




Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 4

„Das ist ja ein greuliches Stück, nichts wie Fetzen aneinander gereiht und viel Bombast; dazu nun noch von unverschämter Länge.“ Über welche Sinfonie Anton Bruckners (1824–96) sich die Zeitgenossin Clara Schumann hier ihrem engen Freund Johannes Brahms gegenüber mokiert, ist nicht bekannt, spielt aber in den Augen der Spötter ohnehin keine Rolle. Auf die Frage, wie viele Sinfonien Bruckner geschrieben habe, antwortet so mancher bis heute: „Eine. Die allerdings neun Mal.“

In der Tat weisen Bruckners Sinfonien untereinander viel mehr Gemeinsamkeiten auf als etwa die Sinfonien Brahms' oder Schumanns. Das beginnt schon bei den Anfangstakten: Erwartet das Publikum bei einer Sinfonie zu Zeiten der Wiener Klassik noch ein lautes „Tadaa“, so werden im Lauf des 19. Jahrhunderts zahlreiche Varianten für den Beginn entwickelt. Doch keiner verhält sich dabei so konsequent wie Bruckner, der die einstige Tradition schlichtweg umdreht: Bei ihm geht es immer im Pianissimo los, oft mit flirrendem Streichtremolo – einer Art Nebel, der Tonart und rhythmische Struktur verschleiert, ja nicht einmal ein Tempo erkennen lässt. Erst nach zwei Takten beginnt die eigentliche Musik mit einem ausschweifenden Thema, und es dauert meist nicht lange, bis als Gegenstimme oder in einer Fortspinnung jener Rhythmus einsetzt, der als derart typisch für Bruckner gilt, dass er als „Bruckner-Rhythmus“ in Literatur eingegangen ist: ein Vierertakt, bestehend aus zwei normalen Vierteln und drei Vierteltriolen:

[Notenbeispiel]. 

Formal hält Bruckner sich in allen Sinfonien an ein relativ festes Schema, bei dem wenige Ausnahmen die Regel bestätigen. Der Kopfsatz steht danach im 2/2-Takt, hat ein mäßiges Tempo und verwendet die Sonatenform. Eine der wichtigsten Neuerungen durch Bruckner ist die Ausweitung der sogenannten Schlussgruppe, die die traditionellen Bestandteile Haupt- und gesanglicher Seitensatz um eine ausgiebige dritte Themengruppe ergänzt. Auch der Aufbau innerhalb der Themenblöcke und die Überleitungen folgen einem bestimmten Schema. Bei der Durchführung scheint oft der Kirchenmusiker Bruckner durch, bevorzugt er doch die aus der barocken Fuge bekannten Gestaltungsmittel der Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung. Die Koda schließt majestätisch im Fortissimo. Bis einschließlich seiner Vierten Sinfonie sind die Formteile unter anderem durch Zäsuren auch beim einfachen Hören gut zu erkennen.

Als zweiter Satz folgt ein Adagio, das mit seiner Folge ABA'B'A' eine rondoartige Struktur hat. Die Teile A' und B' können dabei durchführungsartigen Charakter annehmen.

Das Scherzo als dritter Satz steht in schnellem Dreiertakt und in Moll und hat wilden Charakter. Das Trio ist dagegen immer in Dur gehalten und entspricht eher dem ruhigeren Ländler. Scherzo wie Trio verweisen dabei auf den jungen Bruckner, der, fernab von seiner Organistentätigkeit, gern im Wirtshaus mit der Geige zum Tanz aufspielt. Nach dem Trio wird das Scherzo unverändert wiederholt, was Bruckner unterstreicht, indem er die Noten gar nicht erst schreibt, sondern lediglich „Scherzo da capo“ vermerkt. In den frühen Sinfonien (bis Nr. 3) folgt noch eine Koda.

