

# Kontrollierter Klangrausch

## Im Sonderkonzert des Rheingau Musik Festivals dirigiert Lorin Maazel in der Alten Oper Frankfurt die Wiener Philharmoniker

Das [Rheingau-Musik-Festival](#) dehnt seine Aktivitäten seit einigen Jahren systematisch über die übliche sommerliche Ferienzeit aus. Dazu gehören auch im Rahmen der Aktion "Zwischentöne" einzelne Sonderkonzerte mit herausragenden Orchestern und Dirigenten. Am 20. Februar traten in dieser Reihe die Wiener Philharmoniker unter Lorin Maazel in der Frankfurter Alten Oper mit Werken von Anton Bruckner und Igor Strawinsky auf.

Die [Alte Oper](#) bietet von sich aus bereits ein weit über das übliche Konzertgeschehen hinausweisendes repräsentatives Ambiente, das Exklusivität verspricht und damit auch eine Zielgruppe jenseits des Abonnementspublikums anspricht. Der unbestrittene - ja fast einzigartige - Ruf der [Wiener Philharmoniker](#) und die Prominenz [Lorin Maazels](#) taten ein Übriges, um die Alte Oper an diesem Abend fast bis zum letzten Platz zu füllen. Die Tiefgarage war bereits eine Dreiviertelstunde vor Konzertbeginn besetzt und zwang viele Besucher, in den umliegenden Parkhäusern eine Bleibe zu suchen.

Auf dem Programm standen [Anton Bruckners](#) 3. Sinfonie in d-moll sowie [Igor Strawinskys](#) Ballettmusik "Le Sacre du Printemps", in dieser Reihenfolge. Michael Herrmann, Leiter des Rheingau Musik Festivals, kündigte in seiner Begrüßung eine Änderung der Reihenfolge an. Über die Gründe sagte er nichts, sodass Spekulationen erlaubt sind. Naheliegend ist die Argumentation, dass man das Publikum lieber zu Beginn mit der auch heute noch provokativen Musik Strawinskys konfrontieren und mit Bruckners eher bekömmlichen Klangwelt befrieden wollte anstatt die Besucher mit den verstörenden Eindrücken des "Sacre" in den restlichen Abend zu entlassen. Doch auch rein technische, uns nicht bekannte Gründe sind denkbar.

*Die Wiener Philharmoniker unter Lorin Maazel*



Strawinsky verursachte mit der Pariser Uraufführung seiner Ballettmusik im Jahre 1913 den ersten veritablen Theaterskandal des Jahrhunderts, bei dem es buchstäblich zu Schlägereien und Duellforderungen im Publikum kam. Details brauchen wir hier nicht weiter auszuführen, da sie hinlänglich bekannt sind und bei jeder passenden Gelegenheit - auch im Programmheft dieses Abends - wieder ausgebreitet werden.

Jedenfalls bereiten diese Details den dieses Werks unkundigen Besucher auf einen herausfordernden Abend vor. Das Stück beginnt jedoch ganz unauffällig, fast lyrisch: ein einsames Fagott intoniert das Thema, das sich durch den gesamten ersten Teil ziehen wird, und das Orchester setzt anfangs nur verhalten, fast zögernd ein. Dazu ist ein Hinweis auf die Programmatik dieser Komposition hilfreich: Hintergrund des Balletts ist die musikalische Darstellung eines archaischen Frühlingsopfers, bei dem die Alten des Stammes nach einem harten Winter die Vorboten des Frühlings beschwören und anschließend das Ritual des jährlichen Frühlingsopfers geradezu liturgisch feiern. Dieses Opfer besteht in der Auswahl einer jungen Frau, die in einer mythischen Prozedur ausgewählt und geweiht wird, um sich anschließend vor den Augen des versammelten Stammes zu Tode zu tanzen. Man kann sich vorstellen, dass eine solche Vorlage einen jungen Komponisten zum Bruch mit der Tradition des "schönen" Ballettmusik herausfordern kann. Wenn er dazu noch hoch begabt ist, liegt der Theaterskandal sozusagen in der Luft.

Die kurzen Bezeichnungen - "Vorboten des Frühling", "Tanz der jungen Mädchen", "Kampf der feindlichen Stämme" oder "Anbetung der Erde" - verweisen bereits sowohl auf lyrische wie auch auf expressive Momente, und Strawinskys Musik wird diesen Ahnungen mehr als gerecht. Bald schon verklingt das lyrische Thema und harte, vorwärts treibende Rhythmen der Streicher mit plötzlichen Interpunktionen des Schlagzeugs übernehmen die Regie. Die Streicher bewegen sich dabei in extrem dissonanten Akkordstrukturen, die mit langgezogener Intensität immer wieder den tranceartigen Rhythmus unterbrechen. Man stellt sich buchstäblich die Krieger vor, die sich bei nächtlichem Feuerschein, von Naturdrogen und dem restlichen Stamm angefeuert, willenlos einem wilden Tanz überlassen. Das Ganze klingt buchstäblich urweltlich-archaisch und beschreibt eindrucksvoll die ungestümen Kräfte der die

gefrorene Erde aufbrechenden Natur. Diese im wahrsten Sinne des Wortes "unmenschliche" Seite der Natur konterkarieren die Holzbläser, die sowohl für die zarten Seiten der aufbrechenden Blüten wie auch der menschlichen Natur stehen, die über den rohen Naturkräften steht. Man kann die Komposition durchaus als Zweikampf zwischen einer ungesteuerten, einem unbekanntem Prinzip folgenden Natur und dem kontrollierenden, strukturierenden Willen der Menschen interpretieren, die der wilden Natur eine geordnete und ordnende Struktur verleihen wollen und dabei sowohl grausame als auch anrührende Mittel einsetzen. Im zweiten Teil, der nahtlos an den ersten anschließt, steigert sich die Musik schließlich zum ekstatischen Taumel des Todestanzes, an dessen Ende die junge Frau schließlich tot zusammenbricht.

Die Musik folgt genau diesem archaischen, wilden und grausamen Muster, mit immer wieder eingestreuten Versuchen des Erkennbaren und Verständlichen, sprich Menschlichen, und wirkt in dieser Mischung auch heute, nach hundert Jahren, immer noch genauso faszinierend - und auch provozierend! - wie bei dem Skandal im Jahr 1913. Die Wiener Philharmoniker interpretierten diese extreme Musik mit einem ausgefeilten Sinn für die Widersprüche und Gegensätze der Partitur. Die lyrischen Stellen wirkten nie sentimental sondern eher wie ein Aufschrei der Kreatur, und das Hämmern der Streicher-Akkorde wirkte nie nur laut oder brutal sondern angstvoll-suchend, eben wie frühe Menschen der unverständenen Natur gegenüber gestanden haben mögen. Man kann mit Recht sagen, dass die Interpretation der Wiener Philharmonikern diesem Werk neben seiner Wucht sogar eine gewisse Schönheit entlockte.

Nach der dringend erforderlichen Pause bewegte sich die Musik dann in deutlich konventionelleren Bahnen. Man kann dies auch programmatisch sehen, denn Bruckner drückte seine tiefe Religiosität unverkennbar in seiner Musik aus. Damit markierte die Reihenfolge der beiden Werke auch den Übergang - wer will, darf "Fortschritt" sagen - von einem archaisch-angstvollen Naturverständnis hin zu einer geordneten und fast befriedeten Glaubenswelt. Schon der erste Satz der 3. Sinfonie zeigt deutlich choralartige Strukturen, wie man sie etwa von J. S. Bach kennt, nur aufgelöst in spätromantische musikalische Strukturen. Breit strömen die hymnischen Motive dahin, und die melodischen Figuren stellen religiöse Metaphern dar. Die aufwärts strebenden Themen wirken wie die anbetenden Hilferufe und Gebete des Menschen, die abwärts schreitenden stehen für patriarchalischen Segen und Trost der göttlichen Kraft.

Dieser Dialog wiederholt sich durch den gesamten ersten, extrem langen Satz. Den zweiten Satz prägt eine intensive Innigkeit, ja Inbrunst, die man am besten mit einem langen, stillen Gebet vergleichen kann. Der Aufruhr des menschlichen Herzens hat sich gelegt und ist der stillen Danksagung gewichen. Danach folgt im dritten Satz fast ein Fest im ausgelassenen 6/8-Takt. Doch die scheinbare Fröhlichkeit währt nur kurze Zeit und wird durch eine strenge Ordnung abgelöst, als wolle ein Vater seine Kinder nach kurzem, aber ausgelassenem Spiel wieder zur Ordnung rufen. Was bei der klassischen Sinfonie das geregelte, in fester Metrik voranschreitende Menuett des dritten Satz ist, wird hier in einem ähnlich strengen Tanz wiederholt, doch ohne die Leichtigkeit des Menuetts. Auch hier schlägt sich die ernste Religiosität des Komponisten nieder.

Der vierte Satz fällt dagegen sowohl thematisch als auch rhythmisch etwas ab. Der 4/4-Takt wirkt durchgängig ein wenig flach, und auch die Themen erweisen sich als nicht so markant wie in den Sätzen davor. Dafür breitet sich jetzt eine Melancholie des Abschieds aus, die bisweilen entfernt wie eine Mischung aus Johann Strauss und Gustav Mahler klingt. Ansätze einer eingängigen Melodik werden sofort in langgezogene Passagen aufgelöst, die den Eindruck der Vergänglichkeit und der "Vanitas" hervorrufen. Am Ende entsteht die für das Ende des 19. Jahrhunderts so typische Stimmung, wie sie auch Debussy oder Mahler mit ihrer Musik erzeugen konnten.

Die Wiener Philharmoniker brachten Bruckners Religiosität und Weltverzweiflung in dieser Interpretation sprichwörtlich zum Klingen und hinterließen ein durchaus melancholisch gestimmtes Publikum, das sich jedoch von der musikalischen Darbietung begeistert zeigte. Um die Zuhörer nach soviel End- und Urzeitlichkeit doch noch etwas aufzuheitern, fügten Lorin Maazel und das Orchester noch Johannes Brahms' Ungarischen Tanz Nr. 1 als Zugabe und begeistert gefeierten "Rausschmeißer" an.

Frank Raudszus