

Horn – Intensität – Festspiele

Die Musik und der Orchesterapparat

Bamberger Symphoniker, Berliner Philharmoniker, Patricia Kopatchinskaja und das Mahler Chamber Orchestra beim MUSIKFEST BERLIN 2014

Die Festivalsaison hat mit dem **Musikfest** bereits am 2. September begonnen. Die großen und berühmten Orchester mit ihren nicht minder berühmten Dirigenten aus Deutschland, Europa und den USA sind zu Gast in der Philharmonie und bei den Berliner Philharmonikern. Anders als in den letzten Jahren stehen in diesem Jahr kein Land oder eine Region besonders im Fokus. Vielmehr wird mit dem Horn als Instrument im Orchesterapparat, ein sonst eher marginales Instrument, in das Interesse des Musikfestes als eine Art Schule des Hörens gerückt. Dabei wird eine große Bandbreite von Komponisten zwischen Richard Strauss, Johannes Brahms und Wolfgang Rihm ebenso wie Helmut Lachenmann entfaltet. Am frühen Sonntagabend um 5 Uhr war beispielsweise die Deutsche Erstaufführung von Wolfgang Rihms *Konzert für Horn und Orchester* zu hören. Viele Konzerte werden für den Hörfunk oder die Digital Concert Hall aufgezeichnet und zeitversetzt gesendet.



Dass das Musikfest eine organisatorische, intellektuelle und auditive **Herausforderung**, doch auch ein Geschenk für den Festivalbesucher ist, lässt sich denken. Am Sonntag beispielsweise standen gleich 3 Konzerte auf dem Programm – das Orchester der Deutschen Oper Berlin um 11:00 Uhr, Mahler Chamber Orchestra um 17:00 Uhr und London Symphony Orchestra um 20:00 Uhr. Das erfordert gezielte Auswahl und Beschränkung als Festival-Disziplin. Doch nicht nur die Orchester und Dirigenten sind hochkarätig.



Vielmehr geben sich auch hervorragende **Solisten** wie u.a. Patricia Kopatchinskaja (Violine) und Stefan Dohr (Horn) ein Stelldichein. Künstler, die einer breiteren Öffentlichkeit gerade erst bekannt werden, treten ebenso auf, wie die etablierten Stars, beispielsweise Isabelle Faust (Violine). Patricia Kopatchinskaja schaute schon einmal beim ZDF-Kulturmagazin Aspekte vorbei und gab am Samstagabend mit dem *Violinkonzert Nr. 2* von Peter Eötvös bei den Berliner Philharmonikern ihr Debüt. Im quasi anschließenden Late Night-Konzert um 22:00 Uhr legte sie dann noch ein äußerst innovatives, kammermusikalisches Konzert drauf. Und Wolfgang Rihm hat sein *Hornkonzert* für und mit Stefan Dohr komponiert. Doch zunächst sang am Montag, den 8. September, Genia Kühmeier unter der Leitung von Jonathan Nott Richard Strauss' *Vier letzte Lieder*.



Die sogenannten *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss sind nicht nur mit einem großen **Orchesterapparat** des 19. Jahrhunderts von ihm selbst instrumentiert. Vielmehr wird das Horn insbesondere in dem Lied *September* mit dem Text von Hermann Hesse besonders prominent und beispielhaft eingesetzt. Das Horn-Solo klingt der Schlussformulierung – *Langsam tut er/die müdgeword'nen Augen zu* – als ein abschließendes Echo nach. Neben dem Jagd- und Gesangcharakter ist das Horn im Musikapparat auf Sehnsuchts- und Echomotive spezialisiert. Doch der Orchesterapparat und das Horn sind auch Maschinen der Klangerzeugung, worauf zurückzukommen sein wird. Bei den Bamberger Symphonikern ist das Horn für *Die vier letzten Lieder* gleich fünffach besetzt. In der sensiblen und unaufdringlichen Interpretation von Jonathan Nott als Chefdirigent werden *Die vier letzten Lieder* transparenter als vor kurzem bei Daniel Barenboim mit der Staatskapelle Berlin und Anna Netrebko.