Das Finale besitzt im Aufbau starke Ähnlichkeit mit dem Kopfsatz: Die Taktart ist ebenso identisch



wie die Tonart und die Verwendung des Sonatensatzes. Unterschiede liegen in der verkürzten Reprise und der dagegen umso gewichtigeren Koda, die das Hauptthema des Kopfsatzes wieder aufnimmt. Das Finale endet stets im Fortissimo und in Dur.

Weitere typische Merkmale von Bruckners sinfonischem Stil sind die Klangfarben der Streicher, Holz- und Blechbläser, die er wie Orgelregister wechseln lässt, zudem choralartige Passagen, die sich meist auf eine Instrumentengruppe konzentrieren und Modulationen oder chromatische Verschiebungen in entfernte Tonarten.

Die vierte Sinfonie weicht von diesem Grundaufbau insofern ab, als der langsame Satz „Andante quasi Allegretto“ überschrieben ist und das Scherzo im 2/4-Takt und in Dur steht.

Haben Bruckners Kritiker also letztlich Recht, schreibt er immer das Gleiche? Ja und nein. Wer die beschriebenen Stilmerkmale nicht schätzt, wird vermutlich an keiner einzigen Brucknersinfonie Freude haben. Natürlich kann man auf dieselbe Art auch Mozart, Wagner oder die gesamte Barockmusik ablehnen.

Was Bruckners Sinfonien doch zu individuellen Werken macht, ist neben der teils kühnen Harmonik mit Modulationen auch in die entferntesten Tonarten vor allem die überaus filigrane kontrapunktische Struktur, in der Melodien und Gegenstimmen, aber auch Rhythmen dicht übereinander geschoben werden. Ähnlich wie etwa Verdis Requiem haftet auch Bruckner das Klischee an, vor allem laut zu sein. Tatsächlich aber finden weitaus mehr Passagen im Piano oder gar Pianissimo statt. Fern vom Fortissimo-Choral ist hier jedes Detail hörbar, was Interpreten seit jeher vor eine große Herausforderung stellt. Und so, wie der Barockfreund sich an jeder Fuge neu erfreuen kann, während andere darin nur „eine von diesen Fugen“ sehen mögen, kann Bruckners Sinfonik hier entweder immer wieder Spannendes bieten oder lediglich „eine dieser Brucknerstellen“ sein.

Eine Besonderheit bietet die vierte Sinfonie noch in der Instrumentierung: Das zweite Thema des Andantes ist mit seinen zwei Mal 32 Takten den Bratschen zugeordnet und stellt damit eines der wichtigsten Gruppensoli in der gesamten sinfonischen Literatur für diese sonst hauptsächlich zur Begleitung eingesetzte Stimmgruppe dar.

Und die „unverschämte Länge“, von der Clara Schumann spricht? Die Vierte hat eine Spieldauer von rund einer Stunde. Das ist mehr als bei Brahms (im Schnitt 40 Minuten) und deutlich mehr als bei Robert Schumann, aber ähnlich lang wie Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie (1825), die Robert Schumann überaus bewundert hat, und sogar kürzer als Beethovens neunte (65–70 Minuten). Clara Schumanns Vorwurf ist demnach subjektiv nachvollziehbar, objektiv aber kaum zu halten.

Bruckners Arbeit an dieser Sinfonie beginnt 1874 und geht nur langsam voran. Wie bei einigen weiteren liegen auch bei der vierten mehrere Fassungen vor. Noch vor der Uraufführung arbeitet Bruckner sein Werk gründlich um, schreibt Scherzo und Finale neu. Im Fall der Vierten hat sich diese Fassung von 1878 mit dem Finale von 1880 durchgesetzt, während die erste Version von 1874 erst 1936 gedruckt und erst 1975 (!) uraufgeführt wurde.

