

JANSONS

MAHLER

7

Donnerstag 19.4.2018
Freitag 20.4.2018
7. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 21.30 Uhr

17/18

MARISS JANSONS
Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Jörg Handstein
Gast: Frank Reinecke

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 20.4.2018

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

PROGRAMM

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 7 e-Moll

- Langsam. Adagio – Allegro risoluto, ma non troppo
- Nachtmusik I. Allegro moderato
- Scherzo. Schattenhaft (Fließend, aber nicht schnell; in den Anfangstakten noch etwas zögernd) – Trio
- Nachtmusik II. Andante amoroso
- Rondo-Finale. Tempo I (Allegro ordinario) – Tempo II (Allegro moderato, ma energico)

»Vorwiegend heiter«

Zu Gustav Mahlers Siebter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

In den Sommern 1904 und 1905;

das Manuskript trägt die Datierung: »Maiernigg 15. August 1905«.

Uraufführung

19. September 1908 in Prag unter der Leitung des Komponisten; das Konzert fand im Rahmen des 60-jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. statt.

Lebensdaten des Komponisten

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

»Heute ist alles hier fertig geworden! Du wirst paff sein, was für ein schönes Spielplatzel wir da für unser Putzel hergerichtet haben. [...] Ich freue mich schon rasend, bis wir das zusammen das erste Mal ansehen und unsere Putzi da einführen.« Gustav Mahler war selten glücklich im Juli 1904: Neben seiner kleinen Tochter Maria Anna (Putzi) würde seine Frau Alma auch die neugeborene Anna Justine (Gucki) in das Urlaubsdomizil am Wörthersee mitbringen. Und neben dem »Spielplatzel« wurde diesen Sommer endlich auch die Sechste Symphonie fertig, mit deren riesenhaftem Finale Mahler lange gerungen hatte. Wer glaubt, das Kunstwerk spiegele die Gestimmtheit des Künstlers, wird hier eines Besseren belehrt: Hat je eine Symphonie ein so schreckliches Ende genommen? Die ersterbende Musik liegt schon reglos im Dunkeln, da durchfährt sie noch einmal ein Schlag, ein Akkord wie ein Elektroschock, dann verklingt sie im fahlsten, trostlosesten Moll. Dieser Schluss ist das Siegel restloser Vernichtung, und das ganze Finale die Umkehr aller optimistischen, jubelnd von Moll nach Dur sich wendenden Symphonien seit Beethovens Fünfter. Wie sollte es da weitergehen?

Noch im selben schaffensfrohen Sommer komponierte Mahler zwei *Kindertotenlieder* und begann seine Siebte Symphonie. Allerdings machte er um den ersten Satz noch einen Bogen, als sei nach dem beschriebenen Ende ein neuer Anfang wirklich zu schwer. Wie zur Erholung wandte er sich zunächst den Mittelsätzen zu, die leichter zu konzipieren waren als die anspruchsvolle symphonische Großform eines Eingangssatzes. Dennoch sollten diese Sätze, denen Mahler die Bezeichnung *Nachtmusik* gab, den Charakter der Symphonie entscheidend prägen. Wahrscheinlich skizzierte er auch schon den Grundriss, eine fünfsätzliche, spiegelsymmetrische Form, deren Achse das *Scherzo* bildet. Im folgenden Sommerurlaub, 1905, wollte Mahler die Symphonie beenden, die restlichen Sätze um die »Nachtmusiken« herumbauen. Doch das war einfacher geplant als getan: »Zwei Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn [...] – bis ich ausriß in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz und endlich gab ich es auf und fuhr nach Hause mit der Überzeugung, daß der Sommer verloren sein wird.« In Krumpendorf am Wörthersee stieg er aus

dem Zug und ließ sich von einem Boot zu seiner Villa ans andere Ufer bringen. Da endlich brach die Blockade: »Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satze ein – und in 4 Wochen war 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!«