Genia Kühmeier verzichtet im Unterschied zu Anna Netrebko auf große Gesten von Emotion, was der **Interpretation** und Konzentration zu Gute kommt. Geklatscht wurde diesmal nicht zwischen den einzelnen Liedern. Damit ließe sich auf eine generelle Problematik von Musik, Musikhören und Verständnis eingehen. Die Konzerte des Musikfestes unter der Woche wie eben montags sind, selbst wenn die Bamberger Symphoniker, das SWR Sinfonieorchester oder andere große Orchester spielen, nicht gut besucht. Das spricht nicht für das Berliner Publikum. Die Bamberger Symphoniker hatten mit den Solisten Christian Schmitt an der Orgel für *Fantasie und Fuge* von Max Reger, Genia Kühmeier und Pierre-Laurent Aimard für *Ausklang* von Helmut Lachenmann nicht nur herausragende und hoch spezialisierte Solisten eingeladen, sondern auch ein durchdachtes Programm ausgearbeitet.



Foto: Kai Bienert

Die drei Musikstücke suchten die **Modernität** von Max Reger und Richard Strauss quasi von *Ausklang* von Helmut Lachenmann her zu untersuchen. Was macht Strauss 1948 mit dem Orchesterapparat, um eine polyphone Klangmalerei zu erzeugen? Und wie untersucht Helmut Lachenmann 1984/85 mit *Ausklang* Klangschattierungen des Orchesterapparates, die durch Lautsprecher – Klangregie: Zoro Babel – verstärkt werden? Helmut Lachenmann hatte bereits 2011 in einem Gespräch mit Christina Weiss bei den Mosse-Lectures einen Hinweis auf seine Art politischer Klangerforschung, um es einmal so zu nennen, gegeben:

An die Stelle des starr punktuellen Klangs sollten bei meiner Musik Klangtypen verschiedener Art treten: Ein- und Ausschwingprozesse, Impulse, statische Farben, Fluktuationen, Texturen, Strukturen. (Lachenmann, 1973)



Foto: Kai Bienert

Gibt es **Ein- und Ausschwingprozesse** bei Max Reger oder Richard Strauss? Ist das Horn-Echo auf „die müdgeword’nen Augen zu“ ein Ausklingen? Oder bleiben Reger und Strauss doch eher „starr punktuell()“? Das Echo bei Strauss ist ein melodisches, das punktuell durch die Klangfarbe des Horns erzeugt wird. Selbst was sich wie ein Ausklingen anhört, wird durch den Modus der punktuellen und tatsächlich äußerst kurzen Wiederholung zu einem Verklingen in einer Ferne. Das gehorcht anderen Gesetzmäßigkeiten. Strauss hält in den *Vier letzten Liedern* an einen punktuell erzeugten Klangteppich fest. Und das ließ sich durchaus in der Einstudierung von Jonathan Nott hören, selbst wenn der Orchesterapparat zugunsten der Sopranstimme etwas zurück genommen wird.



Foto: Kai Bienert

Nachdem sich die *Vier letzten Lieder* in kurzer Zeit mit doch gänzlich unterschiedlichen **Akzentuierungen** in der Philharmonie hören ließen und man beispielsweise bei YouTube Aufnahmen bis hin zu einer Carnegie Vocal Hall Master Class mit Marilyn Horne über *September* finden kann, lässt sich einmal deutlicher formulieren, dass die traditionelle Aufführungspraxis der Strauss-Lieder zugunsten einer produktionstechnischen aufgebrochen werden sollte. Das hieße vor allem, *Im Abendrot* an den Anfang und *September* an den Schluss zu setzen. Dann entstünden wahrscheinlich ganz andere Brüche und Wiederholungen oder Echos, als es die musikdramaturgische Tradition des Verlegers vernebelt. Richard Strauss braucht keinen Sinn- oder Bedeutungs-Nebel. — Auf das vermeintlich Romantische als Epochen- und Gefühlsbegriff der *Vier letzten Lieder* wird hier mit Brahms' *Vier Gesängen für Frauenchor* zurückzukommen sein. — Und in der Meisterklasse mit der 80jährigen Marilyn Horne ist es sehr hübsch und vielleicht sogar erhellend, wie sie über die Widmungsempfängerin von *September* und Strauss scherzt.



Foto: Kai Bienert

Die Aufführung von Helmut Lachenmanns *Ausklang* mit Pierre-Laurent Aimard wurde zum Verdienst um die Komposition. Die **Technifizierung** des Klangs durch Lautsprecher folgt, wenn man so will, durchaus den technischen Bedingungen von Klang eines modernen Orchesterapparates des 19. Jahrhunderts. Der Teil des modernen Orchester-Horns oder „Waldhorns“, mit dem gespielt wird, heißt nicht zuletzt „Maschine“. Mit der „Maschine“ werden die „Ventile“ oder „Pedale“ bedient, um den Klang zu erzeugen. Es gibt im Orchesterapparat für die Komponisten im 19. Jahrhundert eine gewisse Maschinenbegeisterung, die gerade besonders „natürliche“, wenn nicht „romantische“ Effekte erzeugen soll. Bei Strauss erzeugt die Maschine paradoxerweise eine Klangmalerei der Natur und Jahreszeitenstimmungen. Olaf Wilhelmer hat in seinem Essay angemerkt, dass in den *Vier letzten Liedern* Strauss' Lieblingsinstrument noch einmal singe.i[1]



Was Richard Strauss zur Herstellung von Natur-, Gefühls- und Lebensalter-Effekten mit dem **Maschineninstrument** Horn benutzt, wird von Helmut Lachenmann in Ausklang mit dem eher Schlag- als Saiteninstrument Klavier radikal hinterfragt und dekonstruiert. - Das Klavier als Schlaginstrument in der Musik der Moderne untersucht nicht zuletzt die Formation *Berlin PianoPercussion*. - Die Wahrnehmung der maschinellen Klangmalerei als Natur und Gefühl wird von Lachenmann einer Kritik unterzogen. Wahrgenommen werden soll bei Strauss gerade nicht die Maschine, die dennoch alles beherrscht. Mit Lachenmann:

... Grifftechnisch abgeleitete pianistische Spielmodelle, organisiert als mechanistisch funktionierende Speicherungsobjekte, halb bewusste Einschwingungsprozesse, erstmal „bloß die Saiten anzuregen“, deren Ausklingen es dann zuvorzukommen gilt durch verschieden massive Eingriffe, mehr oder weniger Abbau- und Umbau-Prozesse, Filterung, unvermittelte Integration in ganz andere Wahrnehmungskategorien usw.: Solche Modelle, hereingeschmuggelt zunächst, entfalten ihre eigene Dynamik...ii[2]



Am Samstagabend spielten die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von **Peter Eötvös** aus Anlass seines 70. Geburtstages von Wolfgang Rihm *IN-SCHRIFT 2*, das *Violinkonzert Nr. 2 DoReMi* von Eötvös und das *Klavierkonzert Nr. 1* von Johannes Brahms in der Orchestrierung Arnold Schönbergs von 1937. *IN-Schrift 2* war vor knapp einem Jahr beim Festkonzert zum 50jährigen Bestehen der Philharmonie von den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle uraufgeführt worden. Das Konzert machte durchaus eine programmatische Beziehung zwischen Rihm, Eötvös und Brahms auf, um auch der Frage des Horns besonders in Wolfgang Rihms *IN-SCHRIFT 2* nachzugehen. Dafür sind nämlich gleich 6 Hörner vorgesehen.