Bruckner selbst hat seine vierte Sinfonie „Romantische“ genannt. Es gibt eine Reihe weiterer Anmerkungen seinerseits zu ihrem Inhalt, die dem eher unscharfen Begriff „romantisch“ mehr Kontur



verleihen. Diese finden sich allerdings nicht gesammelt auf einer Art „Programmzettel“, sondern verteilen sich auf verschiedene Briefe oder sind gar nur mündlich überliefert. Der Kopfsatz sei demnach das „romantische Bild“ einer „mittelalterlichen Stadt“. An anderer Stelle ergänzt Bruckner, das Horn rufe zu Beginn „vom Rathause herab den Tag“ aus. „Dann entwickelt sich das Leben.“ Im Seitensatz höre man den Gesang der Kohlmeise. Das Andante bezeichnet er einmal als „nächtlichen Pilgermarsch“, benennt aber auch einzelne Teile als „Lied, Gebeth, Ständchen“. Beim Scherzo spricht er vom „Jagdthema“, während das Trio „eine Tanzweise bildet, welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird“, und zwar, so wiederum an anderer Stelle, von einem „Leierkasten“. Das Finale von 1878 überschreibt er mit „Volksfest“.

Während in der Brucknerforschung kontrovers diskutiert wird, wieweit diese Beschreibungen wörtlich zu nehmen und ob sie für das Verständnis der Musik überhaupt von Bedeutung sind, scheint eines relativ sicher: dass es Bruckner weniger um eine Naturromantik geht als um das romantische Bild des urbanen Mittelalters, inspiriert vermutlich vom überaus geschätzten wagnerschen Lohengrin.

Teilt sich die Musiklandschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Anhänger und Gegner Wagners, so kann Bruckner bei keiner der beiden Parteien Sympathien sammeln. Wagner, den Bruckner tief verehrt, lässt sich zwar von ihm die dritte Sinfonie widmen, revanchiert sich für derlei Zuwendung jedoch nur zurückhaltend. Und auch die Gegenseite, die sich mit Brahms und dem Kritikerpapst Eduard Hanslick so eindrücklich dafür einsetzt, trotz und auch nach Beethoven weiter Sinfonien zu schreiben (was Wagner ablehnt), kann dem Sinfoniker Bruckner nichts abgewinnen. Für sie ist er Wagnerianer. Und es ist insbesondere der spitzen Feder Hanslicks zuzuschreiben, dass Bruckner zu Lebzeiten als Orgelvirtuose gefeiert wird, als Komponist hingegen gerade in Hanslicks Wirkungsstätte Wien erst spät zu Ruhm gelangt. Immerhin beginnt dieser Ruhm 1881 mit der vom Publikum zwar nicht enthusiastisch, aber doch wohlwollend aufgenommen Uraufführung der umgearbeiteten vierten Sinfonie.

| *Nicolas Furchert*



Richard Strauss: Orchesterlieder

Viele junge Komponisten müssen sich ihren Weg mühsam bahnen. Zu finanziellen Schwierigkeiten tritt oft genug der Kampf gegen das Elternhaus, das im Künstlerdasein – nicht immer zu Unrecht – keine sichere Existenz sieht. Ganz anders ist dies im Fall von Richard Strauss (1864–1949). Sein Vater Franz ist nicht nur Beamter, sondern auch Hornist am Münchner Hoforchester und Professor an der Musikakademie. Die Mutter, Franz' zweite Ehefrau, stammt aus einer Bierbrauerdynastie und ist als solche Erbin einer der reichsten Familien Münchens. Finanziell mehr als gut abgesichert, verlobt Richard (den übrigens keinerlei Verwandtschaftsverhältnis mit dem Wiener „Walzerkönig“ Johann Strauss verbindet) nicht nur eine sorglose Kindheit, sondern wird auch früh an die Musik herangeführt. Bald fungiert Hans von Bülow (1830–94) als sein Mentor. Bülow leitet als erster echter Berufsdirigent die Hofkapelle in Meiningen, die er mit ganz neuen Probenmethoden zum besten Orchester Deutschlands formt.