Wie gewöhnlich war Mahler zufrieden mit sich. Vor lauter Euphorie in Latein verfallend, meldete er einem Freund: »Credo hoc opus fauste natum et bene gestum.« – (»Ich glaube, dieses Werk kam glücklich zur Welt und ist gut gelungen.«) Einem Konzertunternehmer empfahl er die Siebte als »mein bestes Werk und vorwiegend heiteren Charakters«. Ganz ähnlich legte er sie einem Verleger mit der Auskunft ans Herz, »dass das Werk vorwiegend heiteren, humoristischen Inhalts ist.« Die Prager Uraufführung im September 1908 und weitere Aufführungen in München, Wien und Amsterdam waren relativ erfolgreich, und es gab weniger bösertige Kritiken als sonst. Das bedeutet aber nicht, dass die Siebte problemlos zugänglich ist. Mahler selbst sah sie später als Mahler-Symphonie für Fortgeschrittene: »Denn für ein Publikum, das noch nichts von mir weiß, ist das Werk zu kompliziert.« Ein Publikumsliedling ist sie noch immer nicht. Sie hat keinen Hit, keinen Hammer, keinen biographischen Aufhänger, keine griffige Formel für die Deutung. Ihr Grundgedanke bleibt rätselhaft. Nicht einmal nachträglich aufgeklebte Etiketten wie »Nachtwanderung« oder »Das Lied von der Nacht« halfen da weiter. Im Wege steht ihr wohl auch das scheinbar allzu auftrumpfende C-Dur-*Finale*, dem kein Geringerer als Theodor W. Adorno »ein ohnmächtiges Mißverhältnis zwischen der prunkvollen Erscheinung und dem mageren Gehalt des Ganzen« bescheinigt hat. Mit solchem Jubelschall wollen sich selbst viele Mahler-Freunde nicht anfreunden!

Hier röhrt die Natur: der erste Satz

An der Großartigkeit des ersten Satzes besteht indessen kein Zweifel. Er knüpft an den der Sechsten an: ein breiter, kraftvoller Sonatenhauptsatz in Moll, der von Marschmotiven beherrscht wird. Diese agieren hier jedoch weit differenzierter als der unerbittliche, gleichförmig stampfende Tritt des Vorgängers, und die Konturen der Form sind nicht mehr so einfach zu verfolgen, ja lösen sich nahezu auf im steten Fluss der Varianten und Verarbeitungsprozesse. Es ist Mahlers letzter und komplexester Sonatensatz in regulärer Form, auch noch einmal mit einer klassischen langsamen Einleitung. Wie Mahler vom Ruderschlag seines Bootes auf den trauermarschartigen Rhythmus dieser Einleitung kam, erschließt sich kaum; eher assoziiert man einen schwankend getragenen Sarg, ein Begräbnis von altertümlichem, etwas verschlissenen Pomp. Neben dem fahlen, unscharfen Klang fällt sogleich das schauerlich klagende Tenorhorn ins Ohr. »Hier röhrt die Natur«, soll Mahler erklärt haben. Wäre dies vielleicht ein Schlüssel zum Verständnis? Denn ganz ähnlich tönt eine Solo-Posaune in der Einleitung zur Dritten Symphonie, wo sich, laut Mahlers Programm, aus der starren, noch toten Materie das Leben losringt und sich dann mit einem gewaltigen Marsch Bahn bricht. Vitalistisches Denken, damals in Naturwissenschaft und Philosophie verbreitet, scheint hinter dieser Idee zu stecken. In der Siebten entwickelt sich aus dem Material der Einleitung schließlich das schnelle Hauptthema in e-Moll, angestoßen von der fallenden Quarte (ein Urmotiv Mahlers), energiegeladen und heftig vorwärtsdrängend. Der Geschwindmarsch, Bild elementarer Lebenskraft, wird allerdings immer wieder gebremst von gegenläufigen Motiven und lyrischen Gedanken. Sie führen auch das melodisch beseelte, »mit großem Schwung« zu spielende Seitenthema in C-Dur herbei. Sodann, frisch und fröhlich, marschiert eine kurze Schlussgruppe in die riesige Durchführung, eine Art Exerzierplatz für thematisch-motivische Arbeit. Aber die Marschordnung ist endgültig dahin. Alle Charaktere, auch die »röhrende Natur«, kommen hier zusammen, geraten aneinander, verrenken sich, verformen sich, verschachteln sich zu kunstvoll-chaotischer Polyphonie. Schließlich ruft ein Appell zur Ruhe, suspendiert alle Aktivität. »Feierlich« verwandelt sich ein Marschmotiv in ein Choralmotiv. Stille kehrt ein. Es öffnet sich einer jener ferngerückten Klangräume Mahlers, in denen Themen nachhallen, Signale und Naturlaute erklingen. Es schimmert ein gleichsam unirdisches Licht. Eine ätherische Melodie schwebt über ein Akkordfeld in H-Dur. Diese nun wirklich sternenferne Vision, wohl der Höhepunkt des Satzes, zergeht jedoch wie eine Fata Morgana. Das Leben fällt zurück in die starre, klagende Natur. Und trotzdem, nach dem Gesetz der Reprise, prangt es am Ende in vollster Kraft und Helle. Das Telos des Sonatensatzes, so könnte man interpretieren, verbindet sich der so genannten »Entelechie«, einem philosophischen Lieblingsgedanken Mahlers. »Was sein Ziel in sich selbst hat«, heißt das auf Deutsch. Genauer bedeutet der von Aristoteles geprägte Begriff: Das individuelle Leben wie auch die Natur als Ganzes tragen ihr Ziel in sich und verwirklichen es durch die ständige Entwicklung ihrer selbst. Es zählt, so Mahler, »was der Mensch

aus sich selbst macht – was er durch rastloses Leben und Streben *wird*.« Dabei treibt ihn das in der Entelechie begründete Prinzip der »Energie«. Dass die Musik so raumgreifend und extrem, ja teils aufgeputzt und überhitzt wirkt, hat wohl auch etwas mit Mahlers ganz persönlicher Art von Energie zu tun. Als Alma ihn einst kennenlernte, notierte sie: »Wie ein Wilder fuhr er herum im Zimmer. Der Kerl besteht nur aus Sauerstoff. Man verbrennt sich, wenn man an ihn ankommt.«

Eine große Nachtmusik: die Mittelsätze

Bei dem hochkonzentrierten, äußerst gewichtigen Kopfsatz erstaunt es, dass Mahler das ganze Werk als »vorwiegend heiter« bezeichnete. Wollte er damit nur Veranstalter und Verleger locken? Doch »heiter« war für ihn nicht gleichbedeutend mit harmlos. Die »Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt [...], die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat«, sah er in seiner Vierten Symphonie, und vielleicht hatte er bei der Siebten Ähnliches im Sinn. Die Bezeichnung zweier Sätze als »Nachtmusik« lässt eine weitere Assoziation zu: Im 18. Jahrhundert, etwa bei Mozart, war damit schlicht eine zu später Stunde, bisweilen im Freien gespielte Musik gemeint, eine *Serenade*, ein vielsätziges, eher hell gestimmtes Werk. Im Italienischen bedeutet »sereno« nichts anderes als »heiter«. Serenaden wurden zumeist von Märschen eröffnet, virtuell der Aufmarsch der Musikanten zum Spielort. Mahlers erste *Nachtmusik* weckt eine ähnliche Vorstellung: Eine Art Regimentskapelle marschiert hinaus auf's Land, dessen Klangraum die Einleitung deutlich heraufbeschwört. Die Nacht bricht an, es dämmt, Schauer gehen durch die Natur, Dur-Moll-Wechsel, ja selbst der Schreckens-Akkord aus der Sechsten klingt an und der Ton jener *Wunderhorn-Lieder*, die von traurigen und toten Soldaten erzählen. Aber tönt nicht der Marsch auch heiter? Bimmelt da nicht eine Kuhherde? Doch Mahler versteht die Herdenglocken eher als »letzten Gruß lebender Wesen«, als Symbol »weltferner Einsamkeit«. Es herrscht Zwielflicht, Ambivalenz, Verunsicherung. Was will dies Grauen bedeuten?

Den konzeptuellen Mittelpunkt der Symphonie bildet das *Scherzo*, ein nachtschwarzes Genrebild, das noch auf die hellere Umgebung ausstrahlt, ein düsterer Abgrund in der Mitte des Lebens. Es ist eine bereits abgestorbene Welt, die sich da »schattenhaft« zum Tanz versammelt: Abendroben unter Kronleuchtern, k. u. k. Hofball, Wiener Walzersedigkeit – zur Geisterstunde. Man kann sich den Spuk leicht kinematographisch ausmalen, aber auch fasziniert lauschen, wie Mahler diese gespenstische Klangwelt orchestral aufbaut, mit allen Mitteln der vorhandenen (oder noch nicht vorhandenen) Technik: so dem später »Bartók-Pizzicato« genannten Anreißen der ans Holz schlagenden Saiten. Und doch ist in den abgerissenen, zwischen Dur und Moll flatternden Tanzmelodien noch ein Rest, ein Schatten von Heiterkeit spürbar, die melancholisch als eine vergangene beschworen wird.

Weitaus freundlicher spielt die zweite *Nachtmusik* auf, nun klar in der Tradition einer Serenade, szenisch gefasst als »Ständchen«, das Mahler sogar mit originalem Zubehör ausstattet: Sologeiger, Gitarre und Mandoline. In dem feinen, zarten Klanggewebe verbergen sich aber doch kleine Molltrübungen und dunkle, zwielfichtige Stellen. Und eher verfremden die Zupfinstrumente (die Arnold Schönberg in seine eigene Serenade op. 24 übernahm) den Orchesterklang, als dass sie ihn authentisch einfärben. Man könnte sich das Ständchen in einem expressionistischen Stummfilm vorstellen, zwischen schief gestellten Häusern, vor einem spitzwinkligen Fenster. Matthias Hansen sieht es als »geisterhaft-flüchtiges, zerbrechliches Schattenspiel«, eine eher »surreal« erscheinende Szene.

Umstrittener Jubel: das Finale

Umso handfester geht es weiter: »Mit Bravour« geknüppelte Pauken, ein Tusch, dann ein blechstrahlendes Thema in C-Dur: Apotheose! Das *Finale*, so meinten die ersten Kommentatoren noch ganz naiv, soll »den Sieg des Lebens über den Tod, des Tages über die Nacht« andeuten. Bis heute ist dieser ungebrochen positiv und heiter gestimmte Satz umstritten. Eine kritische Position hat 1960 zuerst Adorno bezogen, der Mahler zum »schlechte[n] Jasager« erklärte: »Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es [das Finale] selber.« Doch wollte Mahler einfach nur »ja« sagen? Bedenkenswert ist Hansens These, er habe ein »ironisches, stellenweise gar frivoles Spiel« getrieben, allerdings eher wie dies »Verzweifelte« tun. Hans-Klaus Jungheinrich spricht gar von einer »Apotheose der Selbstzerstörung«. Mahlers Ehre als guter Neinsager scheint gerettet ... Kaum je ernst genommen wird sein Hinweis, die Symphonie sei »humoristischen Inhalts«. So kommt er seiner Ehrenrettung entgegen, denn seine Art Humor ähnelt bekanntlich der Definition von Jean Paul: »Humor ist das

umgekehrt Erhabene. Er erniedrigt das Große, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich und nichts ist.«

Vergisst man einmal alle ästhetische Theorie und vorgeprägten Erwartungen und hört das *Finale* ganz unbefangen, kann es passieren, dass man einfach nur lachen muss: Das »Über-C-Dur«, das bravouröse Lärmen, die Operetten-Seligkeit im Verein mit der *Meistersinger*-Herrlichkeit, die ganze Jubelstimmung wild durcheinander – all das kann auch komisch wirken. Die Musik belustigt sich selbst über die sieghafte Attitüde, die sie vorgibt. Ein ernsthaft-hymnisches Finale, sagen wir von Bruckner oder aus Mahlers ersten drei Symphonien, mischt niemals so verschiedene, auch niedere Stile. Da gibt es ein »Graziosissimo« zu spielendes Menuett, ein ungeschlachtetes »alla turca«, vor allem viel volkstümelnden Frohsinn aus Wirtshaus und Schlagerparade. Das Erhabene einer Finalsymphonie wird tatsächlich umgekehrt, die kleine Musikwelt steht auf Augenhöhe mit der Symphonik, die wiederum durch ironische Übertreibung – Paukengetöse und Glockenschall – erniedrigt wird. Dass auch das Hauptthema des ersten Satzes der Apotheose zugeführt wird, wirkt wie die Apotheose eines Klischees. Dem hohen Ton entgegen steht die Rondo-Form, die mehr an den heiteren »Kehraus« der Klassik anknüpft als die große Finalsymphonie. Hatte bereits das Rondo-Finale der Fünften humoristisch-ironische Züge, so wirkt nun der penetrante, (acht mall!) wiederholte Refrain geradezu erheitend. Die Couplets versacken oft in ihrem Gedudel, dann platzt einfach wieder der strahlende Refrain herein – gegen Ende sogar mit einer Art Schreckschuss –, und der Fortgang ist gesichert. Zudem werden statt des klassisch-logischen Formaufbaus Themen, Motive, Taktgruppen zumeist flickenartig aneinandergesetzt. Es gibt Schnitte, Schwenks, Überschneidungen, plötzliche Takt- und Tempowechsel. Das alles komponierte Mahler kaum aus Unvermögen so, sondern in humoristischer Absicht. Martin Geck meint, indem der »Bombast ins Lächerliche« umschlage, sei das Finale karnevalesk im Sinne Michail M. Bachtins. Der russische Literaturwissenschaftler hatte den Karneval (vor dessen Trivialisierung) als tiefgreifende Lachkultur interpretiert: »Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.« Das passt, allerdings gleicht für Geck dieser tönende Karnevalszug »einem grauenvollen, seinen Frohsinn nur vortäuschenden Marsch ins Nichts«. Endet Mahlers Siebte wirklich dort, im Nichts, am selben Ort wie die Sechste? Gewiss, Komik und Tragik, Lachen und Entsetzen liegen bei Mahler dicht beieinander. Aber Karneval in Bachtins Sinne meint auch den Sieg des Lebens über die Angst, über die Macht und deren starren, monolithischen Ernst. Echter Humor wäre vielleicht, wenn man trotzdem lacht.

Brief Arnold Schönbergs an Gustav Mahler vom 19. Dezember 1909

»Früher hatte es mich gedrängt, Ihnen sofort nach einer Aufführung, noch unter dem vollen warmen Eindruck des Werkes stehend, etwas rasch darüber zu sagen. Vielleicht fürchtete ich insgeheim, der Eindruck könnte sich verflüchtigen, nachlassen. Und in der Tat, ich muß das gestehen, er hielt sich nicht lang. Diesmal aber – (und das ist mir das Wichtigste) wußte ich, ich dürfe so lange warten als ich wollte, dieser Eindruck, der von der Siebenten und vorher der von der Dritten: das sind *bleibende*. [...] Denn ich hatte weniger als früher die Empfindung von ungemein Sensationellem, etwas, das einen ungeheuer erregt, aufpeitscht, mit einem Worte von etwas, das den Hörer in der Weise bewegt, daß es ihn aus seinem Gleichgewicht bringt, ohne ihm ein anderes dafür zu geben. Sondern ich hatte den Eindruck einer vollendeten, auf künstlerischer Harmonie begründeten Ruhe. Etwas, das mich in Bewegung bringt, ohne meinen Schwerpunkt einfach rücksichtslos zu verrücken; das mich zu sich ruhig und angenehm hinzieht – die Anziehung, die etwa Planeten leitet, sie ihre eigene Bahn gehen läßt, diese zwar beeinflusst, aber so gleichmäßig, so planvoll, daß es nichts Ruckweises, nichts Heftiges mehr gibt. Das mag vielleicht etwas schwulstig klingen. Nichtsdestoweniger scheint es mir sehr deutlich eines auszudrücken, was ich hauptsächlich empfunden habe: Ich habe Sie wie einen Klassiker aufgenommen. Aber wie einen, der mir noch *Vorbild* ist.«

Von Pult zu Pult (6)

April/Juni 2018

Andrea Karpinski und Michael Friedrich spielen gerne und häufig am selben Pult. Sie sind beide seit 1990 Mitglied der Ersten Geigen, Andrea Karpinski gehörte zuvor bereits sieben Jahre der Gruppe der Zweiten Geigen an. Vera Baur sprach mit ihnen über das Miteinander im Orchesteralltag.

VB Als Konzertbesucher fragt man sich oft, nach welchen Kriterien in den Streichergruppen die Pulte besetzt werden. Auch kann man bemerken, dass Sie beide häufig nebeneinandersitzen.

AK Das wird in jeder Gruppe anders gehandhabt. In den Zweiten Geigen und den Celli wird die Sitzordnung, soweit ich weiß, von einem Dienstenteiler festgelegt. Bei uns in den Ersten Geigen kann sich jeder hinsetzen, wo er gerne möchte. Wenn man öfters mit demselben spielt, liegt das sicher daran, dass man sich mit ihm wohl fühlt. Ich bin im Konzert oft nervös, und es hilft mir, diese Nervosität besser in den Griff zu bekommen, wenn ich neben Pultpartnern spiele, bei denen ich mich geborgen fühle, die meine Stärken und Schwächen genau kennen. Mit manchen kann man am Pult auch besser kommunizieren als mit anderen. Teilweise ist es aber auch Zufall. Einige wollen unbedingt weiter vorne sitzen, andere unbedingt am letzten Pult. Oft bleibt dann auch nicht so viel übrig.

VB Wenn man spezielle Wünsche hat, empfiehlt es sich also, nicht allzu spät zur ersten Probe zu erscheinen?

AK Ja, tatsächlich sind bei uns am Montagmorgen einige Kollegen oft extrem früh da (*lacht*).

MF Mit wem man gerne am Pult sitzt, ist natürlich in erster Linie eine Frage der musikalischen Übereinstimmung bezüglich geigenspezifischer Parameter wie Intonation oder Bogeneinteilung. Aber es ist natürlich auch eine Frage der Sympathie. Trotzdem ist es sinnvoll, immer mal wieder durchzuwechseln, damit sich das Ganze nicht zu sehr verfestigt und man seine eigene Flexibilität schult.

AK Wir beide sind einfach die gleiche Generation, das spielt sicher auch eine Rolle. Ich merke gerade bei den jüngeren Kolleginnen, dass sie gerne zusammenspielen. Sie sind oft schon verabredet, und es ist gar kein Platz mehr frei, wenn ich komme und frage.

MF Ich glaube auch, dass das ein wichtiger Punkt ist: Wir haben uns unsere Stellen im selben Probespiel erspielt: 1990, Anfang Februar. Das ist doch ein Wink des Schicksals (*lacht*).

VB Wie verschmelzen die vielen Einzelpersönlichkeiten einer Gruppe zu einem homogenen Ganzen?

MF Jeder Kollege hat spezifische Eigenschaften, was das klangliche Volumen anbelangt. Einige agieren eher defensiv, andere bringen sich offensiver ein. Am Ende ist entscheidend, dass man im Lauf der Probenarbeit einen gemeinsamen Nenner findet, einen Gruppenklang, der sich mischt. Das Faszinierende ist, dass das ganz automatisch passiert und sich aus der Vielfalt der unterschiedlichen Individuen ein gemeinsamer Klang amalgamiert, auch ohne dass man darüber groß Worte verliert.

VB Darf denn innerhalb der Gruppe auch Kritik geübt werden?

AK Das kommt schon vor. Wir versuchen natürlich, das sehr subtil zu machen. Jeder von uns macht Fehler. Aber wenn bestimmte Dinge gehäuft auftreten oder man jemanden zu sehr heraushört, spricht man das schon an. Es ist eine heikle Sache, und einige sind damit auch eher vorsichtig. Wir kennen uns alle extrem gut. Oft kommen mir meine Kollegen beinahe wie

Familienmitglieder vor, im guten wie im schlechten Sinne. Deswegen hat man manchmal vielleicht auch zu wenige Hemmungen, Kritik zu äußern. Dann gibt es auch mal Konflikte, klar.

MF Die Kunst besteht darin, seine Hinweise auf eine Art zu formulieren, die dem anderen seine Persönlichkeit belässt. Das ist nicht ganz einfach, gehört aber zur Gruppenhygiene und zum Gesamtklima auch dazu.

VB Wie empfindet man die extreme räumliche Nähe?

MF Ich empfinde das schlichtweg als eine Frage der Gewohnheit. Man kennt es ja nicht anders. Es hat auch den Vorteil, dass man schnell mal zwischendurch in gewisser Heimlichkeit miteinander kommunizieren kann. Ansonsten muss man halt jeden Morgen frisch gewaschen zum Dienst erscheinen, dann ist schon alles in Ordnung (*lacht*).

AK Für mich war das auch mit ein ganz wesentlicher Grund, diesen Beruf zu ergreifen: eben gerade nicht alleine in einem Büro zu sitzen, sondern gemeinsam mit anderen Menschen ein schönes Ergebnis zu erwirken.

VB Hat das gemeinsame Musizieren eine stärkere verbindende Kraft als andere Berufe?

MF Absolut. Auch für mich war das Orchester von Anfang an eine Art große Familie, ein Konglomerat unterschiedlicher Menschen, die sich aufgrund der räumlichen, vor allem aber auch der emotionalen Situation sehr nahestehen. Man macht auf dem Podium etwas zusammen, was einen zum Teil zutiefst bewegt, und dieses gemeinsame Erlebnis geht wesentlich weiter als etwa in einem technischen oder wissenschaftlichen Beruf, wo es doch überwiegend um Fakten geht. Man hängt sehr stark an dem Orchester und an den einzelnen Menschen, in jeder Hinsicht.

AK Diese Bindung geht ja bei uns auch schon sehr früh los. Die meisten Menschen ergreifen ihren Beruf nach der Schule, aber wir haben das im Geiste schon viel früher getan. Fast jeder hat bereits als kleines Kind mit dem Instrument begonnen, später hat man im Jugendorchester gespielt. Mich persönlich begleitet das Orchester, so lange ich denken kann. Das gilt letztlich für uns alle. Die Sache, die einen verbindet, ist sehr stark.

VB Verbringen Sie auch außerhalb des Orchesters viel Zeit miteinander?

AK Ich habe im Orchester einen kleinen, aber sehr netten Freundeskreis, mit dem ich auch privat viel unternehme. Wir beide speziell treffen uns in München eigentlich nicht oft, wir wohnen auch sehr weit voneinander entfernt. Auf Reisen sind wir aber viel zusammen.

MF Auf den Tourneen hat man so seine Clique, von der man weiß, dass man gemeinsame Interessen und einen ähnlichen Tagesrhythmus teilt, der es einem leicht macht, auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen. Konkret: Manche brauchen mittags und abends warmes Essen, andere nutzen die Zeit lieber, um viel zu sehen. Zu denen gehören wir beide.

VB Wie erleben Sie den Generationenwechsel im Orchester?

MF Das ist ein ganz spannender Aspekt in der Evolution eines Orchesters. Jedes Alter bringt spezifische Vorteile mit sich. Wenn man direkt vom Studium kommt, ist man technisch-motorisch auf höchstem Niveau. Die jungen Kollegen sind fantastisch ausgebildet, sie spielen makellos, da kann man nur den Hut ziehen und froh sein, dass man überhaupt noch mitspielen darf (*lacht*). Wer dagegen schon einige Jährchen Berufsroutine angesammelt hat, hat ein besseres Gefühl dafür, wo bestimmte Fallstricke lauern. Zum Teil weiß man es einfach, weil man die Stücke schon oft gespielt hat, aber man entwickelt, auch ohne ein Stück zu kennen, schon beim Lesen der Noten ein untrügliches Gespür dafür, was gefährlich und was unproblematisch ist. Diese beiden Seiten ergeben zusammen eine fantastische Mischung, bei der jeder profitiert.

AK Ich bin seit 35 Jahren im Orchester und habe schon einen ganzen Generationenwechsel erlebt. Vor etwa zwölf Jahren gab es einen großen Bruch, viele ältere Kollegen gingen in Rente, und ein ganzer Schwung jüngerer kam nach. Ich hatte fast das Gefühl, in einem völlig neuen Orchester zu sein. Das fand ich sehr schwierig, weil ich das alte Orchester wahnsinnig geliebt habe. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt und finde es auch interessant zu sehen, was für hervorragende junge Musiker kommen.

VB Ist es schwer, sich über eine so lange Zeit die Begeisterung zu bewahren, etwa wenn Teile des Repertoires doch sehr oft gemacht werden?

AK Wir spielen gar nicht so oft dieselben Werke, wie man vielleicht denkt. Wir haben fast jede Woche Stücke, die lange nicht gespielt wurden. Eine gewisse Zeit ist immer vergangen. Man darf auch nicht vergessen, dass mit jedem Dirigenten eine völlig eigene musikalische Arbeit entsteht. Solange diese Arbeit interessant ist und wir immer wieder mit Persönlichkeiten arbeiten, die neue Ideen mitbringen, gibt es kein Problem. Und manchmal freue ich mich auch über Stücke, die ich schon ein paar Mal gespielt habe, dann muss ich nämlich nicht ganz so viel üben (*lacht*).

MF (*ehrfürchtig*) Ich finde, es gibt unglaublich viele Stücke, die man gar nicht oft genug spielen kann. Aber in jedem Fall profitiert man sehr von neuem Repertoire. Die Konzentration, die einem dadurch abverlangt wird, braucht man als Musiker unbedingt, auch um seine Reaktionsgeschwindigkeit zu trainieren.

BIOGRAPHIEN

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. Tourneen 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 (*Babij Jar*) 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.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 arbeitete Mariss Jansons als Chefdirigent mit den Osloer Philharmonikern, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des

Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Royal Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Er ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London sowie der Berliner Philharmoniker. Für seinen Einsatz in Oslo wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«. 2006 erklärte ihn die Midem zum »Artist of the Year«, im selben Jahr bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland sowie den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung« für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem BR-Symphonieorchester. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem ECHO Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für eine CD mit Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie ausgezeichnet. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 nahm Mariss Jansons den Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal, und im März 2018 erhielt er den internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis.

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

Jörg Handstein: Originalbeitrag; Schönberg-Brief: zitiert nach *Gustav Mahlers Symphonien*, hrsg. von Renate Ulm, München / Kassel 2001; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Andrea Karpinski und Michael Friedrich: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Boosey & Hawkes / Bote & Bock, Berlin 2012

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra