

**Sir Simon
Rattle**

**Wolfgang
Amadeus
Mozart**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BRSO

24–25

Donnerstag
6. Februar 2025
Freitag
7. Februar 2025

20.00 – ca. 22.15 Uhr
Herkulesaal
2. Abo D

24–25

Konzerteinführung um 18.45 Uhr
Moderation: Jörg Handstein
Gast: Henrik Wiese, Solo-Flötist im BRSO

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Dirigent

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK

Live-Übertragung in Surround

im Radioprogramm

Donnerstag, 6. Februar 2025, 20.03 Uhr

Pausenzeichen: Uta Sailer im Gespräch mit Sir Simon Rattle

Video-Livestream

auf br-klassik.de und brso.de

Freitag, 7. Februar 2025, 20.03 Uhr

Video und Audio on Demand

br-klassik.de und brso.de

Programm

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 39 Es-Dur, KV 543

- Adagio – Allegro
- Andante con moto
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Finale. Allegro

Symphonie Nr. 40 g-Moll, KV 550

- Molto allegro
- Andante
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Allegro assai

Pause

Symphonie Nr. 41 C-Dur, KV 551

(»Jupiter-Symphonie«)

- Allegro vivace
- Andante cantabile
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Molto allegro

Nimm drei

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts letzten Symphonien

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Entstehungszeit

Sommer 1788

Uraufführung

Nicht bekannt

Das Werk beim BRSO

Als Trias zuletzt am 26./27. Februar 2015 im Herkulesaal unter Daniel Harding

Wer am 25. Juni 1788 die *Wiener Zeitung* aufschlug, wollte wahrscheinlich etwas über den Türkenkrieg erfahren. Kaiser Joseph II. stand mit 280.000 Soldaten an der Grenze zum Osmanischen Reich. Verbündet mit Russland, erhoffte er sich im Fall des Sieges einen Gebietszuwachs für Österreich. Doch nun saß er fest in den Sümpfen vor Belgrad. Tödliche Seuchen breiteten sich aus. Ein schwedisches Heer fiel den Russen in den Rücken. Die Wiener litten unter den Kriegssteuern. Es ist also fraglich, ob folgende Anzeige die gebührende Beachtung fand: »Da die Anzahl der Herren Subscribenten noch sehr geringe ist, so sehe ich mich gezwungen, die Herausgabe meiner 3 Quintetten bis auf den 1. Jänner 1789 zu verschieben.« Unterzeichnet ist die Anzeige mit »Kapellmeister Mozart in wirkl. Diensten Sr. Majestät«. Mozart brachte also seine Musik nicht an den Mann. »Meine Laage ist so, daß ich unumgänglich genöthigt bin Geld aufzunehmen. – aber Gott, wem soll ich mich vertrauen?« So wandte sich Mozart am 27. Juni an seinen Logenbruder Michael Puchberg. Was immer ihn in diese »Laage« gebracht hatte, sie war wirklich nicht rosig. Der Glanz seiner Klavierkonzerte war längst verblasst, seine Kammermusik galt als zu schwierig, eine neue Oper stand nicht in Aussicht. Gerade war er in die

billige Vorstadt gezogen, in den Alsergrund. »Schwarze Gedanken« suchten ihn heim, am 29. Juni starb seine halbjährige Tochter Theresia an »Gedärmfrais«. Auf dem Schreibtisch aber lag, neben vielen anderen tintenfrischen Notenblättern, eine neue Symphonie. Majestätische Akkorde in Es-Dur: Die erste Seite schon weckt große Erwartungen. Zwei weitere Werke dieses Formats folgten sogleich nach.

Derart konzentriert hatte sich Mozart der Gattung bislang nicht gewidmet. Die Hauptattraktion seiner glanzvollen Konzerte war der am Klavier brillierende Komponist gewesen. Joseph Haydn, und einige andere, waren dagegen mit Symphonien erfolgreich, die nun auch im Druck zu kaufen waren. Ein gewisser Leopold Koželuh druckte die seinen sogar selbst: Dessen »Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so gefallen«, schrieb 1788 das *Magazin der Musik*. Im Vorjahr waren zudem Haydns *Pariser Symphonien* erschienen. Die Tonarten der ersten Gruppe, C-Dur, g-Moll und Es-Dur, wählte auch Mozart. Wollte er seine Werke ebenfalls drucken lassen? Wollte er sich damit als legitimer Erbe des großen Haydn ausweisen? So oder so: Im Alsergrund, im Mietshaus »Zu den drei Sternen« bastelte Mozart an seinem Comeback.

Eine Welt aufbauen

Im heutigen Konzertbetrieb erklingen sie meist einzeln. Es spricht aber vieles dafür, dass sie, über den Veröffentlichungsmodus im Dreierpack hinaus, eine innere Einheit bilden. »Im Zyklus eine Welt« sieht etwa Peter Gülke, der zahllose strukturelle Bezüge aufgespürt hat. So taucht die für die Freimaurer bedeutsame Symbolzahl 3 immer wieder auf, etwa in den drei Schlägen zu Beginn und am Ende der C-Dur-Symphonie. Auch bestimmte Tonmuster stiften Zusammenhang. Doch der Musikwissenschaftler sieht auch die Gefahr solcher Deutungen: »Beweisen lässt sich hier nichts, vermuten eher zu viel.« Nikolaus Harnoncourt behauptete zum Beispiel, Mozart habe den Zyklus als »Instrumental-Oratorium« angelegt, was immer das sein mag. Dass die drei Symphonien als in sich geschlossenes, aufeinander bezogenes Triptychon zu betrachten sind, verdankt sich auch, paradox gesagt, ihrer äußersten Verschiedenheit. Jede hat ein eigenes Klangbild (erzielt durch verschiedene Bläserbesetzungen), umspannt einen eigenen Ausdrucksbereich und basiert auf eigenen Archetypen von Musik. Drei individuelle, unverwechselbare, absolut einzigartige Werke ergänzen sich gegenseitig. Mit allen Mitteln der vorhandenen Technik baut Mozart seine Welt. Bewusst sei angespielt auf den bekannten Ausspruch von Gustav Mahler, denn auch Mozart montiert scheinbar unvereinbare Stile, Empfindungen und Klanggestalten. Wie überraschend und doch einleuchtend er Gegensätze zusammenbringt, kann man oft in seiner Musik verfolgen – hier aber wendet er dieses Prinzip in die Totale.

Als klassisch wurden die Werke zunächst nicht wahrgenommen: 1800 fand Friedrich Rochlitz einzelne Passagen so wild, schneidend und drückend, »daß der Geist des Künstlers zuweilen mehr die Gärung, als das durch die Gärung Abgeklärte, mehr die aus dem Chaos sich selbst gebährende, als die aus ihm neugebohrne Schöpfung giebt«. Und noch 1826 verwarf Hans Georg Nägeli Mozarts Kontraste als »widerwärtige Stylllosigkeit«, als unkünstlerisch und »mißbildend«. Die Symphonien verstießen offenbar gegen das klassische Reinheitsgebot. Wie würden sie also nun 1788 ankommen? Mozart schuf zu diesem Zeitpunkt einsame Gipfelwerke, die selbst mit dem Blick auf Haydn das symphonisch Vorstellbare weit überragten. Konnte er wirklich hoffen, damit wieder Erfolg zu haben? Konnte er mit dem Griff nach den Sternen auch Geld in die Kasse bringen?

Auf den Spuren Haydns: Es-Dur

»In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart.« (E.T.A. Hoffmann)

Wie man einer Symphonie eine Art Portal errichtet, hatte Mozart bei Joseph und Michael Haydn gelernt. Seine langsame Einleitung aber eröffnet zugleich den gesamten Zyklus und gibt dem Hörer schon eine Ahnung von dessen Höhen und Tiefen: Die feierliche Eröffnungsgeste verwandelt sich allmählich zur Drohgebärde, die schneidende Dissonanzen herbeiruft, und hinter all dem Prunk lauert am Ende ein fahler Schatten. Die enorme Spannung der Einleitung löst sich auch nicht wie bei Haydn in eine eingängige Melodie. Es folgt eine so zarte wie komplexe Gestalt, die sich zaghaft vorantastet, bis wiederum das volle Orchester zuschlägt. Während Haydn den Hörer freundlich an die Hand nimmt, hält ihn Mozart in Atem mit einem wechselhaft abrollenden

Geschehen, das von leisen, nachdenklichen Momenten aufgebrochen wird. Genau damit, so Nägeli, treibe er seinen »Stylunfug«. Aber genau das gibt seiner Musik auch tiefe Menschlichkeit. Das melodische Thema des zweiten Satzes (*Andante con moto*), hell und freundlich wie ein Lächeln, artikuliert sich, wie oft bei Haydn, liedhaft und schlicht. Umso jäher schlägt die Stimmung mit dem zweiten Thema um in Schmerz und Unruhe. Von As-Dur nach f-Moll: Über den durchaus üblichen Dur-Moll-Kontrast hinaus wirkt dieser nachdrückliche Ernst auch auf das erste Thema zurück. Die »Mimik« des ganzen Satzes changiert – wie ein schönes, ausdrucksvolles Gesicht unter wechselnden Emotionen. Der zweite Einbruch des schmerzlichen Motivs führt gar ins ferne h-Moll, die, so Beethoven, »schwarze Tonart«. Mozart verwendet sie extrem selten, zuletzt für das todtraurige Adagio für Klavier in h-Moll (KV 540), das auch motivisch verwandt ist. Im Vorgriff auf die g-Moll-Symphonie gerät erstmals die feste tonale Grundstruktur ins Wanken. Von dieser existenziellen Erschütterung findet die Musik nur schwer zurück in das As-Dur. Man könnte fast an Schuberts abgründige Modulationen denken, und E.T.A. Hoffmann hat nicht ganz Unrecht, wenn er anhand der Es-Dur-Symphonie Mozart als Romantiker darstellen will. Das *Menuett* schließt dagegen ungebrochen an Haydn an, so handfest und populär eingängig kommt es daher. Das volkstümliche, aber in feine Farben gekleidete *Trio* scheint dabei das gezackte Schmerzmotiv des *Andante* in eine selig kreisende Melodie zu erlösen. Hoffmann spricht von Gestalten, »die freundlich uns in ihre Reihen winken [und] im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen«. Das ebenfalls tänzerische *Finale* knüpft geradezu demonstrativ an Haydn an: Es ist ein fröhlicher Kehraus, und das Thema, ja der ganze Satz entwickelt sich aus einem einzigen Motiv, einer schnellen Drehfigur. Derart »monothematisch« komponiert Mozart sonst nie. Wie Haydn spielt er mit diesem einen Motiv, kontrapunktiert es und führt es auf harmonische Abwege. Allerdings dreht er dabei das Tempo derart hoch, dass der Hörer manchmal kaum mitkommt. Das Prinzip der motivischen Ökonomie treibt Mozart auf die Spitze, fast ironisch: Er ehrt Haydns Kunst, aber er macht sich, aus der Distanz, auch ein wenig darüber lustig. Das allgegenwärtige Drehmotiv verdrängt selbst den Schlussakkord – und düpiert damit alle Hörer, die einen ordentlichen Schluss erwarten. Mit dieser Pointe erlaubt sich Mozart noch einmal einen Haydn-Spaß – bevor er sein großes Vorbild hinter sich lässt ...

