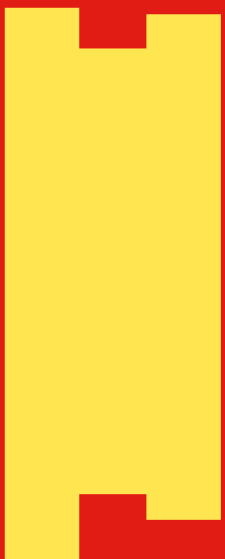


Mahler Rott

08./09.05.2024

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



PAAVO JÄRVI
OKKA VON DER DAMERAU



MÜNCHNER PHILHARMONIKER



**ABONNEMENTS
SAISON 24/25**

089 480 98 55 00
mphil.de
Isarphilharmonie



Abonniere
das höchste
der Gefühle

Das vorliegende Programmheft entstand als Kooperationsprojekt der Münchner Philharmoniker mit dem Institut für Musikwissenschaft der LMU München. Fünf Studierende entwickelten das Konzept dieses Heftes und verfassten die Texte. Wir freuen uns, Ihnen das Ergebnis des Projekts mit diesem Programmheft präsentieren zu können!

Gustav Mahler

»Kindertotenlieder« für Solostimme und Orchester
(nach Gedichten von Friedrich Rückert)

1. »Nun will die Sonn' so hell aufgehn«
2. »Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen«
3. »Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein«
4. »Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen«
5. »In diesem Wetter, in diesem Braus«

— PAUSE —

Hans Rott

Symphonie Nr. 1 E-Dur

1. Alla breve
2. Sehr langsam
3. Scherzo: Frisch und lebhaft
4. Sehr langsam / Belebt

Dirigent **PAAVO JÄRVI**

Mezzosopran **OKKA VON DER DAMERAU**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

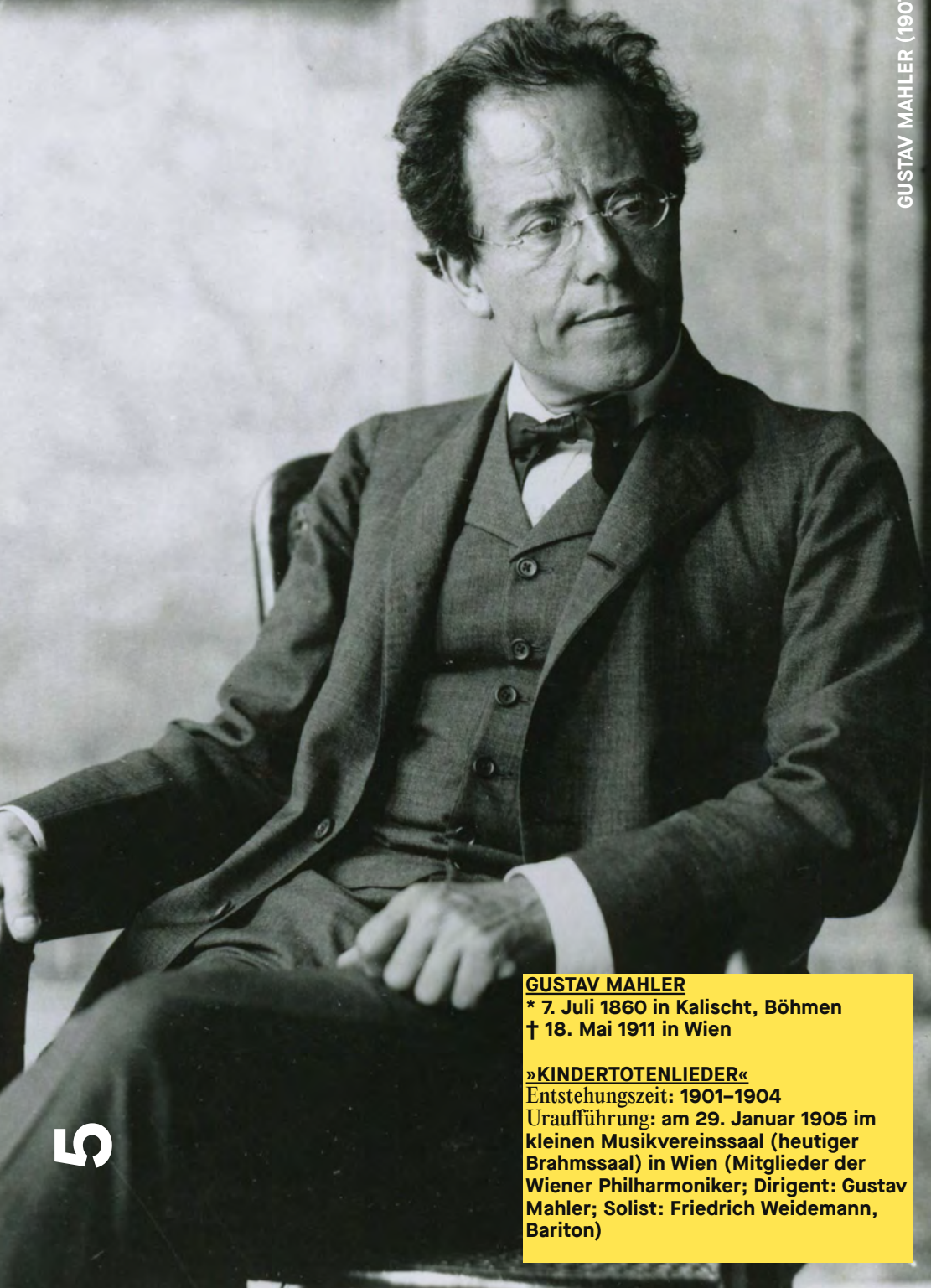
Verzweiflung und Trost zwischen Bassklarinetten und Glockenspiel

GUSTAV MAHLER: »KINDER- TOTENLIEDER«

»Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen wachen, an der Pforte, die in die ›andere Welt‹ hineinführt« – so schrieb 1897 Gustav Mahler an seinen Freund, den Berliner Musikkritiker und enthusiastischen Verehrer seiner Werke Max Marschalk. Hier lässt sich Mahlers künstlerisches Credo ausmachen: eine Musik zu schaffen, welche »doch immer Befreiung und Erhebung vom Leid« sei. Dieses Ziel dürfte auch die Beschäftigung Mahlers mit den »Kindertotenliedern« von Friedrich Rückert diktiert haben.

Mit dem frühen Tod geliebter Menschen war Mahler schon in jungen Jahren wohlvertraut, nachdem er etliche seiner Geschwister im Kindesalter verloren hatte. Es ist eben diese triste Kindheit, die er noch 1910 in einem Gespräch mit Sigmund Freud als Schlüssel zum Verständnis seiner Musik deklarierte. Gleichsam leitmotivisch zieht sich der Tod durch das Mahlersche Œuvre, von seinem offiziellen Erstling (»Das klagende Lied«), über Lieder zur Grenzexistenz von Soldaten bis hin zu den »Kindertotenliedern«. Und dennoch: Kaum einem anderen Werk Mahlers haftet eine derartige apriorische Tragik an wie diesen fünf »Kindertotenliedern«, die Mahler in zwei Phasen, im Sommer 1901 (»Nun will die Sonn' so hell aufgehn«, »Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein«, »Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen«) und im Sommer 1904 (»Nun seh' ich





GUSTAV MAHLER

* 7. Juli 1860 in Kalischt, Böhmen
† 18. Mai 1911 in Wien

»KINDERTOTENLIEDER«

Entstehungszeit: 1901–1904

Uraufführung: am 29. Januar 1905 im
kleinen Musikvereinssaal (heutiger
Brahmssaal) in Wien (Mitglieder der
Wiener Philharmoniker; Dirigent: Gustav
Mahler; Solist: Friedrich Weidemann,
Bariton)

wohl, warum so dunkle Flammen«, »In diesem Wetter, in diesem Braus«) komponierte.

Friedrich Rückert (1788–1866), der einzige Dichter, dem der Komponist Mahler neben den Volksdichtungen »Des Knaben Wunderhorn« in seinen Werken Aufmerksamkeit schenkte, verlor 1834 innerhalb weniger Tage zwei seiner Kinder durch Scharlach. In der Poesie suchte er Zuflucht und erschuf innerhalb kürzester Zeit über 500 Gedichte, die erst posthum durch seinen Sohn veröffentlicht wurden. In seiner ihm eigenen eklektischen Manier schöpfte Mahler aus diesem immensen Korpus – in den Worten des Schriftstellers Hans Wollschläger der »größten Totenklage der Weltliteratur« – fünf Gedichte. In der Disparatheit ihrer Perspektiven auf den Kindstod bieten sie ein breites emotionales Spektrum respektive überformen poetisch den Weg, den das leidende Individuum zu beschreiten hat.

»NUN WILL DIE SONN’ SO HELL AUFGEHN«

Zu Beginn des Zyklus steht das Lied »Nun will die Sonn’ so hell aufgehn«, das als einziges der fünf Lieder zeitlich verortet werden kann, nämlich am Morgen nach dem Tod der Kinder. Im gramvollen Unverständnis staunt der Vater, wie die Nacht dem Tag weicht. Die Sonne scheint wieder, wie eh und je, und dennoch dünkt ihm die Zeit still. Kaum drastischer, gleich einer Entfremdung vom Lauf der Welt, ließe sich die Differenz zwischen Allgemeinheit und dem individuellen Leid darstellen: »Das Unglück geschah nur mir allein! / Die Sonne, sie scheint allgemein!«, klagt der Vater. Diese Dialektik schlägt sich in Lichtmetaphern nieder, die für den ganzen Zyklus überhaupt von wesentlicher Bedeutung sind: Von der Polarität zwischen hell und dunkel, zwischen Freud’ und Leid singt der Vater: »Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt! / Heil sei dem Freudenlicht der Welt!«.

Mahler lässt den Zyklus im düsteren d-Moll beginnen, der Todestonart schlechthin, in der emblematische Werke wie Wolfgang Amadeus Mozarts »Requiem« und Franz Schuberts »Winterreise« stehen. Die absteigende Linie der Singstimme erklingt zunächst wortlos als »klagend« vorzutragende Oboenmelodie, die im Kontrapunkt mit dem Horn eine archaisch-strenge Wirkung entfaltet. Die etwa gleichzeitig zu datierende Beschäftigung Mahlers mit der Musik Johann Sebastian Bachs schimmert hier wie im dritten und vierten Lied durch. Mahler weiß diese Wirkung mittels der Instrumentation zu steigern: So oft dieses kurze Vorspiel im Laufe des Lieds wiederholt wird, mal rein instrumental, mal im Kontrapunkt mit der Singstimme, bleiben die Streicher aus.

Wider jegliche Konvention und zugleich dem Charakter des Gedichts getreu, vertont Mahler den Sonnenaufgang (»Nun will die Sonn’ so hell aufgehn«) mit einer absteigenden Linie. Die Paradoxie der Vertonung bringt die Individualität des Leids zum Ausdruck; so selbstverständlich es erscheint, dass die aufsteigende Sonne klanglich in eine aufwärtsgerichtete Melodie übersetzt wird, so bitter wirkt die sinkende Singstimme. Im Irrealis der zweiten Zeile (»Als sei kein Unglück«) steigt sie sodann bemüht empor. Dass dazu der wärmere Streicherklang zum Einsatz gebracht wird, kommt keinem Lichtmoment gleich, wird er doch bald von dem unheimlichen Ton der Bassklarinette verfremdet. Wie ein verzagtes Ringen um Fassung muten die wilden Sprünge und die ausladende Chromatik des Zwischenspiels an, bevor die Musik entnervt in die Spröde der Oboenmelodie zurücksinkt. Doch durchwegs trostlos ist das Lied nicht: Es ist das immer wieder erklingende Glockenspiel, das Mahler mit der »Seele im Himmel« assoziierte, wie er sich gegenüber seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner in Bezug auf den Urlicht-Satz seiner zweiten Symphonie äußerte. Diese tröstende Vision, die erst im vierten und fünften Lied zur vollen Geltung kommt, wird hier antizipiert. Schon keimt sie im Vater, doch die Erkenntnis ist ihm noch verwehrt.



»Über die Kindertotenlieder sagte er mir, er habe sich leid getan, da er sie schreiben musste, und die Welt tue ihm leid, die sie einmal hören müsse, so furchtbar traurig sei ihr Inhalt.«

NATALIE BAUER-LECHNER, 1901

»NUN SEH' ICH WOHL, WARUM SO DUNKLE FLAMMEN«

Vom Schauer ergriffen, ja gar vorwurfsvoll wähnt der Vater im zweiten Lied »Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen« die Zeichen zu gewahren, die ihm das Unheil gekündet haben. Dieser Resignation weiß Mahler Ausdruck zu verleihen, indem er diesmal die dissonanzgesättigte Klangwelt der Hochromantik evoziert. Wie ein Leitgedanke lässt sich über das ganze Lied das auftaktige Motiv, mit dem es anhebt, verfolgen, dessen aufsteigenden Zug ein dissonanter, nach Auflösung drängender Klang ins Stocken bringt. Sodann Pause. An das Vorspiel von »Tristan und Isolde« gemahnt das erneute Einsetzen des Motivs – diesmal höher und schneller, doch mündet es abermals in Dissonanz und Stille. Wohnt dem Text der Vorwurf inne, ein »Man hätte das Unglück erahnen können«,

so drückt die Musik ein Sehnen nach Trost aus, ein »Man hätte es nicht erahnen können«.

»WENN DEIN MÜTTERLEIN TRITT ZUR TÜR HEREIN«

Vergebliches Sehnen schlägt im dritten Lied »Wenn dein Mütterlein« in Verzweiflung um. »Schwer und dumpf« wird im düsteren c-Moll die Frustration besungen, die auf die irrationale und immer wieder getäuschte Erwartung, das Kind wieder zu sehen, folgt. In naiv-konservatorisch anmutender Zweistimmigkeit von Englischhorn und Fagott hebt das Lied an, wie ein Zerrbild einstigen häuslichen Glücks. Gar »mit ausbrechendem Schmerz« erklimmt die Singstimme die hohe Lage, bevor sie in der Tiefe verzweifelt versinkt (»O du, des Vaters Zelle, ach zu schnell erlosch'ner Freudenschein«). Bewusst ist die Zuflucht in die Illusion, bewusst auch die Unmöglichkeit, sich mit der Realität abzufinden:



Keinen Lichtmoment, kein tröstendes Wort bietet dies Lied im Zentrum des Zyklus an.

»OFT DENK ICH, SIE SIND NUR AUSGEGANGEN«

Eine imaginierte Wirklichkeit steht auch zu Beginn des vierten Lieds »Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen«, doch verklärt erklingt sie im hellen Es-Dur. Es ist das einzige Lied des Zyklus, das in Dur beginnt und endet. Auf subtilste Weise, durch das Präfix »voraus«, tut sich eine neue Perspektive auf: »Sie sind uns nur vorausgegangen« heißt es in der letzten Strophe – eine Jenseitsvorstellung, die in der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks »Nach Hause gelangen« nur gesteigert wird. »Morendo« und trotzdem denkbar optimistisch endet das Lied: »Der Tag ist schön auf jenen Höh'n«.

»IN DIESEM WETTER, IN DIESEM BRAUS«

Wie ein Rückschritt wirkt der dramatische Anfang des fünften Lieds »In diesem Wetter, in diesem Braus«. Mahler greift auf das d-Moll des ersten Lieds zurück. Nicht nur das stürmische Wetter, sondern vielmehr die psychischen Ausbrüche des abgehärmten Vaters kommen zum Ausdruck. Darauf ist auch die Vortragsbezeichnung »Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck« bezogen. Auf die jahrhundertelange Tradition des Lamentobasses als Klagegestus geht der absteigende Bass zurück: In manischer Wiederholung, oft durchchromatisiert erklingt er, selbst wenn die Musik besänftigt im lichten D-Dur der Gewissheit Ausdruck verleiht, die Kinder seien nicht mehr bedroht, sondern ruhen selig. Ein Wiegenlied für die toten Kinder tritt an des Sturmes Stelle. »Sie ruhn wie in der Mutter Haus«, von Mahler zweimal hinzugefügt, sind die letzten Worte der Singstimme, die nach und nach selbst in der Tiefe zur Ruhe kommt. Mit einer sprachlosen, instrumentalen Strophe verklingt das Lied im piano. Nur noch das Glockenspiel ist zu hören. Kein offenes Ausklingen, sondern ein seliges Ausruhen findet sich am Ende des Zyklus.

Die überaus erfolgreiche Uraufführung fand am 29. Januar 1905 in Wien unter der Leitung des Komponisten statt. Im Einklang mit dem intim-kammermusikalischen Gestus wählte Mahler den kleinen Brahmsaal des Wiener Musikvereins. Ob der expliziten Vaterperspektive trat der Bariton Friedrich Weidemann als Solist auf. Die Besetzung mit einer Frauenstimme darf gleichwohl auf eine ähnlich lange Geschichte zurückblicken, war es doch die Mezzosopranistin Lula Mysz-Gmeiner, die bei der Leipziger Erstaufführung im Jahre 1912 mitwirkte.

—
Nikolaos Therimiotis



Der Gesangstext

»Kindertotenlieder«

Friedrich Rückert – Gustav Mahler

1.

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
als sei kein Unglück die Nacht geschehn!

Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
mußt sie ins ew'ge Licht versenken!

Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

2.

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen! Gleichsam, um voll in einem Blicke
zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Dort ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden Geschecke,
daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.
Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
in künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

3.

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe,
ihr entgegen sehe,
fällt auf ihr Gesicht
erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle,
näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein
lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle
trätest mit herein,
wie sonst mein Töchterlein!

Wenn dein Mütterlein
tritt zur Tür herein
mit der Kerze Schimmer,
ist es mir, als immer
kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnelle,
zu schnell erloschner Freudenschein!

4.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!

Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn
im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhn!

5.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,
man hat sie getragen hinaus.
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich fürchtete, sie erkrankten;
das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich sorgte, sie stürben morgen,
das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus.
Man hat sie hinaus getragen,
ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt,
sie ruhn wie in der Mutter Haus!

Tragödie und Tod, Trost und Transzendenz

ZU GUSTAV MAHLERS »KINDER- TOTENLIEDERN«

Zu Recht brachte Alma Mahler, sonst glühende Verehrerin der Kompositionen ihres Gatten, der Vertonung von Friedrich Rückerts Kindertotengedichten Unverständnis entgegen. Auch heute sind Publikum und Kritiker zwiespalten, erachten das Thema vorwiegend als zu sensibel. Dabei ist der Tod an sich eigentlich ein gängiges Sujet in Musik und Theater. Ob religiös angehaucht oder philosophisch sublimiert, ob als Ende des Vergänglichen oder als Pforte zur Transzendenz – das Thema Tod bot sich seit jeher als facettenreiches Sujet für Poesie und Kunst an. Und auch in Mahlers Leben ist er stets Teilnehmer gewesen, eine allgegenwärtige Präsenz, die den Komponisten in seinem Schaffen nicht loslässt: »Da ziehen die blassen Gestalten meines Lebens wie der Schatten längst vergangenen Glückes an mir vorüber. Und wir wandeln wieder auf bekannten Gefilden zusammen, und dort steht der Leiermann – und hält in seiner dürren Hand den Hut hin.« Dieses Briefzitat des 19-jährigen Mahler erzählt von seinen vielmaligen Begegnungen mit dem Tod, die er zu diesem Zeitpunkt schon machen musste, verlor er doch während seiner Kindheit mehrere Geschwister. Dazu aber zeigt sich seine Ehrerbietung für die »Winterreise« von Franz Schubert, der in diesem Liederzyklus die winterliche Wanderung eines von Todesgedanken geplagten Wanderers erzählt. »Der Leiermann« steht als letztes Lied symbolisch für die Begegnung mit dem Tod.