Zum **Instrumentenspektrum** von Wolfgang Rihm, „Deutschlands berühmtesten Komponisten“ (Die Welt, 12.09.2014) gehört insbesondere das Horn, und zwar in seiner durchaus traditionell-maschinellen Aufgabe des Gesangs im Orchesterapparat. Es überrascht nicht, dass gerade Die Welt in der Rubrik KULTUR KOMPONIERKUNST die Formulierung „Ich liebe es, wenn es singt“ zum Titel macht. In *IN-SCHRIFT 2* wurde noch weniger gesungen und, obschon breit besetzt, weniger prominent positioniert. Hervorragend sind, in dem eigens für die Philharmonie als Klangraum komponierten Stück, vielmehr die 6 Klarinetten und Schlagzeuge im Raum. Doch auch hier formulierte bereits Hector Berlioz für die Klarinette ein Naturbild der Dämmerung und des Echos, das mit dem traditionellen Horn korrespondiert und in *IN-SCHRIFT 2* von Rihm verarbeitet wird:

Unter allen Blasinstrumenten ist keines zu finden, das den Ton so gut entstehen, anschwellen, abnehmen und verhallen lassen kann wie die Klarinette. Daher ihre unschätzbare Eigenschaft, den Fernklang, das Echo, den Widerhall des Echos oder den Zauber der Dämmerung wiederzugeben.ⁱⁱⁱ[3]



Ebenso spielt Peter Eötvös mit dem Untertitel seines *Violinkonzert Nr. 2 DoReMi* auf einen spezifischen **Gesangsmodus** an. *DoReMi* ruft die Solmisation als Tonstufen eines Gesangs in Erinnerung, aus dem heraus nun das ganze Violinkonzert als Gesangsstimme komponiert wird. Patricia Kopatchinskaja, die im Frühjahr das Konzert mit dem Ungarischen Radio Symphony Orchester unter der Leitung von Gergely Madras beim Budapest Spring Festival gespielt hatte, lässt ihre Violine allerdings nicht nur schön oder harmonisch singen, vielmehr wird ihre intensive Interpretation mit teilweise äußerst harten Anschlägen und Strichen zu einem dramatischen Ereignis. *DoReMi* lässt sich als Anfang aller Musik formulieren. Doch Musik ist nicht nur gefälliger Gesang. Vielmehr geht es Eötvös um „ein konkretes Weltbild“ aus Musik.

Die drei Sätze meines Violinkonzerts zeigen die musikalische Transformation des beschriebenen Gedankens: Der erste Satz ist bestimmt von den westlichen Aspekten und musikalischen Denkweisen, der zweite Satz >schaut hin und her<, der dritte Satz weist eindeutig auf den Osten hin. *DoReMi* zeigt, wie eine komplexe Welt aus einfachen Dingen aufgebaut werden kann. (S. 18)



Foto: Marco Borggreve (Ausschnitt, T.F.)

Die **Komplexität** der Welt, die Eötvös so mit Patricia Kopatchinskaja erzeugte, ist keine harmonische oder homogenisierte, selbst wenn man die Trennung zwischen westlichen und östlichen „Denkweisen“ fraglich finden kann. Lässt sich eine derartige Trennung für die heutige Zeit aufrechterhalten? Was soll damit aufrechtgehalten werden? Und welche Rolle spielt dabei ein gewisser musikalischer Hegemonismus des Westens im Musikbetrieb? Die von Peter Eötvös mit dem Re zwischen Do als westlich und Mi als östlich formulierte „mitteleuropäische Sicht“ zwischen West und Ost formuliert gerade ein Identitätsmodell, das sich in der Musik mit japanischen oder auch chinesischen Komponisten eigentlich überholt haben sollte. Mitteleuropa lässt sich auch als eine Konstruktion bedenken, die eine Grenze genau dort einziehen möchte, wo sie nicht mehr existiert. Eine derart musikhistorische und musiktheoretische Verortung steht auch einem Nachdenken über Europa entgegen, wie es Ende letzten Jahres Gayatri Chakravorty Spivak in ihrer Mosse-Lecture unternommen hatte.



DoReMi von Peter Eötvös, Patricia Kopatchinskaja, Budapest Spring Festival 2014, Screenshot: Torsten Flüh

Das insofern von Peter Eötvös kulturtheoretisch konzipierte und aufgeladene *Violinkonzert Nr. 2 DoReMi* stellte an das samstägliche **Publikum der Philharmonie** natürlich einige Ansprüche. Die intellektuelle Durcharbeitung von verschiedenen Musiktraditionen und Kompositionsmodi bringen ein ganzes Spektrum hörenswerter Einfälle hervor, selbst dann wenn man sich nicht ganz mit der Konzeption einverstanden erklären kann. Allein die hohe Intensität, mit der Patricia Kopatchinskaja spielt, vermag Konzentration zu erregen. Nach der Pause dirigierte Peter Eötvös das *Klavierquartett Nr. 1 b-Moll* von Johannes Brahms in der Orchestrierung von Arnold Schönberg und löste einen großen Jubel aus, bis hin zu Ausrufen, so müsse Musik klingen.



DoReMi von Peter Eötvös, Patricia Kopatchinskaja, [Budapest Spring Festival 2014](#), Screenshot: Torsten Flüh

Wie muss **Musik** klingen? Und was wurde dann mit dem *Klavierquartett* gehört, in dem es keine Klaviere gibt? Wieviel Brahms und wieviel Schönberg, den Zwölftöner und Komponisten des skandalösen *Pierrot Lunaire*, hörte das Publikum dann? Arnold Schönberg orchestrierte Brahms' Klavierquintett, weil er bereits seit 1933 an einem Vortrag arbeitete, der 1947 unter dem Titel *Brahms, the Progressive* gedruckt wurde, und weil er „einmal alles hören“ wollte. Dafür hatte er nach eigener Formulierung „nur den Klang auf das Orchester zu übertragen“.iv[4] Doch die Übertragung des Klangs verlief nicht ohne Probleme, die Schönberg allerdings „gelöst“ zu haben glaubte und darin von Otto Klemperer bestätigt wurde, dass die Bearbeitung so schön klinge, dass er das Originalquintett gar nicht mehr hören mochte. Anders formuliert, wenn man es nicht nur als Höflichkeitsfloskel Klemperers lesen will, dann hat die Übertragung des Klangs auf das Orchester sehr wohl einen komponierenden Effekt.



Zum **Late Night-Konzert** mit Patricia Kopatchinskaja, Markus Hinterhäuser (Klavier) und Laurence Dreyfuss (Diskantgambe) mit Werken der St. Petersburger Komponistin Galina Ustvol'skaja (1919-2006) und sogenannter Alter Musik vom 11. bis ins 17. Jahrhundert hatte sich das Publikum in der Philharmonie völlig zu Unrecht entschieden gelichtet. Denn es war nun eine Musikerin insbesondere bei der *Sonate für Violine und Klavier* sowie dem *Duett für Violine und Klavier* von Galina Ustvol'skaja zu erleben, die sich mit höchster Konzentration und Intensität auf die Kompositionen einlässt, als höre sie der Komponistin mit größter Hingabe beim Denken-Komponieren zu.



Die **Rahmung** der Kompositionen von Winchester Tropar (11. Jahrhundert), Orlando Gibbons (1583-1625) und Guillaume de Machaut (um 1300-1377), die Patricia Kopatchinskaja auf einer Barockvioline spielt, mit zwei Stücken von Galina Ustwolskaja lässt sich als höchst originell ansehen. Während Galina Ustwolskaja sich durch ein großes Spektrum unterschiedlicher Stimmungen von Verzweiflung bis Rebellion auszeichnet, was sich passagenweise kaum aushalten lässt, sind die vormodernen Komponisten in eher lied- und regelhaften Musikstücken zuhause. Die Regelmäßigkeit der Kompositionen trifft so auf eine zur Verpflichtung erklärte Regelwidrigkeit bei Galina Ustwolskaja. Das *Duett für Violine und Klavier* (1964) ist zudem mit der Angabe *Espressivo* versehen.



Patricia Kopatchinskaja hat es zu einer **Regel** gemacht, dass sie nur barfüßig spielt, was nicht überbewertet, doch auch nicht unterschätzt werden sollte. Gerade weil sie sich mit jedem Gedanken und mit jeder Faser ihres Körpers auf die Komposition und die Komponisten einlässt, wünscht sie sich mit beiden Füßen auf der Erde zu stehen. Das hat nichts mit einer Natürlichkeit zu tun. Eher schon mit der Intensität, mit der die Komposition auf der Violine zur Musik wird. Es geht bei Patricia Kopatchinskajas Aufführungen geradezu beispielhaft nicht um „Ausdruck“, der immer wieder gern bemüht wird, einer Persönlichkeit beispielsweise, selbst dann nicht, wenn „Espressivo“ als Spielmodus angegeben wird, sondern um eine Intensität des, wie sie es selbst wohl einmal formuliert hat, „Gesprächs“ mit der Komponistin durch das Musizieren. In *Duett* erweitert sich das Musizieren auf der Violine bis zum Klopfen mit den Fingerspitzen auf dem Resonanzkörper, das im Klavier sein Echo findet. Auf ihrer Homepage formuliert Patricia Kopatchinskaja ihr Musizieren erfrischenderweise mit einem Kochen mit Freunden.



Am Sonntag lud das Musikfest um 5 Uhr zu einem Konzert mit dem RIAS Kammerchor, dem exquisiten Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding und Stefan Dohr als Solisten in den Kammermusiksaal. In den *Vier Gesängen* für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe op. 17 (1860) von Johannes Brahms spielt die **Begleitung** nicht nur eine unterstützende Rolle. Vielmehr erzeugen die Hörner und die Harfe ein geradezu programmatisches Klangfeld. Die Begleitung ist keinesfalls nebensächlich. Und setzt man die *Vier Gesänge* einmal in Beziehung zum *Klavierquintett*, das fast gleichzeitig komponiert wurde und für das sich Arnold Schönberg so sehr einsetzte, dann erstaunt dieser Kontrast doch sehr. Es ist nicht nur die Auswahl der höchst unterschiedlichen Gedichte von dem fast völlig vergessenen Friedrich Ruperti neben einer Szene aus August Wilhelm Schlegels Übersetzung aus *Was ihr wollt* von William Shakespeare, Josef von Eichendorff und Johann Gottfried Herders Übersetzung von James Macphersons *Gesang aus Ossians Fingal*. Vielmehr wird die so verschiedene Textzusammenstellung durch die Komposition und die Begleitung allererst angeglichen und homogenisiert.



Die *Vier Gesänge* sind textgenetisch äußerst interessant, weil von Brahms so um 1860 höchst unterschiedliche Texte mit der „Begleitung“ zu einem Epochen- und Gefühlsbegriff der **Romantik** verknüpft werden. So hatten Ossians Gesänge, die James Macpherson als „Fragments of Ancient Poetry“ 1760 erstmals herausgegeben hatte, um kurz darauf als Fälschungen entlarvt zu werden, und dennoch mit Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* ab 1774 gefühlerzeugenden Lesestoff abzugeben, sich bereits in eine Gefühlskultur eingeschrieben, ohne dass sie zu einer historisch konzipierten Epoche der Romantik gehören könnten. Doch ausgerechnet Friedrich Ruperti gibt im ersten Gesang oder Lied mit dem Titel *Es tönt ein voller Harfenklang* die Stimmung des Instrumentes Harfe an.

