

**ANTON BRUCKNER: IX. SINFONIE D-MOLL WAB 109  
(MIT FINALE / AUFFÜHRUNGSFASSUNG SAMALE-PHILLIPS-COHRN-MAZZUCA, 2007)  
Swedish Radio Symphony Orchestra, Daniel Harding, Berwaldhallen, Stockholm, 8. November 2007**

Aus verständlichen Gründen vermeide ich es üblicherweise, Konzerte oder Produktionen öffentlich zu kommentieren, an denen ich mit beteiligt war, oder wenn es sich bei den Ausführenden um Freunde handelt. Ausnahmen mache ich nur, wenn das Ergebnis besonders bemerkenswert war. Dies war der Fall, als Daniel Harding Bruckners Neunte mit dem Schwedischen Rundfunk-Orchester aufführte – Premiere in mehr als einer Hinsicht: Soweit mir bekannt, war dies die erste Aufführung meiner Neu-Ausgabe von Satz I–III in Schweden; die Neunte war dort bislang nie mit vervollständigtem Finale erklingen; es war überdies die erste Aufführung unserer Neu-Ausgabe des Finales mitsamt der Änderungen seit der letzten Aufführung (der korrigierte Neudruck wird 2008 erscheinen); und nicht zuletzt war es auch das erste Mal, daß Daniel Harding Bruckners Neunte in Angriff nahm. Ich kenne Harding seit knapp 10 Jahren, als er seine Zusammenarbeit mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen begann. Angesichts seines guten Händchens für aufregende wie neuartige Aufführungen hatte ich mir schon gedacht, daß dies zumindest ein gutes Konzert werden würde, und so entschied ich, auf eigene Kosten nach Stockholm zu reisen. Doch ich muß zugeben, meine Erwartungen wurden weit übertroffen! Man mag mir vergeben, es zu erwähnen – aber für jemanden, der ein solches Werk bereits selbst dirigiert hat und sich dafür so sehr engagiert, bringt es gemischte Gefühle mit sich, andere Dirigenten damit zu erleben – meistens eine Art Pein, und bestenfalls eine bitter-süße. Doch alles, was ich nach Hardings Aufführung fühlte, war ungetrübte Freude und Glück.

Wie oft geschieht es, daß ein Top-Orchester, selbst wenn es sich oft an Aufführungspraxis interessierte Dirigenten einlädt, die Mozart, Haydn, Schubert oder Beethoven zumindest mit reduziertem Vibrato, klarer Phrasierung und Artikulation spielen lassen, sobald Bruckner auf die Pulte kommt, in den ›Bruckner-Modus‹ schaltet – mit dem typischen, massiven Sostenu-to-Spiel, begrenzter Dynamik, schwammiger Artikulation und Phrasierung! Wenn es dann auf einen ›Bruckner-Dirigenten‹ trifft, der lediglich einen wohlklingenden, pseudo-religiösen, monumentalen Bruckner pflegt, mit beinahe Mahler'schen Tempofreiheiten und viel Rubato, ist das Ergebnis vorhersehbar: Convenience-Bruckner, der, von Nuancen abgesehen, auf der ganzen Welt ›so wie immer‹ klingt, geradeso, als ob man bei MacDonald's essen geht, und egal ob in Berlin, Boston oder Barcelona. Noch schlimmer, wenn solche Dirigenten kein Interesse an Orchesterbalance haben, einen Blechbläserklang wünschen, der die Hörer durch schiere Kraft zu überwältigen sucht; Dirigenten, denen es egal ist, ob die Holzbläser durchhörbar sind, die die Streicher mit ihrem fortwährenden, schnell langweilig werdenden ›molto sostenuto con molto vibrato‹ gewähren lassen, und die die Streicher nach moderner Gepflogenheit platzieren, alle Geigen links, alle Bässe rechts: Dann werden die wichtigen Bratschen und Celli ebenso unhörbar wie die delikaten Dialoge der Geigengruppen. (Notabene: Es gibt keinen einzigen Sitzplan eines Konzertorchesters im 19. Jahrhundert, bei dem die Geigen anders als links und rechts sitzen!)