TOD ALS INSPIRATIONS-QUELLE

Doch Mahler hatte auch um sein eigenes Leben zu bangen, weil es um seine körperliche Verfassung nicht zum Besten bestellt war. Erstmals 1898 in Wien treten schlimmere gesundheitliche Probleme auf: Er muss sich einer riskanten Operation unterziehen und – nach einem Zwischenfall während einer Aufführung im Jahre 1901 – eine weitere Notfall-OP durchführen lassen. Letztere rettet ihm das Leben. Während dieser Ereignisse und der Genesungszeit hatte Mahler viel Zeit, um sich noch aktiver als sonst mit dem Tod auseinanderzusetzen. Nicht allein der Verlust seiner Geschwister wird ihn weiterhin beschäftigt haben, ebenso wird er sich seiner eigenen Sterblichkeit bewusst geworden sein. Kurz darauf beginnt er mit der Arbeit an den »Kindertotenliedern«.

Doch warum diese Herangehensweise durch die Gattung Lied? Warum kein klassisches Requiem oder eine Totenklage? Sein finnischer Zeitgenosse Jean Sibelius, der während seiner Studienzeit in Wien Ähnliches erfahren musste und nur knapp eine Operation überlebte, verschreibt sich die Jahre danach der Komposition schwedischer Lieder. Womöglich ist das Lied eine besonders geeignete Gattung, um Emotionen bewältigen zu können und gleichzeitig für Hörer*innen erfahrbar zu machen. Und wurden die Lieder aus Schuberts »Winterreise« nicht zu Ikonen für die Begegnung mit Trauer, Depression und Tod? Die »Kindertotenlieder« sind gleichfalls ein Liederzyklus und von ähnlichem Charakter. Der größte, inhaltliche Unterschied ist jedoch der Umgang mit dem Tod. Während er bei Schubert vom lyrischen Ich herbeigesehnt wird, ist der Tod bei Mahler ein vergangener Unglücksfall, den der hinterbliebene Vater überwinden muss. Grundsätzlich ist der Einsatz von Vergangenheit bzw. Gegenwart in beiden Zyklen überraschend konträr und zugleich ähnlich. Der Wanderer aus der »Winterreise« schwelgt in seinen Erinnerungen an die guten, alten Zeiten, die der harschen Realität gewichen sind. Er befindet sich in

einer ausgeweglosen Situation, die ihn dem Suizid entgegentreibt. Der trauernde Vater vermisst genauso die schöne Vergangenheit vor dem traumatischen Verlust. In der Gegenwart wird hier allerdings schrittweise die psychische Verarbeitung des Geschehenen thematisiert, die ab dem vorletzten Lied sogar positive Auswirkungen beim Vater zeigt, der sich nicht, wie Schuberts Wanderer, vollkommen in Betrübnis stürzt. Die Liederzyklen stellen stark unterschiedliche Zugänge zum Sujet Verlust dar: Heilung und Depression. In beiden stehen Licht und Schatten nebeneinander, enden aber entweder in einer tröstlichen Vision oder in Verzweiflung und Agonie.

Nichtsdestotrotz bleiben die »Kindertotenlieder« mit ihrem hoffnungsvollen Ausblick in den Augen (und Ohren) skeptischer Konzertbesucher*innen ein schwieriges Werk, obwohl gerade der Kindstod bei den von Mahler gewählten fünf Gedichten streng genommen nicht der Brennpunkt ist. Man erfährt kaum etwas über das Sterben des Kindes, dafür umso mehr von der Seelenlast des Hinterbliebenen; nicht das Erzählte, sondern der Erzähler selbst steht im Mittelpunkt. Mahlers Auswahl ist im wahrsten Sinne des Wortes auch nur ein Hundertstel der ganzen Sammlung. Rückert, hätte er zur Zeit der Komposition noch gelebt, hätte Mahlers Schaffen vielleicht nicht unbedingt mit Wohlwollen betrachtet. Zum einen waren die Gedichte von ihm nie für die Publikation gedacht; gesammelt und veröffentlicht wurden sie erst nach seinem Tod durch seinen Sohn. Zum anderen sah Mahler, wie auch Goethe und Schopenhauer, Musik als das ästhetisch dominante Medium. Eine Vertonung würde einer »vollendeten« Dichtung ihre Wirkungsmacht rauben, weshalb der Komponist spezifisch nach »rohem« Material suchte. Bei solch einer Aussage würde wohl kein Literat, der etwas von sich hält, sein Werk von Mahler vertont haben wollen.

LICHTBLICKE IN DER DUNKELHEIT

Die »Kindertotenlieder« bieten die religiös angehauchte Aussicht, dass menschliche

»Ich hatte mich in die Lage versetzt, mir wäre ein Kind gestorben. Als ich dann wirklich eine Tochter verloren habe, hätte ich die Lieder nicht mehr schreiben können.«

GUSTAV MAHLER AN GUIDO ADLER, 1907

Existenz nicht im Diesseits endet. Vermeintlich scheint der Verlust des Lebens ein Ende in Dunkelheit zu sein; tatsächlich ist er Teil eines größeren, göttlichen Plans. Diese Sichtweise ermöglicht es, sich von der irdischen Trauer zu lösen und stattdessen die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits zu hegen. Ungeachtet der durchweg schwermütigen Stimmung wird der Trauernde von Licht begleitet, das sowohl im Text als auch in der Instrumentierung eine wichtige Rolle spielt: Celesta und Glockenspiel strahlen mit ihrem hellen Klang durch die Finsternis der düsteren Harmonien. Einen Auftakt macht die Sonne mit ihren Strahlen im ersten Lied, Flammen leuchten im zweiten genauso wie die Kerze im dritten Lied, und schließlich gibt es wieder Sonnenschein in der vierten Strophe. Als Metapher für einen Gott, der uns alle begleitet und uns im Tod mit unseren Lieben vereint, ist dies ein wahrer Hoffnungsschimmer. Der Zyklus endet mit dem Frieden der Verstorbenen: »Von Gottes Hand bedeckt / Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.«

»Sie ist nicht geblieben und hat mir fort genommen mein Wort«, sprach Friedrich Rückert nach dem Verlust seiner Tochter. Für ihn und viele andere Eltern, deren Welt durch einen Schicksalsschlag

aus den Fugen geraten ist, bietet die Musik vielleicht auch eine Möglichkeit der Verarbeitung. Genau wie das lyrische Ich inmitten des Schmerzes Trost finden kann, kann sich ein betroffener Hörer in seiner Lage unterstützt fühlen; zwischen beiden besteht eine tiefgründige Verbindung, man ist nicht allein in seiner Lage. Der Schmerz nach dem Verlust einer Person kann nicht vollständig beseitigt, aber er kann gelindert werden.

Der Liederzyklus bietet Raum zum Nachdenken, zur Bewältigung von Gefühlen und zu Konsolation, obwohl das Werk von persönlichen Tragödien und Melancholie geprägt ist. Er enthält ein Stück von Mahler selbst, seiner Erfahrungen mit dem Tod. Hätte selbst Rückert, der nach dem Tod seiner Töchter so getroffen und unglücklich war, inmitten der Musik Trost finden können? Wäre sein späteres Schaffen vielleicht weniger von seinem Verlust geprägt gewesen? Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Lieder kann für manche Zuhörer*innen sehr intensiv sein. Und so ist die Wirkung dieser Musik subjektiv; es gibt eben nicht nur einen Weg, dem man folgen muss.

—
Gunlathida Lorenz

»Ich hab einfach
wahnsinnig gerne
gesungen!«

INTERVIEW MIT OKKA VON DER DAMERAU

Okka von der Damerau, Sie haben Ihren Traum verwirklicht, konnten Ihr Hobby zum Beruf machen und sind Publikumslieb-ling an der Münchner Staatsoper geworden. Wie fühlte es sich dann zu Beginn Ihrer Karriere an, bei einer der ersten Aufnahmeprüfungen zu hören: »Können Sie nicht vielleicht etwas An-deres machen?«

Es ist durchaus üblich, für ein Musikstudium Absagen zu bekommen. Die Drastik der Aussage fand ich damals aber schon schlimm. Da ich nicht aus einer Musikerfamilie stamme, war mir das alles nicht vertraut, dadurch war es noch verunsichernder. Wenn man allerdings so schnell schon aufgibt, klappt es bestimmt nicht. Zum Glück haben die sich ja geirrt. [lacht] Ich bin nicht so die Träumerin. Sängerin zu sein empfinde ich deshalb nicht unbedingt als Traumberuf, es ist eher eine Notwendigkeit. Ich will es einfach.

Das ist interessant, weil es ja für viele DER Traum ist.

Ist das so? Der Beruf der Sängerin oder des Sängers ist manchmal auch sehr hart. Oft toll, aber man hat z. B. viele Entbehrungen, die andere nicht haben. Grundsätzlich sollte man nicht zu viel träumen, sondern bei der Arbeit alle seine Sinne beieinander haben.

Aber wenn es nicht unbedingt ein Traum für Sie war, wie entstand dann der Wunsch, Sängerin zu werden?

Letztlich über den Schulchor. Ich hab einfach wahnsinnig gerne gesungen und bin dann irgendwann jemandem aufgefallen, der mich zum Gesangsunterricht geschickt hat. Ich finde es unglaublich wichtig, dass an den Schulen eine vernünftige

Musikausbildung stattfindet. Denn Musik fördert so wahnsinnig viel, nicht nur die Zusammenarbeit beider Gehirnhälften, sondern auch soziale Fähigkeiten natürlich, weil man miteinander agiert. Das wird leider viel zu oft unterschätzt.

Sie haben einmal gesagt: »Ich feile so lange an den Tönen, bis diese in einem bewussten Verhältnis zu den Worten ihrer Rolle stehen.« Welchen Zugang suchen Sie zu den Rollen, in die Sie schlüpfen? Im Schauspiel ist es gang und gäbe, sich bei der Vorbereitung auf eine Rolle kuriose Sachen zu überlegen und zum Beispiel für ein paar Wochen auf einer Farm zu leben oder sich eine Glatze zu schneiden, also wirklich ganz in die Extreme zu gehen. Könnten Sie sich so etwas vorstellen?