Herz der Finsternis: g-Moll

»Es ist wie ein Wald, in dem niemand den Weg kennt.« (Joseph Conrad)

Die meisten Werke der Klassik stehen in Dur. Das entspricht dem Zeitgeist der Aufklärung und folgt dem Bedürfnis nach Helligkeit und Optimismus. Nur um 1770 erlebten Moll-Symphonien eine gewisse Blüte: Dunkle, erregende Leidenschaften, wie man sie aus der Oper kannte, sollten nun auch rein instrumental dargestellt werden. Haydn und auch der junge Mozart (KV 183) schrieben solche Werke, an die man heute, historisch nicht ganz korrekt, das Etikett »Sturm und Drang« heftet. Nach 1780 aber gerieten sie aus der Mode, und Haydn hatte es nun sehr eilig, in seinen wenigen Moll-Symphonien nach Dur zu gelangen: Nur als kurzer Ausnahmezustand war das Dunkel zu dulden. So stürmt und drängt etwa Haydns *Pariser Symphonie* in g-Moll zunächst sehr eindrucksvoll, dann aber folgt schon jenes lustig gackernde Thema, das dem Werk den Namen *Das Huhn* eingebracht hat. Man höre dagegen das zweite Thema in Mozarts g-Moll-Symphonie: ein chromatisches Hinsinken, eine Bewegung, die fast bedrückend nach unten, in ein harmonisches Zwielficht zieht. Die Reprise wendet das Thema dann ins g-Moll, dessen Schatten sich über die ganze Symphonie breitet. Finster in sich verschlossen, versagt sie jede versöhnliche Wendung. Und doch birgt das Hauptthema, der bekannte Ohrwurm, in seiner gesanglichen Melodie etwas Warmherziges und Tröstliches, das anderen Moll-Symphonien fehlt. Umso erschreckender ist die Durchführung, die das Thema gewaltsam in eine fremde Tonart zwingt und in einen Strudel von Modulationen wirft, der seine melodische Kontur zerreibt. Es bleibt der nackte Seufzer, der sich hier, im Herzen des Satzes, zum jammervollen Aufschrei steigert. »Dieses wahre innere Afrika« nannte der romantische Dichter Jean Paul das damals noch unerforschte Seelenreich des Unbewussten, und Peter Gülke zieht von dort eine Verbindung zu der g-Moll-Symphonie, die eben tief ins seelische Dunkel vorstößt. Das *Andante* in Es-Dur wirkt in dieser Umgebung wie ein idyllisches, liches und luftiges Plätzchen. Es erinnert an pastorale Musik und spricht sich weit empfindsamer aus als das *Andante* der Es-Dur-Symphonie. Der Seufzer aus dem ersten Satz hallt nach, und das »ich fühl es« aus Taminos Bildnis-Arie klingt schon an. Es bleibt allerdings nur bei Ansätzen eines Gesanges. Einzelne

melodische Phrasen, kürzeste Floskeln und Linien fügen sich zu einem fragilen, von vielen Pausen durchbrochenen Gewebe; als ob dem momentanen Glück nicht zu trauen ist, wagt keine Melodie, sich in ganzer Fülle zu verströmen. Manchmal ragen schaurig harmonisiert Akkordblöcke in die Idylle, wie die Grabmale und Schädel auf barocken Bildern von Arkadien, ein Memento des Todes. Zurück in das »innere Afrika« des g-Moll führt das *Menuett*. Mit seinen schroffen Klängen, versetzten Taktschwerpunkten und kontrapunktischen Verknotungen lässt es keine Tanzlust aufkommen. Nur das *Trio* in Dur weckt Erinnerungen an glückliche Tänze.

Der steigende Dreiklang des *Menuetts* liefert das Stichwort für das *Finale*: Aufschießend und wirbelnd legt es los. Unterbrochen von einem drohenden Klopfen, könnte hier noch ein rasches Tänzchen im Gange sein, aber der weitere Verlauf, pochende Viertel gegen stürmende Achtel, ähnelt eher einer Hetzjagd. Alles Melodische sammelt sich im Seitenthema, sozusagen das Auge des Sturms. Das Schreckliche geschieht gegen Mitte des Satzes, wo die geballte Energie das Hauptthema selbst zersprengt und klaffende Löcher in den musikalischen Boden reißt. Hier, wo laut Glenn Gould »Mozart ausholt, um den Geist Anton Weberns zu grüßen«, beginnt die abgründige Durchführung. Sie führt in einen wahren Dschungel aus Kontrapunkten und Modulationen, auf eine orientierungslose Odyssee im Tonraum. Sicher ist nur die Rückkehr ins ewige g-Moll, das nun auch das ehemals blühende Seitenthema verschattet. Das wohl erschreckendste *Finale* der Wiener Klassik endet in auswegloser Finsternis.