Welche Erlösung dann, Dirigenten zu begegnen, die Bruckner zwar dirigieren, sich aber nicht von der ›Bruckner-Gemeinde‹ als ›Bruckner-Dirigenten‹ feiern lassen, und die lediglich daran interessiert sind, seine Musik genauso klar, balanciert und überlegt herauszubringen wie die von Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz oder Liszt. Daniel Harding scheint einer dieser seltenen Vögel zu sein – und umso mehr, da er tiefes Verständnis und langjährige Erfahrung mit Werken der genannten Komponisten hat. Seine Vorstellung davon, wie eine Bruckner-Sinfonie klingen sollte, scheint daraus direkt hervorgegangen zu sein. Alt-ehrwürdige Brucknerianer mögen sich nun alarmiert fragen, ob denn dann Bruckner überhaupt noch nach Bruckner klingt? Die Antwort: Ja und nein. Einerseits wird Bruckner so endlich nicht mehr als ›erratischer Block in der Musikgeschichte‹ betrachtet, sondern mit seinen Vorbildern und Vorgängern in einen angemessenen Kontext gestellt. Andererseits bin ich sicher, daß auch all die, die einen monumentalen, nicht zu schnellen Bruckner mit majestätischem Klang und feierlichen Blech von einem solchen Ansatz nicht enttäuscht sein werden – zumal Harding die Bratschen links hinter die ersten, die Celli rechts hinter die zweiten Violinen, alle Bässe rechts am Rand platzierte. Dadurch wird eine gute Streicher-Balance mit großer räumlicher Durchhörbarkeit aller Stimmen erzielt. Dies ist für Bruckner besonders wichtig, weil er seine Instrumentation vom Streichersatz her konzipierte und bei der Übertragung der Particell-Skizzen in die zu erarbeitende Partitur zunächst die Streicherstimmen als Haupt-Träger des Geschehens eintrug.

Schon Hardings Beginn der Sinfonie setzte die Markierungen für deren Entwicklung: Die Streicher-Klangfläche baute klar auf den Kontrabässen auf; die Hörner beachteten mit großer Sorgfalt die schweren Anfangs-Akzente, die die Viertaktigkeit ihrer Phrasen sicherstellt, und gaben dieser Musik, die oft nur verschwommen klingt, klare Konturen. Dann der Nachsatz des Eingangsthemas mit dem berühmten Hornruf und der ›Kernspaltung‹, ebenfalls klar strukturiert, mit deutlich akzentuierten Bässen in T. 24–6. Das erste

Crescendo ab T. 27 brachte ganz ähnlich wie bei Celibidache die None zum Klingen, die zwischen den ersten und zweiten Violinen alle zwei Takte entsteht. Das Streichertremolo wirkte durch leichtes Marcato bei Tonwechseln lebendig und konturiert. Die Holzbläsermotive und Imitationen immer durchhörbar, das Tempo fließend, alles wohl kontrolliert. Dann das massive Unisono-Hauptthema im Tempo, doch voller Farbe und Sattheit und mit klar deklamierter Rhythmik: Sehr beeindruckend! Auch wenn Harding den Grundpuls sehr flexibel handhabte – an den formalen Gelenken stimmten die Tempo-Verhältnisse: Die Gesangsperiode war ein Drittel langsamer, die schwierig zu kontrollierende Schlußperiode wieder im Hauptzeitmaß. Besonders beeindruckend dort die fast nie zu hörende, zweitaktige Phrasierung des Orchesters, mit klarer Artikulation, doch trotzdem weite Klangräume erzeugend, zugleich vorangetragen durch die Achtel-Ketten von Flöten, Oboen und Klarinetten. Superb war das ebenfalls schwer zu kontrollierende, gefährliche Accelerando in die Hauptthemenreprise hinein, die, zu früh begonnen und zu sehr beschleunigt, vielen Dirigenten aus der Hand schießt und zu schnell wird. Bei Harding kam das Thema in T. 333 so ziemlich genau im Haupttempo wieder. Der Satz entfaltete sich durchaus breit, in gut 25 Minuten, doch die schwierigen Tempi meisterte Harding, als ob er in den letzten Jahren nichts anderes als Bruckner dirigiert hätte. Besonders beeindruckend war auch seine Kontrolle der Dynamik, von dem spukhaft flüsternden Tremolo kurz vor der Schlußperiode der Exposition bis hin zum niederschmetternden Satz-Ende, zugleich die so ungemein wichtige Kontrolle der Lautstärke-Gipfel der Sinfonie beachtend: Der Schluß der Coda war zwar Ziel des Satzes, aber nicht der Sinfonie, die auf den Adagio-Höhepunkt und den Finale-Schluß hin ausgerichtet war.