Mir ist neben der Musik der Text sehr wichtig, um am Ende wirklich etwas zu vermitteln, erst einmal unabhängig von Kostüm und Szene. Für eine gute Darstellung muss man nicht alles wirklich erlebt haben, man sammelt ja im Leben zunehmend Eindrücke und kann aus einem immer größeren Fundus von Gefühlen und Bildern imaginieren. Dazu kommt, dass einem oftmals zu Probenbeginn ein Regie-Konzept vorgestellt wird, das einen völlig anderen Blick auf das Stück nötig macht. Das heißt, wenn ich mir jetzt überlege, ich stelle eine im Volk herumwandelnde Wahrsagerin dar, kann es sein, dass sich der Regisseur eine völlig andere Umgebung oder Persönlichkeit vorstellt. Manchmal macht das viel Spaß und manchmal weniger. Wenn man sehr wandelbar im Kopf ist, fällt es aber leicht, in die Rolle reinzuschlüpfen wie in einen Handschuh.

Anpassungsfähigkeit ist also gefragt. Bei den »Kindertotenliedern« liegt ja ein tragischer Grundtenor vor. Greift der dann auf Ihr persönliches Empfinden über?

Man lernt natürlich auch, nicht alles zu 100 Prozent an sich heranzulassen. Die künstlerische Person ist nicht meine Privatperson. Wenn ich nach Hause gehe zu meinen Kindern, bin ich nicht mehr die Opernsängerin, die gerade auf der Bühne stand. Das kann man lernen. Das Thema der »Kindertotenlieder« ist natürlich ein

sehr schweres. Ich finde es richtig, dass es auch im Bereich der Musik thematisiert wird, denn es gibt ja leider Menschen, denen so etwas widerfährt. Und warum sollte man das aus der Gesellschaft herausnehmen – weil es wehtut? Also ich finde, gerade wenn es wehtut, muss man es irgendwo kanalisieren. Und dazu bietet die Musik eine sehr gute Möglichkeit.

Traumabewältigung ist ein wichtiges gesellschaftliches Thema, das stimmt.

In den »Kindertotenliedern« findet sich auch der Wunsch nach Versöhnlichkeit und Trost. Ich bin sehr dankbar, dass Mahler das gemacht hat. Durch seine Werke habe ich viel über mich verstanden – auch durch die Musik Richard Wagners. Da ich ja oft mit romantischer und sehr emotionaler Musik zu tun habe, erlebe ich es immer wieder, dass Leute im Publikum weinen und nachher sagen: »Gott, jetzt habe ich mich endlich mal wieder ein bisschen öffnen können.« Manche haben auch Angst davor, die Gefühle so zu erleben. Hier passiert das aber eben in einem geschützten Raum. Das ist eigentlich mein Hauptziel: Ich finde es wunderschön, wenn ich merke, dass Emotionen vom Publikum kommen, in welcher Richtung auch immer.

Das klingt ergreifend schön. Was haben Sie aus den vergangenen Aufführungen mitgenommen, welche besonderen Herausforderungen sehen Sie jetzt in der Interpretation des Werks?

Ich gehe da immer wieder neu heran. Das letzte Mal, dass ich die »Kindertotenlieder« in einem Konzert gesungen habe, ist schon etwas länger her. Man verändert sich ja auch. Wir alle haben uns durch die Corona-Zeit verändert. Es hält die klassische Musik am Leben, dass man immer wieder neu durch sie sprechen kann und sie nie gleich klingt.

Also kein reines Perfektionieren, sondern immer wieder eine neue Interpretation. Singen Sie auch andere Genres?

In meiner Schul- und Studienzeit schon. An der Musikhochschule haben wir ein bisschen Jazz gemacht. Und in der Schule habe ich in einer Coverband gesungen, die auch Punkrock gespielt hat.

Punkrock? Von welchen Bands zum Beispiel?

Oh Gott! Also das ist wirklich ewig her, das waren Songs von »Die Toten Hosen« und »Die Ärzte«, später auch von amerikanischen oder englischen Bands.

Ist denn im Leben einer Opernsängerin noch Platz für musikalischen Genuss? Welche Musik hören Sie beispielsweise gerne zu Hause oder unterwegs?

In meiner Freizeit höre ich eigentlich ziemlich wenig Klassik; im Moment am liebsten Pop aus den 80er Jahren, ziemlich kreuz und quer, auch mal »ne laude Gitarre«. Bei Klassik geht dann doch irgendwie der Kopf an.

Es gibt viele gute Sänger*innen – wer sich auf dem Markt durchsetzen möchte, so wie Sie, der hat dementsprechend eine harte Konkurrenz. Denken Sie, es gibt da auch eine Vergleichbarkeit mit athletischen Berufen?

Absolut, das sind beides natürlich totale Leistungsberufe. Wenn ich mit Sportlern spreche, ist es auffallend, dass wir ganz ähnliche Gedanken und Herausforderungen haben: Das »Üben« üben, Trainieren und Verbesserung von Abläufen – das ist ja unser tägliches Arbeiten. Die Konzerte oder die Aufführungen sind dann nur das, was man von außen sieht. Für manche ist das vielleicht auch ein Grund, den Beruf zu machen, für sie ist nicht nur die Kunst, sondern eher der Wettbewerb der Motivator. Einige kommen ja auch über Wettbewerbe ins Berufsleben hinein. Ich glaube aber, dass sich das nicht ausschließt. Die Kür wäre dann die Kunst. Das tollste Ergebnis wird dann erreicht, wenn es einfach stimmig ist und man sich freimachen kann von allem Technischen.

Wenn man an so vielen, auch internationalen Opernhäusern tätig war, wie verändert das die Sicht auf die eigene Außenwahrnehmung? Prallt Kritik mittlerweile an Ihnen ab oder haben Sie einen guten Weg gefunden, um die ganzen Einflüsse zu verarbeiten?

Der Punkt ist: Kritik kann man an einem Tag gut ab und am anderen nicht so gut, wie bei allen Menschen. Wenn Sachen stimmen, finde ich es manchmal einfacher, als wenn sie nicht stimmen. Das kennt man auch, oder?

Jeder kennt das. Dann hätte ich noch eine abschließende Frage. Sie sagten einmal, Sie seien »unverwüstlich« und eher »Handwerkerin« als »Träumerin« – trotzdem, wovon träumen Sie noch?

Also unverwüstlich, das muss ich gleich noch einmal klarstellen, ist natürlich ein bisschen überzeichnet. Damit war gemeint, dass meine Stimme ziemlich robust ist, weil ich natürlich weiß, dass andere Kolleginnen und Kollegen manchmal damit etwas mehr Stress haben. Tatsächlich träume ich im Moment vom Weltfrieden. Wenn ich ehrlich bin, habe ich im Moment wirklich so ganz andere Gedanken als nur meine Karriere. Es gibt so viele tolle Sachen, die ich machen darf und kann und das ist so viel mehr als ich je vermutet hätte, haben zu können.

Sehr, sehr, interessant.

Ich bin natürlich froh, wenn sich Menschen für die Musik interessieren. Es ist einfach schön, sich auf unterschiedliche Art und Weise bei der Musik oder durch die Musik zu begegnen, das finde ich immer spannend.

Vielen Dank für das schöne Gespräch!

—
Das Interview führte Benjamin Rödel

Okka von der Damerau

MEZZOSOPRAN

Mit ihrem kraftvollen, nuancenreichen Mezzosopran und ihrer klaren, natürlichen Diktion hat sich die gebürtige Hamburgerin als eine der führenden Sängerinnen ihrer Generation etabliert. Neben diversen Opernengagements, unter anderem als Ulrica (»Un ballo in maschera«) am Liceu in Barcelona, an der Wiener Staatsoper als Jezibaba (»Rusalka«) und als Venus in »Tannhäuser« an der Bayerischen Staatsoper, prägen auch diverse Orchesterkonzerte ihre Spielzeit 2023/24. So wirkte sie als Fokus-Künstlerin an mehreren Konzertprojekten der Münchner Philharmoniker im In- und Ausland mit und sang mit dem Bayerischen Staatsorchester unter der musikalischen Leitung von Kirill Petrenko Mahlers 8. Sinfonie.



Okka von der Damerau war viele Jahre Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper und wurde vom Münchner Publikum u. a. als Waltraute (»Götterdämmerung«), Erda (»Rheingold«, »Siegfried«) und Charlotte (»Die Soldaten« von Alois Zimmermann) unter Kirill Petrenko, aber auch als Azucena (»Il Trovatore«) gefeiert. Von München aus nahm ihre internationale Karriere Fahrt auf. Nach ihrem Debüt 2015, stand sie an der Mailänder Scala zuletzt im Sommer 2023 in einer Neuproduktion von »Rusalka« auf der Bühne. Darüber hinaus gehören Engagements an den wichtigsten internationalen Opernbühnen, wie zum Beispiel der Opéra national de Paris, der Wiener Staatsoper, dem Teatro di San Carlo Neapel, dem Teatro Real in Madrid, der Semperoper Dresden und bei den Bayreuther Festspielen zum festen Bestandteil ihres Kalenders.

In der Spielzeit 2022/23 gab Okka von der Damerau vielbeachtete Rollendebüts. So wurde ihr Repertoire mit Brünnhilde (»Walküre«), die sie erstmals an der Staatsoper Stuttgart unter der musikalischen Leitung von Cornelius Meister sang, und Ariadne (Titelpartie),

die sie mit überwältigendem Erfolg an der Bayerischen Staatsoper debütierte, um zwei interessante Partien erweitert. Eine weitere wichtige Rolle ihres umfangreichen Repertoires ist Brangäne (»Tristan und Isolde«), die sie 2017 – von Publikum und Presse gleichermaßen gefeiert – unter Simone Young an der Bayerischen Staatsoper debütierte. In einer Neuproduktion stand sie in München 2021 erneut mit dieser Partie auf der Bühne, dieses Mal unter der musikalischen Leitung von Kirill Petrenko. Gustavo Dudamel leitete ihre Auftritte als Brangäne an der Pariser Oper und halbszenische Aufführungen mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra.

Auch das Konzertfach bildet einen wichtigen Baustein ihres künstlerischen Schaffens. Okka von der Damerau arbeitet mit dem Chicago Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern, den Berliner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Berliner Staatskapelle und dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. 2018 gab die Mezzosopranistin als Brangäne ihr Debüt beim Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst.

HANS ROTT UND SEINE »SCHICKSALS- SYMPHONIE«

Brahms ist schuld – da ist sich Anton Bruckner sicher. Schuld daran, dass er seinen Lieblingsschüler gerade zu Grabe tragen musste – und das, obwohl Hans Rott erst 25 Jahre alt war. Fassunglos erinnert sich Bruckner an das kurze Leben des jungen Talents. Da war sein unbedingter Wille, Musik zu schreiben und die Welt davon hören zu lassen. Dann seine Ausbildung am Konservatorium, danach sein Scheitern und seine Krankheit. Und seine erste große Symphonie zieht sich wie ein roter Faden durch sein kurzes Leben. Aber was ist damals vorgefallen zwischen Rott und Brahms, was Bruckner immer noch zornig macht? Wie kann ausgerechnet eine Symphonie das Schicksal des jungen Komponisten entscheiden?

DAS JUNGE TALENT AM KONSERVATORIUM

Im Schuljahr 1874/75 wird der 16-jährige Hans Rott am Wiener Konservatorium aufgenommen. Er lernt Harmonielehre, Klavier und Orgel. Eng verbunden ist er bald mit seinem Orgellehrer Anton Bruckner, der seinem Schützling auch in schwierigen Phasen beisteht. Da Rott in allen Fächern sehr gute Leistungen erbringt, darf er weiterstudieren. Neben dem normalen Unterricht beginnt er nun begeistert zu komponieren. So viele Ideen fliegen ihm zu, dass er sie gar nicht alle notieren kann. In seinem dritten Jahr, 1876/77, erhält er schließlich auch offiziell Unterricht in Komposition.

Die angehenden Komponisten können sich über die reguläre Abschlussprüfung hinaus noch in einem zusätzlichen Wettbewerb messen. Er ist die Kür für die Begabtesten: Nur wer bei der regulären Abschlussprüfung herausragende Leistungen zeigt, wird zugelassen. Als Preis winken ein besonderes Diplom oder sogar die silberne Gesellschaftsmedaille. Es geht also um Renommee, Anerkennung und damit auch um bessere Berufschancen. Rott schreibt für seine erste Kompositionsprüfung eine Ouvertüre zum Schauspiel »Julius Cäsar«. Der enthusiastische Student wird aber lediglich mit der Note »befriedigend« abgespeist – das reicht nicht für eine Teilnahme am Wettbewerb. Der Schüler, dessen Talent Bruckner so hoch einschätzte, bekommt nur eine Drei – wie das?

GROSSES VORBILD WAGNER

Neben dem vollen Studienalltag ist Rott auch noch im »Wiener Akademischen Wagner-Verein«. Auch Bruckner ist dort Mitglied, und beide sind große Verehrer der Wagnerschen Musik. Im August 1876 finden die ersten Bayreuther Festspiele überhaupt statt und der Wagner-Verein darf 30 Freikarten an die Mitglieder verteilen. Hans Rott ist überglücklich, als er erfährt, dass er unter den Auserwählten ist. Er erlebt eine der ersten Gesamtaufführungen des »Rings« am Grünen Hügel live mit und ist schier überwältigt. Ein Freund Rotts schreibt später: »Es ist nicht zu viel gesagt, dass uns Jungen sich in diesen Werken eine neue Welt erschloss. [...] Wir hörten, waren entzückt und glaubten.«

Doch nicht alle Musikliebhaber steigern sich in eine quasi-religiöse Wagner-Vergötterung. Wagner polarisiert. Es formiert sich eine Gruppe leidenschaftlicher Wagner-Gegner. Ihr Wortführer ist der Kritiker Eduard Hanslick, und Johannes Brahms wird zum großen Wagner-Antipoden stilisiert. Die beiden verfeindeten Lager haben nur Häme und Unverständnis füreinander übrig. Und auch Hans Rott wird emotional, wenn es um sein Vorbild Wagner geht. Als sein Halbneffe gerade sprechen lernt, bringt er ihm folgenden

Satz bei: »Richard Wagner ist ein Genius, der Hanslick ist ein Schuft!«

DAS KREUZ MIT DER »WAGNEREI«

Nur verständlich erscheint es da, dass Wagner auf Rotts eigene Musik abfährt. Sein Vorspiel zu »Julius Cäsar« klingt besonders stark nach dem großen Vorbild. Das Feedback auf Rotts Ouvertüre aber ist ernüchternd: Auch am Konservatorium gibt es Lehrer, die Wagner skeptisch gegenüberstehen. Und die sind von den Ähnlichkeiten gar nicht begeistert. Sie wittern »Wagnerei«, quittieren Rotts Werk mit der Note »befriedigend« und lassen ihn nicht zum Wettbewerb zu. Rott ist wütend, aber er gibt nicht auf.

Im nächsten Jahr läuft es besser, aber nicht ungetrübt. Seine neue Komposition »Präludium zur Suite« wird mit »sehr gut« bewertet, und er darf diesmal am Wettbewerb teilnehmen. Aber innerlich zürnt der Student: »Das Prüfungsergebnis ist ein Schmähhliches gewesen. [...] Bei meinem Prüfungsstück bestach hauptsächlich der Umstand, dass ich die »Wagnerei« aufgegeben, wofür ich mit der Wettbewerbszulassung belohnt wurde!« Trotzdem bewahrt Rott Haltung. Stolz präsentiert er seinen neuen, ersten Symphoniesatz beim Wettbewerb. Doch nachdem die letzten Takte verklungen sind, vernimmt Rott ein hämisches Lachen aus den Reihen der Prüfungskommission. Wieder zu viel »Wagnerei«! Bruckner will seinen Schüler verteidigen – er steht auf und ruft: »Lachen Sie nicht, meine Herren, von dem Manne werden Sie noch Großes hören!«

DIE SYMPHONIE BESIEGELT SEIN SCHICKSAL

Trotz allem erhält Rott ein »vorzügliches« Abschlusszeugnis – aber eben kein Diplom und keine Gesellschaftsmedaille. Ungeachtet der frustrierenden Abfuhr schreibt Rott weiter an seiner Symphonie. Doch das braucht Zeit und zunehmend gerät der junge Komponist in eine finanzielle Schief-



21

HANS ROTT

*1. August 1858 in Brauhirschgrund
(heute Wien XV)

† 25. Juni 1884 Wien

SYMPHONIE NR. 1 E-DUR

Entstehungszeit: 1878–1880

Uraufführung: am 4. März 1889 in
Cincinnati (Cincinnati Philharmonia
Orchestra; Dirigent: Gerhard Samuel)

HANS ROTT

»WAGNERE!« ?

Wagner-Anklänge sind in Rotts Symphonie Nr. 1 nicht mehr so deutlich wie in vorherigen Werken. Dennoch lassen sich einige Ähnlichkeiten zum Vorspiel zu »Tannhäuser« erkennen: Beide Melodien stehen in E-Dur, eröffnen mit der Quarte h-e und weisen eine markante aufsteigende Dreiergruppe auf.

The image shows two musical staves on a yellow background. The top staff is titled 'Wagner: Tannhäuser, T. 1-4' and shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a blue-shaded box with the notes E4 and F#4. The second measure contains a red-shaded box with the notes G4 and A4. The third measure contains a blue-shaded box with a triplet of notes: B4, C5, and D5. The bottom staff is titled 'Rott: Sinfonie in E-Dur, T. 2-9' and shows a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a blue-shaded box with the notes E4 and F#4. The second measure contains a red-shaded box with the notes G4 and A4. The third measure contains a blue-shaded box with a triplet of notes: B4, C5, and D5. The notation is identical to the Wagner example above.

lage. Retten soll ihn das Stipendium des K. und K. Ministeriums für Cultus und Unterricht. Aber bewilligen müssen das ausgerechnet: Brahms und Hanslick. Die Lage ist also denkbar schlecht. Rott setzt alles daran, seine Chancen zu verbessern. Er besucht die Wagner-Gegner und wirbt für seine mittlerweile vollendete Symphonie. Das Treffen endet nicht mit dem gewünschten Friedensschluss. Brahms urteilt: »Neben so Schönerm ist auch wieder so viel Triviales oder Unsinniges in der Composition.« Ganz so vernichtend, wie der Verfasser der Symphonie die Beurteilung wahrnimmt, ist sie gar nicht. Aber für Hans Rott, sowieso schon psychisch enorm belastet, war die Kritik an seiner Symphonie schicksalsträchtig.

Da er keine Chancen auf das Stipendium mehr sieht, muss er nun eine Chorleiterstelle im elsässischen Mulhouse antreten. Damit würde kaum mehr Zeit zu komponieren bleiben. Doch soweit kommt es gar nicht: Auf der Zugfahrt ins Elsass verfällt er in Verfolgungswahn. Er zieht

einen Revolver, richtet ihn auf einen der Mitreisenden im Waggon und schreit – so oder so ähnlich: »Legen Sie sofort das Feuerzeug weg! Brahms hat es auf mich abgesehen. Er hat den ganzen Zug mit Dynamit befüllen lassen. Ein Funke – und es ist aus mit mir!« Seine letzten drei Lebensjahre verbringt Rott in der Wiener Psychiatrie und in der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt.

Wie aus dem Nichts wird ihm das staatliche Stipendium schließlich doch bewilligt. Hanslick und Brahms sehen in ihm ein »noch nicht abgeklärtes, aber intensives Talent« – immerhin! Doch es war schon zu spät. Bruckner besucht seinen Schüler regelmäßig und leidet mit ihm. Mittlerweile völlig entkräftet, erkrankt Rott an Tuberkulose und stirbt am 25. Juni 1884. Emotionalisiert von Hans Rotts Elend gibt Bruckner Brahms mindestens eine Mitschuld daran, dass das junge Talent 25-jährig am Wiener Zentralfriedhof viel zu früh beigesetzt werden muss.