Eine der Gattungen, mit der Richard Strauss für Furore sorgt, ist die Oper. Das beginnt nach weniger bekannten Frühwerken 1905 mit Salome. 1909 folgt Elektra, das erste Produkt der fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und Librettisten Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), die erst mit dessen Tod endet. In beiden Werken herrscht eine dauerhaft schwüle wie angespannte Atmosphäre, voll von Verlangen. Die klassische Harmonielehre wird von Strauss mehr oder weniger gesprengt, die musikalische Dichte weist geradewegs in die Moderne. Doch Strauss scheinen Zweifel zu befallen, ob sein bis dahin eingeschlagener Weg der richtige sei. Nur zwei Jahre nach Elektra kommt der Rosenkavalier zur Uraufführung. Mit einer deutlich mildereren Tonsprache ist diese Oper musikgeschichtlich im Grunde ein Rückschritt. Trotzdem oder vermutlich genau deswegen wird sie zu einem Riesenerfolg.

Obwohl Strauss selbst keinerlei finanzielle Sorgen hat, setzt er sich kurz nach der Jahrhundertwende für deutlich verbesserte Rechte der Kunstschaffenden ein. Er ist Mitbegründer der Anstalt für musikalische Aufführungsrechte (AFMA), aus der später die GEMA hervorgeht. Nach ihren Statuten muss nun jeder Komponist einer öffentlichen Aufführung seiner Werke zustimmen und hat Anspruch auf eine entsprechende Honorierung. Strauss sorgt außerdem für die Einführung der weltweit längsten Schutzfrist für Aufführungsrechte, die erst 70 Jahre nach dem Tod des Künstlers (und nicht etwa nach der Entstehung des Werks) endet – in Strauss' eigenem Fall somit erst 2019. Darüber hinaus ist Strauss Mitbegründer des bis heute bekanntesten Klassikfestivals, der Salzburger Festspiele, deren Spielbetreiber trotz allgemein knapper Kassen kurz nach dem Ersten Weltkrieg beginnt.

Strauss' Rolle während der Nazizeit ist weniger rühmlich. Als Aushängeschild (rein-)deutscher Kultur lässt er sich vor den Karren der Machthaber spannen. Inwieweit dies bereitwillig geschieht, ist umstritten. Mit Sicherheit war Strauss kein überzeugter Nationalsozialist, sondern an Politik schlichtweg nicht interessiert, was freilich in einer Diktatur ein schwaches Argument ist. Auf der einen Seite ist er von 1933–35 Präsident der Reichsmusikkammer, springt zudem als Ersatz 1933 ein, als der jüdische Dirigent Bruno Walter (1876–1962) ein Auftrittsverbot erhält, und übernimmt im selben Jahr



bei den Bayreuther Festspielen auch den Posten des Dirigenten Arturo Toscaninis (1867–1957), der sein Engagement aus Protest gegen die enge Verbindung des Wagnerclans wegen seiner engen Verbindung zu Hitler kündigt. Für die große Propagandaschau der Olympischen Spiele 1936 in Berlin komponiert Strauss eine Eröffnungshymne, eine seiner schwächsten Arbeiten. Im August 1944 wird er von Hitler persönlich auf die sogenannte „Gottbegnadeten-Liste“ und auf die Sonderliste der drei wichtigsten Musiker gesetzt, was ihn von allen Kriegsdienstverpflichtungen befreit.

Auf der anderen Seite versucht Strauss durch die Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten vermutlich, das Leben seiner „halbjüdischen“ Schwiegertochter und seiner Enkelkinder zu schützen. 1935 setzt er durch, dass bei der Uraufführung der Oper Die schweigsame Frau der Name des jüdischen Librettisten Stefan Zweig (1881–1942) abgedruckt wird, was ihn prompt den Posten des Leiters der Reichsmusikkammer kostet.

