

DAS ORCHESTER DER STADT

# DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER



Lorin Maazel

*Donnerstag, 8. Dezember 2011, 20 Uhr*

*Freitag, 9. Dezember 2011, 20 Uhr*

*Sonntag, 11. Dezember 2011, 11 Uhr*



# Richard Wagner

---

**Ouvertüre und Venusberg-Bacchanal  
aus „Tannhäuser“**

# Richard Wagner

---

**Vorspiel und Isoldes Liebestod  
aus „Tristan und Isolde“**

# Anton Bruckner

---

**Symphonie Nr. 3 d-Moll WAB 103**

1. Gemäßigt, Misterioso
2. Adagio
3. Ziemlich schnell
4. Allegro

3. und letzte Fassung von 1888/89

Lorin Maazel, *Dirigent*

Donnerstag, 8. Dezember 2011, 20 Uhr  
Sonderkonzert der Freunde und Förderer

Freitag, 9. Dezember 2011, 20 Uhr  
3. Abonnementkonzert h5

Sonntag, 11. Dezember 2011, 11 Uhr  
4. Abonnementkonzert m

Spielzeit 2011/2012  
114. Spielzeit seit der Gründung 1893  
Lorin Maazel, *Chefdirigent (ab 2012/13)*  
Paul Müller, *Intendant*

# Askese und Ekstase

*Jörg Handstein*

**Richard Wagner**  
(1813–1883)

Ouvertüre und Venusberg-Bacchanal  
aus der Handlung in drei Aufzügen  
„Tannhäuser“

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig; gestorben  
am 13. Februar 1883 in Venedig.

## Entstehung

Eine Oper über den legendären Minnesänger „Tannhäuser“ plante Wagner bereits in Paris 1841. Bald nach seiner Rückkehr nach Deutschland, im Sommer 1842, entstanden der erste Librettoentwurf und frühe Skizzen, darunter der auch in der Ouvertüre anklingende Pilgerchor. Die Arbeit an der Partitur konnte Wagner allerdings erst knappe drei Jahre später beenden (am 13. April 1845). Für eine Aufführung

an der Pariser Oper hat er sie 1860/61 entscheidend umgearbeitet: Die erste Szene wurde dabei zu einem großen Ballett ausgebaut, für das sich später die (nicht von Wagner stammende) Bezeichnung „Bacchanal“ einbürgerte (Beendigung der Partiturreinschrift am 28. Januar 1861). Darüber hinaus hatte Wagner die Idee, die Ouvertüre zu kürzen und nahtlos in das Ballett übergehen zu lassen. Doch die Pariser Oper bestand auf der inzwischen auch in Frankreich sehr beliebten (vollständigen) Ouvertüre, und so konnte Wagner seinen dramaturgisch motivierten Einfall erst bei einer späteren Aufführung in Wien (1875) realisieren.

## Uraufführung

Erstfassung der Oper (nur Ouvertüre): Am 19. Oktober 1845 in Dresden im Königlich Sächsischen Hoftheater (Dirigent: Richard Wagner; Regie: Wilhelm Fischer; Bühnenbild: Édouard-Désiré-Joseph Despléchin). Zweitfassung der Oper (Ouvertüre mit anschließendem Bacchanal): Am 13. März 1861 in Paris im Théâtre Impérial de l'Opéra / Salle de la rue Le Peletier (Dirigent: Pierre-Louis Dietsch; Regie: Richard Wagner; Choreographie: Lucien Petipa; Bühnenbild: Édouard-Désiré-Joseph-Despléchin). Mit der von Wagner gewünschten nahtlosen Überleitung von der Ouvertüre ins Bacchanal wurde „Tannhäuser“ erstmals am 22. November 1875 in Wien an der K. und K. Hofoper gegeben (Dirigent: Hans Richter).

## Skandal mit Breitenwirkung

Die Bühne bietet ein friedliches Bild: Ein junger Hirte hat sich vor einem idyllischen Tal zur Ruhe gesetzt und entlockt seiner Schalmei eine sanfte, naturhafte Weise. Im Publikum aber ziehen einige Herren in Glacéhandschuhen Trillerpfeifen hervor und entfachen einen wüsten Lärm. Es sind Mitglieder des erlesenen und tonangebenden Jockey-Clubs. Immer wieder erhebt sich das Geschrei und Gepfeife, die Oper muss mehrfach unterbrochen werden. Während der nächsten zwei Vorstellungen kommt es noch schlimmer; von der Musik ist kaum mehr was zu hören, Damen fallen in Ohnmacht, Herren prügeln sich oder fordern sich zum Duell. Die Pariser Premiere des „Tannhäuser“ hat einen beispiellosen Skandal entfacht. Eigentlich wollte Wagner mit dieser Aufführung sein Prestige stärken und damit die Voraussetzung schaffen, endlich den „Tristan“ auf die Bühne zu bringen. Nun aber blieb ihm nur der Rückzug nach Deutschland. Immerhin: Dieser „Tannhäuser“ hinterließ einen bleibenden Eindruck, der Wagners Sache keineswegs schaden sollte.

An der Pariser Oper herrschte im 19. Jahrhundert ein seltsames Gesetz: In jedem aufzuführenden Werk musste ein ausgedehntes Ballett getanzt werden, und selbst dessen Platzierung war vorgeschrieben: im zweiten Akt. Denn erst kurz zuvor pflegten die distinguierten Stammgäste ihr Dîner zu verlassen und zur Oper zu erscheinen. Aber das Ballett durften sie unter keinen Umständen verpassen, denn dem Auftritt der reizenden Ballerinen galt ihr Hauptinteresse, nicht der Musik und nicht der Handlung. Wagner hatte zwar das Ballett nicht verweigert, es aber in den ersten Akt gleich nach der Ouvertüre verpflanzt. Und

so verschafften sich die Mitglieder des Jockey-Clubs ein Ersatzvergnügen und piffen.

## Auf dem Weg ins Mittelalter

Schon einmal, in den Jahren 1839 bis 1842, hatte Wagner vergeblich versucht, die Kulturmetropole Paris zu erobern. Noch in der französischen Tradition der Grand Opéra komponierte er den „Rienzi“ und hoffte, diesen auch an dem glorreichen Institut unterzubringen. Aber nur „Der Fliegende Holländer“ fand an der Opéra Interesse, allerdings auch nur der Textentwurf, den Wagner für 500 Francs verkaufte. Ein gewisser Pierre-Louis Dietsch – jener Kapellmeister, der später den Pariser Skandal-„Tannhäuser“ dirigierte sollte – hat ihn dann vertont. Diese und ähnliche Erfahrungen brachten Wagner hellsichtige Aufschlüsse über die ökonomisch zweckorientierte „Kunstindustrie“ – was seine ästhetisch und politisch neuartige Konzeption des Musiktheaters wesentlich prägen sollte. Doch sie brachten ihn auch ans Hungertuch, und er musste sich zunächst einmal an musikalisch „niedere“ Lohnarbeit verdingen.

Das Gefühl der Entfremdung weckte eine starke Sehnsucht nach der Heimat. Wagner begann sich für das deutsche Mittelalter zu begeistern – nicht für das historisch reale, sondern für jene ferne mythische Welt, wie sie sich die Romantiker erschlossen hatten. „In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom Tannhäuser in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste: sie konnte dies aber auch erst jetzt.“ Im Laufe des Jahres 1841 orientierte sich Wagner wieder in Richtung Deutschland. Er entwarf einen deutschen Text zum „Fliegenden Holländer“, und es gelang ihm,

die Dresdner Hofoper für den „Rienzi“ zu gewinnen. Im April 1842 machten sich die Wagners auf den Weg – über den Rhein, das sagenumwobene Sinnbild der deutschen Romantik, und vorbei an der Wartburg, dem Schauplatz seiner nächsten Oper.

## Zweimal die Liebe...

Die Landschaften inspirierten Wagner, der über eine starke visuelle Phantasie verfügte, und die Idee des „Tannhäuser“ nahm schon auf der Reise Gestalt an. Den Stoff hatte er aus zahlreichen literarischen Quellen geschöpft, Sagen, Gedichten, romantischen Erzählungen. Dabei interessierte ihn besonders die Verknüpfung zweier Sagenkreise: Die Legende des bei Venus wohnenden Minnesängers Tannhäuser und die Geschichte vom „Sängerkrieg auf der Wartburg“. Genau in die Schnittfläche dieser beiden Sagenkreise platzierte Wagner den tragischen Konflikt – und „Tannhäuser“ wurde zum Drama.

Möglich wurde dieser Geniestreich durch das Einfügen der Elisabeth als Gegenfigur zur Venus. Der Protagonist steht nun zwischen zwei Frauen, die zwei völlig verschiedene Formen der Liebe verkörpern: Venus die unverstellte Sinnenlust, die Triebkraft sexuellen Begehrens, Elisabeth eine geistige, geläuterte, ja asketische Liebe, die mit ethischen und religiösen Werten verbunden ist. Innerhalb des Dramas stehen nur diese Extreme zur Disposition. Eine Vermittlung kann es nicht geben. Im Gegensatz zu seinen Kollegen, die alle dem Minne-Ideal huldigen, ist Tannhäuser von beiden Formen durchdrungen und steht damit zwischen zwei unvereinbaren Welten: der heidnisch-mythischen und der christlich-sittlichen. In gewissem Sinn

ist er wie der „Fliegende Holländer“ heimatlos und erlösungsbedürftig. Auch Reue und Mitleid spielen eine wesentliche Rolle. Damit flossen in die Figur des Tannhäuser mehrere von Wagners Grundideen ein. Und so konnte er trotz seiner vielen Quellen behaupten: „Diese Gestalt entsprang aus meinem Innern.“

## Pilger und Bacchanten

Anfang 1843 wurde Wagner in Dresden zum „Königlich Sächsischen Hofkapellmeister“ ernannt und hatte einstweilen Anderes zu tun. Nur im Urlaub konnte er sich dem „Tannhäuser“ widmen, so dass die Partitur erst im April 1845 fertig wurde. Im Gegensatz zum konventionelleren „Rienzi“ hatte die neue Oper keinen großen Erfolg. Vielleicht waren die Sänger überfordert, vielleicht auch das Publikum. Aber seit sie Franz Liszt 1849 in Weimar auf die Bühne gebracht hatte, zogen viele Opernhäuser nach und verhalfen Wagner allmählich zu steigender Popularität. Auch die Ouvertüre gewann rasch an Beliebtheit – Wagner und Liszt setzten sie auch im Konzertsaal gerne auf das Programm. Von Beethovens dritter „Leonoren“-Ouvertüre hatte Wagner geschwärmt, das Werk sei „nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst“. Dramatisch im eigentlichen Sinn ist die seine nicht, aber sie deutet bereits den Konflikt der folgenden Handlung an: Die unversöhnlichen Welten stehen sich in plakativen Kontrasten gegenüber: die christlich-asketische mit dem weihelichen Pilgerchor, der als Hauptthema erklingt, und die heidnisch-wollüstige mit den erregten Motiven des entfesselten „Bacchanals“.



Richard Wagner im Pariser Studio „Petit et Trinquart“ (1860)

Zwei verschiedene Arten von Musik charakterisieren die konträren Sphären: Der Pilgerchor schreitet in klaren Harmonien voran, in fest gefügter Tonalität, in glatt und flächig aufgetragenen Farben – wobei sein Thema bedauerlicherweise „von einer scheußlich jaulenden Streicherfigur beherrscht“ werde, so der boshafte Hector Berlioz, die sich „mit einer für den Zuhörer erschreckenden Beharrlichkeit“ wiederhole. Im Gegensatz zu dieser eher einförmigen Musik ist die der Bacchanten faszinierend wechselhaft. Flirrende Triller, verminderte Akkorde und chromatische Linien versetzen sie in unruhige Bewegung – ein gleißendes, sinnenverwirrendes Farbenspiel, ein flackerndes, züngelndes Feuer aus Klang. Es ist interessant, dass diese neuartigen, „modernistischen“ Klänge, die in der Oper für die unterliegende Welt der Antike stehen, in der Musikgeschichte später den Sieg davontragen werden.

## Getanzte Erotik

Die Ouvertüre endet mit einer Rückkehr der triumphal sich steigernden Pilgerhymne. Damit weist sie schon voraus auf das Ende der Oper, den Sieg des Glaubens über die unkontrollierte Sinnlichkeit; dieser grandiose, effektvolle Schluss hat mit Sicherheit zu ihrer Beliebtheit beigetragen. Auch Paris wollte 1861 die komplette Ouvertüre hören. Aber Wagner verfolgte inzwischen ein ganz anderes Konzept des „Vorspiels“, und dafür eignete sich ein formal „geschlossenes“ Stück wie die alte Dresdner „Tannhäuser“-Ouvertüre nicht mehr. Ihm schwebte eine orchestrale Einleitung vor, die nicht nur nahtlos in die Oper übergeht, sondern sich auch inhaltlich zur Handlung des ersten Akts hin öffnet. Er strich also die Reprise, so dass die

Venusberg-Szene mit dem „Bacchanal“ direkt aus der Ouvertüre hervorgeht. Die Spannung zwischen den beiden Welten löst sich nicht, der Hörer wird bewusst hineingezogen in die Szene – in einen, wie Reinhard Strohm es apostrophierte, „tollwütig-phantastischen Seelenabgrund“.

Wagner kam die Forderung nach einem Ballett zu Beginn der Oper nicht ungelegen, denn so konnte er wirklich plausibel zeigen, wie dämonisch die Lockungen des Eros auf Tannhäuser wirken. Das Venusberg-Ballett bringt eine ganze Schar mythologischer Gestalten auf die Bühne – aber die Musik, bereichert um die Errungenschaften des „Tristan“, bringt vor allem „inneres Geschehen“ zum Ausdruck, sexuelle Erregung in geradezu physiologischer Anschaulichkeit. Das bereits aus der Ouvertüre bekannte motivische Material wird dabei angefacht bis zur Weißglut. Auf dem Höhepunkt der ekstatischen Raserei treten die Symbolgestalten der „Drei Grazien“ dazwischen, und die „tollwütige“ Musik kommt allmählich zu sanft schmeichelnder Ruhe: Der nackte Urtrieb wird in ästhetische Bahnen gelenkt, der dionysische Rausch gewissermaßen veredelt zum schönen, „apollinischen“ Klangbild. Seine Vielschichtigkeit und komplex durchkomponierte Musik machen das „Bacchanal“ als Ballett zu einer besonderen Herausforderung, und immer wieder haben sich bedeutende Choreographen daran versucht. 1904 inszenierte es zum Beispiel Isidora Duncan, die dabei eine der drei Grazien tanzte, barfüßig und eher leicht bekleidet, was auch für einen kleinen Skandal sorgte.



# Tödliche Sehnsucht

*Daniela Koreimann*

**Richard Wagner**  
(1813–1883)

Vorspiel und Isoldes Liebestod  
aus der Handlung in drei Aufzügen  
„Tristan und Isolde“

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig; gestorben  
am 13. Februar 1883 in Venedig.

## Entstehung

Oper: Erste Konzeption „im Kopfe“ im Herbst  
1854; Prosaskizzen, Prosaentwurf und Nieder-  
schriften des Textbuchs von August bis Septem-  
ber 1857 in Zürich; Komposition von Dezember  
1856 bis August 1859 in Zürich, Venedig und Lu-  
zern (dort Beendigung der Partiturreinschrift am  
6. August 1859). Vorspiel: Kompositionsskizze  
begonnen im Oktober 1857; Partiturerstschrift  
abgeschlossen im Dezember 1857; erste gemein-  
same Ausgabe mit Isoldes Liebestod im Dezem-  
ber 1882 (ohne Singstimme, rein instrumental).

## Uraufführung

Oper: Am 10. Juni 1865 in München am König-  
lich Bayerischen Hof- und Nationaltheater (Diri-  
gent: Hans von Bülow; Regie: Eduard Sigl bzw.  
Richard Wagner; Bühnenbild: Heinrich Döll und  
Angelo II. Quaglio). Vorspiel zusammen mit Isol-  
des Liebestod: Am 26. Februar 1863 in St. Peters-  
burg unter Leitung von Richard Wagner (ohne  
Singstimme, rein instrumental).

## Jenseits von Gesetz und Moral

„Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen ‚Tristan und Isolde‘ entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der ‚schwarzen Flagge‘, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um – zu sterben.“ In diesen Zeilen, die Wagner im Dezember 1854 an Franz Liszt schrieb, findet die erste Erwähnung seines „Tristan“-Werkplans statt, einer „musikalischen Konzeption“, deren stoffliche Grundlage eine uralte keltische Sage um Liebe und Tod, Treue und Verrat bilden soll. Ihre klassische Form hatte die Erzählung von „Tristan und Isolde“ zur Zeit des ritterlichen Minnesangs durch einen nur noch bruchstückhaft überlieferten Versroman des Thomas de Bretagne und vor allem durch Gottfried von Straßburgs großangelegtes, aber ebenfalls fragmentarisches Epos erhalten.

19548 Verse weist der um 1210 entstandene Roman Gottfried von Straßburgs auf und blieb dennoch ein Torso, konnte oder sollte von seinem Autor nicht abgeschlossen werden. Das „Ungeheuerliche“ dieses Versepos aus dem Mittelalter liegt darin, dass es eben nicht mehr „mittelalterlich“ ist, d. h. dass in ihm die Grenzen einer von „Gott“ und der „Gesellschaft“ errichteten Ordnung durchbrochen werden. Über Ehre und Reputation, Pflicht, Tugend und Treue hinweg setzen Tristan und Isolde als wichtigstes Ziel ihres Daseins die Erfüllung ihrer Liebe, leben trotz ständiger Gefahren von

außen einer Egozentrik, die antisozial, ja gesellschaftsfeindlich wirken muss. Wagner, der den Stoff und seinen weitschweifigen Überlieferungszusammenhang seit seiner Dresdner Kapellmeisterzeit kannte, fand im Roman Gottfrieds, der ihm als Hauptquelle diente, eine Thematik vor, deren Tragik ihn nach eigenen Worten „sogleich anzog“: Die Erkenntnis von Liebe als Elementarmacht, die sich nicht von Gesetz und Moral einschränken lässt, sondern eine innere Welt errichtet, die um ihrer Erhaltung willen auch Leid und Tod in sich aufnimmt.

## „Intimstes Zentrum der Welt“

Vergleicht man Gottfried von Straßburgs an Personen, Handlungssträngen, Abenteuern und Episoden so überreichen Versroman mit Wagners „Tristan“, so ist es nicht gerade viel, was Wagner zur Gestaltung seines immerhin viereinhalbstündigen Bühnenwerkes an rein äußerer Aktion übernimmt. „Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht, sie gehen von einer Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts“, umreißt der Philosoph Ernst Bloch den Inhalt des „Tristan“, und wirklich bedarf es nur weniger Worte, um die hier sichtbaren Geschehnisse zusammenzufassen. Trotzdem bezeichnet Wagner „mit einer Simplizität“, die laut Carl Dahlhaus „gerade nicht unauffällig ist“, sein Opus als „Handlung“. Dass dieser Terminus nicht die aufs Nötigste reduzierte äußere Handlung meint, sondern die innere, die sich im Gefühls- und Seelenleben der beiden Hauptpersonen spiegelt, bestätigt Wagner in seiner Schrift „Zukunftsmusik“: „Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem ‚Tristan‘ hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die

Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form.“

Das innere Drama also ist es, das allein die äußeren Ereignisse bestimmt. Nicht äußere Umstände evozieren oder beeinflussen die Liebe von Tristan und Isolde – der berühmte Liebestrank, den Brangäne verabreicht, dient nur der Sichtbarmachung dessen, was längst geschehen ist –, sondern diese Liebe fordert, wo sie mit der Realität kollidiert, zu Aktionen wie Tristans dreimaligem Selbstmordversuch, zu Ehebruch und Verrat heraus. Was von der Handlung der Sage übrigbleibt, ist im Grunde genommen einzig das sie auslösende „Gefühl“ – und dieses Gefühl soll zum Gefühl des Zuhörers werden. Die Vermittlung von Gefühl an Gefühl aber obliegt der Musik, die Wagners Ästhetik zufolge auch gar nichts anderes als Gefühl darzustellen und auszudrücken vermag.

### Liebe als „furchtbare Qual“

Um welches Gefühl aber geht es nun im „Tristan?“ Das Thema, das die innere Handlung und die Musik entfalten, lautet mit Wagners eigenen Worten schlicht: „Die Liebe als furchtbare Qual“, und das damit verbundene Gefühl, das dem Publikum vermittelt werden soll, ist Sehnsucht nach Liebeserfüllung, die sich - weil sie uneingelöst bleibt – in Sehnsucht nach dem Tod verwandelt. Zur überzeugenden Umsetzung dieser Grundidee fand Wagner eine sortartig in Bann ziehende Musik, die nach Carl Dahlhaus zu den „Ursprungsurkunden der musikalischen Moderne“ gehört.

„Aber noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wendung aus Wagners Werk

mein Ohr trifft, unterliegt mein Geist dem alten, klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber“, bekannte Thomas Mann stellvertretend für ungezählte Wagner-Verehrer wie -Gegner. Das emotional Überwältigende wie das Moderne der „Tristan“-Musik liegt zum größten und bedeutendsten Teil in ihrer die Hörerwartungen des 19. Jahrhunderts sprengenden Harmonik.

### „Harmonische Sphinx“

So setzt Wagner gleich zu Beginn des Vorspiels, das in einem einzigen Crescendo voll unaufgelöster Dissonanzen, Vorhalte und chromatischen Flirrens dahinzufließen scheint, einen Akkord, dessen rätselhafter Charakter zu zahllosen harmonischen Deutungen herausforderte. Aus der Über-einanderschichtung einer übermäßigen Quart, einer großen Terz und einer reinen Quart – womit der Terzaufbau tonaler Klänge verlassen ist – entsteht ein Klang, der sich nicht eindeutig „erklären“ lässt. Der Akkord wie seine Weiterführung eröffnen eine überaus reiche Perspektivenvielfalt, präsentieren sich als dialektische Figur, ja als „harmonische Sphinx“ (Heinrich Poos). Der Hörer wird durch den Schwebezustand der Wagner’schen Harmonik wie auch durch die raffinierte Instrumentation verunsichert und daran gehindert, musikalische Formen und Abläufe rational zu verfolgen – ihm bleibt nur die gefühlsmäßige Aufnahme des musikdramatischen Augenblicks.

In der Tat: Wagners Musik will nicht rational verstanden werden, sondern emotional gefühlt werden, und im Falle der suggestiv-befremdlichen ersten „Tristan“-Takte, die laut Dietmar Holland „quintessenzartig die emotionale Atmosphäre des



In der satirischen Zeitschrift „L'Éclipse“ maltrahiert der Komponist des „Tristan“  
genüsslich die Ohren seiner Zuhörer (1869)

Stückes festhalten und zugleich dessen harmonische und melodische Keimzelle“ darstellen, bezieht sich dieses Gefühl auf „Leiden“ und auf „Sehnen“. Das Sehnen durchzieht spannungsgeladen die drei Akte des Werks, um endlich dort zu kulminieren und „Erlösung“ zu finden, wo es von Anfang an hinielte: im H-Dur-Schluss von Isoldes „Liebestod“. Doch was die Musik vorgibt, utopisch antizipiert, nämlich „Erlösung“ – gilt dies auch für die betroffenen Personen? Warum stirbt Isolde oder, anders gefragt, bedeutet der Verlust der Individuation Entsagung oder Liebeserfüllung auf ewig?

## Schopenhauer-Lektüre

Im September 1854 las Wagner Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“, eine Lektüre, deren Wirkung er als „außerordentlich“ und über Jahre hinweg prägend empfand. Sie wurde ihm zum Hauptanstoß des „Tristan“, wie er selbst bekannte. In Schopenhauers Philosophie glaubte Wagner die eigene Stimmung von Trostlosigkeit und Weltschmerz wiederzuerkennen; seine Theorie der „Weltverneinung“ wurde für ihn zum „Quietiv, das endlich in wachen Nächten einzig zu Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod; volle Bewusstlosigkeit, gänzlich Nichtsein, Verschwinden aller Träume – einzigste, endliche Erlösung!“ So sehr Wagner mit Schopenhauer im „Leiden an der Welt“ übereinstimmt, die Überwindung der Individuation und Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit des Menschen mit sich selbst und der Natur ersehnt, ist sein Weg der Weltverneinung im „Tristan“ doch ein anderer als der von Schopenhauer geforderte. Nicht in der Brechung des „Willens“ durch Askese, sondern in der völligen Hin-

gabe an den Willen, in der restlosen Erfüllung des Liebestriebs, wird nach Wagner der Zustand der „Erlösung“ erreicht.

An Mathilde Wesendonck schrieb er 1858: „Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe nachzuweisen.“ Da Tristan und Isolde diese Erfüllung der Liebe in „der Welt täuschendem Schein“ nicht möglich ist, ersehnen sie von Anfang an den Tod. Im Tod erhoffen sie sich die Gleichsetzung von Ich und Du, das Einssein von Ich und Welt. Erotisches Verlangen, das von Schopenhauer mit Lebenswillen gleichgesetzt wird, ist bei Wagner mit der Sehnsucht nach dem Tod identisch. Zwar hat der Tod damit für Wagner noch dieselbe Bedeutung wie für Schopenhauer, nämlich „jene Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unseres Wesens ausmacht“, doch wird die tödliche „Befreiung“ von Wagner wiederum erotisch aufgeladen: Weil sie beide Entgrenzung, Auslöschung jeglicher Individualität und schließlich Einswerdung versprechen, werden Eros und Thanatos zu einer Einheit, zum „Liebes-Tod“, zusammengefügt.

## Klänge des Unsagbaren

Damit wird der Tod in „Tristan und Isolde“ nicht zum Ersatzerlebnis für Liebe – er fällt mit ihr zusammen: Das Sterben wird zur „höchsten Lust“, und „frei geworden von den bedingenden Fesseln der Individualität“, wie es Thomas Mann nennt, kann sich der Liebestrieb in der Unendlichkeit entfalten. In diesem Sinne ist Isoldes „Liebestod“ zu interpretieren – hier findet kein Sterben im üblichen Sinne statt (Wagners Regieanweisung

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement.

Zum ersten Male:

# Tristan und Isolde

von

Richard Wagner.

Personen der Handlung:

|   |                              |
|---|------------------------------|
| Tristan . . . . .                                 | Herr Schnorr von Carolsfeld. |
| König Marke . . . . .                             | Herr Gottmayer.              |
| Isolde . . . . .                                  | Frau Schnorr von Carolsfeld. |
| Kurvenal . . . . .                                | Herr Wittermayer.            |
| Melot . . . . .                                   | Herr Heinrich.               |
| Brangäne . . . . .                                | Herrin Deinet.               |
| Ein Hirt . . . . .                                | Herr Simon.                  |
| Ein Steuermann . . . . .                          | Herr Hartmann.               |
| Schiffsvolk. Ritter und Knappen. Isolde's Brauer. |                              |

Terzbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Eisl.

### Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Feltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Reichsschiffes, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Dell.

Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

### Neue Costüme

nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiere Herrn Seib.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr.

### Preise der Plätze:

|  |              |                                 |              |
|--|--------------|---------------------------------|--------------|
| Eine Loge im I. und II. Rang . . . . . | 15 fl. — fr. | Eine Loge im IV. Rang . . . . . | 9 fl. — fr.  |
| Ein Vorderplatz . . . . .              | 2 fl. 24 fr. | Ein Vorderplatz . . . . .       | 1 fl. 24 fr. |
| Ein Rückplatz . . . . .                | 2 fl. — fr.  | Ein Rückplatz . . . . .         | 1 fl. 12 fr. |
| Eine Loge im III. Rang . . . . .       | 12 fl. — fr. | Ein Gallerieobst-Blg . . . . .  | 2 fl. 24 fr. |
| Ein Vorderplatz . . . . .              | 2 fl. — fr.  | Ein Parkeslg . . . . .          | 2 fl. — fr.  |
| Ein Rückplatz . . . . .                | 1 fl. 36 fr. | Parterre . . . . .              | — fl. 48 fr. |
|  |              | Galerie . . . . .               | — fl. 24 fr. |

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von  
Tristan und Isolde gelösten Billets gültig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben  
und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

### Repertoire:

|            |               |   |
|------------|---------------|---|
| Samstag    | den 11. Juni: | (Am K. Hof- und National-Theater) Partha, Oper von Histon.  |
| Montag     | den 12. "     | (Am K. Hof- und National-Theater) Elisabeth Charlotte, Schauspiel von Paul Desse.   |
| Dienstag   | den 13. "     | (Am K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt:<br>Tristan und Isolde, von Richard Wagner. |
| Donnerstag | den 15. "     | (Am K. Hof- und National-Theater) Kalla Koeth, Oper von Felicien David.   |

Der einzelne Festsitz kostet 2 fr.

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn

lautet lediglich: „Wie verklärt sinkt sie sanft in Brangänes Armen auf Tristans Leiche“); vielmehr handelt es sich um Selbstaufgabe und allmähliches Verlöschen – ähnlich dem verklärten Hinscheiden von Heiligen, die sich vom Leben losgesagt haben und in höchster Verzückung ins Nirwana eingehen. In diesem „entrückten“ Zustand ist nicht mehr das Auge, sondern das Ohr das dominierende Sinnesorgan, und das Gefühl vermischt reale und imaginäre Geräusche zu Klängen, die mehr sind als nur Töne und sogar Farb-, Duft- und Lichtassoziationen heraufbeschwören.

Die vollkommene Hingabe an das Gefühl löst ganzheitliche Erfahrungen aus: im Augenblick des Sterbens „hört“ Tristan das Licht, und Isolde des Liebestod wird zu einer einzigartigen synästhetischen Vision. Die Musik ist es, die die Bedeutungsinhalte der „Weltennacht“ zu transportieren vermag – wie Tristan im dritten Akt den ersehnten Zustand des „Nicht-mehr-Seins“ bezeichnet. Die Musik vermindert wie die Nacht das zum Tag gehörende Sehen – Wagner spricht in seiner „Beethoven“-Schrift von einer „Depotenzierung des Sehvermögens beim Anhören von Musik“. Der tiefere Gehalt und eigentliche Sinn des Musikdramas wird also nur dem zugänglich, der genau auf die Musik hört. Denn in den Augenblicken, in denen die Sprache zu metaphorischem Stammeln wird, fast oder ganz aufhört, setzt Wagners „Kunst des tönenden Schweigens“ ein, wird die Musik mit ihrer Leitmotivik besonders beredt. Sprachskepsis findet ihre Kompensation im Glauben an die metaphysische Qualität der Musik: „Das Reich der Musik ist das Reich des in Worten nicht mehr Sagbaren.“

# „Wo die Trompete das Thema beginnt“

*Thomas Leibnitz*

## Anton Bruckner

(1824–1896)

Symphonie Nr. 3 d-Moll WAB 103

1. Gemäßigt, Misterioso
2. Adagio
3. Ziemlich schnell
4. Allegro

3. und letzte Fassung von 1888/89

## Lebensdaten des Komponisten

Geboren am 4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich); gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien.

## Entstehung

Die Arbeit an seiner 3. Symphonie, die von Bruckner mehrmals umgearbeitet wurde, erstreckte sich über einen Gesamtzeitraum von fast zwei Jahrzehnten: von ersten Entwürfen im Jahr 1872

bis zur Drucklegung der 3. Fassung im Jahr 1890. In einer 1. Fassung lag das Werk im Dezember 1873 vor. Eine tiefgreifende Umarbeitung wurde 1876/77 fertiggestellt; diese 2. Fassung lag der von Bruckner geleiteten ersten (erfolglosen) Aufführung zugrunde. Vermutlich auf Anraten seines Schülerkreises erstellte Bruckner eine abermals revidierte 3. Fassung in den Jahren 1888/89.

## Widmung

„Sr. Hochwohlgeboren Herrn Richard Wagner, dem unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister der Dicht- und Tonkunst in tiefster Ehrfurcht gewidmet“: Keine andere Widmung war Bruckner so wichtig wie diese, um deren Annahme er sich bei Wagner persönlich bemühte.

## Uraufführung

Erstfassung von 1872/73: Am 1. Dezember 1946 in Dresden-Bühlau (Sächsische Staatskapelle Dresden unter Leitung von Joseph Keilberth). Revidierte Fassung von 1876/77: Am 16. Dezember 1877 in Wien im Großen Musikvereinsaal im Rahmen eines Gesellschaftskonzerts der „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ (Wiener Philharmoniker unter Leitung von Anton Bruckner). Revidierte Fassung von 1888/89: Am 21. Dezember 1890 in Wien im Großen Musikvereinsaal (Wiener Philharmoniker unter Leitung von Hans Richter).

Ein hellblauer Papierstreifen vereint die Handschriften Anton Bruckners und Richard Wagners. „Symfonie in D Moll, wo die Trompete das Thema beginnt. A. Bruckner“ ist oben in der etwas ungelikten Schrift Bruckners zu lesen, darunter steht in zierlich-schwungvollen Zügen: „Ja ! Ja ! Herzlichen Gruß ! Richard Wagner.“ Das merkwürdige Doppelautograph dokumentiert den Abschluss der Bemühungen Bruckners, Wagner zur Annahme der Dedikation einer seiner Symphonien zu bewegen. Dies war geschehen, doch bereits am nächsten Tag plagten Bruckner Zweifel, für welches der beiden vorgelegten Werke – die 2. oder die 3. Symphonie – Wagner sich nun definitiv entschieden habe. So kam es zu dem Bestätigungsblatt, und so wurde die „Dritte“ zur „Wagner-Symphonie“.

### „Unerreichbarer, weltberühmter und erhabener Meister“

Die Beziehung Anton Bruckners zu Richard Wagner findet kaum eine Parallele in der Musikgeschichte. Auch Haydn und Mozart hatten einander geschätzt, hatten Worte der Anerkennung und der Bewunderung für das Schaffen des andern gefunden, und doch blieb dies eine Relation auf annähernd gleicher Ebene. Nicht so bei Wagner und Bruckner: Denn während der Jüngere keine Gelegenheit ausließ, seine Verehrung und bedingungslose Hochschätzung für den „Meister“ zu bekunden, liegen von Wagner kaum Äußerungen über Bruckner vor, und einiges spricht für die Annahme, dass in seinem Denken der demütige Verehrer so gut wie keine Rolle spielte.

Bereits in seinen Linzer Studienjahren hatte Bruckner Wagners Musik kennen gelernt. 1862 studierte er bei dem Dirigenten Otto Kitzler Formenlehre und Instrumentation, und Kitzler war es ein Anliegen, auch die modernsten Werke der Gegenwart in diese Unterweisung einzubeziehen. So wurde der Kompositionsschüler mit der Partitur von Wagners „Tannhäuser“ bekannt, die ihm geradezu ein „Erweckungserlebnis“ bereitete. Hier traten Bruckner bislang unerhörte Klänge und kühnste Chromatik entgegen: Offensichtlich gab es eine musikalische Welt außerhalb der strengen Regelwerke, und neben die schulische Autorität seines Wiener Lehrers Simon Sechter trat nun die Autorität Wagners, die das bislang Verbotene, aber Faszinierende legitimierte.

Bruckner wurde zu einem Wagnerianer, jedoch zu einem einseitigen. Denn für das komplexe Gedankengebäude, für die Theorie des Musikdramas, für die Umkreisungen des Nationalgedankens und die revolutionären kulturpolitischen Ansätze des „Meisters“ interessierte er sich keineswegs; für ihn blieb Wagner ausschließlich der überragende Komponist der Gegenwart. Wenn er in der Wiener Hofoper Aufführungen von Werken seines Idols besuchte, so saß er meist auf der vierten Galerie ohne Blickkontakt zur Bühne.

### Annahme der Widmung durch Richard Wagner

Im August 1873 begab sich Bruckner zur Kur nach Marienbad und reiste anschließend nach Bayreuth, um von Wagner die Annahme der Widmung einer seiner beiden jüngsten Symphonien



Anton Bruckner (1872)

zu erbitten. Wagner empfing ihn, und über den Verlauf dieser Begegnung berichtete Bruckner selbst 1891, im vieljährigen Rückblick, in einem Brief an Hans von Wolzogen:

„Der Hochselige weigerte sich wegen Mangel an Zeit (Theaterbau) u. sagte, er könne jetzt die Partituren nicht prüfen, da selbst die Nibelungen auf die Seite gelegt werden mußten. Als ich erwiderte: ‚Meister, ich habe kein Recht, Ihnen auch nur  $\frac{1}{4}$  Stunde zu rauben, und glaubte nur, bei dem hohen Scharfblick des Meisters genüge ein Blick auf die Themen, und der Meister wissen, was an der Sache ist.‘ Darauf sagte der Meister, mich auf die Achsel klopfend: ‚Also kommen Sie‘, ging mit mir in den Salon u. sah die 2. Sinf. an. ‚Recht gut‘, sagte er, schien ihm aber doch zu zahm gewesen zu sein (denn in Wien hatte man mich anfangs ganz zusammengeschockt), und nahm die 3. (D-Moll) vor, u. unter den Worten, schau, schau – a was – a was –, ging er die ganze 1. Abteilung durch (die Trompete hat Hochderselbe besonders erwähnt) und sagte dann: ‚Lassen Sie mir dieses Werk hier, ich will es nach Tisch (es war 12 Uhr) noch genauer besichtigen.‘“ Nun endlich brachte Bruckner seine Bitte um Annahme der Widmung vor, denn dies sei „die einzige, aber auch die größte Auszeichnung“, die er von der Welt verlange.

Am Abend, nach Ablauf der ausbedungenen Begutachtungszeit, wurde Bruckner von Wagner sehr herzlich empfangen: „Lieber Freund, mit der Dedication hat es seine Richtigkeit, Sie bereiten mir mit dem Werke ein ungemein großes Vergnügen.“ Wagner sagte Bruckner mehrmals die Aufführung des Werkes zu, löste dieses Ver-

sprechen jedoch nie ein. Dennoch blieb die Annahme der Widmung für Bruckner nicht ohne Bedeutung, denn der „Wiener akademische Wagner-Verein“ engagierte sich in der Folge für die Propagierung des Bruckner’schen Schaffens; freilich wurde der Komponist damit in den musikalischen Parteienstreit seiner Zeit hineingezogen, was er in der Folge in Form von polemischen Rezensionen seitens der größtenteils Wagner-feindlichen Wiener Presse zu spüren bekam.

### Drei Fassungen in zwei Jahrzehnten

Die „Dritte“ teilt das Schicksal der meisten Symphonien Bruckners, nicht nur in einer, sondern in mehreren alternativen Fassungen überliefert zu sein. Im Falle der 3. Symphonie ist sogar zwischen drei Werkvarianten zu unterscheiden: zwischen der riesenhaften „Urfassung“ von 1872/73, die lange Zeit als unspielbar galt, der 2. Fassung von 1876/77 und der 3. Fassung von 1888/89. Zweifellos ist es reizvoll, das Werk nicht in seiner geglätteten und gekürzten Gestalt kennenzulernen, als welche sich vor allem die Fassung von 1888/89 präsentiert, sondern in der geradezu „uferlosen“ und ungebändigten Erstgestalt, in der sie die längste aller Bruckner-Symphonien darstellt.

Vor allem die Ecksätze haben in dieser Fassung gewaltige Ausmaße (746 Takte dauert der erste Satz, 764 das Finale). Die einzelnen, meist kontrastierenden Abschnitte setzte Bruckner durch Zäsuren deutlich voneinander ab. Hier fand er auch Gelegenheit, den Widmungsträger seiner Symphonie zu ehren, indem er Zitate aus Wagner-Werken einschob: so finden sich Motive aus der „Walküre“, aus „Tristan und Isolde“, aus den „Meistersingern“

Symphonie in Dmoll, wo es beginnt, Wagner Symphonie No. 3 Dmoll 1. 3

misterioso

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corni int.

Trombe I. II. III.

Tromboni

Violini I.

II.

Viola

Alto

Basso

1 2 3 4 5

Beginn der „Wagner-Symphonie“ in Bruckners Handschrift

Symphonie in Dmoll, wo es beginnt.  
 setzte das Thema beginnt.

Al Bruckner

Ja! Ja! Heyden James!

Richard Wagner

Annahme der Widmung Bruckners durch Richard Wagner

und nicht zuletzt aus dem „Tannhäuser“ – demjenigen Werk Richard Wagners, das für Bruckners kompositorische Entwicklung von so entscheidender Bedeutung gewesen war.

Das handschriftliche Widmungsexemplar für Richard Wagner, das sich im Archiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth befindet, zeigt den Text der Urfassung. Da Bruckner in sein eigenes Exemplar die Änderungen für die Zweitfassung von 1876/77 eintrug, ist das Bayreuther Exemplar die Hauptquelle für diesen ersten, monumentalen und von äußeren Einflüssen völlig freien Entwurf der 3. Symphonie, der erst 1946 in Dresden unter Joseph Keilberth seine Erstaufführung erlebte.

## Großräumige Welt der Kontraste

Dem Vorbild der „Neunten“ Beethovens entspricht der Beginn des Werks: Es setzt nicht unmittelbar mit dem Hauptthema ein, sondern schickt ihm eine Klangfläche voraus, die von absteigenden Motivpartikeln beherrscht wird. Von diesem Klanghintergrund hebt sich das den Oktavraum durchmessende Thema der Solotrompete ab, das sogleich in thematische Entwicklung übergeht; eine charakteristische Bruckner'sche „Steigerungswelle“ führt zum zweiten Element dieser Themengruppe, einem wuchtigen Unisonogedanken im vollen Orchester, der die Entwicklungslinie geradezu brutalst abreißen lässt. Einen markanten Kontrast hierzu setzt das Seitenthema in der Bratsche; es wird von einer thematisch eigenständigen Figur der zweiten Violine umrankt. Diese Figur gewinnt in der Folge ständig wachsende thematische, vor allem aber rhythmische Bedeutung: In ihr findet eine permanente Verschränkung von Zweier- und

Dreier-Metrum statt, der sogenannte „Bruckner-Rhythmus“, der nicht nur dieser Symphonie, sondern auch den Werken der Folgezeit das rhythmische Gepräge gibt. Dieses Motto bestimmt auch die Schlussgruppe, die somit als logisch-organisches Ergebnis des vorangegangenen Geschehens erscheint. Sowohl die Durchführung als auch die Reprise sind von der Verarbeitung dieses Materials bis in die Mikrostrukturen hinein beherrscht; unmittelbar eindrucksvoll ist, knapp vor Beginn der Durchführung, die triumphale Gegenüberstellung des Hauptthemas in der Originalgestalt mit ihrer gleichzeitigen Umkehrung im Glanz des vollen Orchesters.

Der zweite Satz, den der Komponist als „Adagio“ überschrieb, setzt mit einem schlichten, klassischen Vorbildern nachempfundenen Thema ein. Nachdem seine Verarbeitung mit „Tristan“-Seufzern verklungen ist, folgt die zweite Themengruppe, bei der Bruckner – und auch dies wird er in späteren Werken wiederholen – das eigentliche Thema in die „Tiefe“, die Begleitfigurationen jedoch in den „Oberbau“ des Orchesters verlegt. Ein drittes Thema („Misterioso“), von Bruckner-Exegeten als „Dankgebet“ apostrophiert, unterstreicht in seinem choralartigen Duktus die von religiöser Weihe bestimmte Grundhaltung des Satzes. Großräumig herrscht das Prinzip vollkommener Symmetrie; die offenkundigen Wagner-Anklänge sind dem Widmungsträger zugeordnet.

In eine höchst irdische Welt werden wir mit dem „Scherzo“ versetzt, einem jener überaus kompakten und dynamischen Sätze, mit denen sich Bruckner auch seinen Zeitgenossen unmittelbar verständlich machen konnte. Ein zunächst zögerliches, dann immer energischeres „Anrollen“ bestimmt

Meister RICHARD WAGNER in tiefster Ehrfurcht gewidmet. 2506

**S**YMPHONIE  
 in  
 (D moll)  
 für grosses Orchester  
 componirt  
 von  
**Anton Bruckner.**

Partitur Pr. Fl. 18. Mk. 30.      Stimmen Pr. Fl. 22. 50. Mk. 40. —

Clavier-Auszug Vierhändig Pr. Fl. 7. 20. Mk. 12. —

(Arr. v. Gustav Mahler.)

Eigentum der Verleger für alle Länder. Eingetragen ins Verlags-Archiv.  
 Des Vertrages gemäß depositirt.

Verlag von



Titelblatt des von Gustav Mahler arrangierten vierhändigen Klavierauszugs

den Satzbeginn; schließlich wird im vollen Orchester das eigentliche Scherzothema erreicht, eine wilde, geradezu ungehobelte Tanzweise. Das in seine Mitte gebettete Trio hat ebenfalls Tanzcharakter, doch setzt es in bewusstem Kontrast zu den Rahmenteilen eher feine, durchsichtige Klangakzente.

Eine andere Welt der Kontraste erschließt der Finalsatz, der – analog zum Kopfsatz – nicht sofort mit dem Hauptthema einsetzt, sondern diesem eine unruhig aufwärts jagende, chromatische Figuration in den Streichern voranstellt. Der im ersten Satz dominante Oktavsprung ist auch hier Themenbestandteil; er macht deutlich, dass Bruckner um die organische Einheit des Gesamtwerks ringt, dass er den letzten Satz – entsprechend der Beethoven'schen Konzeption der „Finalsymphonie“ – als Synthese und Zielpunkt des Vorangegangenen konzipiert. Äußerst ungewöhnlich in ihrer gestischen Komplexität ist die Seitenthemen-Gruppe, in der die Streicher ein fröhliches, polkaartiges Thema bringen, das die Blechbläsergruppe mit einem Choralthema unterlegt. Die Vielfalt menschlicher Existenz habe er damit darstellen wollen, erklärte Bruckner gegenüber seinem Biographen August Göllerich: „So ist's im Leben, und das hab' ich im letzten Satz meiner dritten Symphonie schildern wollen: die Polka bedeutet den Humor und den Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr.“ Das Ende schlägt die Brücke zum Anfang: die Symphonie schließt mit der triumphalen Wiederaufnahme des Hauptthemas des Finalsatzes.

## Fiasko der Uraufführung

Die Wiener Philharmoniker hatten bereits die Aufführung der Erstfassung der Symphonie abgelehnt; im September 1877 sprachen sie sich auch gegen die gerade fertig gewordene Zweitfassung aus. Es bedurfte der Autorität Johann Herbecks, das abgelehnte Werk dennoch auf das Programm eines Gesellschaftskonzerts der „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu setzen. Herbeck starb jedoch unvermutet am 28. Oktober 1877, und so musste Bruckner selbst die Leitung der für Dezember anberaumten Uraufführung übernehmen.

Mangelnde Dirigierkompetenz des Komponisten, ein oppositionelles Orchester, die Platzierung des langen und anspruchsvollen Werkes am Ende der Programmfolge: Das waren die Elemente, die für die Uraufführung am 16. Dezember 1877 Unheil verhießen, und tatsächlich kam es zum Debakel. Das Publikum verließ während der Aufführung in Scharen den Saal. Der Bruckner-Biograph Max Auer berichtet: „Die Musiker hatten nach der letzten Note eiligst die Flucht ergriffen, und Bruckner stand allein inmitten des großen Podiums. Seine Noten zusammenraffend, einen wehmütvollen Blick in den leeren Saal werfend, verließ er dann den Schauplatz der großen Niederlage.“

Die Wiener Musikkritik war sich in der Ablehnung der Novität einig. Es dauerte 13 Jahre, bis Bruckners „Dritte“, allerdings stark umgearbeitet, in Wien wieder zu hören war; dann aber wurde sie mit Jubel und Zustimmung aufgenommen.



Otto Böhlér: Anton Bruckner gefolgt von den Wiener Kritikern Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Richard Heuberger (1890)

# Anton Bruckners „Wagner-Symphonie“ im Widerstreit der Meinungen

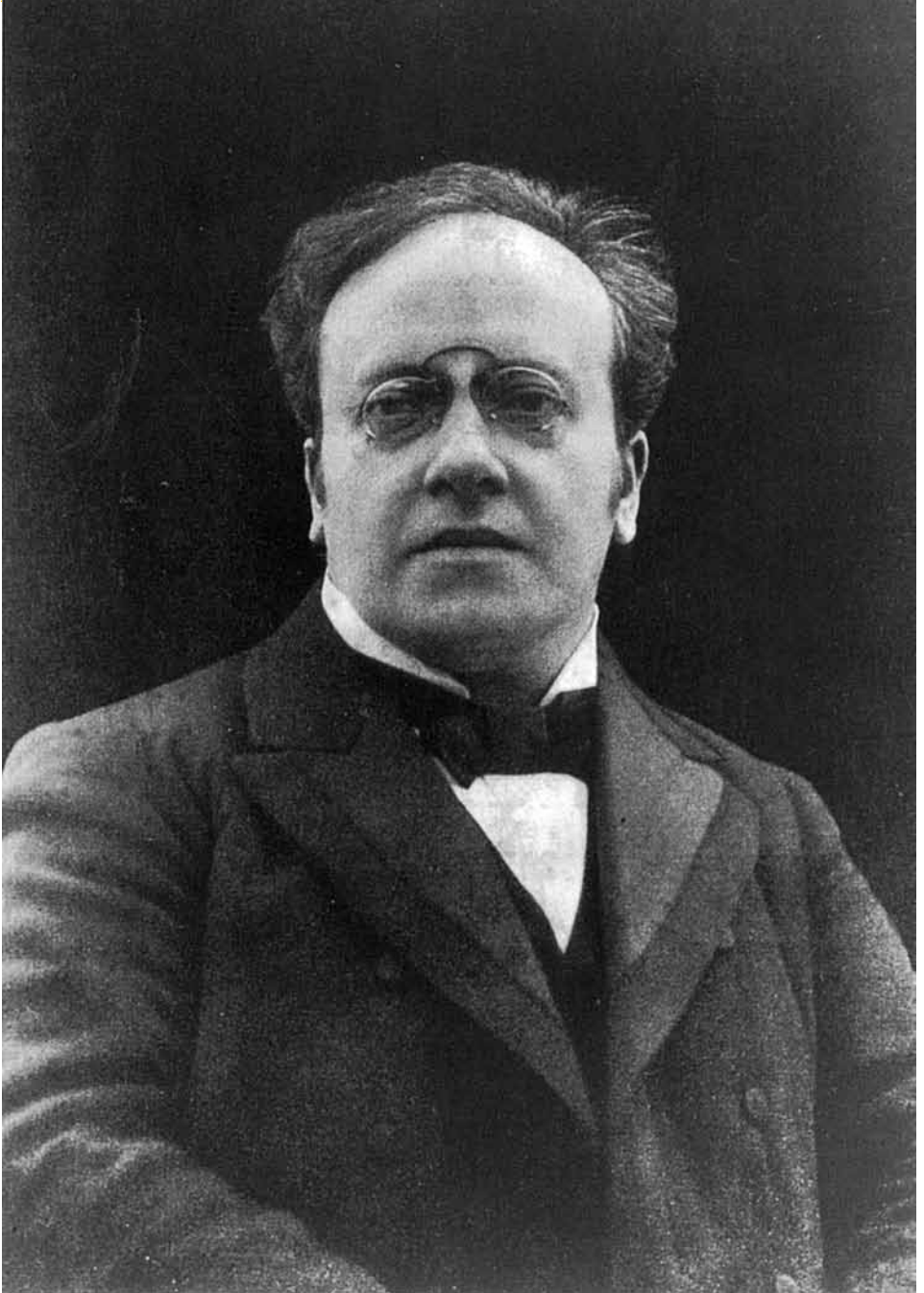
*Gabriele E. Meyer*

## Die „Dritte“ bei den Münchner Philharmonikern

Im Mittelpunkt dieses historischen Streifzugs stehen die wichtigsten Stationen der 3. Symphonie Anton Bruckners im Kontext zur Biographie der Münchner Philharmoniker: Erste Aufführung höchstwahrscheinlich am 19. Oktober 1908 in einer Bearbeitung durch die Bruckner-Schüler Franz und Josef Schalk (3. Fassung von 1888/89, umgearbeitet zur 2. Druckfassung 1890); weitere Wiedergaben dieser Fassung in den beiden „Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklen“ der Jahre 1909 und 1910; Münchner Erstaufführung der Fassung von 1876/77 (2. Fassung der Symphonie, umgearbeitet zur 1. Druckfassung 1878) unter Fritz Rieger am 4. Januar 1950; Münchner Erstaufführung der Fassung von 1872/73 (1. Fassung, auch sogenannte „Urfassung“) unter Eliahu Inbal am 10. Februar 1983. Natürlich gab es immer auch herausragende, oft gar extrem gegensätzliche Interpretationsansätze, zumeist der letzten Fassung; stellvertretend sei nur an die bis auf den heutigen Tag im Gedächtnis aufbewahrten Wiedergaben von Hans Rosbaud, Eugen Jochum, Günter Wand, Sergiu Celibidache und Christian Thielemann erinnert.

## 1908: Erstaufführung der Drittfassung von 1888/89 unter Ferdinand Löwe

Die allererste Münchner Aufführung der Richard Wagner gewidmeten Symphonie fand wenige Monate vor der Orchestergründung des Kaim-Orchesters, der späteren Münchner Philharmoniker, statt. Ausführende des Konzerts der „Musikalischen Akademie“ vom 3. Februar 1893 waren damals die Musiker des Königlichen Hof-Opernorchesters unter der „Direktion“ von Hermann Levi. Im Unterschied zum triumphalen Erfolg der 7. oder auch der 4. Symphonie zuvor blieb der „Dritten“ allenfalls ein Achtungserfolg. „Die Ansichten über die Novität waren sehr geteilt“, hieß es. Neben der von der lokalen Presse als dem Werk abträglich beschriebenen Länge insgesamt und mangelnden Stringenz in einzelnen Teilen verstörten auch die als allzu vordergründig empfundenen Annäherungen an Schubert und Beethoven bzw. an „Bayreuth“. Nach Ferdinand Löwes kurzem Intermezzo als Chefdirigent der Philharmoniker 1897/98 wurde Bruckners Symphonik bis auf wenige Ausnahmen (wie beispielsweise die Münchner Erstaufführung der „Achten“ vom 17. Dezember 1900 durch Siegmund von Hausegger) aus den Konzertprogrammen erst einmal wieder ausgeblendet. Vielleicht bevorzugten die nachfolgenden Orchesterleiter andere Inhalte, vielleicht verboten die wachsenden finanziellen Probleme komplexere Musik; fest steht, dass die



Ferdinand Löwe (1909)

erste philharmonische Aufführung der 3. Symphonie wohl erst am 19. Oktober 1908 stattfand – nach der Renovierung der Tonhalle und nach der grundlegenden Neuaufstellung des im Frühjahr zur Selbstauflösung gezwungenen Orchesters. Schon im ersten Abonnementskonzert des „Konzertvereins“ stellte der zum zweiten Mal zum Chefdirigenten ernannte Ferdinand Löwe die für die Musiker neue Symphonie vor.

## Erste Reaktionen und Kritiken

Nach den Pressestimmen zu urteilen, wurde sie, anders als noch bei der Münchner Erstaufführung von 1893, mit durchaus mehr Verständnis, ja Begeisterung aufgenommen. So heißt es in den „Münchner Neuesten Nachrichten“, „daß nach der Katastrophe [der Auflösung] auch die inneren Vorbedingungen für einen ersten künstlerischen Betrieb trotz aller entgegenstehenden Schwierigkeiten geschaffen werden konnten. [...] Das Orchester ist da, und es ist gut, in vielen Teilen sogar ganz vortrefflich. Es wurden in den beiden symphonischen Werken, die auf dem Programm des Abends standen, in Beethovens Eroica und Bruckners 3., Richard Wagner gewidmeten Symphonie in d-moll, Orchesterleistungen geboten, an denen man seine helle Freude haben konnte, und wenn man bedenkt, daß es ein junges, eben erst neu gebildetes Orchester war, daß da so prächtig spielte, wird man den gestrigen Abend nicht nur als die Erfüllung eines Schönen, sondern vor allem, auch als Verheißung eines noch Schöneren betrachten dürfen. Es wäre wohl unmöglich gewesen, ein solches Resultat zu erreichen, wenn nicht gerade ein Mann wie Ferdinand Löwe seine starke künstlerische Persönlich-

keit, sein eminentes Können und seine außerordentliche Arbeitskraft in den Dienst des Konzertvereins gestellt hätte. [...] Wie Löwe seinen Meister Bruckner interpretiert, das weiß man. Es war ein reiner, höchster Genuß, dieser vollendeten Interpretation der d-moll-Symphonie zu folgen, und wenn auch dieser Genuß ganz nur von dem ausgekostet werden konnte, der das Werk genau kennt: das Gefühl, daß da ein wahrhaft Berufener uns die Schätze seiner überreichen Seelenwelt erschließe, dieses Gefühl hat wohl ein jeder im Saale gehabt, und ein mächtig überquellendes Gefühl inniger Freude und Befriedigung war es denn auch, was in dem Beifallsjubel zum Ausdruck kam, der sich am Schlusse des Konzerts erhob“ (Rudolf Louis). Uneingeschränktes Lob zollten Löwe auch die anderen Münchner Rezensenten – wohingegen die Leistung des Orchesters, die Streicher ausgenommen, den Ansprüchen ganz offensichtlich noch nicht gewachsen war; vor allem die Holzbläser und Hörner mussten herbe Kritik einstecken.

## Aufführungen der „Dritten“ unter Ferdinand Löwe...

Ferdinand Löwe war es auch, der immerhin unter dem Protektorat „S.K.H. des Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern“ 1909 und 1910 als erster Dirigent begann, Bruckners anspruchsvolle Symphonik in „Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklen“ quasi gleichberechtigt neben die beiden anderen großen Symphoniker zu stellen. Ging es anfänglich darum, „die Symphonien nicht nur zu rühmen oder zu bewundern, sondern sie auch so oft wie möglich aufzuführen, und zwar im Geiste jener Tradition, die sich auf den Umgang mit dem Komponisten berufen konnte“ (Dietmar Holland), sollte nun mit ihrer Aufnahme in die Zyklen unbestrittener Meister-

MÜNCHEN 1909



TONHALLE (KAIMSAAL)

# BEETHOVEN BRAHMS BRUCKNER CYKLUS

VERANSTALTET VOM  
KONZERTVEREIN MÜNCHEN

UNTER DEM HOHEN PROTEKTORATE  
SR. KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN  
LUDWIG FERDINAND VON BAYERN

DIRIGENT  
FERDINAND LÖWE  
(WIEN)

W. G. M. 1909

- I. Mittwoch, 4. August: **BEETHOVEN:** Erste Symphonie (C-dur)  
**BRUCKNER:** Siebente Symphonie (E-dur)
- II. Freitag, 6. August: **BEETHOVEN:** Zweite Symphonie (D-dur)  
**BRAHMS:** Erste Symphonie (c-moll)
- III. Montag, 9. August: **BEETHOVEN:** Dritte Symphonie („Eroica“)  
Leonoren-Ouvertüre Nr. 3
- IV. Mittwoch, 11. August: **BEETHOVEN:** Vierte Symphonie (B-dur)  
**BRUCKNER:** Vierte Symphonie („Romantische“)
- V. Freitag, 13. August: **BRAHMS:** Zweite Symphonie (D-dur)  
**BEETHOVEN:** Fünfte Symphonie (c-moll)
- VI. Mittwoch, 18. Aug.: **BRAHMS:** a) Variationen über ein Thema von Haydn  
Solisten: **HENRI MARTEAU** (Violine)  
**HUGO BECKER** (Violoncello).  
b) Konzert für Violine und Violoncello m. Orchester  
c) Dritte Symphonie (F-dur)  
d) Akad. Festouvertüre
- VII. Freitag, 20. August: **BEETHOVEN:** Sechste Symphonie („Pastorale“)  
**BRUCKNER:** Dritte Symphonie (d-moll)
- VIII. Donnerstag, 26. Aug.: **BRAHMS:** Vierte Symphonie (e-moll)  
**BEETHOVEN:** Siebente Symphonie (A-dur)
- IX. Dienstag, 31. August: **BRAHMS:** a) Tragische Ouvertüre  
Solist: **FREDERIC LAMOND.** **BEETHOVEN:** Achte Symphonie (F-dur)
- X. Donnerstag, 2. Sept.: **BRUCKNER:** Achte Symphonie (c-moll)
- XI. Dienstag, 7. Sept.: **BEETHOVEN:** Neunte Symphonie mit Chor und Soli

Ausstellung München 1910



NEUE MUSIK-FESTHALLE

5. AUGUST BIS 4. SEPTEMBER

# BEETHOVEN BRAHMS BRUCKNER ZYKLUS

12 SYMPHONISCHE FEST-  
KONZERTE

VERANSTALTET VOM KONZERTVEREIN MÜNCHEN E.V.  
UNTER DEM H. PROTEKTORATE S. K. H. PRINZ LUDWIG FERDINAND

DIRIGENT:  
FERDINAND LÖWE  
(WIEN)

ORCHESTER DES KONZERTVEREINS MÜNCHEN

W. G. M. 1910

- I. Freitag, den 5. August:  
**Beethoven:** Erste Symphonie C-dur op. 21  
**Schubert:** Symphonie C-dur
- II. Montag, den 8. August:  
**Beethoven:** Zweite Symphonie D-dur op. 36  
**Schumann:** Zweite Symphonie C-dur op. 61
- III. Mittwoch, den 10. August:  
**Mendelssohn:** Symphonie Nr. 3 A-moll op. 56 („Schottische“)  
**Beethoven:** Dritte Symphonie Es-dur op. 55 („Eroica“)
- IV. Samstag, den 13. August:  
**Beethoven:** Vierte Symphonie B-dur op. 60  
**Berlioz:** Phantastische Symphonie op. 14
- V. Mittwoch, den 17. August:  
**Liszt:** „Eine Faustsymphonie“ für Orchester und Männerchor
- VI. Freitag, den 19. August:  
**Brahms:** Zweite Symphonie D-dur op. 73  
**Beethoven:** Fünfte Symphonie C-moll op. 67
- VII. Montag, den 22. August:  
**Beethoven:** Sechste Symphonie F-dur op. 64 („Pastorale“)  
**Bruckner:** Vierte Symphonie Es-dur („Romantische“)
- VIII. Mittwoch, den 24. August:  
**Brahms:** Vierte Symphonie E-moll op. 91  
**Beethoven:** Siebente Symphonie A-dur op. 93
- IX. Samstag, den 27. August:  
**Brahms:** Erste Symphonie C-moll op. 64  
**Bruckner:** Siebente Symphonie E-dur
- X. Mittwoch, den 31. August:  
**Beethoven:** Achte Symphonie F-dur op. 93  
**Bruckner:** Fünfte Symphonie B-dur
- XI. Freitag, den 2. September:  
**Bruckner:** Achte Symphonie C-moll
- XII. Sonntag, den 4. September:  
**Beethoven:** Neunte Symphonie D-moll op. 125

## Preis der Plätze:

(inkl. des Anstehungs-Gewinngeldes)

Loge (für 4 Personen) M. 28.— II. Parkett und Parterre-Ring M. 4.50 I. und II. Ring M. 3.50  
I. Parkett „ „ M. 6.50 III. Parkett „ „ M. 3.50 III. Ring „ „ M. 1.50  
Auswärtige Bestellungen ist eine Postgebühr von 40 Pf. (Inland), bzw. 60 Pf. (Ausland) beizufügen.

## Billettverkaufsstelle:

Bayerisches Reisebureau Schenker & Co. in München  
Telegraphen: „Weltreisen“ Promenadeplatz 16 Telefon: 4700

werke auch deren Rang für alle Zeiten festgeschrieben werden. Doch damit nicht genug. Eine Pressemitteilung Ende September für die Spielzeit 1910/11 würdigte Löwes unbeirrten Einsatz für das Werk seines Lehrers auch vor heimischem Publikum. „Er wird in den ausschließlich unter seiner Leitung stehenden zwölf Abonnementskonzerten neben anderen klassischen und modernen Werken die neun Symphonien Anton Bruckners zur Aufführung bringen. Außerdem sind vorgesehen des gleichen Meisters 150. Psalm und das Te Deum. Mit diesem Unternehmen, das unseres Wissens bis jetzt noch kein Konzertinstitut gewagt hat, soll in möglichst gedrängter Form ein Bild von der Entwicklung des gesamten Schaffens dieses bedeutenden Symphonikers gegeben werden“ (Theater- und Vergnügungsanzeiger München). Selbst in den preislich äußerst günstigen „Volks-Symphoniekonzerten“ erklangen Bruckners Symphonien, auch die „Dritte“. Andere Dirigenten des Orchesters, hier Paul Prill, wagten sich nun ebenfalls an das schwierige Werk. Jahre später, 1924, stand die ganze Saison im Zeichen des 100. Geburtstages von Anton Bruckner. „Ein besonderes musikalisches Fest“ zu feiern, war, wie die MNN rühmten, „schon fast eine Selbstverständlichkeit in einer Stadt, die [Wien ausgenommen] Bruckners Werk am eifrigsten gepflegt und es auch am lebendigsten in sich aufgenommen hat.“ Bruckner war nun nicht mehr auf die Unterstützung der „klassischen“ Symphoniker Beethoven und Brahms angewiesen.

## ...sowie unter Oswald Kabasta und Adolf Mennerich

Merkwürdigerweise stellte sich Oswald Kabasta, Bruckner-Interpret par excellence, mit der „Dritten“ in München nur ein einziges Mal vor. Es scheint fast, als hätte der große österreichische Dirigent die drei ersten Symphonien in mancher Hinsicht noch als Vorstudien zu den nachfolgenden betrachtet. Dennoch muss die Darbietung außergewöhnlich gewesen sein. Unter der bezeichnenden Überschrift „Musik aus der Ostmark“ würdigt Oscar von Pander Kabastas Ausdruckskraft, virtuose Beherrschung des Apparats und Feingefühligkeit in allen Details. „Man könnte die gewaltig ausholende Wiedergabe durch die Philharmoniker monumental nennen, wäre dieses Wort nicht für die erschütternde Eindringlichkeit der Aufführung zu verbraucht“ (MNN, 14. Dezember 1938). Einige Tage vor Kabastas allerletztem Dirigat am 6. August 1944 (mit Bruckners „Achter“) und der nur wenig später verfügten „vorübergehenden Stilllegung des Orchesters“, begründet mit den totalen Kriegseinsatz, war auch die „Dritte“ noch einmal zu hören, nun allerdings im ...Löwenbräukeller, lag doch die philharmonische Heimstatt wie die meisten der historisch und kulturgeschichtlich bedeutenden Bauten im Innenstadtbereich auch schon längst in Schutt und Asche. Trotz extremen Papiermangels gab es noch eine Besprechung, in der einleitend der ungewöhnliche Veranstaltungsort nolens volens akzeptiert wird: „In Zeiten der Not wie der unsrigen wird man gewiß auch den Löwenbräukeller als Konzertsaal willkommen heißen, zumal die Akustik durchaus befriedigt. Das künstlerische Ergebnis, die seelenerhebende Kraft, die von Beethoven und Bruckner ausgehen, adeln den Raum und erzeugen auch hier die festliche Stimmung.“

Lob gab es für Adolf Mennerichs „überzeugende Auslegung der dritten Symphonie“ und die Philharmoniker, „die wieder hervorragend tonschön gespielt haben“ (MNN, 2. August 1944).

### 1950: Erstaufführung der Zweitfassung von 1876/77 unter Fritz Rieger

Aber immer noch erklang Bruckners 3. Symphonie in der 3. Fassung, so auch im Gesamtzyklus aller neun Symphonien (Spielzeit 1946/47) anlässlich des 50. Todestages des Komponisten. Hans Rosbaud, erster Chef der Philharmoniker nach Kriegsende und „eifriger Verfechter der Originalfassungen“ dirigierte – mit Ausnahme der noch nicht erschienenen „Dritten“ – selbstverständlich nach den Ausgaben der (ersten) „Internationalen Bruckner-Gesellschaft“. Bemerkenswert ist, dass zur selben Zeit Joseph Keilberth mit der Sächsischen Staatskapelle am 1. und 2. Dezember 1946 in Dresden quasi im Vorgriff sogar die 1873 von den Wiener Philharmonikern abgelehnte Urfassung der „Dritten“ in einem „Probekonzert“ vorgestellt hatte. Nennenswerte Reaktionen blieben jedoch aus; die Zeit war wohl noch nicht reif für die brisanten Fragen nach der Werkidentität. Dieses noch fehlende Bewusstsein spiegelt sich auch in der einigermaßen kuriosen, heute kaum mehr nachvollziehbaren Besprechung in der SZ vom 11. Januar 1950, als unter Fritz Riegers Leitung in der Universitätsaula zum ersten Mal für München die 2. Fassung erklang. „Es ist sonderbar“, begann Heinz Pringsheim, „wenn Dirigenten eine Bruckner-Symphonie aufs Programm setzen, müssen sie anscheinend zuerst immer nach ‚Fassung‘ ringen. Die Sucht, eine womöglich noch nie aufgeführte Ur-, Original-, Erstdruck- oder sonstige Fassung

zu bringen, nimmt allmählich groteske Formen an. Schließlich sollte man sich doch darüber klar geworden sein, dass die von Bruckner gebilligten Ausgaben von Schalk und Löwe eben die endgültigen sind [...]. Es heißt doch dem alten Meister bitter Unrecht tun, wenn man ihn [...] als eine Art alten Trottel hinstellt, der sich von seinen Schülern formale Aenderungen und Instrumentationskorrekturen habe aufschwätzen lassen! Das glaube wer mag, – ich nicht. [...] Glücklicherweise ließ sich Fritz Rieger durch die keineswegs welterschütternden Abweichungen, durch die sich die 1878 gedruckte 2. Fassung der 3. Symphonie in d-Moll von den späteren Verbesserungen der endgültigen Ausgabe unterscheidet, keineswegs aus der Fassung bringen.“ Rieger focht die Ablehnung nicht an. In schöner Regelmäßigkeit konfrontierte er die Zuhörer auch weiterhin mit der Zweit- und Drittfassung.

### 1983: Erstaufführung der Erstfassung von 1872/73 unter Eliahu Inbal

Erst in den 70er Jahren kam es überhaupt zu Aufführungen der Frühfassungen, abgesehen von dem bereits erwähnten Versuch Keilberths im Dezember 1946. Entgegen aller wissenschaftlichen Erwägungen ließ Eliahu Inbal, zumindest in den 80er Jahren, nur die 1. Fassung gelten. So äußerte er sich in dem damaligen Programmheft zur Münchner Erstaufführung vom 10. Februar 1983, dass für ihn die Frage der Fassungen „die eines ganz klaren Entweder/Oder“ ist. „Für mich lebt in diesen Urfassungen eine ungeheure und ursprüngliche Kraft. Sie haben für mich etwas Revolutionäres. [...] Bei der 3. Sinfonie würde

ich die späteren Versionen schlicht wegschmeißen und nur noch die Urfassung spielen. [...] Die späteren Fassungen dieser Sinfonie muß man ganz hart als schlimmes Flickwerk bezeichnen. Wer hier die Urfassung kennt, kann die späteren Versionen nicht mehr ertragen.“ Ratlos hingegen der Kommentar von Baldur Bockhoff in der SZ nur einen Tag später: „Nach der Pause Bruckners 3. Symphonie in der 1. Fassung von 1873. Man wird sich wohl, ohne daß ein Ende der Diskussion auch nur zu erahnen wäre, darüber streiten müssen, was es mit den Bearbeitungen auf sich hat. Wer mag entscheiden, ob nun das letzte Testament das gerechte und sinnvollste ist? [...] Wer immer etwas gegen die Wagner-Zitate einwendet, der möge bedenken, in welcher erbarmungswürdiger Situation sich Bruckner befand.“ Bockhoff spielt hier auf Bruckners Besuch in Bayreuth an. „Ob es musikalisch aber zu vertreten ist, diese endlos sich dahinziehende, zerbröckelnde Musik aufzuführen, bleibt eine andere Frage.“

## Die „Dritte“ unter Sergiu Celibidache

Während die „Dritte“, Bruckners „Schmerzenskind“ und sein vielleicht schwierigstes Werk, von 1944 bis 1965 beinahe jedes Jahr, unter Fritz Rieger manchmal sogar mehrmals erklang, spielte Bruckner in der Chefdirigentenzeit von Rudolf Kempe lediglich eine marginale Rolle. Auch Sergiu Celibidache, weltweit umjubelter Bruckner-Interpret, ließ sich mit der „Dritten“ in München nur ein einziges Mal hören. Doch brachte er sie in St. Florian, anschließend in mehreren europäischen Großstädten und zuletzt in Tokyo zu Gehör. Stellvertretend für die Kritiken allerorts sei eine österreichische Pressemeinung über das Konzert in

St. Florian (22. September 1991) zitiert, die zeigt, dass man auch hier Celibidaches eigenwilligen Interpretationsansatz akzeptiert hatte: „Zweifelloso eignet sich Bruckners Dritte weniger als die Achte, um dem dirigierenden Mystiker transzendente Sphären zu eröffnen. Den unverwechselbaren Anfangstakten fehlte sogar die Aura des Geheimnisvollen, weil die Vorbereitung des großen Dreiklangsthemas durch Bratschen und Violinen nicht piano-pianissimo ausgefallen war, sondern bestenfalls pianissimo. Ab der darauffolgenden Fortissimo-Entladung formte sich dann eine konsequent angelegte, von starker Spannung erfüllte Interpretation des so faszinierend gebauten Kopfsatzes, daß man die überlange Spieldauer von 25 Minuten einfach nicht glauben wollte. Es lag wohl daran, daß dem Dirigenten exakt disponierte Steigerungen gelangen, bei denen die Komponenten Tempo und Dynamik ideal verzahnt erschienen, und es lag an der Tragfähigkeit von ganz homogen entwickelten Tempodehnungen“ (Salzburger Nachrichten).

## Christian Thielemann dirigiert die Erstfassung

James Levine wiederum konnte sich zu keiner einzigen Bruckner-Interpretation entschließen; einzig Daniele Gatti setzte die 3. Symphonie im September 2001 aufs Programm, musste sich aber von der SZ vorwerfen lassen, dass er sich „für die von Bruckner auf Druck wohlmeinender Bewunderer gegen seinen Willen kastrierte 3. Fassung dieses Werks“ eingesetzt hatte. Erst im April 2009 wurde sie, die sogenannte „Wagner-Symphonie“ wieder aufgeführt, nun unter Christian Thielemann, dem neuen GMD der Philharmoniker. Zur Überraschung aller entschied er sich für die Erstfassung! In sei-

ner Wiedergabe versuchte Thielemann nichts im Sinne der späteren Fassungen zu glätten oder auszugleichen. Vielmehr ließ er die Extrembereiche immer wieder schroff aufeinanderprallen, manchesmal gar „tollkühne Unterbrechungen des Verlaufs“ (Joachim Kaiser) riskierend. Thielemanns Interpretation schien das auszusprechen, was den Brahms-Exegeten und Bruckner-Gegner Max Kalbeck einmal zu der ebenso misstrauischen wie hellsichtigen Erkenntnis gebracht hatte: „Bruckner ist bei weitem der gefährlichste unter den musikalischen Neuerern des Tages!“

### Bruckners „Dritte“ – ein „work in progress“ ?

Heute ist man in der Einordnung und Beurteilung viel vorsichtiger, nicht zuletzt deshalb, weil es so schwierig ist, von Bruckners letztem Willen zu reden. Rezeptionsgeschichtlich gesehen ging es anfangs einzig darum, der ungewohnten Musik überhaupt zum Durchbruch im Konzertsaal zu verhelfen, also über Bearbeitungen. Dietmar Holland spricht zudem von Bruckners „versteckter Doppelstrategie, seine Eingriffe als bloß temporäre und damit vergängliche einzustufen, während er – seinerseits hinter dem Rücken der Bearbeiter – die autographen Partituren testamentarisch und damit als für die Ewigkeit gültige der Wiener Hofbibliothek vermachte, wohl wissend, daß die Unterschiede zwischen Erstdruck, Stichvorlage und autographischer Partitur eines Tages ans Licht gebracht würden“. Noch komplexer mutet der Fall der 3. Symphonie an, dauerte doch der Fertigstellungsprozess bald 20 Jahre, also bis hin zur Konzeption der „Achten“. Drei Werk- und zwei Druckfassungen, dazu noch ein von Bruckner selbst ausgeschiedenes „Adagio“ von 1876, stehen zur Diskussion – aber wel-

cher Fassung soll man den Vorzug geben? Auch der Begriff „work in progress“ erscheint irgendwie obsolet – denn gibt es überhaupt eine „endgültige“ Fassung dieser Symphonie? Auf diese Frage werden wir wohl nie eine befriedigende Antwort erhalten.

# Lorin Maazel

## *Dirigent*



Seit über einem halben Jahrhundert ist Lorin Maazel einer der am meisten geschätzten Dirigenten der Welt. Zuletzt leitete er als Musikdirektor das Opernhaus in Valencia / Spanien sowie von 2002 bis 2009 die New Yorker Philharmoniker. Außerdem ist er Gründer und Künstlerischer Leiter des viel beachteten Castleton Festivals in USA. Ab September 2012 übernimmt Lorin Maazel für drei Jahre die Position des Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker.

Der in Paris geborene Amerikaner erhielt mit fünf Jahren Violin- und mit sieben Jahren Dirigierunterricht. Bereits als Jugendlicher stand Lorin Maazel am Pult aller großen amerikanischen Orchester. 1953 gab er sein europäisches Debüt als Dirigent am Teatro Massimo Bellini in Catania / Sizilien. Rasch entwickelte er sich zu einem der führenden Dirigenten, trat 1960 als erster Amerikaner in Bayreuth auf, debütierte 1961 beim Boston Symphony Orchestra und 1963 bei den Salzburger Festspielen.

Seither hat Lorin Maazel mehr als 150 Orchester in über 5000 Opern- und Konzertaufführungen dirigiert, darunter zahlreiche Uraufführungen. Lorin Maazel war Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks (1993-2002), Music Director des Pittsburgh Symphony Orchestra (1988-1996), als erster Amerikaner Direktor und Chefdirigent der Wiener Staatsoper (1982-1984), Music Director des Cleveland Orchestra (1972-1982) und künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Deutschen Oper Berlin (1965-1971).

1985 ernannte das Israel Philharmonic Orchestra Lorin Maazel zum Ehrenmitglied, außerdem ist er Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker und erhielt die Hans von Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker.

## Die Münchner Philharmoniker

### **Chefdirigent** (ab 2012/13)

Lorin Maazel

### **Ehrendirigent**

Zubin Mehta

### **1. Violinen**

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-

Herschcovici

Julian Shevlin

*Konzertmeister*

Karel Eberle

Odette Couch

*stv. Konzertmeister/in*

Manfred Hufnagel

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

Ching-Ting Chang

Helena Madoka Berg

Philippe Mesin

N. N.

### **2. Violinen**

Simon Fordham

Alexander Möck

*Stimmführer*

Ilona Cudek

*stv. Stimmführerin*

Matthias Löhlein

*Vorspieler*

Josef Thoma

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

Traudel Reich

Domas Juskys

N. N.

### **Bratschen**

Vincent Aucante

N. N.

*Solo*

Burkhard Sigl

Julia Rebekka Adler

*stv. Solo*

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiotek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

### **Violoncelli**

Michael Hell

*Konzertmeister*

N. N.

*Solo*

Stephan Haack

Thomas Ruge

*stv. Solo*

Herbert Heim

Veit Wenk-Wolff

Sissy Schmidhuber

Elke Funk-Hoever

Manuel von der Nahmer

Isolde Hayer  
Sven Faulian  
David Hausdorf  
Joachim Wohlgemuth

### **Kontrabässe**

Matthias Weber  
Sławomir Grenda  
*Solo*

Alexander Preuß  
*stv. Solo*

Stephan Graf  
*Vorspieler*

Holger Herrmann  
Stepan Kratochvil  
Shengni Guo  
Emilio Yepes Martinez  
N. N.  
N. N.

### **Flöten**

Michael Martin Kofler  
N. N.  
*Solo*

Burkhard Jäckle  
*stv. Solo*

Martin Belič  
Gabriele Krötz  
*Piccoloflöte*

### **Oboen**

Ulrich Becker  
Marie-Luise Modersohn  
*Solo*

Lisa Outred

Bernhard Berwanger  
Kai Rapsch  
*Englischhorn*

### **Klarinetten**

Alexandra Gruber  
Laszlo Kuti  
*Solo*

Annette Maucher  
*stv. Solo*

Matthias Ambrosius

Albert Osterhammer  
*Bassklarinette*

### **Fagotte**

Lyndon Watts  
Bence Bogányi  
*Solo*

Jürgen Popp  
Barbara Kehrig

Jörg Urbach  
*Kontrafagott*

### **Hörner**

Jörg Brückner  
N. N.  
*Solo*

David Moltz  
Ulrich Haider  
*stv. Solo*

Robert Ross  
Alois Schlemer  
Hubert Pilstl  
Maria Teiwes

### **Trompeten**

Guido Segers  
Florian Klingler  
*Solo*

Bernhard Peschl  
*stv. Solo*

Franz Unterrainer  
Markus Rainer

**Posaunen**

Dany Bonvin  
David Rejano Cantero  
*Solo*

Matthias Fischer  
*stv. Solo*

Bernhard Weiß  
Benjamin Appel  
*Bassposaune*

**Tuba**

Thomas Walsh

**Pauken**

Stefan Gagelmann  
Guido Rückel  
*Solo*

Walter Schwarz  
*stv. Solo*

**Schlagzeug**

Sebastian Förtschl  
*1. Schlagzeuger*

Jörg Hannabach

**Harfe**

Sarah O'Brien  
*Solo*

**Orchestervorstand**

Stephan Haack  
Wolfgang Berg  
Konstantin Sellheim

**Orchesterakademie**

Martha Cohen  
Oleksandra Fedosova  
Anne Schinz  
*Violine*

Yushan Li  
N. N.  
*Viola*

Nikola Jovanovic  
Kristina Urban  
*Violoncello*

Soohyun Ahn  
Johanna Blumenkamp  
*Kontrabass*

Agnes Mayr  
*Flöte*

Yukino Thompson  
*Oboe*

Christoph Zimmer  
*Klarinette*

Pierre Gomes  
*Fagott*

Gábor Vanyó  
*Trompete*

Andreas Schiffler  
*Posaune*

Ricardo Carvalhoso  
*Tuba*

Claudius Lopez-Diaz  
*Schlagzeug*

Severine Schmid  
*Harfe*

## Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

Ihre Gründung verdanken die Münchner Philharmoniker der Privatinitiative von Franz Kaim, Sohn eines in Kirchheim/Teck ansässigen Klavierfabrikanten.

### **13. Oktober 1893**

*Hans Winderstein*

Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

### **Herbst 1895**

*Hermann Zumpe*

wird Leiter des Orchesters – bis 1897.

### **27. März 1897**

*Gustav Mahler*

Erstes Auftreten als Gastdirigent.

### **1897**

*Ferdinand Löwe*

Der Bruckner-Schüler und Begründer der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker übernimmt die Chefposition – bis 1898.

### **1898**

*Felix von Weingartner*

wird zum Chefdirigenten berufen – bis 1905.

### **1898**

*Volkssymphonie-Konzerte*

werden eingerichtet, um allen Bevölkerungsschichten Konzertbesuche zu ermöglichen.

### **25. November 1901**

*4. Symphonie von*

*Gustav Mahler*

Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

### **3. April 1903**

*Hans Pfitzner*

tritt zum ersten Mal als Komponist und Dirigent bei den Philharmonikern auf.

### **Oktober 1905**

*Georg Schnéevoigt*

übernimmt die Position des Chefdirigenten – bis 1908.

### **15. Dezember 1905**

*Max Reger*

Erstes Auftreten mit Werken von Franz Liszt und Hugo Wolf.

### **19. Februar 1906**

*Wilhelm Furtwängler*

Der 20-Jährige gibt sein Debüt als Dirigent.

### **6. April 1907**

*Edvard Grieg*

dirigiert eigene Werke.

### **Herbst 1908**

*Ferdinand Löwe*

übernimmt zum zweiten Mal die Chefposition – bis 1914.

### **12. September 1910**

*Mahlers „Achte“*

Der Komponist leitet die Uraufführung seiner zweiteiligen Vokalsymphonie.

**20. November 1911**

„Lied von der Erde“

Uraufführung von Mahlers nachgelassenem Werk unter Bruno Walter.

**Sommer 1915**

*Erster Weltkrieg*

Stilllegung des Orchesters.

**Saison 1919/20**

*Neubeginn mit Pfitzner*

Der Komponist Hans Pfitzner übernimmt die Leitung des Orchesters.

**Oktober 1920**

*Siegmond von Hausegger*

wird Chefdirigent – bis 1938.

**21. Februar 1924**

*Anton Bruckners*

*100. Geburtstag*

Die Philharmoniker feiern ihn mit einer Reihe von Sonderkonzerten.

**7. Oktober 1924**

*Ethel Leginska*

Zum ersten Mal tritt eine Frau vor das Orchester – als Dirigentin, Pianistin und Komponistin.

**13. November 1930**

*Igor Strawinsky*

Der Komponist dirigiert eigene Werke.

**2. April 1932**

*9. Symphonie von*

*Anton Bruckner*

Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger, der am 28. Oktober 1935 auch die Uraufführung der Originalfassung der 5. Symphonie dirigiert.

**3. Februar 1937**

*Oswald Kabasta*

stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 künstlerischer Leiter – bis 1944.

**Herbst 1938**

*„Orchester der Hauptstadt der Bewegung“*

Auf Wunsch Hitlers tragen die Philharmoniker fortan diesen „Ehrentitel“ – bis 1944.

**25. April 1944**

*Katastrophe*

Ein Bombenangriff auf München legt die Tonhalle und den Odeonssaal in Schutt und Asche.

**9. August 1944**

*Letztes Konzert*

Das Orchester wird zum zweiten Mal stillgelegt.

**8. Juli 1945**

*Erstes Konzert*

Eugen Jochum dirigiert im Prinzregententheater das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg.

**Herbst 1945**

*Hans Rosbaud*

wird erster Chefdirigent der Nachkriegszeit – bis 1948.

**Herbst 1949**

*Fritz Rieger*

wird Chefdirigent – bis 1966.

**Saison 1953/54**

„Konzerte für die Jugend“  
Die Tradition der heutigen  
„Jugendkonzerte“ wird  
begründet.

**25. März 1953**

*Herkulesaal*  
Der Herkulesaal wird vor-  
übergehend Heimstätte der  
Münchener Philharmoniker.

**1. Januar 1967**

*Rudolf Kempe*  
wird Generalmusikdirektor  
– bis zu seinem Tod 1976.

**19. Juni 1979**

*Sergiu Celibidache*  
übernimmt die Leitung  
des Orchesters – bis zu  
seinem Tod 1996.

**10. November 1985**

*Philharmonie im Gasteig*  
Die Münchner Philharmoni-  
ker beziehen nach über  
40 Jahren wieder einen  
eigenen Konzertsaal.

**25. April 1988**

*Luigi Nono*  
leitet die Uraufführung  
seiner Komposition  
„Caminantes...  
Ayacucho“.

**September 1999**

*James Levine*  
wird Chefdirigent  
– bis 2004.

**Juli 2000**

„Klassik am Odeonsplatz“  
Erstes Open-Air-Konzert  
– seit 2002 jährlich.

**Januar 2004**

*Zubin Mehta*  
wird zum ersten „Ehren-  
dirigent“ in der Geschichte  
der Münchener Philharmoniker  
ernannt.

**Oktober 2004**

*Christian Thielemann*  
wird Generalmusikdirektor  
– bis 2011.

**Januar 2009**

*Festspielhaus Baden-Baden*  
Unter Christian Thielemann  
wird Strauss' „Rosenkavalier“  
aufgeführt, dem ein Jahr  
später die „Elektra“ folgt.

**Oktober 2010**

*Christian Thielemann*  
leitet die Festkonzerte zum  
100-jährigen Uraufführungs-  
jubiläum der 8. Symphonie  
von Gustav Mahler.

**18. Mai 2011**

*Gustav Mahlers 100. Todestag*  
Christian Thielemann diri-  
giert drei Gedenkkonzerte  
mit Werken von Wolfgang  
Rihm und Gustav Mahler.

**November 2011**

*Zubin Mehta*  
leitet die Festkonzerte zum  
100-jährigen Uraufführungs-  
jubiläum des „Lieds von der  
Erde“ von Gustav Mahler.

## Die nächsten Konzerte

Besuchen Sie uns auch unter [mphil.de](http://mphil.de)

**Di. 13.12.2011, 19 Uhr**

1. Jugendkonzert

**Mi. 14.12.2011, 20 Uhr**

2. Abonnementkonzert a

**Claude Debussy**

„Prélude à ‚L'Après-midi  
d'un Faune““

„Jeux“ \*

**Paul Dukas**

„L'Apprenti Sorcier“  
(Der Zauberlehrling)

**Maurice Ravel**

„Rapsodie espagnole“  
„Ma Mère l'Oye“ \*

**Claude Debussy**

„La Mer“

Lorin Maazel, *Dirigent*

\* (Diese Werke werden im  
Rahmen des 1. Jugendkonzerts  
am 13.12 nicht gespielt.)

**Mi. 21.12.2011, 20 Uhr**

3. Abonnementkonzert f

**Do. 22.12.2011, 20 Uhr**

3. Abonnementkonzert b

**Dmitrij Schostakowitsch**

Symphonie Nr. 14 op. 135

Symphonie Nr. 5 d-Moll

op. 47

Valery Gergiev, *Dirigent*

Olga Sergejeva, *Sopran*

Mikhail Petrenko, *Bass*

**Fr. 30.12.2011, 20 Uhr**

3. Abonnementkonzert c

**Sa. 31.12.2011, 17 Uhr**

Silvesterkonzert

**Gustav Holst**

„The Planets“ op. 32

**Georg Friedrich Händel**

„Zadok the Priest“ aus den  
„Coronation Anthems“

HWV 258

„Music for the Royal Fireworks“  
(Feuerwerksmusik) HWV 351

„See, the Conquering Hero  
Comes“ aus „Joshua“ HWV 64

Sinfonia „Arrival of the Queen  
of Sheba“ aus „Solomon“

HWV 67

„Halleluja!“ aus „Messiah“

HWV 56

Andrew Manze, *Dirigent*

Philharmonischer Chor

München

Andreas Herrmann,

*Einstudierung*

### **Herausgeber**

Intendanz der Münchner Philharmoniker  
Lorin Maazel, Chefdirigent (ab 2012/13)  
Paul Müller, Intendant  
Stephan Kohler, Musikdramaturg  
Kellerstraße 4, 81667 München

### **Lektorat und Gestaltung**

Auswahl, Zusammenstellung und Gesamtredaktion: Stephan Kohler (verantwortlich)  
Redaktionelle Mitarbeit: Christine Möller

### **Textnachweise**

Jörg Handstein, Daniela Koreimann, Thomas Leibnitz und Gabriele E. Meyer schrieben ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker. Die lexikalischen Angaben und Kurzkomentare zu den aufgeführten Werken verfasste bzw. redigierte Stephan Kohler, die Künstlerbiographien Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

### **Bildnachweise**

Abbildungen zu Richard Wagner: Herbert Barth / Dietrich Mack / Egon Voss, Wagner – Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Wien 1975. Abbildungen zu Anton Bruckner: Hans Conrad Fischer, Anton Bruckner – Sein Leben, Salzburg 1974; Leopold Nowak, Anton Bruckner – Musik und Leben, Linz 1995; Archiv der Münchner Philharmoniker.

### **Corporate Design**

peterschmidt ●●

### **Graphik und Druck**

Kosch Werbeagentur GmbH · München  
Color-Offset GmbH · München

### **Marketing und Vertrieb**

Tel +49 (0)89/480 98-5100  
Fax +49 (0)89/480 98-5130  
presse.philharmoniker@muenchen.de

### **Anzeigenverkauf**

G.o.MediaMarketing und Vertriebs GmbH  
Heydornweg 1, 22587 Hamburg  
Ansprechpartnerin: Angela Großmann  
Tel 040/28 57 63 09, Fax 040/28 57 63 10  
a.grossmann@go-mediemarketing.de

### **Abonnementbüro**

Tel +49 (0)89/480 98-5500  
Fax +49 (0)89/480 98-5400  
abo.philharmoniker@muenchen.de  
Mo–Do 9:30–18:00 Uhr, Fr 9:30–13:00 Uhr

### **Einzelkartenverkauf**

München Ticket GmbH  
Postfach 20 14 13, 80014 München  
Tel 0180 54 81 81 8 (€ 0,14 pro Minute)  
Fax +49 (0)89/54 81 81 54  
Mo–Fr 9:00–20:00 Uhr, Sa 9:00–16:00 Uhr  
www.muenchenticket.de  
KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)  
Tel 0180 54 81 810 (€ 0,14 pro Minute)  
Mo–Fr 9:00–18:00 Uhr

# DIE MÜNCHNER PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT

---

## Das ultimative Konzert 2011

### Silvester mit den Münchner Philharmonikern

---

Samstag, 31. Dezember 2011, 17:00 Uhr

#### **Gustav Holst**

„The Planets“ op. 32

#### **Georg Friedrich Händel**

„Zadok the Priest“ für Chor und Orchester aus „Coronation Anthems“ HWV 258

„Music for the Royal Fireworks“ (Feuerwerksmusik) HWV 351

„See, the Conquering Hero Comes“ für Chor und Orchester aus „Joshua“ HWV 64

Sinfonia („Arrival of the Queen of Sheba“) aus „Solomon“ HWV 67

„Halleluja!“ für Chor und Orchester aus „Messiah“ HWV 56

Andrew Manze, *Dirigent*

Philharmonischer Chor München

Einstudierung, *Andreas Herrman*

Karten zu € 85,50 – € 17,40 bei München Ticket oder in den angeschlossenen Vorverkaufsstellen

KlassikLine: 0180 / 54 81 810

(0,14 €/Min. aus dem dt. Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk)

[www.mphil.de](http://www.mphil.de)



Landeshauptstadt  
München

Konzert  
Dezember





114. Spielzeit seit der Gründung 1893  
Lorin Maazel, *Chefdirigent ab 2012 / 2013*  
Paul Müller, *Intendant*



Landeshauptstadt  
München