—
Raphael Landstorfer

Ein junger Komponist sucht seine Klangsprache

HANS ROTT: 1. SYMPHONIE E-DUR

Cincinnati, 4. März 1989. Es steht eine Uraufführung auf dem Konzertprogramm. Die Hörer*innen sind gespannt. Erwartet sie etwas Zeitgenössisches, Modernes? Nein, das Werk ist über 100 Jahre alt, und doch war es noch nie in einem Konzertsaal zu hören. Das erwartungsvolle Publikum spitzt die Ohren. Da ertönt doch etwas, das wie Wagner klingt? Oder nein, erinnert es nicht eher an Bruckner? Und an Mahler? Aber halt, das kann nicht sein, Mahler schrieb seine Symphonien doch viel später! Und zum Schluss denkt man plötzlich an Beethoven? Was die Konzertbesucher*innen damals so in Verwirrung versetzte, ist die 1. Symphonie von Hans Rott. Vielleicht fragt sich auch das Publikum des heutigen Konzertabends: Woher kommen die Assoziationen an andere Komponisten? Was bleibt dabei eigens Rott?

ZWISCHEN WAGNER UND BRUCKNER

Im Konservatorium war Rott allen als engagierter Wagnerianer und Mitglied des »Wiener akademischen Wagnervereins« bekannt. Damit war er allerdings nicht allein, denn ab 1875 gab es in Wien eine Strömung, in der sich überwiegend junge Leute zusammenfanden, die Nietzsche lasen und deutschnational dachten. In der Musik komponierte man mit Wagnerklängen. Rott war Teil dieser Bewegung, und so ist es nicht verwunderlich, Wagnerklänge in seiner 1. Symphonie zu finden. Schauen wir auf den Beginn des ersten Satzes: Unglaublich sanft krei-

ren die Streicher eine lichte Stimmung, in die von ferne eine Trompete das Hauptthema erklingen lässt. Der Streichersatz verdichtet sich dabei zunehmend und sinkt herab in immer tiefere Lagen. Die Atmosphäre erinnert an das Vorspiel zu Wagners »Lohengrin«. Die lichten Streicher, die ebenfalls herabsinken, dann jedoch wieder aufsteigen, erzeugen eine mythisch-himmliche Sphäre, wie wir sie auch bei Rott empfinden können.

Auch ein Teil des Vorspiels zu den »Meistersingern von Nürnberg« fließt in die Symphonie mit ein. Die Reminiszenz findet sich im heiteren Holzbläserintermezzo in der Mitte des ersten Satzes. Rott lässt zunächst die erste Posaune den Beginn des Hauptthemas spielen, die Hörner führen es weiter. Das übrige Orchester schweigt, nur die Pauke begleitet mit einem Tremolo im Pianissimo. Dann setzen die Holzbläser ein. Fröhlich schnattern Klarinetten und Fagotte, wobei sie um die Melodieführung wetteifern. Noch bevor einer den Sieg errungen hat, nimmt das Orchester die Melodie auf. Das Intermezzo ist nur kurz und doch sind die Anklänge an das etwas längere Holzbläserintermezzo in Wagners »Meistersinger-Vorspiel« deutlich.

Doch nicht nur Wagner war für Rotts Symphonie prägend. Rott war Orgelschüler von Anton Bruckner und seinem Lehrer sehr verbunden, da dieser ihn auch nach der Studienzeit unterstützte. Im ersten Satz seiner Symphonie verarbeitete er Merkmale der 3. und 4. Symphonie seines Lehrers. Er beginnt die Symphonie mit einem harmonischen Klangteppich der Streicher. Dieser ist nur Harmonie, ungreifbar, ohne Thema, sodass vor ihm das Hauptthema der Trompete strahlen kann. Ganz brucknerisch ist dieser Hintergrund steigerungsfähig und wird verdichtet.

Im vierten Satz werden Erinnerungen an einen weiteren Komponisten wach. Es ist der längste Satz, auf dem deutlich das Schwergewicht der Symphonie liegt. Zur Steigerung zusammengefasst kehren die Themen der anderen Sätze wieder. Dann erstrahlt plötzlich eine neue Melodie.

Breit und majestätisch setzen die Streicher zu einem warmen, aufsteigenden Thema an. Melodie, Charakter und Instrumentierung lassen nur eines assoziieren: Eine Referenz an das Freudenthema aus dem Schlusssatz von Beethovens 9. Symphonie. Somit lässt Rott auch den alten Großmeister der Gattung Symphonie nicht unbedacht.

DIE SYMPHONIE ALS INSPIRATION FÜR MAHLER

Im zweiten und dritten Satz der Symphonie werden beim Hören Assoziationen an Gustav Mahler wach. Diesmal ist es nicht Rott, der sich von älteren Komponisten anregen lässt, sondern der zwei Jahre jüngere Mahler, der Inspiration bei Rott findet. Er sagte einst über Rott: »Er ist meinem Eigensten so verwandt, dass er und ich mir wie zwei Früchte von demselben Baum erscheinen, die derselbe Boden erzeugt, die gleiche Luft genährt hat.« Ob umgekehrt Rott Mahler und sich wie zwei Früchte von demselben Baum sah, ist fraglich. Mahler bezeichnete ihn zwar als Freund, Rott sah ihn jedoch nicht seinem engsten Freundeskreis zugehörig. Fest steht aber, dass Mahler Elemente aus Rotts Symphonie später in seine eigenen Werke einfließen ließ. Vermutlich hatte er Zugang zur Partitur, denn uraufgeführt wurde die Symphonie ja erst viel später.

Typische Charakteristika in Mahlers Werken sind zum Beispiel die »Musik aus einer anderen Welt«, Naturlaute wie Vogelrufe und die Übernahme von Elementen der Volksmusik wie etwa Volkstänze. Da gibt es mystische, geheimnisvolle Momente, vielleicht in einem Wald, in dem von ferne ein Vogel ruft. Was so eigens Mahler zu sein scheint, finden wir aber schon bei Rott, etwa in der Mitte des zweiten Satzes: Nach einer dramatischen Steigerung zum dreifachen Forte taucht Rott in eine geheimnisvolle Atmosphäre im dreifachen Piano ein. Die Hörner klagen in e-Moll, die Fagotte stimmen mit ein, die Streicher erzählen von einer fernen Welt. Von Weitem ist ein dunkler Terzruf der Kla-

HANS ROTT IN SCHWEDEN

Seit dem 5. Mai 2004 erklingt ein Ausschnitt der 1. Symphonie von Hans Rott jeden Abend um 18 Uhr in Kiruna, der nördlichsten Stadt Schwedens. Umgeben von 26.000 km² unberührter Landschaft mit 6.000 Seen spielt das Glockenspiel des Rathauses von Kiruna die Takte 125-157 des vierten Satzes. Damit die Melodie für die Glocken besser spielbar ist, wurde sie allerdings von E-Dur nach D-Dur transponiert. Die Idee dazu hatte Anders Nyholm, Mitglied der Internationalen Hans Rott Gesellschaft Wien, zusammen mit dem örtlichen Musiklehrer Jan Sydberg.

rinetten zu hören, ein Nachtvogel, dem wenig später die Oboe mit einer aufsteigenden Quart antwortet. Vom dritten Satz lässt sich Mahler für seine Symphonien nicht nur inspirieren, er übernimmt gleich ganze Abschnitte. So taucht ein Abschnitt des Hauptthemas dieses Satzes gleich dreimal im dritten Satz von Mahlers »Auf-erstehungssymphonie« auf. Außerdem ist das Scherzothema sehr ähnlich, da hier beide Komponisten einen volkstümlichen Charakter gewählt haben.

HANS ROTT UND DIE QUARTE

»Was die Musik an ihm verloren hat, ist gar nicht zu ermessen; zu solchem Fluge erhebt sich sein Genius schon in dieser Symphonie, die er als zwanzigjähriger Jüngling schrieb und die ihn – es ist nicht zu viel gesagt – zum Begründer der neuen Symphonie macht, wie ich sie verstehe«, so die Worte Mahlers über seinen Studienkollegen Hans Rott. Was genau ist es, das ihn zum Begründer der neuen Symphonie

macht? Was ist nun das Große an ihm, von dem Bruckner sprach? Es sind die deutlich erkennbaren Ansätze einer eigenen Ton-sprache des jungen Komponisten, die ihn besonders machen, sowie sein Wille, mit Konventionen zu brechen. Sein Markenzeichen ist ein bestimmtes Intervall: die Quarte. Uns ist sie als Intervall des Martins-horns von Polizei und Feuerwehr bekannt, sie wirkt freudig und auffordernd aber auch bedrohlich oder geheimnisvoll. Sie zieht sich durch die ganze Symphonie, liegt fast jeder Melodiebildung zu Grunde und stiftet somit Einheit. Im ersten Satz der Symphonie eröffnet sie das Hauptthe-ma in Form eines Quartauftaktes, gespielt von der Trompete. Das Motiv bleibt in der ganzen Symphonie mit den Blechblasin-strumenten verbunden. Übrigens geht der lyrische Charakter der Blechbläser in Rotts Symphonie durchaus über die Klangspra-che Brahms' und Bruckners hinaus.

Im letzten Drittel des zweiten Satzes nimmt die Quarte einen bedrohlichen Charakter an. Unter hochdramatischen Ak-

korden, die sich vom dreifachen Forte ins fünffache (!) Piano stürzen, schmettert die Pauke die Quarte fis-h. Die Spannung löst sich unerwartet auf. Plötzlich wendet sich das Orchester nach E-Dur zurück und die Blechbläser beginnen einen Choral zu singen, bei dem wieder ein sanfter Klang im Vordergrund steht. Ganz in Rotts eigener Klangsprache, ohne Anklänge an andere Komponisten verklingt so der Satz in sakraler Atmosphäre. Dieser Choral wird im Finalsatz wieder aufgegriffen, wodurch seine sakrale Atmosphäre Bedeutung für die ganze Symphonie gewinnt.