Ähnlich beeindruckend das Scherzo: Harding stürzte sich attacca hinein, den Puls des Kopfsatzes beibehaltend und die zweitaktige Phrasierung penibel beachtend. Wie oft lassen Violinen und Celli die Endnote ihrer Anfangsphrasen geradezu peinlich herausplatzen, obwohl dies nicht nur die unwichtigste Note der Phrase ist, sondern auch noch die "1" des leichten Rückschlags-Taktes im ›Schwer-Leicht-Pendel! Hier klangen die Endnoten stets korrekt zurückgenommen, das Scherzo-Thema mit aller angemessenen Wucht, Schrecken und Donner – und insbesondere einem beherzten Pauken-Spieler, der Holzschlägel benutzte und den explizit von Bruckner mit ›trem.< herausgestellten Wirbel zum Ende des Themas (T. 50) betonte. Das klang nicht minder beeindruckend als in der Wiener Aufnahme unter Bernstein, wo mir diese Stelle erstmals ins Bewußtsein kam. Der Pauker war sogar so sensibel, die lauten oder leisen ›Themen-Tattoos< jeweils mit dem gleichen Schlägel zu schlagen (also die leisen Stellen im Scherzo ab T. 114 genauso wie alle Stellen im Trio; andererseits die lauten Stellen im Scherzo überall gleich und genau wie bei der späten Rückkehr in der Themenüberlagerung in der Coda des Finales). Vorzüglich auch die delikaten, durchsichtigen Holzbläser. (Schade war, daß die Musik dann doch so vorantrieb, daß das ungemein schwierige accelerando ab T. 147 trotz bester Bemühungen fast nicht erfolgen konnte.) Auch das Trio folgte attacca, wobei Harding die von Bruckner absichtlich notierten Leertakte im Übergang (T. 248–50) penibel befolgte. Der Satz schwang rasch, exaltiert und viertaktig voran und widerstand sogar der üblichen Verlangsamung des zweiten Themas, was nur gelingen kann, wenn die Geigen vorher nicht ritardieren (ein Problem der Bogen-Führung) und die Trompeten die Achtelbewegung streng durchhalten. Dessen ungeachtet hatten die exzellenten Flöten keine Probleme mit ihrer gefürchteten Sechzehntel-Passage. Auch der berühmte, gefährliche Hickser der Geigen bei T. 82 kam couragiert.