Zurück in die Zukunft: C-Dur

»Nenn es das Sternentor.« (Arthur C. Clarke)

C-Dur ist gewissermaßen die Tonart des weißen Lichts. Anders als das farbenreiche, weihevoll, pathetische Es-Dur hat sie keinen besonderen Charakter. Sie gilt als rein und elementar, ja man könnte sie auch als Tonart der uranfänglichen Natur verstehen. So wird sie Richard Strauss in *Also sprach Zarathustra* verwenden, unter die ersten Töne das Wort »Universum« notierend. Mozart greift für seine Eröffnung zurück auf eine alte zeremonielle Geste: das dreimalige, feierlich ankündigende Pochen auf den Boden. Das C-Dur wird sodann mit ungeheurer Klangmacht festgeklopft, Marschmusik von geradezu militantem Auftrumpfen. Etwas seltsam berührt es, dass Mozart zur selben Zeit ein *Lied beim Auszug in das Feld* (KV 552) komponiert hat, das man leider als ungeschminkte Kriegspropaganda bezeichnen muss. Sollte die triumphale C-Dur-Symphonie etwa den siegreich heimkehrenden Kaiser begrüßen? Die Musik selbst erhebt sich freilich über einen derart banalen Zweck. Denn den majestätischen Blöcken steht ja das leise, innig flehende Streichermotiv entgegen, dem ebenfalls eine entscheidende Rolle zukommt. Wie Nägeli mit Blick auf Mozarts Kontraste mäkelt, treten hier also tatsächlich »Schäfer und Krieger« zugleich auf. Wie auch im zart-beweglichen Seitenthema wird damit der Mensch als spontan fühlendes Wesen in Beziehung gesetzt zu der unpersönlichen, machtvollen Umgebung. Damit lädt auch diese Symphonie wieder sehr ein zum Philosophieren ... Ein drittes Thema, die Melodie in plappernden Achteln, entnimmt Mozart seiner Arie *Un bacio di mano* KV 541. Damit bringt er eine dritte kontrastierende Stilebene ins Spiel: die der Opera buffa. Alle bisherigen Spannungen lösen sich auf in heitere Gelassenheit. Der Text der Melodie lautet übrigens: »Geht die Gebräuche der Welt studieren.«

Lustigerweise wird gerade der Melodieausschnitt über »andate a studiar« zum Hauptthema der wieder sehr polyphonen Durchführung. Letztlich lässt sich weder der erste Satz auf den prunkvollen Tonfall noch die ganze Symphonie auf eine bestimmte Richtung festlegen. Das *Andante* entfaltet aus schlichtem Gesang (der hier ungebrochen strömen darf) eine komplexe Innenwelt, in die auch schwarze Gedanken einbrechen. Das *Menuett* bleibt trotz seiner Chromatik ein gelöster Tanz. Das *Finale* aber, das nicht nur dieses Werk, sondern den ganzen Zyklus, ja die ganze bisherige Symphonik krönt, entzieht sich jeder Einordnung. Man kann sogar schon an ein apothetisches Finale wie das aus Bruckners Achter denken. Die ersten vier Töne sind ältestes, schon aus der Gregorianik bekanntes Formelgut, gerne auch für Kontrapunkt-Übungen verwendet. Mozart hat sie bereits in mehreren Werken zitiert, und auch in seiner allerersten Symphonie klingen sie an – wie eine versteckte Prophezeiung. Das *Finale* beginnt erneut mit einem Kontrastpaar, vielleicht Mozarts tiefstinnigste Themenformulierung: Auf die gesetzmäßige Formel reagiert ein belebtes, frei bewegliches Motiv, das, so könnte man interpretieren, wiederum den freien Menschen verkörpert. Die ebenfalls ziemlich agilen Seitenthemen werden sogleich kontrapunktisch verarbeitet. Dennoch ist das *Finale* keine Schlussfuge üblicher Prägung, sondern

ein in unerhörter Weise von Fugentechniken durchsetzter Sonatensatz. In der Coda krönt er sich mit einem fünffachen Kontrapunkt, in den alle Themen verflochten sind. Lichtere Höhen hat menschlicher Geist selten erreicht, was oft zu hymnischen Deutungen verlockt. So etwa Kurt Pahlen: »Hier kann uns Mozart selbst als Gott erscheinen, der nach freiem Willen Sternbilder in der Unendlichkeit des Weltraums schafft, zusammenfügt und lenkt.« Auf jeden Fall endet hier der Weg, der durch das feierliche Portal der Es-Dur-Symphonie, durch eine Welt verschiedenartigster Musik und durch das Dunkel der Seele geführt hat. Das Ziel aber ist gerade aufgrund von dessen Transzendenz nicht mehr zu benennen.

Ende August 1788 besuchten zwei Dänen Mozart im Alsergrund. Sie fanden eine musikalisch-familiäre Idylle, die auf keinerlei Notlage hinweist (obwohl wegen des Krieges schon Hunger herrschte in Wien). Constanze hat, so berichten sie, Kielfedern für den Notenschreiber geschnitten. Daraus lässt sich schließen, dass ein Kopist gerade die Stimmen aus den Symphoniepartituren abschrieb. Mozart war sich offenbar sicher, dass er sie in der kommenden Saison aufführen würde. Ein vager brieflicher Hinweis auf »Academien im Casino« konkretisiert sich damit: Wie 1784 wollte Mozart eine Serie von drei Konzerten lancieren. Die Attraktion sollten diesmal nicht Klavierkonzerte sein, sondern eben Symphonien, die alle bisherigen in den Schatten stellten. Doch der Türkenkrieg entwickelte sich katastrophal. Der Kaiser verließ im November das Feldlager, krank, gebrochen und unbeliebter denn je. Mozarts Beliebtheit hat das sicher nicht gefördert. Und so fanden jene »Academien« niemals statt. So könnte es gewesen sein. Aber auch ganz anders. Die drei letzten Symphonien Mozarts bleiben Rätsel und Offenbarung zugleich.

»Ich glaube an die spirituellen Botschaften der Musik«

Frank Reinecke, Kontrabassist im BRSO seit 1983, spielte sein letztes Konzert bereits im vergangenen Sommer in Bad Kissingen. Das damals aus organisatorischen Gründen versäumte Gespräch zu seinem Abschied wollen wir nun nachholen. Wir freuen uns, dass wir noch einmal an den Gedanken von Frank Reinecke teilhaben können, der unserem Publikum aus vielen unvergesslichen Konzerteinführungen bekannt ist.

Im Vorgespräch hast du mir gesagt, wie sehr du dich von Jugend an mit dem Rundfunk identifiziert hast. Wie hat das begonnen?

Ich war noch ein Kind, als ich den Rundfunk zum ersten Mal bewusst wahrnahm: Die Stimme, die aus dem Lautsprecher wie aus einem unsichtbaren Jenseits kam, begegnete mir so vertraut wie unbegreiflich. Als Jugendlicher habe ich mich durch die Rundfunk-Frequenzen wie ein Nachtwanderer hindurchgehört, später, als junger Autor im Jugendprogramm des SFB (Sender Freies Berlin), war es, als würde ich zum ersten Mal die Fäden dieser Stimmenwelt berühren, in einem bunten Team gleichgesinnter Irrwische, geleitet von einer unerschütterlichen Redakteurin mit scharfem Auge und weichem Herzen. Es war eine tolle Zeit!

Was ist für dich bis heute die Idee des Rundfunks?

1993 habe ich in der *musica viva* bei einer in ihrer Eindringlichkeit denkwürdigen Aufführung mitwirken dürfen: *Das Floß der Medusa* von Hans Werner Henze, gemeinsam mit unserem fantastischen Chor, und, tief ins Mark treffend, Lambert Hamel in der Rolle des Sprechers. Es boten sich mir glückliche Gelegenheiten, mit Henze persönlich zu sprechen, ihn buchstäblich auszufragen. Er war bei jeder Probe präsent, so poetisch wie kritisch, und aus seinem Munde hörte ich zum ersten Mal den Namen Ernst Schnabel, sowohl als Text-Dichter dieses Opus magnum von Henze wie auch als Intendant des NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk), und damit einer der Gründerväter des öffentlichen Rundfunks in Deutschland. Ernst Schnabel fällt mir ein, weil ich niemanden kenne, der die Idee des Kulturrundfunks lebenswürdiger in Worte zu fassen vermochte als er in seiner Gründungsmoderation des Dritten Hörfunkprogramms des NWDR, am Heiligabend 1954 um 18 Uhr. Das dritte Programm, so sprach er, »rechnet mit neugierigen, erwartungsvollen und zufälligen Hörern« – und bekannte sogleich ironisch einen »Fehler« dieser

Formulierung, »den sich das dritte Programm nie und nimmer wird leisten können«, denn: »Es rechnet nicht mit *Hörern*, wie ich sagte, sondern mit *Zuhörern*. Dieser winzige Unterschied wird für unsere gemeinsame Zukunft entscheidend sein.« In dieses Verständnis des Rundfunks wurde ich erst Jahre später hineingeboren, doch seitdem ist er für mich eine Flamme inmitten des Nebels, ein diskursiver Raum für Neuigkeiten, Reflexion und Auseinandersetzung, gewissermaßen das Gegenteil des kommerziell bestimmten Tohuwabohu, das uns in vielen anderen Bereichen des Lebens begegnet. »Meinen« Rundfunk verstehe ich als jenes leuchtende Vermächtnis, das einst von den Alliierten nach dem Fall des Dritten Reichs gesetzt wurde: weder von Propaganda noch von opportunistischer Massentauglichkeit bestimmt, sondern ein pluralistischer Gegenentwurf, der Aufklärung und der Bildung verpflichtet, dem Menschen als denkendem Wesen zugewandt.

In der Nachkriegsgeschichte war auch die Pflege der Neuen Musik eng mit dem Rundfunk verknüpft, beim BR ist sie in der Reihe musica viva fest verankert. Du hast dich vom ersten Tag deines Orchesterlebens intensiv in diese Reihe eingebracht. War das für dich all die Jahre eine Art Zentrum?

Ich möchte es für mich eher als ein sich gegenseitig bereicherndes Pendeln verstehen, zwischen symphonischer Vertrautheit und zeitgenössischer Verortung. Im Laufe der Jahre rückte mir jedoch, angesichts der zunehmenden Wiederholungen im klassischen Repertoire, die aus meiner Sicht kreativere Auseinandersetzung mit Neuer Musik in den Vordergrund. Ich fühle mich dort musikalisch zu Hause.

Wenn du an das vollkommene Gelingen von Musik im Moment des Spielens denkst, wie würdest du beschreiben, was da passiert?

Es ist kein Moment. Es ist eine Gezeitenbewegung. Der Klang hebt dich an wie die Welle ein Treibholz. In der Hyperkonzentration des Spiels – Ohr, Herz und Verstand in vollkommener Deckungsgleichheit – kann der Klang selbst zu einem Wesen werden, einem Gesprächspartner, der dir zuraunt, wohin du dich wenden sollst. Es gibt Abende, da trägt es dich von der Bühne, als hätte der Atem des Kosmos dich berührt. Doch auf dem Weg nach Hause, in der Einsamkeit des Hotelzimmers oder der beunruhigenden Nähe des Tonmeisters könnte es sein, dass du einen Abstand bemerkst zwischen dem, was klang, und dem, was du dir ersehnt hast. Das, was vollkommen erscheint, bleibt immer brüchig, immer angreifbar. Was mich betrifft, liebe ich sogar den gewissen Webfehler und versuche immer, gestalterisch mit ihm umzugehen. Da folge ich gerne Nam Yune Paiks geflügeltem Wort: »when too perfect, lieber Gott böse.«

Was ist der Feind aufrichtigen Musizierens?

Die Routine, dieses öde Biest. Sie schleicht sich ein, um sich dauerhaft einzunisten. Zuerst als automatisierter Trott, dann als Behauptung von »Tradition«, dann als manieristische Ästhetik, zuletzt als Dogma. Der Konzertbetrieb mit seiner repetitiven Grundbewegung begünstigt sie. Noch gefährlicher ist die Eitelkeit! Wer von uns Musikern behauptet, ohne ihre beflügelnde Antriebskraft auszukommen, werfe den ersten Stein! Wenn wir indessen glauben, dass der Funke von uns ausgeht, und nicht von der Musik, sind wir verloren.

Was ist das für ein Funke?

Diese Frage hat Mahler mit dem »Veni Creator Spiritus« seiner Achten Symphonie so überwältigend verhandelt, dass ich hier passen möchte. Wie gerne würde ich jetzt stattdessen, gemeinsam mit dir und den Leser*innen dieser Zeilen, diesem ungeheuren Gebet lauschen, der Anrufung des heiligen Schöpfergeistes: ein gewaltiger doppelchöriger Vokalsatz in strenger Sonatenform! »Accende lumen sensibus! Infunde amorem cordibus! – Entzünde das Licht dem Denken, gieße Liebe in die Herzen ein!« Der mittelalterliche Text des Hrabanus Maurus von Mainz, »dieser verfluchte Kirchenschmöcker« (Mahler), konfrontiert uns sogleich mit der dunklen Anerkenntnis unserer eigenen Schwäche: »Infirma nostri corporis / virtute firmans perpeti – Das Kraftlose unseres Körpers / Stärke durch die Macht des Ewigen!«

Wir alle sind, ob wir wollen oder nicht, permanenten Änderungsprozessen ausgesetzt. Für die Kultur gesprochen, welchem inneren Kompass gilt es unbedingt zu folgen?

Wenn es nur einen Kompass gäbe, der uns aus der Atemlosigkeit herausführt! Die Welt ist gerade eifrig damit beschäftigt, ihre eigenen Verzauberungen gegen zweckdienliche Funktionalitäten zu verspielen. Und die Kultur widerlegt zur Zeit leider nicht immer den Verdacht, sich in vorauseilendem Gehorsam dem Populismus anzunähern. Zunehmend auf kommerzielle Geltung ausgerichtet, manövriert sie sich allmählich in eine fatale Gegenposition zur Idee der freien Künste, die sich an die spirituellen Bedürfnisse des individuellen Menschen richtet und sich nicht in Quoten abbilden lässt. Vor diesem Hintergrund befällt mich eine Sorge: dass nämlich die Kultur immer weniger Trägerin ist, sondern zunehmend zu einer Gegnerin der Kunst wird. Die Kunst, wenn sie es bleiben möchte, muss immer wieder von Neuem behauptet werden. Sie muss riskiert werden, so wie der öffentlich-rechtliche Rundfunk es gleich nach 1945 tat, wohlweislich als Immunschutz gegen den Totalitarismus. Heute ist es natürlich anders: Wir sehen uns nun den Monstern der Austauschbarkeit und Geltungssucht gegenüber. Ein Selfie ist kein Porträt. Es ist Projektion, aber keine Reflexion. Es behauptet nichts, außer irgendein Ego. Kunst fordert Mut. Dazu braucht es mutige Persönlichkeiten, und Bildung: Wanted! Bildung wird dann kein leeres Wort sein, wenn man sie als jene Sphäre betrachtet, aus der all die großen und kleinen, bekannten und unbekanntenen Meisterwerke der Musik einst blühend hervorgegangen sind und es da und dort noch tun. Die Kunst muss also versuchen durchzuhalten, zwischen den Untiefen der Quotengier auf der einen Seite und dem politisch heraufbeschworenen Stigma einer exklusiven Hochkultur für Besserverdienende auf der anderen Seite. Sie wird hindurchnavigieren müssen, wie Odysseus zwischen Skylla und Charybdis. Es gäbe viel zu tun.

Du warst auch als Musikvermittler eine wichtige Stimme des Orchesters und hast dabei alle Felder bespielt: Workshops, Konzerteinführungen, Texte und, ganz zentral, die Akademie.

Unter Musikvermittlung verstehe ich eine Art Akupunktur für den Geist. Eine kleine Nadel hier, ein kleiner Stich dort, und plötzlich merkt man, dass das Bewusstsein reagiert – sofern es sich nicht gerade in digitalen Zerstreungen verliert. Man macht sich natürlich lächerlich, wenn man heute noch ungeteilte Aufmerksamkeit erwartet, aber genau diese Narrenrolle übernimmt man wohl zwangsläufig, wenn man an die spirituellen Botschaften der Musik glaubt. Während meiner Tätigkeit für die Akademie wurde mir deutlich, wie absurd es ist, einem Musiker eine hochspezialisierte Ausbildung zu geben, ohne ihm den kulturellen Boden dazu mitzuliefern. Wer nur spielt, ohne zu denken, der hat das Beste an der Kunst noch gar nicht betreten.

Man hatte den Eindruck, Musikvermittlung war dein Element ...

Diskurs ist mein Element, gerade das Kontroverse. Ich liebe Gespräche über Musik und ihre unermesslichen Hintergründe. Doch ich misstraue der Idee, Musik erklären zu können. Musik ist kein Objekt der Erklärung, sie ist Lebewesen, stets im Werden. Mein Zugang sind die Begeisterung, die Liebe und die Neugierde. Von dort aus taste ich mich vor, analysiere, ziehe Analogien, entdecke Strukturen, stets im Vertrauen auf Augustinus, »dass dies alles eben darum in einer Art wahr ist, weil es in einer Art falsch ist«. Wundervoll, nicht wahr?

Einem Musikstück auf den Grund gehen – auf welche Wege führt das?

Ganz gleich, ob im Orchester, in der Kammermusik oder im stillen Kämmerlein: Ein Musikstück beginnt für mich immer wie ein kindlicher Weg ins Ungewisse. Zuerst das kahle Dickicht einer Partitur entziffernd, Noten in Klänge übersetzend, sie aus der Seele des Instruments heraus mit den eigenen Händen er- und begreifend. Aber dann beginnt die wahre Reise in ein Labyrinth zwischen Intuition und analytischem Verstand. Musik entsteht nicht außerhalb meiner Wahrnehmung, sie ist untrennbar verbunden mit meinem Inneren. Hier liegt das Zentrum meines Suchens – subjektiv, anti-wissenschaftlich und dennoch erkenntnisreich. Was die zeitgenössische Musik betrifft: Ihr Hervorbringen verlangt eine besondere Verantwortung und erfordert harte Arbeit, technisch, mental und gestalterisch. Eine Portion Fantasie und ungeschützter spekulativer Geist können dabei nicht schaden. Aus meinen teilweise jahrelangen Kooperationen mit einigen

hervorragenden Komponisten konnte ich lernen, dass sich ein neues Werk oft wie ein eigenwilliges, widerspenstiges Wesen verhält, so dass manchmal der Komponist selbst erstaut die Stirn runzeln muss. Der Weg von der Klangvorstellung führt erst in die Notation hinein, und dann zurück in den realen Klang. Das ist ein kurvenreicher Pfad, der manchmal allen Erfindungsreichtum herausfordert. Dann bin ich als Gedankenleser gefragt, muss Rettungswege ins Dickicht schlagen, dem Komponisten Lösungen vorschlagen, Gegenvorschläge ausprobieren, so lange bis etwas Funken schlägt. Der »Urtext«-Gedanke bekommt vor diesem Hintergrund mindestens ein Körnchen Salz ab ...

Wie kam es, dass du dich als Musiker für den Kontrabass entschieden hast?

Es war eigentlich umgekehrt: Erst war der Kontrabass da, und erst viel später öffnete sich mir die Perspektive des Musikerberufs. Ich hatte schon seit Kindertagen etwas mühsam Geige gelernt, wohingegen meine Versuche auf dem Klavier völlig glücklos scheiterten. Bis zu jenem Jazz-Frühshoppen, der mein Leben veränderte. Ich war gerade 15, als ich im einsamen Billard-Raum unserer West-Berliner Kneipe zum ersten Mal einen Kontrabass in der Hand hatte, von dem ich viele Stunden nicht mehr loskam. Das war ein Blitzschlag der augenblicklichen Synthese. Ich setzte Himmel und Hölle in Bewegung und besaß nach wenigen Wochen einen spektakulären Sperrholzbass, den wir in Tucholskys Geburtshaus in Moabit ertrödelt hatten, und ich fing an zu üben wie ein Verrückter. Mit Lehrern, Etüden, geschweige denn irgendwelchen Wettbewerben wollte ich nichts zu tun haben. Mein einziges Interesse galt der Symphonie, und der Kontrabass war meine Freiheit. Erst nach vier verwilderten Jahren Über-Ich-freien Autodidaktentums, nach haarscharf bestandem Abitur, habe ich mich doch zu einem Lehrer getraut, ermutigt von wunderbaren Freunden, die den Kontakt zu meinem künftigen genialen Meister Klaus Stoll vermittelten. Er nahm mich auf, riet mir spontan den Weg in den Musikerberuf an. Es harmonierte wie im Flug, ich war der überraschteste und glücklichste Mensch der Welt, und die Reise begann.

In den mehr als 40 Jahren beim BRSO hast du nahezu alle großen Dirigenten unserer Zeit erlebt. Welche Typen von Dirigenten gibt es?

Es gibt natürlich die Generalfeldmarschälle, die Fantasten, die verstoßenen Genies, die Propheten und die Selbstgötter. Und dann gibt es jene, die zu reinem Atem geworden sind – Rafael Kubelík war so einer. Seine Dirigate, Linien suchend in der wilden Flut, waren Umarmungen des Unwägbaren. Oft standen wir auf einem Grat, kurz vor dem Chaos, und dennoch: Die Musik überragte uns alle, wuchs höher hinaus als wir zu hoffen wagten. Aber Leonard Bernstein sprengte alles Staunen: Wenn je ein Blitz sich zum Mensch verdichtet hätte! Zeus in Ekstase, Dionysos mit Partitur: So schmetterte er leidenschaftlichen Trost in das Chaos des Menschseins, als wäre er die Musik selbst! Aus seinem gigantischen Atem heraus schuf er Klangströme, die uns mitrissen, entfachte eine Elektrizität im Raum, die sich mit jedem Atemzug intensivierte. Bernhard Haitink war die völlige Gegenthese: ein Architekt des Vertrauens. Er baute keine Kathedralen des Egos. Er konnte suggestiv schweigen wie niemand sonst, unbeirrbar war sein Kern in Tempo und Rhythmus, und plötzlich brach unter seiner stoischen Leitung ein Bruckner auf wie ein Vulkan. Wie bei keinem anderen erfüllte sich bei ihm, dem humanistischen Strategen, jenes Zitat von Giacinto Scelsi, dass nicht der Postbote, sondern die Post zähle.

Interpretation – ein einziges Wort und so viele Bedeutungen. Wie ist deine Interpretation?

Ist sie nicht eine Chimäre, die mehr Fragen aufwirft, als sie beantwortet? Interpretation ist ja erstmal die Kunst, Noten in Klänge zu übersetzen – aber doch weit mehr. Sie ist ein Kampf, ein ewiges Hin und Her, das aus dem Konflikt zwischen dem objektiven Anspruch des Kunstwerks und der subjektiven Aneignung resultiert. Sie ist ewige Jagd nach Wahrheit. Interpretation sucht die Rettung vor Austauschbarkeit und rennt damit ins Risiko der Selbstüberschätzung. Weiter weiß ich nicht. Wolfgang Rihm meinte dazu: »Musik existiert nicht ohne Interpretation. Interpretation ist ein Glücksfall, vielleicht ein Geschenk und eine Gabe. Aber je mehr wir ihr eine Aufgabe zuteilen, ihr eine Erscheinungsform vorschreiben, umso mehr wird sie sich entziehen, wenn sie nicht gänzlich durch Abwesenheit glänzt.«

Du lebst seit knapp zwei Jahren in Flensburg. Wie geht es dir dort und auf welche Weise hältst du die Verbindung nach München und zum BRSO?

Es geht mir ganz wunderbar. Die Luft ist frisch und klar, so wie die Menschen hier, der Himmel oft dramatisch, und das allgegenwärtige Wasser bringt mich in einen sanft schaukelnden Balancezustand. Flensburg ist eine vitale kleine Hafenstadt mit orgelreicher Backsteingotik, vielen gemütlichen Cafés und Weinstuben und der wohlsortierten dänischen »Centralbibliothek«. Kulturell ist immer was los, und in den von Stockrosen gesäumten Gässchen mahnt hier und da ein Stolperstein. Und wenn selten mal ein zwölf Meter langer Buckelwal mit entspannter Selbstverständlichkeit zu Besuch in den Hafen kommt, begrüßt man ihn freundlich. Dennoch bin ich mit meinen Gedanken oft in München und werde immer wieder zurückkommen, und ich freue mich darauf, Konzerte des BRSO vom Publikum aus mitzerleben, die Entwicklungen des Orchesters zu verfolgen. Zur Zeit träume ich öfters den gewerkschaftlich zertifizierten Standard-Albtraum, den wohl jeder Orchestermusiker in unterschiedlichsten Variationen kennt: Ich finde den Saal nicht, komme zu spät zum Konzert, finde meinen Frack nicht, komme nicht in die zu engen Lackschuhe rein ...

Das Gespräch führte Vera Baur.

Biographien

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Seit der vergangenen Saison leitet Sir Simon Rattle das BRSO als Chefdirigent. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien und nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen »BRSO und du« ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO den Platz 3.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, große Experimentierfreude und Begeisterungsfähigkeit sowie ein uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpooler zu einem der faszinierendsten Dirigenten unserer Zeit. Mit Schumanns *Das Paradies und die Peri* stand Sir Simon Rattle 2010 erstmals am Pult von BR-Chor und BRSO. Seitdem hat sich eine intensive Zusammenarbeit entwickelt, und seine Auftritte in München gerieten stets zu Glanzlichtern. Im Herbst 2023 übernahm der heute 70-jährige Brite mit deutschem Pass die Leitung jenes Orchesters, das er bereits seit Jugendtagen bewundert. Wie schon vor seinem Amtsantritt als Chefdirigent präsentiert sich Simon Rattle mit einem breiten Repertoire: von Rameau, Bach, Haydn und Mozart bis zur Moderne und Gegenwartsmusik, von den Klassikern der Symphonik bis zur konzertanten Oper. Unter dem Label »hip – historically informed performance« wird er beim BRSO zudem das Spiel von Alter Musik auf Originalinstrumenten etablieren. Ebenso widmet sich

Simon Rattle mit großer Leidenschaft der Musikvermittlung. Anspruchsvolle Projekte mit der BRSO Akademie, deren Schirmherr er ist, oder dem Bayerischen Landesjugendorchester sind für ihn ebenso Chefsache wie der »Symphonische Hoagascht«, bei dem er Blasmusikensembles aus Bayern mit dem BRSO zusammenführte.

Die steile Karriere von Simon Rattle begann beim City of Birmingham Symphony Orchestra. Zwischen 1980 und 1998 führte er es zu Weltruhm. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra, dem er als Conductor Emeritus verbunden bleibt. Außerdem ist Simon Rattle »Principal Artist« des Orchestra of the Age of Enlightenment, Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie und unterhält langjährige Beziehungen zu weiteren Spitzenorchestern wie den Wiener Philharmonikern oder der Berliner Staatskapelle sowie zu namhaften Opernhäusern, u. a. dem Royal Opera House in London, der Berliner Staatsoper, der New Yorker Met und dem Festival d'Aix-en-Provence. Eine neue Zusammenarbeit führte ihn zuletzt zum Mahler Chamber Orchestra. Simon Rattle erhielt zahlreiche hohe Ehrungen, im Januar 2025 wurde ihm der Ernst von Siemens Musikpreis zugesprochen. Unter den bisher mit dem BRSO veröffentlichten CDs wurden Mahlers Neunte Symphonie mit einem Diapason d'or und einem Gramophone Editor's Choice, die Sechste Symphonie mit einem Gramophone Editor's Choice und einem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 26./27. Februar 2015; Interview Frank Reinecke: Vera Baur; Biografien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

Aufführungsmaterial

© Bärenreiter Verlag, Kassel.