O rinnet, Tränen, nur herab,
o schlage Herz, mit Beben!
Es sanken Lieb' und Glück ins Grab,
verloren ist das Leben!



Natürlich haben die Damen des RIAS Kammerchores unter Leitung von Florian Helgarth und mit der Begleitung der Solisten José Vincente Castelló, Sebastian Posch (Horn) und Gaël Gandino (Harfe) die *Vier Gesänge* sehr schön und differenziert gesungen. Das sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die **Textzusammenstellung** eine ziemlich Katastrophe aus Fälschungen, Fehlinterpretationen bei Shakespeare und Beliebigkeit zum Themenbereich von Liebe, Herz und Grab ist. Was mit Macphersons Fälschung als überzeitliche Wahrheit der Gefühle beschlossen wird, unterliegt in den Zeiten rasanter, gesellschaftlicher Veränderungen unter den Zwängen der Maschinisierung und Industrialisierung Deutschlands einem Verdrängungsmechanismus. Die Maschine kehrt dabei wieder im Musikinstrumententeil des Horns, das doppelt und prominent zur Erzeugung von Sehnsucht und Verlust eingesetzt wird.



Die Verschaltung von Text und Begleitung zum Gesang als **Gefühlskultur** wird von Johannes Brahms beispielhaft vorgeführt. Während in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Industrialisierung selbst in Detmold, wo Brahms vor 1860 zeitweilig weilt, ökonomische, soziale und gesellschaftliche Umbrüche hervorruft und es damit auch einen Verlust tradierter Verhältnisse zu bedenken gilt, wird der Verlust auf eine allein zwischenmenschliche Ebene transformiert und mit dem maschinell erzeugten Gefühl von Horn und Harfe kompensiert. - *Es sanken Lieb' und Glück ins Grab,/ verloren ist das Leben!* - Was die Frauen singen und von dem sie erzählen, wird auf ganz andere Weise zu einer Signatur der Zeit.



Die *Vier Gesänge* von Johannes Brahms wurden am Sonntag nicht nur der Deutschen Erstaufführung von Wolfgang Rihms *Konzert für Horn und Orchester* vorgeschaltet, sie wurden auch mit diesem kontextualisiert. „Deutschlands berühmtester Komponist“ bezieht sich durchaus auf Brahms und komponiert sein neues Konzert vor allem im **Cantabile**. Stefan Dohr soll das Horn gesanglich spielen. Doch das Cantabile ist keinesfalls leicht zu spielen. Die Komposition, an der er als Auftragswerk für das Lucerne Festival, Philharmonie Luxembourg & Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Swedish Radio Symphony Orchestra und Stichting Omroep Muziek/NTR ZaterdagMatinee mitgewirkt hat, verlangt von ihm auch derartige Atemanstrengungen, dass ihm an einer Stelle dann doch die Tränen kommen. - Was heißt das?



Foto: Kai Bienert

Das *Konzert für Horn und Orchester* wurde am 4. März 2014 fertiggestellt und am 19. August 2014 beim Luzern Festival vom Mahler Chamber Orchestra mit Stefan Dohr unter Daniel Harding uraufgeführt. Das **Konzertprogramm** fiel allerdings etwas anders aus. *Die Waldtaube* von Antonín Dvořák und dessen 9. *Sinfonie „Aus der Neuen Welt“* rahmten die Uraufführung. Wenn 5 erstrangige Auftraggeber einen Kompositionsauftrag erteilen, dann darf der Komponist als einer der führenden und wichtigsten Komponisten gelten. Er wird dadurch geradezu zum Repräsentanten seiner Zeit. Schweiz, Luxemburg, Schweden und die Niederlande sind an dem Auftrag beteiligt und dahinter stehen nicht zuletzt finanzstarke Orchester und Institutionen.



Foto: Kai Bienert

Das technisch und körperlich äußerst anspruchsvolle und mit großem Orchesterapparat besetzte *Konzert für Horn und Orchester* pflegt nicht zuletzt eine **Virtuosenkultur**, die dem 19. Jahrhundert entstammt. Insofern ist Stefan Dohrs Träne aus Anstrengung und Atemnot nicht zufällig, sondern durchaus von Wolfgang Rihm komponiert. Nicht nur gesangliche Leichtigkeit soll hier mit der Maschine des Horns gespielt und vorgespielt werden, sondern sichtbar werdender Einsatz und Leistung. Wenn sich ein Musiker und Interpret während des Spielens bzw. kurz danach in einer winzigen Pause eine Träne aus dem Auge wischt, dann entsteht eine winzige Unsicherheit darüber, ob hier auch ein Gefühl hineinspielt. Das Cantabile zwischen extremer Anforderung und gesanglicher Breite kommt hier zum Zuge.



Foto: Kai Bienert

Wolfgang Rihm bietet mit dem *Konzert für Horn und Orchester* durchaus ein ebenso komplexes wie sinnfälliges **Zeitstück** für hochentwickelte, solvente Industrienationen und ihres Führungspersonals. Es hört sich gut an, führt vor wie es gemacht wird und verlangt höchsten Einsatz. Von fern winkt Johannes Brahms herüber und Stefan Dohr fühlt sich positiv daran erinnert, dass der Geiger Josef Joachim mit Brahms eine ähnliche Produktionsbeziehung einging. Währenddessen wird von Wolfgang Rihm aus seiner Musik ferngehalten, was stören könnte. Um Wolfgang Rihm kommen die aktuellen Spitzenorchester offenbar nicht herum. - Doch wollen wir uns darin einrichten?

Torsten Flüh

Musikfest Berlin 2014

noch bis 22. September 2012

Musikfest im Radio und in der Digital Concert Hall

Bamberger Symphoniker

Jonathan Nott

Genia Kühmeier

Christian Schmitt

Pierre-Laurent Aimard

8. September 2014

Di. 16. September 2014, 20:03 Uhr Deutschlandradio Kultur

Berliner Philharmoniker

Peter Eötvös

Patricia Kopatchinskaja

13. September 2014 (Digital Concert Hall)

Patricia Kopatchinsk

Markus Hinterhäuser

Laurence Dreyfus

13. September 2014 (Digital Concert Hall)

Tags : Bamberger Symphoniker . Jonathan Nott . Berliner Philharmoniker . Patricia Kopatchinskaja . Mahler Chamber Orchestra . Musikfest Berlin 2014 . Horn . Intensität . Festspiele . Orchesterapparat . RIAS Kammerchor . Richard Strauss . Johannes Brahms . Wolfgang Rihm . Helmut Lachenmann .

Stefan Dohr . Träne . Vier letzte Lieder . September . Max Reger . Ausklang . Genia Kühmeier .
Maschine . Technifizierung . Maschineninstrument . Peter Eötvös . Gesang . DoReMi . Komplexität .
Publikum . Musik . Markus Hinterhäuser . Galina Ustwolskaja . Laurence Dreyfuss . Winchester
Tropar . Begleitung . Vier Gesänge . Daniel Dohr . Romantik . Friedrich Ruperti . Gefühl .
Gefühlskultur . Harfe . Cantabile . Virtuosenkultur . Zeitstück

i[1] Wilhelmer, Olaf: Letzte Klänge. In: Musikfest Berlin 2014. Programmheft 8. September 2018. Berliner Festspiele. Berlin 2014. S. 11

ii[2] Lachenmann, Helmut: Über „Ausklang“ – Musik für Klavier und Orchester. In: Musikfest Berlin 2014. Programmheft 8. September. Berliner Festspiele. Berlin 2014. S. 13

iii[3] Berliner Philharmoniker: Programmheft 3. Berlin 2014. S. 8

iv[4] Ebenda S. 21/22