Für meinen eigenen Geschmack begann das Adagio etwas zu langsam (aber immerhin erkennbar in Vier anstelle der üblichen Acht geschlagen) und schwach: Diese ungeheure Exclamatio sollte meiner Meinung nach doch den Charakter eines Aufschreis haben, wobei ich immer an »Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?« denke. Schade auch, daß das Hauptthema ab T. 6 ungeachtet des *ff* an Intensität verlor. Doch endlich einmal hörte man im Folgenden deutlich die immer bedeutsamer werdenden Artikulationen gegen den Takt, begonnen von den Oboen in T. 9. Auch das oft verschwommene Zweiunddreißigstel-Motiv der Geigen und Bratschen, das die Trompeten ab T. 17 imitiert, kam stets klar durch. (Es ist durchaus eine Frage des Tempos, ob sich die von Bruckner durchgezogenen Zweiunddreißigstel auch wie ausnotiert spielen lassen, oder aus Verlegenheit bei zu langsamem Tempo als richtiges Tremolo gespielt werden müssen!) Dann die Wagner-Tuben im Choralthema warm und dunkel timbriert – ein gefürchteter Einsatz, da sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht angewärmt werden konnten. (Bruckner hat klugerweise zu Beginn zwei Hörner zur Verstärkung mitgegeben.) Den angemessenen Kontrast brachte das gut phrasierte Gesangsthema mit dem delikaten, Polka-artigen Trio. Das Adagio kam bald wiederum in einen bemerkenswerten Vorwärts-Schwung. Geradezu überirdisch der herrliche Streicherchoral bei Buchstabe L, mit sehr reduziertem Vibrato, aber intensivem, reinem Streicherton, und frei im Tempo. Der Übergang zu dem berühmten, großen Crescendo gewann geradezu bohrende Intensität in den berstenden Sekunden der Oboen und Klarinetten. Die Steigerung selbst entfaltete sich mit vorantreibenden Synkopen der Bratschen, feierlichen Bläsersextolen, und schmerzlichen Aufschreien des Hauptthemas vor dem berühmten cis-moll-Tredezimakkord. Der anrührendste Moment der Aufführung war die unglaublich spannungsvolle, lange

Pause Hardings nach diesem Aufschrei – und dann die Wieder-Aufnahme vom Satzbeginn, als ob nichts geschehen wäre. Harding widerstand auch der üblichen Versuchung, das Tempo von da an allmählich zu verlangsamen, was dem Satz natürlich unweigerlich die Luft abschnüren würde. Stattdessen erklang die Coda in einem ruhig pulsierenden Herzschlag, ohne den Fluß der Musik vollends zu beenden.

So konnte auch das Finale ganz natürlich und beinahe attacca folgen. Diese Aufführung hatte für mich geradezu Modell-Charakter. (Ich muß in aller Unbescheidenheit – und bei allem gebotenen Respekt angesichts der unendlich viel größeren Erfahrung Hardings als Dirigent – zugeben, daß ich es selbst sicher nicht hätte besser machen können. Und wer mich und meine eigenen Aufführungen kennt, weiß, was es mir bedeutet, dies so zu sagen.) So hörte man zum Beispiel endlich einmal das Anfangsthema konsequent gegen den Takt betont, und so auch im gesamten weiteren Verlauf des Satzes. Angesichts der vielen Wiederholungen kann es nur allzuleicht passieren, daß ein Orchester nach zwei oder drei guten Anfangstakten wieder in Routine zurückfällt und immer nur die "1" betont, auch wenn es sich stets um unbetonte Endnoten handelt. Das ist für das Finale besonders gefährlich, da sonst die wiederholten punktierten Rhythmen allzuleicht den Eindruck von Monotonie erzeugen, wenn man da nicht sehr differenziert. Das mächtige Choralthema wurde gewichtig phrasiert, hatte aber zugleich ein herrlich singendes Sostenuto der Violin-Begleitung: Die vorzüglichen Musikerinnen und Musiker vermieden hier jede Verkürzung der Viertelnoten, wie man sie aus Bequemlichkeit leider so oft hören kann. Die Streicher ließen hier keine Wünsche offen – ein bemerkenswertes Beispiel guter Bogenkontrolle! Die Durchführung setzte sich weiträumig fort; zugleich waren die ständigen Begleiter, die Varianten des Eröffnungsmotivs, jederzeit gut durchhörbar, was sehr schwierig ist – etwa, wenn z. B. allein die Oboen dies Motiv gegen viele andere Instrumente durchzusetzen haben. Die Fuge nahm Harding in Vier. Dadurch erhielt diese zentrale Sektion Gewicht, ohne an Wildheit zu verlieren; optimal durchhörbar waren die verwickelten, um ein Viertel gegen den Takt versetzten Imitationen. Auch der Rest des Satzes entfaltete sich äußerst sicher, klar ausgerichtet auf die Coda als Ziel, mit ihrer Themen-Überlagerung, Kadenz und abschließendem Halleluja.

Nur selten höre ich Aufführungen, bei denen man so oft denkt »Ja! Genau so!« Auch ein so engagiertes Orchester habe ich selten erlebt: Der Geist, der im Schwedischen Rundfunkorchester herrscht, erinnerte mich an den der basisdemokratisch ausgerichteten Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Jegliches Ellenbogendenken scheint zu fehlen; die Musikerinnen und Musiker kommunizieren gut miteinander und saugen Informationen des Dirigenten auf wie ein Schwamm. Und für mich das ganz große Plus des Konzertes: Sie spielten den vierten Satz mit der gleichen Hingabe und Begeisterung wie die ersten drei Sätze, nahmen Bruckners Musik endlich einmal ernst. (Wie wird sich wohl das Orchester fühlen, wenn es in der Zukunft unter anderen Dirigenten vielleicht einmal wieder nach dem Adagio die Sinfonie beenden muß?) Man mag den Bläsern gern vergeben, daß sie am Ende ein wenig nachließen – besonders die Hörner: Allzuverständlich in einem so fordernden Werk von 85 Minuten Länge, noch dazu mit einem gewichtigen ersten Teil vor der Pause: Dort erklang eine tief bewegende, fein ausgearbeitete Aufführung von Mendelssohns Violinkonzert e-moll in der kaum bekannten, doch sehr überzeugenden Urfassung (herausgegeben von Larry Todd). Solist war Daniel Hope – für mich einer der besten und außergewöhnlichsten Geiger unserer Zeit. Sein Reichtum an Farben, sein musikalischer Geschmack wie auch seine brennende Hingabe an die Musik machen jedes seiner Konzerte zum Ereignis. Davon zeugte auch seine Zugabe – eine Eigenbearbeitung der ersten hebräischen Melodie (»Kaddish«, 1914) von Maurice Ravel, also des jüdischen Totengebets, eine innige Lamentation, die perfekt zu Bruckners dem lieben Gott gewidmeter Neunter hinleitete.

Es gab im Vorfeld großes Interesse der schwedischen Medien wie auch der Zuhörer: Zur Konzert-Einführung von Katarina Lindblad (mit mir als Gast) kamen mehr als 200 Leute. Zwar gab es beim Mendelssohn einmal ein leises Handy-Klingeln, lautes Knistern von Bonbon-Papier und gelegentlich Türklappen. (Diese Ignoranten sterben leider wohl nie aus.) Doch insgesamt folgten die Hörer mit erstaunlicher Konzentration – regelrechte Totenstille herrschte gar im Adagio nach dem großen Höhepunkt. Das Orchester und sein Dirigent bekamen nach der Neunten eine wohlverdiente, lange »Standing Ovation«. Das Konzert wurde am nachfolgenden Abend wiederholt und live übertragen. Für uns als Autoren war dies – nach gut 40 Aufführungen der verschiedenen Phasen unseres »work in progress« seit 1985 – nun tatsächlich die wirkliche Uraufführung dieser Aufführungsfassung, die uns insgesamt fast 25 Jahre unseres Lebens beschäftigt hat. Wir wünschen uns nur noch, daß sich weitere aufgeschlossene Dirigenten wie Harding finden lassen, die bereit sind, dem rekonstruierten und ergänzten Satz unvoreingenommen eine Chance zu geben. Freilich: An der Maßstäbe setzenden Interpretation Hardings werden sie sich messen lassen müssen.