalten, doch es blieb bei dem großen, weihevollen *Adagio* als *Finale*. Es folgte eine für Mahler ungewöhnliche Schaffenspause von drei Jahren. Sei es, weil er als Wiener Hofoperndirektor genug um die Ohren hatte, sei es, weil mit der gigantischen, gleichsam weltumspannenden Dritten ein Endpunkt erreicht war. Wie sollte es nun weitergehen? Im Juli 1899, im steirischen Dörfchen Altaussee, kam der rettende Einfall: *Das himmlische Leben* sollte ein anderes Werk beenden: »ganz Humor – ›naiv‹ etc.« Zunächst dachte Mahler an »eine symphonische Humoreske« aus je drei Liedern und Instrumentalsätzen, doch dann kristallisierte sich eine klassische Satzfolge heraus: Sonatenhauptsatz, *Scherzo*, *Adagio*. Statt des üblichen verbreiterten und überhöhenden Finales bildet nun das Lied »die sich ganz verjüngende Spitze«. So kehrt Mahler das alte Schema der »Finalsymphonie« geradezu um. Der Weg in die Zukunft verläuft über die Vergangenheit: Mahler betrachtet die Klassik als eine Art »Kindheit« der Symphonik, die so von neuem heranwachsen kann. Die klassizistischen Rückgriffe verbinden sich mit der kindlichen Haltung des Liedes: *Das himmlische Leben* wird naiv mit dem Schlaraffenland gleichgesetzt. Doch auf den zweiten Blick perpetuiert dieses Paradies nur das irdische Leben voller Blut und Grausamkeit: Vor dem Schlemmen steht das Schlachten – was hier die Tiere allerdings gerne mitmachen. Bedenkenlos wird selbst das Lamm Gottes – »qui tollis peccata mundi« – dem Metzger überantwortet, der dann auch noch Herodes heißt! Wie passt ein derart abgründiger Humor zu der kindlichen Naivität? Diese Frage steht letztlich hinter der ganzen Symphonie. Ausgehend vom Lied knüpft Mahler dessen musikalische Fäden bereits in den drei ersten Sätzen an. Dazu erklärt er: »Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat. Im letzten Satz erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt schon angehört, wie alles gemeint sei.«

Der erste Satz: Komplizierte Kindheit

Schon die allerersten, seltsam dudelnden Takte antizipieren den letzten Satz. So mochten Kinder sich Volksmusikanten vorstellen. Dazu klappern Schellen, die Theodor W. Adorno mit der Figur des Narren assoziierte: »Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr«, sollen die Schellen laut Adorno verkünden. Seitdem wird die Symphonie immer wieder interpretiert als sich selbst entlarvender Schein, als nur vorgespiegelt heiter. In der Tat führt der erste Satz Hörer mit einseitiger Erwartungshaltung an der Nase herum (was sie damals auf die Palme gebracht hat). So blendet sich unvermittelt das eigentliche Hauptthema ein: anmutig, freundlich, in klassischem Tonfall irgendwo zwischen Mozart und Schubert. Das darin ausgestellte Intervall der Sexte (fallend) bleibt in der ganzen Symphonie (dann aufsteigend) thematisch bedeutsam: eine melodische Geste für ein innig-wohliges Gefühl – etwa wie in Mozarts »Bildnis-Arie«. Damit montiert der Anfang zwei sich fremde Sphären von Musik. Sie sind aber wie Parallelwelten miteinander verbunden und werden sich im Verlauf des Satzes immer mehr durchdringen. Aus vielen kleinen Motiven beginnt Mahler nun eine Art Miniaturwelt aufzubauen, wobei offen bleibt, ob es sich um ein Spielen mit Bauklötzchen oder ernsthafte thematische Arbeit handelt. Mitten darin platzt ganz simpel eine Melodie herein, die an ein bekanntes Kinderlied erinnert: *Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann*. Es ist interessant, dass dieses nette Kerlchen früher als dämonischer Kinderschreck galt. Die Anspielung verweist also auf den doppelbödigen Charakter der Symphonie. Dass der Butzemann in Grimms *Deutschem Wörterbuch* als »larvatus« oder »ein verstelltes Antlitz« bezeichnet wird, dürfte den Interpreten entgegenkommen, die das Werk als Maskerade sehen... Jedenfalls: Auf dem Höhepunkt der Durchführung springt der Butzemann wieder hervor und bewirkt einen schrecklichen Einsturz der ohnehin schon Lärm schlagenden Musik. In dieser erstaunlichen Durchführung steigert sich das zunehmend komplizierter werdende Spiel zu einer kaum mehr entwirrbaren Polyphonie: Kunterbunt werden die wieder zu Bauklötzchen zerlegten Themen (man kann mindestens 13 Motive zählen) durcheinander gewürfelt zu einer fröhlichen, schrillen, schaurigen, traumgleichen Welt. Darunter mischen sich weitere Motive des *Himmlischen Lebens*. Es ist, als ob die Parallelwelten ineinanderstürzen, um ein neues Universum zu gebären. Mahler selbst hat seine bisher komplexeste Musik so beschrieben: »Der erste Satz beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet.«