Ein herber Rückschlag für den Erfolgsverwöhnten, sorgte er doch bereits vor seiner Opernkariere in jungen Jahren für Furore. Beeinflusst von der Idee Wagners, die Zukunft der Musik entweder in der Oper oder in der ein außermusikalisches Programm „erzählenden“ Sinfonischen Dichtung zu sehen, wendet sich Strauss Letzterer zu, wenngleich er sie abweichend „Tondichtung“ nennt. Er ist noch keine 30, als er bereits Macbeth (1886–88), Don Juan (1888) und Tod und Verklärung (1888–1889) komponiert hat. Nicht viel später folgen Till Eulenspiegel (1894/95), Also sprach Zarathustra (1896) und Don Quixote (1897).

Aus dieser frühen Zeit stammen auch die im heutigen Konzert erklingenden Lieder. Sie alle entstehen zwischen 1885 und 1897. Wie schon lange üblich, veröffentlicht Strauss seine Lieder in Gruppen und zunächst mit Klavierbegleitung.

Die Sammlung op. 10 ist die erste, die Strauss überhaupt drucken lässt. Die Texte stammen aus der Feder des österreichischen Juristen und Dichters Hermann von Gilm (1812–1864). Alle Lieder sind für Tenor geschrieben, was für Ärger in Strauss' Familie sorgt – Richards Vater Franz erwartet mit dieser Erstveröffentlichung einen Dank an Richards Tante Johanna, die Richard in seiner musikalischen Entwicklung stark gefördert hat. Allerseelen und Zueignung, die beide aus dem Opus 10 stammen, werden erst 1932 von dem Münchner Dirigenten und Komponisten Robert Heger (1886–1978) orchestriert. Zueignung ist eines der wenigen Lieder, von dem Strauss später auch selbst eine Orchesterfassung erstellt. Er tut dies in Verehrung der Sängerin Viorica Ursuleac, die 1933 die Titelrolle in seiner Oper Die schöne Helena sang. Ob in Allerseelen der oder die Geliebte gestorben ist oder lediglich die Liebe zwischen dem lyrischen Ich und der oder dem Angesprochenen, ist wiederum nicht abschließend geklärt.

Die vier Lieder op. 27 schenkt Strauss seiner Frau, der Sängerin Pauline de Ahna, zur Hochzeit 1894. Cäcilie – lebhaft und von Strauss 1897 mit großem Orchester vertont – darf als musikalischer Heiratsantrag verstanden werden. Schon der Textautor Heinrich Hart, deutscher Journalist und Gelegenheitsdichter, schrieb es für seine Frau Cäcilie. Gleichermaßen lebhaft präsentiert sich Heimliche Aufforderung. Erst 1929 und wiederum von Robert Heger orchestriert, symbolisieren hier



Wellenbewegungen und relativ einfache Harmonien das Festmahl (heute würde man sagen: die Party) und der überraschend leise Schluss die Sehnsucht nach dem heimlichen Treffen im Garten. In Morgen! schließlich geht der Blick in Richtung einer glücklichen Zukunft. Die überaus innige Vertonung überragt dabei deutlich die literarische Qualität des Gedichts von John Henry Mackay, das dem Lied zugrunde liegt. Mit Solovioline, Streichern mit Dämpfer, Harfe und Hörnern ist Strauss' Instrumentierung ebenso zart geraten.

Liebeshymnus aus op. 32 (1896, Orchestrierung durch Strauss 1897) beginnt ohne Instrumentalvorspiel direkt mit dem Gesang und enthält zahlreiche auffällige Modulationen in entfernte Tonarten. Der Text stammt vom Lyriker Karl Friedrich Henckell.

Das chronologisch letzte Lied Meinem Kinde aus op. 37 zeigt, wie sich das Leben bei Familie Strauss entwickelt. Richard schreibt es nach der Geburt seines Sohnes Franz im April 1897 auf einen Text von Gustav Falke. In der vermutlich 1900 entstandenen Orchesterfassung wird der Gesang nur von zwei Flöten, zwei Fagotten, Harfe und solistischen Streichern begleitet, zusammen gerade einmal zehn Instrumente –ein inniges Zeugnis väterlicher Liebe und vielleicht auch väterlichen Stolzes.

| *Nicolas Furchert*