Im dritten und vierten Satz erscheint die Quarte wieder als Auftakt zu den Hauptthemen. Das Ende der Symphonie ist sogar ganz auf dieses Intervall reduziert. Zum krönenden Abschluss kehrt das Hauptthema aus dem ersten Satz wieder, und nach einer bombastischen Steigerung wird der Hörer und die Hörerin zurückgeführt in die ferne, sanfte Anfangsstimmung. Trompeten und Posaunen beschließen die Symphonie mit einer Quarte über einem harmonischen Streichersatz. Dieser Schluss fasst alles zusammen, was Rott so besonders macht. Es sind die lyrischen Blechbläser, die extremen dynamischen Unterschiede und natürlich die Quarte. Für das Publikum zeigt sich der »Genius« Rott, um bei Mahlers Worten zu bleiben, mit einer riesigen Palette von Klangeindrücken, die weit mehr sind als das Antippen der Musik anderer Komponisten.

EIN ÜBERRASCHENDER FUND

Verzweifelt versuchte Rott sein Werk, das er den Wiener Philharmonikern zugeordnet hatte, zu einer Aufführung zu bringen. Ein Treffen zur Besprechung mit Hans Richter verschob dieser mehrere Male. Als er endlich die Partitur begutachtete, richtete er anerkennende und ermunternde Worte an Rott, zu einer Aufführung kam es jedoch nicht. Auch Mahler, der Zugang zur Partitur hatte, ließ in seiner Zeit als Dirigent das Werk nicht uraufführen. Die Symphonie geriet in Vergessenheit. Erst durch die in-

tensive Forschung zu Mahlers Jugend durch den englischen Musikwissenschaftler Paul Banks wurde sie wiederentdeckt. Er befasste sich mit Rotts Nachlass und stieß dabei auf die Partitur, die seit 1950 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek »geschlummert« hatte. So kam es 1989 zur Uraufführung. Die Resonanz war groß. Schon bald berichteten Rundfunksendungen und Zeitungsartikel nicht nur in den USA, sondern auch im deutschsprachigen Raum über die Wiederentdeckung der Symphonie und ihres Komponisten. Ein Jahr später kam es zur österreichischen Erstaufführung in Wien durch die Wiener Symphoniker unter Carlos Kalmar. 1993 erklang die Symphonie das erste Mal in Deutschland, gespielt vom SWF Sinfonieorchester Baden-Baden. Seitdem wurde die Symphonie weltweit immer wieder aufgeführt, die Wiener Philharmoniker, die ursprünglichen Widmungsträger, spielten sie allerdings noch nie.

Das Autograph, also die vom Komponisten geschriebene Partitur des Kopfsatzes, wurde sogar erst 2006 gefunden. Bis zu diesem Zeitpunkt kannte man nur eine Abschrift der Noten, die aber mit Eintragungen von Rott versehen war. Das Original lag gut versteckt unter dem Titel »Alla Breve für großes Orchester« im Wiener Nachlass des Dirigenten und Komponisten Bruno Walter. Der amerikanische Dirigent Leon Botstein dachte, es sei ein Werk Walters, und wollte es zusammen mit dessen 1. Symphonie aufführen. Orchestermitglieder identifizierten das »Alla Breve« allerdings als den ersten Satz der Symphonie von Hans Rott. Wie das Autograph in Walters Nachlass kam, ist unklar. Vielleicht hatte er es von seinem Lehrer und langjährigen Vorgesetzten Gustav Mahler bekommen – im Zuge einer geplanten, aber nicht realisierten Aufführung.

—
Pia von dem Borne

»Eine Menge Musik habe ich bei mir zu Hause entdeckt«

PAAVO JÄRVI IM GESPRÄCH

Herr Järvi, welche Musik hören Sie eigentlich, wenn Sie nicht auf der Bühne stehen? Oder brauchen Sie privat eher Stille?

Ich höre ständig Musik! Es ist mein größtes Hobby. Wenn es keine klassische Musik ist, dann Jazz. Seit meiner Kindheit liebe ich Jazz – alle Arten. Aber vor allem Piano Jazz, Vocal Jazz und Big Band.

Wir erleben Sie bei den Münchner Philharmonikern regelmäßig als Dirigent. Man sagt, dass jedes Orchester seinen ganz eigenen Klang hat. Wie würden Sie den der Münchner Philharmoniker beschreiben?

Oh, die Münchner Philharmoniker haben einen fantastischen Klang! Es ist dieser alte, romantische, deutsche Klang. Der ist, denke ich, vom Aussterben bedroht. Das Orchester klingt dunkel, ausbalanciert. Damit kann man Bruckner spielen. Alles ist lang, schön gebunden, legato. Da sind die Besten am Werk und das hört man, wenn man eins ihrer Konzerte besucht.

In München dirigieren Sie dieses Mal eine Symphonie von Hans Rott. Sein Leben war bedauerlicherweise kurz, daher liegt auf seiner Zeit als Student am Wiener Konservatorium besonders viel Gewicht. Sie haben im estländischen Tallinn Dirigieren und Percussion studiert – wie war eigentlich Ihre Studentenzeit?

Wissen Sie, alles ist relativ. Mein Studium, Ende der 1970er und in den 1980ern, fiel in eine weniger brutale Zeit in der Geschichte der Sowjetunion. Es war immer noch hart, aber besser als zu Stalins Zeiten. Ja, Menschen wurden immer noch ein-

gesperrt, wenn sie etwas Falsches gesagt haben. Aber verglichen mit der Zeit, in der Schostakowitsch komponierte, war es gar nicht so schlecht. Besonders für uns als Musikstudenten. Wir haben uns nicht in die Politik eingemischt. Wir liebten die Musik und haben das gesucht, was junge Menschen auf der ganzen Welt suchen: Feiern, Freundschaft, Liebe, Sex. Wenn man politisch aktiv war oder aktiv religiös, dann sah die Welt natürlich anders aus. Dann wurde einem das Leben zur Hölle gemacht. Aber ich war blind auf die Musik konzentriert.

Rotts Symphonie ist ein eher unbekanntes Werk, man hört es selten im Konzertsaal. Wie haben Sie das Stück entdeckt?

Eine Menge Musik habe ich bei mir zu Hause entdeckt. Mein Vater ist auch Dirigent – er hat Hans Rott entdeckt, als ich ein kleines Kind war. Er verliebte sich in seine Musik und hielt das Stück für eine fantastische Symphonie. Und als kleiner Junge habe ich das Stück gehört und dachte mir: Wow, wunderbar! Später entschied ich mich dafür, die Symphonie aufzuführen und war wirklich begeistert. Ich habe sie mit dem hr-Sinfonieorchester auf CD aufgenommen.

Diese Aufnahme von 2012 haben wir uns natürlich angehört. Hat sich seitdem ihr Blick auf das Werk verändert?

Nur wenig, einige Details sehe ich heute anders. Wissen Sie, der Notentext ist ja nicht alles, so ein Werk entwickelt sich in mir über die Jahre. Im Studium lernen wir, dass man die Partitur sehr genau kennen und respektieren muss. Das ist auch völlig richtig. Das ist aber nur der erste Schritt. Sobald man probt, stellt man fest, dass manche Dinge in der Praxis so nicht funktionieren. Da modifiziert man hier die Lautstärke, hebt da ein Instrument besonders hervor und so weiter. Und wenn man das Stück schon zehnmals geprobt und aufgeführt hat, dann entwickelt man langsam ein Verhältnis zum Werk. Das ist zwar ein sehr subjektiver Prozess und kann bei jedem Dirigenten anders verlaufen. Trotzdem kommt man dem Sinn des Stücks näher. Die Komponisten verfahren übrigens ähnlich: Wenn ein junger Komponist mal bei einer Probe zuhört, dann ändert er häufig noch einige

Angaben in der Partitur. Das sind sehr relevante Informationen, denen aber häufig kaum Stellenwert beigemessen wird.

Die Dynamikangaben in Rotts Symphonie sind beispielsweise so eine Sache, zu denen der Dirigent erst einmal ein Verhältnis finden muss. In der Symphonie stehen teilweise fünffache Pianos und Fortes. Ist das, wie sich ein ungestümer, junger Mensch ausdrückt? Zeigen Sie uns seine Impulsivität oder balancieren Sie die Extreme aus?

Man muss versuchen, beides zu erreichen. Was die fünffachen Pianos betrifft: Irgendwann versteht man, dass das nicht wörtlich gemeint ist. Der Komponist möchte uns hier eher etwas über die Atmosphäre der Musik sagen. Es geht darum, was gerade erzählt werden soll. Bei Mahler ist das übrigens ähnlich. Oder bei Tschai-kowsky. Der schreibt in der »Pathétique« auch ein vierfaches Piano im Fagott. Da geht es aber einfach nur darum, dass der nächste Forte-Einsatz besonders explosiv klingen soll. Ein Dirigent muss erkennen können, ob etwas wörtlich gemeint ist oder ob es bloß um die Idee dahinter geht. In manchen Stücken liest man auch »adagio ma non tanto« [»langsam, aber nicht zu sehr«, Anm. d. Red.] und daneben steht eine schnelle Metronomangabe. Dann steht »adagio« für den Charakter der Musik und nicht so sehr für das Tempo. So etwas versteht man nach und nach.

In der ersten Hälfte des Konzerts hören wir die »Kindertotenlieder« von Gustav Mahler. Aus der Musikwissenschaft hört man immer wieder, dass Rott die Musik von Mahler beeinflusst hat. Was sagen Sie dazu?

Ganz plump gesagt: Gustav Mahler hat alles von Hans Rott geklaut. Die ganze Idee der neuen Symphonie, die neuen harmonischen Fortschreitungen, Ländler, Scherzi... Alles, wofür Mahler berühmt wurde, hat Rott in seiner Symphonie vorweggenommen. Aber Rott starb früh und Mahler war natürlich auch ein Genie. Bei ihm klingt alles ausgefeilter. Er hatte ja auch mehr Zeit, daran zu arbeiten, schließlich hat er länger gelebt. Aber den Prototyp hat Rott geschaffen. Mahler hat darauf aufgebaut.

Was muss die Sängerin bei den »Kindertotenliedern« beherzigen? Was muss der Dirigent ihr geben?

Ich denke, eine Sängerin, die die »Kindertotenlieder« singt, hat sich sehr intensiv mit ihnen beschäftigt und hat die Musik mittlerweile internalisiert. Ich als Dirigent muss die Sängerin dabei unterstützen, ihre Vision zu zeigen. Dieses Werk ist so persönlich und subjektiv. Ich muss einen Rahmen schaffen, in dem die Sängerin ausdrücken kann, was sie ausdrücken möchte. Das heißt, ich muss genau wissen, wann sie Zeit braucht und wann sie atmen muss. Es wäre schlecht, wenn ich ihr alles vorschreiben würde. Wenn ich höre, dass ein Solist unerfahren ist und Vorschläge braucht, dann gebe ich ihm natürlich welche. Aber auf diesem Niveau hat die Sängerin sehr genaue Vorstellungen. Und ich versuche vor allem, das zu verstehen. Mit einem jüngeren Solisten würde man so etwas eigens erarbeiten, aber bei einer so erfahrenen Sängerin wie Okka von der Damerau muss ich nur unterstützen.

Die »Kindertotenlieder« behandeln ein naturgemäß düsteres Sujet. Das lyrische Ich schildert aber auch tröstliche Momente, besonders am Ende des Werks. Freundet sich das lyrische Ich langsam wieder mit der Realität an oder flüchtet es sich in Illusionen?

Ich glaube, es geht gar nicht um die harte Realität. Es geht um ein Gefühl der Hoffnung, dass es irgendwo so etwas wie einen besseren Ort gibt. Das kommt in jeder Mahler-Symphonie vor. Es gibt immer einen Moment, an dem man weiß, dass Mahler die Erde verlassen hat und dass es jetzt um etwas Überirdisches geht. Das muss man gar nicht Himmel oder Gott nennen. Es ist eine andere Sphäre, in der man sich vom Erdboden gelöst hat. Ich glaube, mit diesem Gefühl enden die »Kindertotenlieder«.

Auf diesen Moment freuen wir uns besonders! Zum Schluss: Was machen Sie gerne, wenn Sie in München sind, abgesehen vom Proben?

Man kann so viel machen in München! Als das Orchester noch im alten Gastig beheimatet war, bestand mein tägliches Ritual darin, in der Altstadt zu flanieren.

Ich bin auch gern in den Plattenladen oben im Kaufhaus beim Rathaus gegangen. Seinerzeit war es ein berühmter Laden und immer einen Besuch wert. Ansonsten besuche ich gern ein Museum, oder ich gehe Essen in guten bayrischen Wirtschaftshäusern. Falls ich einen freien Abend habe, gehe ich in die Oper. Ich mag München!

Lieber Herr Järvi, vielen Dank für das Gespräch. Wir freuen uns auf das Konzert!

Es war mir eine Freude, bis dann!

—
Das Gespräch (inkl. Übersetzung aus dem Englischen) führten Raphael Landstorfer und Nikolaos Therimiotis

Paavo Järvi DIRIGENT

Die Liebe zur Musik ist Paavo Järvi in die Wiege gelegt. 1962 als Sohn des Dirigenten Neeme Järvi in Tallinn geboren, studierte er zunächst Dirigieren und Schlagzeug in Estland, dann, ab 1980, in den USA am Curtis Institute of Music und bei Leonard Bernstein. Paavo Järvi ist weithin als einer der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart anerkannt und arbeitet eng mit den besten Orchestern der Welt zusammen. Er ist Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich, langjähriger künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie Gründer und künstlerischer Leiter des Estonian Festival Orchestra.



2024 feiert Paavo Järvi sein 20-jähriges Jubiläum als künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Ensemble, mit dem er wegweisende Aufführungen der gesamten Orchesterwerke von Beethoven, Schumann und Brahms aufgeführt und aufgenommen hat. Mit ihrem jüngsten Projekt, das Haydns Londoner Symphonien gewidmet ist, waren sie im Dezember im Wiener Konzerthaus zu Gast und auf Tournee in Köln, Hamburg und Dublin, bevor sie 2024 einen neuen Schwerpunkt auf die Symphonien Schuberts setzen.

Jede Saison beendet Paavo Järvi mit einer Woche Aufführungen und Dirigiermeisterkursen beim Pärnu Music Festival in Estland, das er 2011 zusammen mit seinem Vater gegründet hat. Der Erfolg sowohl des Festivals als auch des dort ansässigen Ensembles – des Estonian Festival Orchestra – hat zu einer Reihe von hochkarätigen Einladungen geführt, darunter jüngst Auftritte in der Berliner Philharmonie, im Wiener Konzerthaus, bei den BBC Proms und in der Hamburger Elbphilharmonie. Im Januar 2024 leitete Paavo Järvi das Estonian Festival Orchestra auf seiner dritten Europatournee mit Konzerten in Tallinn, Dortmund, Stuttgart, Zürich, Wien und München.

2019 wurde Paavo Järvi beim **Opus Klassik** in der Kategorie »Dirigent des Jahres« ausgezeichnet und erhielt **im selben** Jahr zusammen mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen den Rheingau Musik Preis. Weitere Preise und Ehrungen sind der Grammy Award für seine Aufnahme der Sibelius-Kantaten mit dem Estonian National Symphony Orchestra, die Auszeichnung »Artist of the Year 2015« sowohl vom Gramophone als auch vom Diapason d'Or Magazin und die Ernennung zum Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres durch das französische Staatsministerium für Kultur.

W
E
B
I
O
G
R
A
F
I
E

JUNGE GÖTTER DER MUSIK AUF DER SUCHE NACH DÄMMERUNG

Krakeelen! Gelächter! Drei Männer, die vermutlich das Falsett ihres Lebens schmettern, eine wütende Vermieterin und jede Menge Alkohol. An dem, was nach einem Studentengelage erster Ordnung klingt, sind in Wahrheit zwei große Komponisten beteiligt. Hugo Wolf und niemand geringeres als Gustav Mahler. Bacchus in allen Ehren, geben sie das beste ihrer Männlichkeit für eine Performance der »Götterdämmerung«, wie sie nie wieder erschallen sollte. Wagner selbst soll sich bis zu seinem Tode darüber geprügelt haben, nicht anwesend gewesen sein zu können. Aber Spaß beiseite. Die Eskapade, die sich nach einem Besuch dreier Männer in der Oper wirklich so zugetragen haben soll, würde Mahler und seine Freunde die Unterkunft kosten. Und das ist bei weitem nicht das Einzige, was Mahlers Studentenleben mit dem heutiger Studierender gemeinsam hat. Im Grunde muss man sich die drei Mitbewohner wie die typische Studenten-Chaos-WG vorstellen. Sie teilten sich einen Raum, nahezu all ihre Besitztümer und letztlich auch ihr Geld. Sie waren chronisch pleite oder »broke«, wie man heute unter Studierenden sagen würde. Die Art und Weise, auf die die Musikstudenten ihr wenig Geld eintraben, ist dabei selbst eine so edle wie zeitlose Gestalt: Die Klavierstunde.

Die Preise für ein Studium waren damals aber auch horrend. 150 bis 200 Thaler kostete eine jährliche Lehre (zu zahlen in zwei Raten) – ein erheblicher Vorschuss und so ca. das spätere jährliche Einkommen eines Berufsmusikers, wenn man es zum Broterwerb schaffte, was durchaus vereinzelt vorkommen konnte und immer wieder lobend von Zeitgenos-

sen Beachtung fand. Eine Sache, die sich sicher nicht verändert hat, ist also die Außensicht: Komposition, besonders Instrumentalkomposition als brotlose Kunst, oder noch kürzer: Zeitverschwendung. Wer also aus betuchtem Elternhaus stammte, kam schon eher zum Schuss, wenn man denn nicht wie Hans Rott alles wieder versoffen hatte.

Ein gewaltiger Unterschied zwischen heute und damals liegt interessanterweise im Bereich Geschlechtergleichheit. 92% aller Klavierschüler*innen waren damals weiblich. Das klingt erst einmal löblich und aus Sicht eines typischen männlichen Studenten heute wie damals (Gustav Mahler) wie eine opportune Ausgangslage. Es klingt geradezu nach »Mann von Welt«-Professoren: »Vor allem [studieren] die zahllosen jungen Mädchen, welche ihre Nerven abnützen und so viel kostbare Zeit verschwenden, um doch so selten gute Pianistinnen zu werden«. Schade. Das hatte, wie könnte es anders sein, als Konsequenz, dass das Fach Klavier generell nicht als besonderes Kunsthandwerk gewertet wurde.

Zum Glück sind rebellierende Triebkräfte heute gesamtgesellschaftlich akzeptierter, und immer mehr Frauen bestreiten erfolgreich ein Kompositionsstudium. Damals war der Konflikt des typischen Student-Rebellen aber eher der zwischen einer Fakultät »alter weißer Männer« und geradezu avantgardistisch anmutenden Wagnerianern. Götterdämmerung eben...

—
Benjamin Rödel

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ALEJANDRO CARREÑO*
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO°
ANNIKA BERNKLAU°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA

JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
OTOHA TABATA°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREندا SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNU GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
BERNHARD BERWANGER
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
GÜLIN ATAKLI°

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIOUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
FLORIAN STRASSER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER

JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
SEOKJUNG PARK°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION UND PROJEKTLEITUNG

Rebecca Friedman (Münchner Philharmoniker,
Spielfeld Klassik), Jan Golch (Institut für Musik-
wissenschaft der LMU München), Christine
Möller (Münchner Philharmoniker, Programm-
heftredaktion)

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Nikolaos Therimiotis, Gun-
lathida Lorenz, Benjamin Rödel, Raphael Lands-
torfer, Pia von dem Borne
– Künstlerbiografien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

Abbildungen zu Gustav Mahler: © Leo Baeck
Institute; wikimedia commons; Abbildungen zu
Hans Rott: Johannes Volker Schmidt, Hans Rott,
Leben und Werk, Hildesheim 2010.
– Paavo Järvi: © Kaupo Kikkas
– Okka von der Damerau: © Simon Pauly

IMPRESSUM

Werden auch Sie Freund und Förderer
der Münchner Philharmoniker!

Mehr unter mphil.de/freunde



FREUNDE & FÖRDERER
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

**FREUNDE &
FÖRDERER
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**





mphil.de

GASTEIG HP8