Die Mittelsätze: Totentanz und Paradiesvision

Für den zweiten Satz nutzt Mahler seine ganze Kunstfertigkeit, um eine möglichst triviale, schiefe, ja teils schauerhaft »falsch« klingende Musik zu erzeugen. Vorbild ist das *Scherzo* der Zweiten Symphonie mit dem besoffenen »Gedudel der böhmischen Musikanten«. Für das *Scherzo* der Vierten hat Mahler seine Mittel allerdings erheblich verfeinert: So lässt er die Solo-Violine einen Ton höher stimmen, damit sie »schreiend und roh klinge, wie wenn der Tod aufspielt«. Die angeschrägte Harmonik tut ein übriges, und so nimmt ein grotesker, mal komischer, mal gespenstischer Auftritt seinen Lauf. Der Knochenmann ist aber nicht wild, sondern eben »gemächlich«: Es muss ein Wiener sein, der in einer Art Schrammelmusik mitwirkt, die bisweilen auch anheimelnd klingt. Die weniger verzerrten Passagen stehen für die Sehnsucht nach dem (Ländler-)Paradies, und ironisch klingen auch Motive des *Himmlischen Lebens* an. Mahler wollte, dass sich den Hörern die Nackenhaare aufstellen: »Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, daß es so böse nicht gemeint war.«

Inmitten der humoristischen Sätze bildet der dritte eine Enklave des symphonischen Ernstes. »Ruhevoll« und nahezu ungebrochen verströmt sich, ähnlich dem *Adagio* der Dritten Symphonie, die Fülle des Wohllauts, reiner, von tiefem Gefühl gesättigter Gesang. Hier spricht das erwachsene Kind, das sich das verlorene Glück nun als metaphysisches imaginiert. Im extremen Kontrast zum beseligenden ersten Thema steht das zweite: ein Klagegesang, der sich schmerz-erfüllt dahinschleppt und dessen dünner Bläsersatz an die späteren *Kindertotenlieder* erinnert. Laut Natalie Bauer-Lechner erzählte Mahler, dass ihm bei diesen Themen »aus der Kindheit das mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz seiner Mutter vorschwebte, die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe.« Doppelvariationen entfalten nun die Themen, wobei sich das erste bis auf einen raschen Ländler beschleunigt. Der nostalgische Abgesang scheint sich schon zu verflüchtigen (mit Tönen, die an das »ewig« aus dem *Lied von der Erde* vorausweisen), als eine gleißende Klangwoge hereinbricht, die in E-Dur einen gleichsam jenseitigen Tonraum aufreißt. Es ist kein »Durchbruch« nach Mahlers sonstiger

Art: Wie aus heiterem Himmel fällt dieser Akkord, eine plötzliche, blendende, überweltliche Lichterscheinung, eine Epiphanie, die bereits das Paradies zu offenbaren scheint. Hörner und Trompeten schmettern die Anfangsmotive des *Himmlischen Lebens*. Dann zieht sich die Musik noch einmal ganz nach innen zurück – mit einem Zitat des Liedes *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, das sich in einen sphärischen Klang auflöst. Damit könnte die Symphonie, »gänzlich ersterbend«, schon zu Ende gehen. Aber der Schlussklang auf D-Dur ist nur ein Halbschluss, ein Doppelpunkt: Es geht weiter.

Das Finale: Warum ist es im Himmel so laut?

