

The image features a vertical composition of geometric shapes. At the top, a yellow inverted triangle points downwards, flanked by two dark green triangles pointing upwards. Below this is a horizontal band of light green. A large blue semi-circle is positioned in the middle, resting on the light green band. At the bottom, a dark blue horizontal band contains a large cyan semi-circle. The text 'Neuntes Sinfoniekonzert' is centered within the cyan semi-circle.

**Neuntes
Sinfoniekonzert**

Den Stempel des Ungewöhnlichen, des Ungeheuerlichen mehr als des Ungeheuren trägt also auch wieder diese neueste Symphonie des berühmten Komponisten.

Richard Heuberger am 19.12.1892 im *Wiener Tagblatt*

9. Sinfoniekonzert

Anton Bruckner (1824–1896)

Sinfonie Nr. 8 c-Moll. Fassung von Robert Haas (90')

1. Allegro moderato
2. Scherzo: Allegro moderato – Trio: Langsam
3. Adagio: Feierlich langsam, doch nicht schleppend
4. Finale: Feierlich, nicht schnell

Keine Pause

Magdeburgische Philharmonie

Eivind Aadland

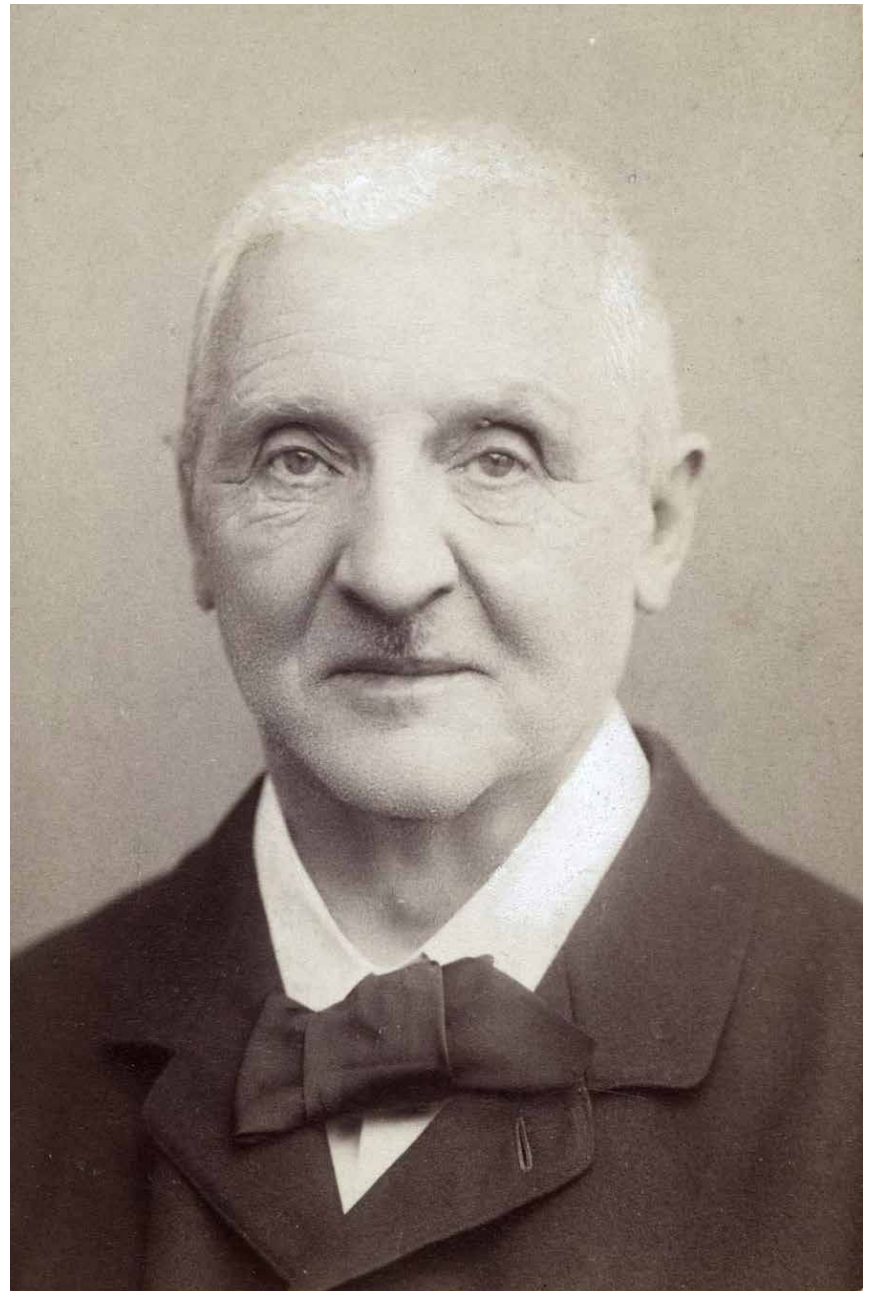
Dirigent

14. und 15.5.26

Opernhaus, Bühne

Schon zu seinen Lebzeiten galt Anton Bruckner als Außenseiter: Seine Gegner verspotteten ihn wegen seiner Unterwürfigkeit, seines provinziellen Habitus und seiner naiven Frömmigkeit, seine Unterstützer erklärten ihn zum sanften Heiligen, der auch in seinem sinfonischen Schaffen nur das Lob Gottes im Sinn gehabt habe. Zweifellos wurde Bruckner auf kaum zu überschätzende Weise durch seine Herkunft geprägt. Geboren 1824 als ältestes von zwölf Kindern eines oberösterreichischen Dorfschullehrers, wurde er nach dem frühen Tod des Vaters Sängerknabe im nahegelegenen Stift Sankt Florian. Der Beruf des Lehrers, der gleichzeitig auch die Kirchenmusik zu versorgen hatte, schien vorgezeichnet – und wurde von Bruckner zunächst auch verfolgt. Doch in seiner Persönlichkeit steckte mehr: Der kreative Impuls, Musik nicht nur auszuführen (er galt als führender Orgelvirtuose seiner Zeit), sondern auch zu komponieren – und das nicht nur als kirchliche „Gebrauchsmusik“ – brachte ihn über Linz nach Wien, ins Zentrum des europäischen Musiklebens.

Spätestens seit den Büchern von so genannten Bildungsaufsteigern wie Didier Eribon (*Rückkehr nach Reims*) ist die allgemeine Sensibilität für die zwiespältigen und widersprüchlichen Erfahrungen von Menschen aus gesellschaftlich wenig anerkannten Schichten, die intellektuelle oder künstlerische Karrieren machen, gewachsen. Vor diesem Hintergrund sollte man sich weniger mit Bruckners Skurrilitäten beschäftigen, als vielmehr die Hartnäckigkeit und Zielstrebigkeit bewundern, mit der er zu einem der wichtigsten Sinfoniker des 19. Jahrhunderts wurde. Seine letzte vollendete Sinfonie – die 8. in c-Moll, entstanden 1884 bis 1887 und im Anschluss bis 1890 überarbeitet – ist dafür ein wahrhaft abendfüllendes Beispiel und der Norweger Eivind Aadland – bereits 2010 und 2013 mit Bruckners 7. und 9. Sinfonie in Magdeburg zu Gast – genau der richtige Dirigent!



Anton Bruckner um 1890

Ich bin so frei, mit Ihrer Erlaubnis, die Partitur der Achten Sinfonie zu übersenden, möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche.

Anton Bruckner Anfang September 1887 an Hermann Levi

Ich weiß mir nicht anders zu helfen, ich muß Ihren Rath, Ihre Hilfe anrufen; Kurz gesagt; Ich kann mich in die 8te Sinfonie nicht finden und habe nicht den Mut sie aufzuführen.

Orchester und Publikum würden, deßen bin ich sicher, den größten Widerstand leisten. Das wäre mir nun einerlei, wenn ich selbst, wie bei der 7ten gepakt wäre, wenn ich, wie damals dem Orchester sagen könnte: Nach der 5ten Probe wirds Ihnen schon gefallen! Aber ich bin furchtbar enttäuscht! Tagelang habe ich studirt, aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. Fern sei es von mir, ein Urtheil aussprechen zu wollen – es ist ja sehr möglich, daß ich mich täusche – daß ich zu dumm oder zu alt bin – aber ich finde die Instrumentation unmöglich und was mich besonders erschreckt, ist die große Ähnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form. – Der Anfang des 1. Satzes ist grandios aber mit der Durchführung weiß ich gar nicht anzufangen.

Und gar der letzte Satz – das ist mir ein verschloßenes Buch. –

Was nun tun! Mir graust es, wenn ich daran denke, wie diese Nachricht auf unseren Freund wirken wird! Ich kann ihm nicht schreiben.

Kennen Sie denn die Sinfonie genau? Und können Sie da noch mit? Helfen Sie mir, ich bin ganz ratlos!

Hermann Levi am 30.9.1887 an Josef Schalk

Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen – wenigstens für dieses Mal – wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus.

Anton Bruckner am 27.2.1888 an Hermann Levi

5 Die leidige Fassungsfrage oder „Und ewig grüßt die neue Fassung...“

Von Gustav Mahler wird gesagt, er habe Musik einfach nicht unverändert aufführen können, sondern immer ein wenig überarbeiten müssen – sowohl bei eigenen als auch bei fremden Werken. Johann Sebastian Bach verwendete Sätze aus weltlichen Kantaten, die meist nur aus konkretem Anlass und deshalb einmalig aufgeführt wurden, mit neuem Text in geistlichen Werken – ein sowohl künstlerischer als auch ökonomischer Mehrwert. Über alle Zeiten hinweg eigneten sich Komponist:innen zu Studienzwecken Werke berühmter Kolleg:innen in Bearbeitungen an und schufen damit neue Aufführungstraditionen – so z. B. Arnold Schönbergs Orchester-Bearbeitung von Johannes Brahms' Klavierquintett und Hanns Eislers und Karl Ranks Kammermusik-Bearbeitung von Anton Bruckners 7. Sinfonie.

Die Liste von Werken, die in unterschiedlichen Fassungen existieren, könnte unendlich lang fortgeführt werden. Bei jeder Aufführung müssen sich die Verantwortlichen deshalb der Frage stellen, welche Fassung sie bevorzugen – und vor allem warum. Dabei spielen kunstästhetische Fragestellungen (welche künstlerische Aussage ist die originale oder bedeutendere: der erste Gedanke oder der letzte?) eine genauso wichtige Rolle wie praktische (welche Orchesterbesetzung steht zur Verfügung?) oder biografische (was war der Anlass für die Bearbeitung?). An Anton Bruckner kann man die verschiedenen Aspekte dieser Fassungsfrage geradezu exemplarisch herausarbeiten.

Bruckner hatte es – aus dem provinziellen Schulmeister- und Kirchenmusik-Milieu stammend – als Komponist von Sinfonien nicht einfach. Viele seiner Werke stießen auf Unverständnis, seine Persönlichkeit, deren altväterliche Umständlichkeit besonders im Umgang mit Autoritäten alles andere als weltgewandt wirkte, tat ein Übriges. Doch anstatt sich mit dem ihm scheinbar

vorbestimmten Wirkungskreis als Kirchenmusikkomponist und Orgelvirtuose zu bescheiden, bestand er hartnäckig auf dem Anspruch, Sinfonien – die anspruchsvollste Gattung des 19. Jahrhunderts – zu komponieren. Hellsichtig vermied er es dabei, seine Werke in Wien uraufzuführen, galt doch dieses Zentrum des Musiklebens als wenig aufgeschlossen und von musikästhetischen Grabenkämpfen zerfurcht (s. Seite 10). Die intensiven kritischen Auseinandersetzungen mit musikalischen Freunden und Feinden führten allerdings auch dazu, dass Bruckner viele seiner Werke im Laufe der Zeit mehrmals überarbeitete, sodass von einzelnen Sinfonien bis zu drei Fassungen existieren. Verkompliziert wird diese Lage durch den Eingriff von Dirigenten und Freunden, die konkrete Bearbeitungsforderungen stellten oder selbst Eingriffe vornahmen. Die 8. Sinfonie ist hier ein Paradebeispiel.

Schon die Entstehungsdauer der ersten Fassung zwischen 1884 und 1887 ist gegenüber den Vorgängerwerken sehr ausgedehnt. Das mag an altersbedingtem Nachlassen der körperlichen und schöpferischen Kräfte des über 60-jährigen gelegen haben, vor allem aber am Erfolg seiner 7. Sinfonie, deren zahlreiche Aufführungen durch verschiedene Orchester (s. Seite 12/13) umfangreiche Briefwechsel mit den jeweiligen Dirigenten erforderten. Aus den in den autografen Manuskripten der Sinfonie notierten Daten werden darüber hinaus auch die konzeptionellen Problempunkte im Kompositionsprozess deutlich, die Bruckner bewältigen musste: Nach Vollendung der Skizzen aller vier Sätze – mit dem Adagio noch an zweiter Stelle – und dem Beginn der Partiturniederschrift des ersten Satzes (Abschluss bis Februar 1886) wandte sich Bruckner im August 1885 zunächst der Ausarbeitung des Scherzo-Satzes zu (Abschluss im Oktober 1885) – ein möglicher Hinweis darauf, dass er am Adagio und seiner Position im Gesamtwerk bereits Zweifel hegte. Spätestens im Herbst 1885 begann er mit einer grundlegenden

6

7

Überarbeitung der Skizze zu diesem Adagio, die im Februar 1886 abgeschlossen wurde. Nach einer Unterbrechung der Komposition im Frühjahr 1886 (ebenso wie im Jahr zuvor aufgrund von Arbeitsüberlastung), stellte Bruckner die Adagio-Partitur bis September 1886 fertig – der Satz steht nun an zweiter Stelle. Unmittelbar im Anschluss machte er sich an die Ausarbeitung des Finales, was bis zum April 1887 und damit relativ lange dauerte. Nach letzten Korrekturen war für den Komponisten die Sinfonie am 10. August 1887 abgeschlossen – nur zwei Tage später begann er mit Skizzen zur 9. Sinfonie.

Das gegenüber den Vorgängerwerken bedächtiger, skrupulösere, ja reflektiertere Vorgehen – Bruckner erbat während der Ausarbeitung mehrfach die Beurteilung seiner Freunde – kann in doppelter Weise auf den Erfolg der 7. Sinfonie bezogen werden: Der „Durchbruch“ dieses Werkes 1884/1885 mit einer dichten Reihe überaus erfolgreicher Aufführungen hat ohne Zweifel das Selbstbewusstsein des Komponisten gestärkt, ihn aber auch unter erhöhten Erwartungsdruck gesetzt, dem er mit der sorgfältigen Erarbeitung des Nachfolgewerkes begegnete. Umso stärker muss ihn das Unverständnis seiner engsten Umgebung getroffen haben.

Für die Uraufführung der 8. Sinfonie hatte er sich an Hermann Levi, den Münchner Hofkapellmeister gewendet, der mit der 7. Sinfonie einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte. Dessen Ablehnung des Projekts (s. Seite 4) stürzte Bruckner in eine tiefe Depression – der er mit der unmittelbaren und vollumfänglichen Überarbeitung seines Werkes begegnete. Hervorzuheben sind hierbei besonders die Instrumentation, die Neukomposition einzelner Teile und die Kürzung um insgesamt 164 Takte.

Während in der ersten Fassung die ersten drei Sätze nur eine doppelte Holzbläserbesetzung aufweisen, passt Bruckner in der zweiten Fassung auch diese Sätze an die dreifache Besetzung des

Finales an. Außerdem ersetzt er vier Wagner-Tuben teilweise durch vier weitere Hörner. Neben einem neu komponierten Trio für das Scherzo konzipiert er das Ende des ersten Satzes völlig neu – statt in einer triumphalen Schlusssteigerung zerfällt dieser nun im dreifachen piano und behält die C-Dur-Apotheose dem Finale vor. Auffallend ist, dass das thematische Material (bis auf das Trio) weitgehend unangetastet bleibt. Im Gegensatz zur 3. und 4. Sinfonie (deren Überarbeitung Bruckner zur selben Zeit beschäftigte) liegt der Überarbeitung der 8. Sinfonie keine stilistische Neuorientierung erst Jahre nach der originalen Konzeption zugrunde, sondern ein direkt auf den ersten Blick folgender „zweiter Blick“, angeregt durch die kritische Perspektive von außen.

Dieser Blick von außen ist die „große Unbekannte“ in der Beurteilung der Frage nach Bruckners „originaler“ Fassung: Ist „original“ nur das, was dem Komponisten als Erstes, möglichst unbeeinflusst einfällt? Ist „original“ die Fassung „letzter Hand“? Oder der Erstdruck? Wie viel Prozent „von außen“ darf noch „original“ genannt werden? Im Falle der 8. Sinfonie wird diese Frage durch die Existenz einer dritten Fassung verkompliziert: Auch nachdem die Uraufführung der zweiten Fassung am 18. Dezember 1892 unter Hans Richter in Wien – gegen alle bisherigen Erfahrungen sehr erfolgreich – stattgefunden hatte, verstummte die Diskussion um die 8. Sinfonie nicht. Die Idee vom Originalgenie machte misstrauisch gegenüber praktischen Erwägungen von dirigentischen „Musikbeamten“, die nur den eigenen Erfolg oder den populären Publikumsgeschmack im Blick hätten. Das Bild von Anton Bruckner als „verkanntem Genie“ tat ein Übriges für den Versuch, aus der komplizierten Quellenlage (die kritische Gesamtausgabe der beiden Fassungen legte Leopold Nowak erst 1972 bzw. 1955 vor) den „wahren Bruckner“ herauszukristallisieren. Gerade in den „übermenschlichen“ Ausmaßen des Werkes fand man auch Anknüpfungspunkte für nationale Groß-

8

9

machtansprüche. Robert Haas stellte in diesem Zusammenhang 1935 eine „Originalfassung“ zusammen, indem er – ausgehend von der zweiten Fassung – möglichst viele der von Bruckner herausgekürzten Abschnitte wieder einfügte. Von musikwissenschaftlichem Standpunkt aus ein höchst zweifelhaftes Vorgehen – aber in der musikalischen Praxis beliebt – neben Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Günter Wand und Herbert von Karajan bevorzugt auch Eivind Aadland die Haas'sche Ausgabe. Er empfindet sie als „ausbalanciert und authentisch“ und hält sie persönlich für „die vollständigste Version von Bruckners Vision für diese Sinfonie“. Nachdem Roger Epple im März 2009 zuletzt die zweite Fassung von 1890 in Magdeburg vorstellte, kommt nun der ganz große Bruckner auf die Bühne – Hörgenuss siegt über Wissenschaft!

Wer das Stammpublikum der Philharmoniker damals erlebt hat, hat auch sie erlebt, eine typische Großstadt-Bourgeoisie. Leute, die sich in der Woche an mehr oder minder glorreichen Bank- und Börsengeschäften berauscht hatten, erschienen am Sonntag mittag strotzend im Saal mit den goldenen Karyatiden, um knapp vor dem Essen auf Grund eigenen Entschlusses Richter über einen Künstler zu werden. Der Hochmut lag mit Beurteilermiene in den Sitzen und verlieh mit ungehemmter Geberde dem Grundethos einer „freisinnigen“ Behaglichkeit Ausdruck, die durch nichts gefährdet werden durfte. Und wenn wir Jugend hinten im Stehsaal auf närrische Art rasten, tobten, klatschten, schrien, selbst wenn wir gar nichts verstanden, so deshalb, weil wir den alten Mann [Bruckner] aus Mitleid und Justamentsgefühl gegen jenen aufreizenden Anblick in Schutz nehmen und den voraussichtlich schlechten Kritiken zuvorkommen wollten: „begeisterte Aufnahme von einem Teil des Publikums“ sollten sie feststellen müssen.

Zwischen Jugend und Stammpublikum gab es noch eine Mittelschicht von Neutralen, die sich gutgläubig nach dem Wetter der Kritik richteten und die man hüben und drüben zu gewinnen suchte. Die führende Presse wurde in die Provinzen hinaus wirkend und machte dort die Meinung, die viel zäher wurzelte als in Wien: was Hanslick einmal über Bruckner geäußert, war entschiedene Sache für Jahrzehnte.

Die formale Überlieferung lebte in Wien so stark, daß die sonst sehr bewegliche Stadt von der neuen Romantik, und allem, was Flügel spannte, später berührt wurde als andre Zentren. Man weiß, wie spät Tannhäuser – in einer Vorstadt-bude –, wie spät Lohengrin – 1853 durch Bruchstücke in den Konzerten von Johann Strauß, 1859 erst im Kärntnertor-Theater – bekannt geworden ist. Ja, dieser bequeme, selbstgenügsame Geist setzt sich durch die ganze liberale Zeit fort.

Ernst Decsey, 1919



Wien, Franzensring, 1890



Wien, Stephaniebrücke, 1895

Aufführungen Bruckner'scher Sinfonien

12

Sämtliche Bruckner-Biografen sprechen von den letzten zwölf Lebensjahren Bruckners als der Zeit, in der er endlich die Früchte seiner Arbeit ernten konnte. Es geht dabei nicht nur um die nun ihm zuteilgewordene, lange ersehnte gesellschaftliche Anerkennung, sondern auch um die zunehmende Annahme seiner Werke. Durch die weitere Vermittlung und Einsatzbereitschaft seiner Freunde und Anhänger – letztere waren zumeist Mitglieder der aus dem Boden sprießenden Wagner- und Liszt-Vereine – wurden seine Sinfonien mehr und mehr in Europa und den Vereinigten Staaten vorgetragen.

1885 Nr. 3: Dresden, Frankfurt, Den Haag (2),
Utrecht, New York

Nr. 7: München, Karlsruhe

1886 Nr. 3: Linz, Den Haag

Nr. 4: Sondershausen

Nr. 7: Wien, Graz, Hamburg, Köln,
Amsterdam, New York, Boston, Chicago

1887 Nr. 7: Berlin, Dresden (2), Köln, London (2),
Budapest

1888 Nr. 4: Wien (UA der 3. Fassung), New York
Nr. 7: Graz (2)

1889 Nr. 7: Wien

1890 Nr. 3: Wien (UA der 3. Fassung), Linz,
Salzburg

Nr. 4: München

1891 Nr. 1: Wien (UA der 2. Fassung)

Nr. 3: Wien, Prag, Nürnberg, London

Nr. 4: Graz, Nürnberg

Nr. 7: Berlin

1892 Nr. 3: Wien, Amsterdam

Nr. 4: Wien

Nr. 8: Wien (UA der 2. Fassung)

1893 Nr. 3: Berlin, München, Heidelberg

Nr. 4: Brünn, Troppau

Nr. 7: München, Leipzig, Hamburg, Breslau

Nr. 8: Olmütz

13 **1894** Nr. 2: Wien (UA der Druckfassung), Wien
Nr. 3: Paris

Nr. 5: Graz (UA der Schalk-Fassung)

Nr. 7: Berlin, Dresden

1895 Nr. 2: Graz, München

Nr. 4: Linz, Berlin, Hamburg, München

Nr. 5: Budapest

Nr. 7: Frankfurt

Nr. 8: Dresden

1896 Nr. 1: Graz

Nr. 4: Wien, Linz, England

Nr. 7: Wien, Troppau, Stuttgart

Im 1. Satze ist der Tromp.[eten-] und Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema: die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung. Scherzo: H[au]p[t]-th[ema].: deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, u. träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klärend kehrt es selbes um./Finale. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfare, wie sich die Majestäten begeben. Schließlich alle Themen; (komisch), wie bei Tannhäuser im 2. Akt der König kommt, so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon im Glanz. Im Finale ist auch der Todtenmarsch u. dann (Blech) Verklärung.

Anton Bruckner an Felix Weingartner vom 27. Januar 1891

Anton Bruckner stand im Zentrum einer der heftigsten musikästhetischen Kontroversen des 19. Jahrhunderts – zwischen Vertretern einer absoluten Musik und der sogenannten Neudeutschen Schule und den Wagnerianern. Als Antipode von Brahms – zu dem er u. a. durch dessen Apologeten und Kritikerpapst Eduard Hanslick erklärt wurde – galt Bruckner dem neudeutschen Lager um Liszt und Wagner zugehörig. Allerdings war Bruckner dabei mehr vom Opernkomponisten Wagner als vom Instrumentalkomponisten Liszt beeindruckt: Die Linzer Erstaufführungen von Wagners *Tannhäuser* 1863 und dem *Fliegendem Holländer* 1865 entzündeten Bruckners Inspiration derart, dass er sich – bis dahin vor allem als Kirchenkomponist und Orgelvirtuose bekannt – seinen eigenen kompositorischen Weg einschlug, der ihn zur Sinfonie führte und von dem er sich trotz vieler Rückschläge fortan nicht mehr abbringen ließ.

Es ist deshalb auf den ersten Blick nicht verfehlt, nach programmatischen Aspekten in Bruckners 8. Sinfonie zu suchen, um sich in dem 90-minütigen Werk zu orientieren. Bruckner hat diesem Ansatz insofern Vorschub geleistet, als er dem Dirigenten Felix Weingartner in einem Brief inhaltliche Anregungen zum Verständnis seiner Sinfonie an die Hand gab (s. Seite 14) und auch gegenüber anderen Interpreten die verschiedenen Sätze mit bestimmten Bildern charakterisierte. Für die Wiener Uraufführung am 18.12.1892 verfasste Bruckners Freund Josef Schalk dann sogar ein erklärendes Programm für das Publikum. Dieses gab Bruckners Gegnern allerdings Anlass zu Hohn und Spott über die scheinbar naiven und teils überkonkreten Sprachbilder – wobei der heute zur sarkastischen Witzfigur verkommene „deutsche Michel“ – womit der Komponist das Scherzo im zweiten Satz der Sinfonie bezeichnet – zu Bruckners Zeit nichts Bäuerlich-Tölpelhaftes, sondern selbstbewusst Deutsches charakterisierte. Darü-

ber hinaus behauptete Schalk – durchaus im neu-deutschen Sinn – eine programmatische Grundierung von Bruckners Sinfonie, was von den meisten Musikwissenschaftler:innen heute nicht geteilt wird: Denn anders als in Liszts Konzept, nach dem ein literarisches oder sonstiges Programm Ausgangspunkt und Ziel eines sinfonischen Komponierens nach Beethoven sein müsse, sind Bruckners inhaltliche Anmerkungen nachgeordnete Charakterbezeichnungen, die die formale Gestaltung nicht bestimmen. Für eine Orientierung innerhalb des sinfonischen Ablaufs sollte man sich also auf die eigenen Assoziationen und vor allem auf den formalen Ablauf verlassen.

Zunächst fällt die ungewöhnliche Anordnung der klassischen Sinfoniesätze mit der Vertauschung von langsamem Satz und Scherzo – wie in Beethovens 9. Sinfonie – auf: Bruckner verlagert mit dieser Umstellung das Gewicht der Sinfonie (das Adagio ist mit knapp 30 min Dauer der längste Satz des Werkes) nach hinten und bestätigt damit die Entwicklung der sinfonischen Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Ansonsten folgen die Sätze den traditionellen Formschemata Sonatenhauptsatzform (die beiden Ecksätze) sowie Liedform (Adagio) und Scherzo mit Trio. Bestimmt wird das gesamte Werk außerdem von einer ausgefeilten harmonischen Sprache, mit der Bruckner in Neuland vorstößt.

Das stockende Hauptthema des Kopfsatzes ist zwar rhythmisch prägnant geformt, tonal aber mehrdeutig. Während der ganzen Exposition wird die Grundtonart c-Moll eher umkreist, denn als Basis für das tonale Geschehen vorausgesetzt. Im ersten Themenkomplex spielt neben den scharfen Punktierungen der so genannte Bruckner-Rhythmus – die Verbindung von zwei Vierteln und einer Triole – eine wesentliche Rolle. Auch das kantabel aufsteigende Seitenthema, das sich gleichfalls zu einem Komplex ausweitet, ist davon bestimmt. In der Tradition des 19. Jahrhunderts, das den klassischen Themendualismus der Sonatenhauptsatz-



Wie der deutsche Michel Alles wiedervon sich gibt.

form durch weitere thematische Ideen erweitert, schließt sich ein dritter Themenkomplex an. Er wird durch triolische Bildungen in der Kombination zweier Unisoni in Streichern und Bläsern bestimmt. Die breitangelegte Exposition schließt mit einer Piano-Variante des Hauptthemas.

Im Durchführungsteil werden Urgestalt und Umkehrung des Hauptthemas dramatisch gegeneinander ausgespielt. Auch eine Variante des Seitenthemas wird Objekt von Umkehrungskünsten, die sich hier in Gestalt von breit ausgesungenen Streicherkantilenen präsentieren. Vergrößerungen und Engführungen des thematischen Materials führen zu kühnen Ballungen. Der Höhepunkt wird durch das Aufeinanderprallen des Hauptthemas in Posaunen und Tuben und der Umkehrung des Seitenthemas in Trompeten und Holzbläsern erreicht. Harmonisch geht Bruckner hier an eine Grenze von fast schmerzhafter Kühnheit, der er einen Zusammenbruch des Ganzen folgen lässt.

Der Eintritt der Reprise ist verschleiert. Sie kulminiert in jener berühmten Themenballung, bei der vom Hauptthema am Ende nur der von den Trompeten im Fortissimo herausgellende Rhythmus übrigbleibt. Der Schluss, in dem das Thema auseinanderbricht und verlöscht, gehört zu den eindrucksvollsten Eingebungen Bruckners.

Das Scherzo entwickelt sich aus einem Drehmotiv, das schwerfällig daherkommt und die Scherzo-Eckteile beherrscht. Natürlich erscheint es auch in der Umkehrung. Das ungemein poesievolle und durchsichtige Trio gewinnt seinen Reiz durch die zarten Harfenklänge, von denen die expressiven Aufschwünge begleitet sind. Der Charakter dieses Trios steht dem – zumal vom Wiener Publikum – erwarteten burschikos-schlichten Charakter eines tänzerischen Trios vollkommen entgegen; es wirkt innerhalb des Scherzos wie ein eigener langsamer Satz und weist damit auf das kommende Adagio voraus.

Das Adagio hat in seinem fünfteiligen Aufbau Ähnlichkeit mit dem langsamen Satz von Bruck-

18

19

ners zuletzt komponierter 7. Sinfonie. Auch der Höhepunkt vor Eintritt der Coda ist ähnlich angelegt. Über synkopierten Streicherklängen erhebt sich das düster dahinschleppende erste Thema, aber ein Aufschwung führt in lichtere Regionen, denen wiederum die Harfen ihr Kolorit geben. Der zunächst von den Celli eingeführte zweite Themenkomplex mit seinen abschwingenden Linien ist von kantablem Charakter, wird jedoch von einem ernsten choralartigen Tubensatz unterbrochen. Dieses Material, vielfach variiert, bestimmt den weiteren Verlauf des ungemein dicht gearbeiteten, ausdrucksstarken Satzes. Das Adagio der 8. Sinfonie kann geradezu als Apotheose eines langsamen Satzes verstanden werden: Es treibt den lyrischen Impuls, der in langsamen Sätzen gemeinhin Beruhigung oder Linderung verschafft, weit über den Punkt des bloßen Genusses hinaus bis hin zu extremer Vehemenz. Die leidenschaftliche Weite des Satzes kann zunächst eher abschreckend als verlockend wirken: Der Satz gehört zu den längsten und langsamsten Sätzen im gesamten sinfonischen Repertoire, nur übertroffen vom Adagio von Bruckners 9. und den Schlusssätzen von Mahlers 3. und 9. Sinfonie. In seinem Verlauf durchläuft er extreme Kontraste und Spannungen und erreicht am Ende einen heroischen Frieden.

Das Finale ist das letzte, das Bruckner vollenden konnte. In ihm entwickelt der Komponist seine Lösung des Finale-Problems, das die Sinfonie des 19. Jahrhunderts nach Beethoven bestimmt. Und auch wenn viele Freunde und Kollegen (u. a. Hermann Levi) mit diesem Satz besondere Probleme hatten, hielt ihn Bruckner selbst für seinen bedeutendsten.

Er basiert auf dem Gegensatz zwischen dem massigen Hauptthema der Blechbläser über dem energischen Vorschlagsrhythmus der Streicher und dem kantablen Doppelthema des Seitensatzes, das sich lyrisch verströmt. Ein dritter, rhythmisch ostinater Gedanke, der eine sanft und feierlich absteigende Weise in Flöten, Klarinetten und Violi-

nen auslöst, vervollständigt die thematischen Bausteine, aus denen sich der weitgespannte Satz entwickelt. Der Durchführungsteil wird, wie später die Reprise, fast unmerklich erreicht. Bestimmend für die Durchführung ist das Hauptthema in vielfältigen Varianten und motivischen Umbildungen. In der Reprise wird es zu strahlendem C-Dur emporgeführt und damit zum Höhepunkt des Satzes. Ruhig und feierlich entwickelt sich die Coda, in der Bruckner am Ende die Hauptthemen der vier Sätze übereinanderschichtet, auch wenn in dieser glanzvollen Ballung nur das Kopfsatz- und das Finale-Hauptthema sowie der Ruf des Scherzos zu vernehmen sind. Die satztechnische Meisterschaft dieses Schlusses erscheint nicht wie der letzte Höhepunkt eines langen sinfonischen Kampfes, sondern vielmehr als selbstbewusster Ausdruck von Pracht. Am Ende wird die abschließende Dur-Tonika nicht mit Beethoven'scher Kraft „aus der Nacht zum Licht“ erkämpft, sondern uns mit beeindruckender Selbstverständlichkeit geschenkt.

20

Unter den bisher an die Öffentlichkeit gelangten Werken des Componisten nimmt sie [Bruckners 8. Sinfonie] ohne Zweifel die erste Stelle ein; sie übertrifft die früheren Arbeiten Bruckner's durch Klarheit der Disposition, Übersichtlichkeit der Gruppierung, Prägnanz des Ausdruckes, Feinheit der Details und Logik der Gedanken, womit indessen keineswegs gesagt werden soll, daß wir sie als ein nachahmenswertes Musterexemplar ihrer Gattung ansehen und empfehlen möchten. Im Gegentheil wünschen wir an mehr als einer Stelle des Werkes uns einen erfahrenen und kaltblütigen Praktikus herbei, damit er mit der Scheere des Redacteurs und dem Rothstift des Censors bewaffnet, den ausschweifenden Launen des Componisten Halt gebiete, und sein übermächtiges Wollen auf das vernünftige Maaß eines bescheidenen Könnens zurückführe. [...] Ein Drittel der umfangreichen Partitur wäre über Bord zu werfen, um den stattlichen Segler für seine Reise um die musikalische Welt flott zu machen. Und mit einer solchen, schon aus praktischen Gründen gebotenen Reduction hätten die berathenden Freunde des Componisten sich wahrhaft größere Verdienste um ihn und sein Werk erworben, als mit dem mystischen Halbunsinn einer der Symphonie nachträglich angehängten verdunkelnden Erläuterung, aus welcher sehr zur Unzeit der Schalk blickt.

[...] Ob sich Bruckner bei dem Scherzo des deutschen Michel oder überhaupt etwas gedacht hat, ist uns sehr gleichgiltig. Sein Scherzo braucht keinen besonderen Helden, seine Symphonie kein Programm, um genau so zu wirken, wie es in den musikalischen Intentionen des Componisten lag. Wir nehmen Bruckner gegen seine Freunde und gegen sich selbst in Schutz.

Max Kalbeck am 19.12.1892 in der *Montags-Revue*

Diese Sinfonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Furchtbarkeit und Größe alle andern Sinfonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufe, selbst von Seiten Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichtes über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte.

Hugo Wolf am 23.12.1892 an Emil Kauffmann

23

Suah Kim
stellv. Solo-Oboistin

Anfang April hat Suah Kim ihr Probejahr als stellvertretende Solo-Oboistin in der Magdeburgischen Philharmonie mit Bravour bestanden. Das heutige Sinfoniekonzert spielt sie nun an der Soloposition. Die junge Musikerin stammt aus der südkoreanischen Hauptstadt Seoul und absolvierte ihr Masterstudium an der Hochschule für Musik und Theater München bei François Leleux und Tobias Vogelmann. Erste Orchestererfahrungen sammelte sie in der Joseph-Keilberth-Orchesterakademie der Bamberger Symphoniker, als Solo-Oboistin beim Korean National Symphony Orchestra und zuletzt als Solo-Oboistin mit Zeitvertrag am Saarländischen Staatssorchester Saarbrücken. Bevor sie das Probespiel in Magdeburg gewann, hatte sie noch keinen direkten Bezug zur Elbestadt, aber nun freut sie sich, die Stadt und ihre schönen Parks am Fluss näher kennenzulernen – und mit ihren neuen Kolleg:innen Musik zu machen.



Bäume statt Blumen

In Kooperation mit der Magdeburger Initiative „Otto pflanzt!“ überreicht das Theater ab sofort in den Sinfoniekonzerten seinen Solist:innen und Dirigent:innen einen Baum – genauer gesagt einen Gutschein für einen Setzling, der in Magdeburg gepflanzt und gepflegt wird. So entsteht eine Verbindung zwischen Schenkenden und Beschenkten, die über das jeweilige Konzert hinausreicht, und gemeinsam wird etwas für unser Klima getan.

Eivind Aadland ist einer der führenden norwegischen Dirigenten, der in seine Interpretationen sowohl genaues historisches Wissen als auch neue Erkenntnisse einfließen lässt. Von 2011 bis 2013 Erster Gastdirigent des Queensland Symphony Orchestra kehrte er 2020 als Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Tasmanian Symphony Orchestra nach Australien zurück.

Aadland pflegt langanhaltende Beziehungen zu Orchestern auf der ganzen Welt mit Schwerpunkt in Skandinavien. Von 2004 bis 2010 war er Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Trondheim Symphoniorkester.

Aadland ist auch ein begeisterter Sammler zeitgenössischer Kunst und verbindet diese Erfahrung mit seiner musikalischen Arbeit. So erarbeitete er kürzlich mit dem Künstler Alexander Polzin eine multimediale Inszenierung von Griegs *Peer Gynt*, die vom Bergen Filharmoniske Orkester und vom Orquestra Simfònica de Barcelona aufgeführt wurde. Als leidenschaftlicher Verfechter der norwegischen Musik umfasst seine umfangreiche Diskografie Werke von norwegischen Komponisten wie Edvard Grieg, Ludwig Irgens-Jensen, Ole Bull, Gerhard Schjelderup, Eivind Groven, David Monrad Johansen und Arne Nordheim. Außerdem engagiert er sich in Mentorenprogrammen und Leitung von Jugendorchestern für die nächste Generation von Musiker:innen.

Als Schüler von Jorma Panula wurde Eivind Aadland von Mariss Jansons ermutigt, seine Karriere als Dirigent zu verfolgen. Zuvor war er fast zehn Jahre lang Konzertmeister des Bergen Filharmoniske Orkester und Musikdirektor des European Union Chamber Orchestra. Er studierte bei Yehudi Menuhin, mit dem er Kammerkonzerte in Paris, London und in der Schweiz gab.

In Magdeburg war Eivind Aadland bereits mehrmals mit Bruckner zu Gast: 2010 mit dessen 7. Sinfonie, 2013 folgte Bruckners 9. Sinfonie.



Die Magdeburgische Philharmonie ist das Opern- und Konzertorchester der Geburtsstadt Georg Philipp Telemanns. Die Geschichte des Orchesters begann offiziell 1897 mit der Übernahme des Magdeburger Theaterorchesters in städtische Dienste. Doch schon zuvor war der Klangkörper bestimmend für das traditionsreiche Musikleben der Elbestadt und glänzte seitdem mit Uraufführungen wie z. B. Wagners *Liebesverbot*, Lortzings *Undine*, d'Alberts *Tiefland* (in der heute üblichen Fassung) und Dinescus *Effi Briest*. Im Laufe seiner Geschichte hat das Orchester mit zahlreichen renommierten Dirigenten zusammengearbeitet, unter ihnen Richard Strauss, Hermann Abendroth, Bruno Walter und Hans Pfitzner. Bis heute nehmen die Wagner- und die Strauss-Pflege einen breiten Raum im Repertoire ein. Generalmusikdirektor:innen wie Roland Wambeck, Mathias Husmann, Christian Ehwald, Gerd Schaller, Francesco Corti, Kimbo Ishii und Anna Skryleva haben das künstlerische Profil des Orchesters in den letzten Jahrzehnten geprägt. Seit August 2025 ist der Däne Christian Øland bisher jüngster GMD des Theaters Magdeburg. Neben je rund 10 Musiktheaterpremierern und Wiederaufnahmen und diversen Gastspielen im In- und Ausland ist die Magdeburgische Philharmonie pro Spielzeit in 10 Sinfoniekonzerten zu erleben. Das Orchester nahm in den letzten Jahren ein breites Spektrum von Werken auf CD auf, u. a. Brahms' 4. Sinfonie, Wagners *Liebesverbot*-Ouvertüre, Hermann Goetz' Klavierkonzerte mit dem Solisten Davide Cabassi, Zdeněk Fibichs Oper *Die Braut von Messina* sowie zwei Klavierkonzerte Nr. 23 und Nr. 27 von Mozart mit dem Solisten Menahem Pressler und Dvořáks Cellokonzert mit dem Solisten Adolfo Gutiérrez Arenas. Internationale Aufmerksamkeit erregte zuletzt die Uraufführung von Eugen Engels Oper *Grete Minde*, die 2023 als CD-Einspielung erschienen ist, welche 2024 den renommierten OPUS-Klassik als beste Weltersteinspielung des Jahres gewann.



U2, S. 4, S. 22: zit. nach:
Manfred Wagner, *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz/München 1983, S. 203, 182–184.
S. 4, S. 14, S. 21: Renate Ulm (Hrsg.), *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, München/Kassel 2002, S. 199, 206/207.
S. 10: Ernst Decsey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Stuttgart/Berlin 1919, S. 77/78.
S. 12–13: zit. nach Patrick Ochmann, *Anton Bruckner und die Rezeptionsgeschichte seiner Symphonien*, Frankfurt a.M. 2001, S. 66/67.
U 3: zit. nach Benjamin M. Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No. 8* (=Cambridge Music Handbooks), Cambridge 2000, S. 1.

Bildnachweise

S. 3: Anton Huber
S. 11: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.
S. 16: LABW Generallandesarchiv Karlsruhe
S. 23: privat
S. 25: Trine Hisdal
S. 27: Andreas Lander

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung dürfen wir aus rechtlichen Gründen leider nicht gestatten. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung aus. Vielen Dank!

Spielzeit 2025/2026
Generalintendant
Julien Chavaz

Theater Magdeburg
Universitätsplatz 9
39104 Magdeburg
Theaterkasse
T (0391) 40 490 490
www.theater-magdeburg.de

Text und Redaktion
Ulrike Schröder

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

Druck
Mundschenk
Druck + Medien
GmbH & Co. KG



Meine Achte ist ein Mysterium!

Anton Bruckner



**Theater
des
Jahres
2025**