Nach Mahlers Anweisung soll das abschließende Lied »mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie« gesungen werden. Offenbar wollte er die naive Haltung als solche vorführen, aber keinesfalls der Belustigung preisgeben. Insgesamt lassen sich drei musikalische Sphären unterscheiden: Die kindliche Schilderung des Paradieses ist in einem behaglichen bis lebhaften Volkston gehalten und vom Orchester dezent koloriert. Sodann schafft eine ruhige, choralartige Melodie einen Moment mystischer Versenkung und Stille, die von den krass kontrastierenden Dudelmotiven und dem Schellengeklapper wieder zerrissen wird. Vor allem hier muss die Deutung ansetzen. Lässt sich hier wieder der Narr hören, der »die Fiktion als solche entlarvt« (Wolfram Steinbeck)? Doch in der damaligen Kinderwelt gehörte die Schellenkappe eher zum Kasperltheater, das so grotesk und brutal war, wie es aus diesen Zwischenspielen tönt. Die Achtel werden mit Geigenbögen geschlagen, als ob Kasperl seine Klatsche betätigt. Die Metzger-Szene zitiert aus dem *Wunderhorn*-Lied *Es sungen drei Engel* der Dritten Symphonie, das auf eine kindlich-scurrile Art in Szene gesetzt wird. Wo es ursprünglich heißt »Du sollst ja nicht weinen«, wird nun ein »unschuldig's Lämmlein zu Tod« gebracht, und so wie dieser versteckte Sarkasmus bringt auch das Gedudel ironisch zum Ausdruck, dass man im Himmel das »weltlich Getümmel« eben doch hört! Die Zwischenspiele wirken wie ein hämischer Kommentar der Musikanten, die nach jeder »himmlischen« Szene einen Höllenlärm veranstalten.

Die vierte und letzte Strophe (über die Himmelmusik) durchbricht allerdings dieses Schema: Ein zuvor nur angedeutetes Motiv in Triolen veranschaulicht den seligen Reigen zu dieser Musik; die Tonart wendet sich endgültig nach E-Dur, das oft für traumverlorenes Glück und himmlische Ruhe steht. Man denke etwa an Schuberts *Lindenbaum*, das Ende der *Schönen Müllerin* oder den zweiten Satz der *Unvollendeten*. Doch all dies sind doppelbödige, von Leid, Schrecken oder Tod gezeichnete Idyllen. Wie geht nun Mahler vor? Er verabschiedet mit der Grundtonart G-Dur zunächst auch den Humor. Was jetzt kommt, muss ernst genommen werden. Am Schluss vertont er gegen den Textsinn ein Hinsinken und Entschlummern, ein Auflösen und Ersterben im tiefsten Dunkel. Das Ziel »zergeht wie ein Irrlicht«, meint Matthias Hansen, und nach Wolfram Steinbeck verkündet dieses Ende nur die triste Wahrheit, dass sich der Mensch mit derlei Träumen nur etwas vorgaukle. Viele heutige Interpreten sehen eine tiefe Tragik in diesem oft allzu naiv gehörten Werk. Doch dieses bleibt zutiefst mehrdeutig und trügerisch für alle, die nur einer Fährte folgen. Vollständig erklärt hat das Lied nicht, »wie alles gemeint sei«: Mahlers Vierte fordert den Hörer ganz ähnlich wie die oft unbequemen Fragen eines Kindes.

Gustav Mahler

»Das himmlische Leben«

(Schlusssatz der Vierten Symphonie)

Wir genießen die himmlischen Freuden,
D'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!
Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir führen ein englisches Leben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!
Sanct Lukas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten,
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben
Die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen
Auf offener Strassen,
Sie laufen herbei!
Sollt' ein Festtag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sanct Martha die Köchin muss sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die uns'rer verglichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen!
Dass alles für Freuden erwacht.

(aus: Des Knaben Wunderhorn)

Von Pult zu Pult (4)

Februar 2018

Während der zurückliegenden Europatournee im November 2017 hat sich Andrea Lauber mit Mathias Schessi (Viola) und Stephan Hoever (Violine) in Wien getroffen, um über das Thema Freundschaften im Orchester zu sprechen. Die beiden Musiker verbringen nicht nur als Kollegen auf der Bühne sehr viel Zeit miteinander – sondern auch in ihrer Freizeit. Orchesterkollegen und enge Freunde – passt das zusammen?

AL Sie werden von Kollegen liebevoll als »Tour-Ehepaar« bezeichnet, da Sie gerade bei Reisen mit dem Orchester meistens gemeinsam anzutreffen sind. Trifft diese Beschreibung auf Sie beide zu?

(Beide lachen)

MS Ja, das stimmt wohl, wir sind schon viel gemeinsam unterwegs auf Tourneen. Wir kennen uns einfach schon sehr lange, seit 1993. Wenn ich zurückdenke, haben wir natürlich schon viel zusammen erlebt und musiziert – nicht nur im Orchester, sondern auch in verschiedenen Kammermusik-Besetzungen, vor allem im Quartett.

SH ... naja, das mit dem Tour-Ehepaar ist vielleicht doch ein bisschen übertrieben, oder? (*schmunzelt*). Weil wir uns eben schon so lange und so gut kennen, machen wir viele Dinge auf den Tourneen gemeinsam: Wir gehen nach den Konzerten essen oder unternehmen Ausflüge.

AL Wie haben Sie sich denn kennengelernt? Im Orchester oder außerhalb?

SH 1993 habe ich im Tonhalle-Orchester in Zürich Probespiel gemacht. Zu diesem Zeitpunkt war Mathias schon dort im Orchester und hat mich bei meinem Probespiel gehört. Da haben wir uns tatsächlich zum ersten Mal getroffen und kennengelernt. Dann hat sich relativ schnell ergeben, dass wir zusammen Kammermusik machen wollten. Und das hat von Anfang an einfach sehr gut funktioniert.

AL Sind Sie dann beide zufällig oder geplant beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gelandet?

MS Naja, Stephan ist vorausgegangen ...

SH ... und ich habe Mathias dann immer mal wieder angerufen, vom Orchester in München geschwärmt und ihn ermutigt, es doch auch hier zu probieren. Ich muss aber dazusagen, dass Mathias in Zürich eine sehr gute Stelle und eigentlich nicht viele Gründe hatte zu gehen. Aber ein paar gab es doch ...

MS Meine Familie – meine Eltern und Geschwister – leben in München, meine Frau ist aus Salzburg. Deswegen war mir München natürlich näher als Zürich, und auch das Symphonieorchester ist mir schon seit meiner Kindheit vertraut – mein Vater war über 40 Jahre Erster Solo-Bratschist im Orchester. So war es für mich absolut die richtige Entscheidung, 1998 auch zum Symphonieorchester zu wechseln.

AL Wie wichtig ist es denn, unter den Kollegen auch gute Freunde zu haben?

SH Ich sehe das ein bisschen getrennt. Unter Kollegen versteht man sich gut, aber man muss auch einen gewissen Abstand haben. Ich finde, den braucht es in diesem Beruf. Abgesehen davon, dass es gar nicht möglich ist, sich mit so vielen Leuten gleich gut zu verstehen – ein Orchester ist ja dafür zu groß. Ich finde schon, man sollte gut sortieren, viele haben ja auch Familien und einen eigenen Freundeskreis.

MS Ja, das stimmt schon, aber Freundschaften – auch im Orchester – sind für mich doch sehr wichtig. Gerade wenn man gemeinsam Musik macht, ist ein gewisses menschliches Verständnis füreinander absolut notwendig. Wir verbringen extrem viel Zeit miteinander: auf der Bühne, bei den Proben. Sonst funktioniert es nicht.

SH Da hast du schon recht ... Durch die Musik sind wir sowieso schon näher beieinander als vielleicht Kollegen in anderen Berufen. Nicht vorzustellen, jahrelang Pult an Pult zu spielen und mit dem Nachbarn überhaupt nicht auszukommen.

AL **Ich möchte Sie nun aber gerne noch ein bisschen besser kennenlernen. Da Sie beide sich sehr gut kennen, würde ich vorschlagen, Sie, Herr Hoever, erzählen mir, was ich über Mathias Schessl wissen muss ...**

SH Was mir als erstes einfällt: Mathias ist sehr ausgeglichen, strahlt viel Ruhe raus – das zeichnet ihn übrigens auch als Musiker aus! Das ist extrem wichtig, und das schätze ich sehr. Für mich ist er der Bratscher, mit dem ich am liebsten zusammen Musik mache. Über die Jahre habe ich das immer wieder festgestellt, denn wir spielten oft auch in anderen Formationen. Aber am Ende haben wir immer wieder zueinander gefunden (lacht). Auch auf längeren gemeinsamen Konzertreisen, die ja manchmal sehr anstrengend sein können, hat es mit Mathias immer Spaß gemacht und funktioniert – ganz selbstverständlich.

AL **Und umgekehrt: Wie würden Sie Stephan Hoever beschreiben?**

MS Stephan geht unheimlich gerne in die Berge. Nicht einfach nur wandern, nein, er macht ziemlich extreme Touren. Und ja, ich glaube, das ist auch ein Teil von seinem Charakter ... (*beide lachen*).

AL **Gibt es denn etwas, das Sie beide komplett unterscheidet?**

MS Genau das: das extreme, tagelange Bergsteigen, auf Gipfel Klettern, das ist gar nichts für mich. Ich gehe schon auch gerne mal wandern, aber lieber bin ich beim Segeln ...

SH (*unterbricht ihn*) Stimmt! Das habe ich vergessen, deine Leidenschaft für's Segeln. Das ist wiederum für mich nichts ...

AL **Sie erwähnten, dass Sie seit Jahren zusammen Quartett spielen. Ist es schon einmal vorgekommen, dass Sie sich – trotz Ihrer Freundschaft – auf musikalischer Ebene absolut nicht einig geworden sind?**

MS Wir spielen seit 1999 im Münchner Streichquartett, das aus vier Mitgliedern des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks besteht. Glücklicherweise ist es Stephan und mir noch nicht passiert, dass wir musikalisch nicht zusammengekommen sind. Wir sind sehr auf einer Linie. Ich glaube übrigens, es kommt gar nicht so selten vor, dass man sich menschlich sehr gut versteht und musikalisch nicht.

AL **Unser Interview findet ja in Wien auf der Europatournee des Orchesters statt. Bei einigen Kollegen sind Tourneen sehr beliebt, bei manchen eher lästige Pflicht. Was trifft auf Sie zu?**

SH Für mich ist es jedes Mal ein Erlebnis! Ich mag Tourneen, denn es ist einfach eine wunderbare Kombination: sehr gute Konzerte, schöne Städte, und wenn nebenbei noch Zeit bleibt, um etwas Neues zu sehen und zu erleben – umso besser!

MS Das kann ich nur unterstreichen. Allerdings gab es bei mir eine Phase, als meine Kinder noch kleiner waren, in der es mir immer sehr schwer gefallen ist, mich von der Familie zu trennen.

SH Das ist bei mir ähnlich, zumal meine Kinder noch kleiner sind als die von Mathias. Tatsächlich wäre es manchmal schöner, die Zeit zu Hause zu verbringen. Aber die Tourneen gehören eben zu unserem Beruf dazu.

AL Was war bisher auf dieser Tournee Ihr schönstes Konzerterlebnis?

MS Für mich ist das – fast immer und so auch dieses Mal – der Musikverein in Wien! Da passt einfach alles zusammen: Die Akustik ist toll, der Saal ist wunderschön, die Stimmung ist einmalig.

SH Mir geht's genauso. Wien ist immer der Höhepunkt. Wir kennen ja mittlerweile schon sehr viele Säle, aber diese Atmosphäre im Musikverein ist besonders. Und das Orchester ist auch noch mal zusätzlich motiviert. Man spürt, es geht ein Extra-Ruck durchs Orchester.

BIOGRAPHIEN

Christina Landshamer

Nach der Ausbildung an der Hochschule für Musik und Theater in ihrer Heimatstadt München bei Angelica Vogel und in der Liedklasse von Konrad Richter absolvierte die Sopranistin die Solistenklasse bei Dunja Vejzović in Stuttgart. Erste Engagements führten sie nach Berlin, Stuttgart und Straßburg. 2009 debütierte Christina Landshamer in Haydns *Il mondo della luna* mit Nikolaus Harnoncourt am Theater an der Wien, 2011 war sie unter der Leitung von Christian Thielemann in Richard Strauss' *Frau ohne Schatten* bei den Salzburger Festspielen zu erleben, und gleich im darauffolgenden Jahr kehrte sie mit den Berliner Philharmonikern und Simon Rattle als Frasquita in *Carmen* dorthin zurück. Seither ist Christina Landshamer eine international gefragte Sängerin, die regelmäßig mit den bedeutenden europäischen wie amerikanischen Orchestern, wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich und dem Orchestre de Paris, dem New York Philharmonic und dem Pittsburgh Symphony Orchestra, zusammenarbeitet. Ihre musikalischen Partner am Pult sind u. a. Kent Nagano, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, Stéphane Denève, Daniel Harding und Herbert Blomstedt. Neben den Salzburger Festspielen war Christina Landshamer auch bei anderen Festspielen zu hören, so in Baden-Baden (*Najade in Ariadne auf Naxos*) und beim Glyndebourne Festival (*Almirena in Rinaldo*). Inzwischen ist sie immer häufiger in den USA gefragt, an der Lyric Opera of Chicago (Sophie im *Rosenkavalier*) und in der Carnegie Hall. Sie wirkte in Mahlers *Auferstehungssymphonie* unter der Leitung von Manfred Honeck in Pittsburgh mit und in Händels *Messiah* sowie in Mahlers Zweiter Symphonie bei den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung von Alan Gilbert. Ihr Repertoire umfasst vor allem die klassisch-romantischen Werke wie Haydns *Schöpfung* (in der Elbphilharmonie mit Thomas Hengelbrock), Mozarts *Requiem* (mit dem Konzerthausorchester Berlin unter Vladimir Jurowski), Beethovens Neunte Symphonie (mit dem Orchestre des Champs-Élysées unter Philippe Herreweghe) und Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* (mit der Accademia di Santa Cecilia in Rom unter Pablo Heras-Casado). Von Christina Landshamer liegen mehrere viel beachtete Einspielungen vor, darunter eine CD mit dem Liedbegleiter Gerold Huber (Schumann und Ullmann) sowie Mozarts *Zauberflöte* mit der Niederlandse Opera, Bachs *Matthäus-Passion* und Mahlers Vierte Symphonie mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly. Beim Symphonieorchester war sie zuletzt im Dezember 2015 zu Gast, sie sang den Sopranpart in Carl Nielsens *Sinfonia espansiva* unter der Leitung von Alan Gilbert.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Daniele Gatti

Daniele Gatti, der seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komponieren und Dirigieren am Giuseppe-Verdi-Konservatorium in Mailand absolvierte, ist seit 2016 Chefdirigent des Concertgebouworkest Amsterdam in der Nachfolge von Mariss Jansons und ebenfalls seit 2016 »Artistic Advisor« des Mahler Chamber Orchestra. Zuvor hatte er Chefpositionen an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (1992–1997), beim Londoner Royal Philharmonic Orchestra (1996–2009), am Teatro Comunale in Bologna (1997–2007), beim Orchestre National de France (2008–2016) und am Opernhaus Zürich (2009–2012) inne. Außerdem war er Erster Gastdirigent am Royal Opera House Covent Garden in London (1994–1997). Seine Chefposition beim Concertgebouworkest Amsterdam begann er mit einer Auftakt-Tournee »RCO meets Europe« durch die EU-Staaten und stand im Juni 2017 am Pult der Amsterdamer Oper mit Strauss' *Salome*.

Zu seinen wichtigsten Opernproduktionen zählten der Falstaff in der Regie von Robert Carsen in London, Mailand und Amsterdam, der *Parsifal* in der Inszenierung von Stefan Herheim zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2008 und in der Regie von François Girard an der Metropolitan Opera in New York sowie *Elektra*, *La bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Il trovatore* für die Salzburger Festspiele. Immer wieder ist Daniele Gatti auch an der Mailänder Scala zu Gast, so dirigierte er dort beispielsweise *La traviata* im Verdi-Jahr 2013.

Darüber hinaus wird der Dirigent regelmäßig von allen renommierten europäischen und amerikanischen Orchestern und allen bedeutenden Opernhäusern eingeladen. So leitete Daniele Gatti Neuproduktionen u. a. in München (*Aida*, *Fidelio*), Zürich (*Falstaff*, *Parsifal*, *Otello*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Mathis der Maler*), Mailand (*Lohengrin*, *Don Carlo*, *Lulu*), Dresden (*Macbeth*) und London (*I Puritani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*). Zahlreiche Produktionen und Konzerte sind auf CD (Strawinsky, Debussy und Berlioz) und DVD (*Parsifal*, *Elektra*, *Aida* und *Falstaff*) erschienen. Für seine künstlerischen Leistungen erhielt Daniele Gatti höchste Auszeichnungen der Italienischen und Französischen Republik.

Viel Anerkennung erfährt Daniele Gatti außerdem für seine Nachwuchsförderung mit dem Projekt »Side by Side«, für das Musiker des Amsterdamer Jugendorchesters neben den Profimusikern des RCO ein Werk des Abends mitmusizieren dürfen.

Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gastierte Daniele Gatti zuletzt im Januar 2014 mit Hindemiths Konzertmusik und seiner Symphonie *Mathis der Maler*, Strauss' *Burleske* mit Rudolf Buchbinder und Wagners Vorspiel zu *Die Meistersinger von Nürnberg*.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Regina Back: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 24./25. November 2011; Richard Dehmel: aus *Weib und Welt – Gedichte und Märchen*, 1896/1901; Jörg Handstein: Originalbeitrag; Gesangstext Mahler: © Universal Edition; Biographien: Renate Ulm (Landshamer, Gatti); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Mathias Schessl und Stefan Hoever: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Universal Edition (Schönberg und Mahler).

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra