

06./07.06.2025

GYÖRGY LIGETI »Atmosphères«

IGOR STRAWINSKY Konzert für Violine und Orchester D-Dur

JOHANNES BRAHMS Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Dirigent

LAHAV SHANI

Violine

LEONIDAS KAVAKOS

 **MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Orff

CARMINA BURANA

JODIE DEVOS
LEVY SEKGAPANE
ADRIAN ERÖD

ALAIN ALTINOGLU



AB JETZT ALS DIGITALES ALBUM ERHÄLTlich.

mphil.de

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

GYÖRGY LIGETI

»Atmosphères«

IGOR STRAWINSKY

Konzert für Violine und Orchester D-Dur

1. Toccata
2. Aria I
3. Aria II
4. Capriccio

— Pause —

JOHANNES BRAHMS

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso
3. Allegretto grazioso (quasi Andantino) – Presto, ma non assai
4. Allegro con spirito

Dirigent **LAHAV SHANI**

Violine **LEONIDAS KAVAKOS**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

Im Anschluss an das Konzert am Freitag, 6. Juni 2025, findet ein »MPHIL Late« mit dem Ensemble »Philharmonic Jazz Strings« in der Halle E statt. Der Eintritt ist frei.

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **FLORIAN WIEGAND**

PROGRAMM

»Shall I Compare Thee?«

ZWISCHEN KLANG UND SPRACHE

Als Autorinnen und Autoren Ihres Programmheftes übernehmen wir viele Rollen. Wir sind Historiker*innen, die die Welt skizzieren, in der ein Werk entstand. Wir sind Musiktheoretiker*innen, die harmonische oder rhythmische Phänomene analysieren. Wir erzählen Geschichten, die verborgene Dramen und Charaktere in der Musik aufspüren. Und manchmal fragen wir uns einfach: Wie erleben wir Musik?

Die meisten Komponist*innen hinterlassen keine expliziten Anleitungen zu ihren Absichten. Dennoch suchen wir nach Bedeutungen in Klangwelten, nach Spuren und versteckten Botschaften in den flüchtigen Momenten, die auf der Bühne entstehen.

DIE HERAUSFORDERUNG, ÜBER MUSIK ZU SCHREIBEN

Musikwissenschaftler*innen neigen wie alle Wissenschaftler*innen dazu, eine fachspezifische Sprache zu verwenden, um musikalische Phänomene zu beschreiben. Für dieses Programmheft mussten wir neue Wege finden, um das Gehörte zu beschreiben – eine Sprache, die die Brücke zwischen technischer, musikwissenschaftlicher Analyse und einer allgemein verständlichen Sprache schlägt.

Aber Musik lässt sich nicht leicht in Worte fassen. Wie vermittelt man Rhythmus? Welche Bilder können Klang einfangen?

Wir wenden uns daher der Symbolik zu: Wir können beispielsweise auf Metaphern aus der Natur zurückgreifen und harmonisch gespannte Akkorde als »neblig« und ihre Auflösung als »sonnig« beschreiben. Wir können auch philosophische

Untertöne identifizieren und Konzepte wie Individualismus und Dualität in den Noten erkennen.

EINE UNIVERSELLE ERFAHRUNG

Musik ist oft mit den wichtigsten Momenten des Lebens verbunden – Geburtstagen, Hochzeiten, Beerdigungen –, mit emotionalen Erinnerungen, welche die Musik immer wachrufen kann. Selbst ein Stück, das wir noch nie gehört haben, kann ein Gefühl der Nostalgie hervorrufen und in jedem von uns persönliche Gefühle auslösen. Studien haben ergeben, dass beim Musikhören fast jede Region des Gehirns aktiviert wird und es schnell auf jeden noch so individuellen Moment reagiert. Warum entscheiden wir uns dann dafür, eine so persönliche Erfahrung in der öffentlichen Umgebung eines Konzertsaals zu machen?

Konzerte bieten einen Raum, in dem wir ganz in die Musik eintauchen und der Gefühlspalette unsere volle Aufmerksamkeit schenken können. Wenn wir wortlos im Dunkeln des Publikums zusammensitzen, schaffen wir eine temporäre Community. Wir sitzen vereint durch die gemeinsame und persönliche musikalische Erfahrung.

Als Musikwissenschaftler*innen ist es nicht unsere Aufgabe, diese emotionalen Reaktionen durch die Entschlüsselung musikalischer Strukturen zu erklären. Zwar kann das Wissen über den historischen Kontext eines Stücks, die Absichten des/der Komponisten*in oder strukturelle Nuancen der Musik verständlicher machen, aber wir sind uns bewusst, dass jede*r Zuhörer*in im Konzertsaal eine eigene Interpretation mit nach Hause nimmt. Unsere Aufgabe besteht daher darin, Ideen zu fördern, die diese individuelle Erfahrung bereichern und vertiefen könnten.

MUSIK UND POESIE: DIE RICHTIGEN WORTE FINDEN

Als wir versuchten, die Ästhetik von Brahms' Zweiter Symphonie in Worte zu fassen, erinnerten wir uns an ein Sonett – William Shakespeares »Shall I Compare Thee to a Summer's Day?« (Sonett 18).

In diesem Sonett vergleicht der Erzähler die Schönheit seiner Geliebten mit den Eigenschaften eines Sommertags, nur, um die Unzulänglichkeit seiner Worte zu erkennen. Er offenbart damit ein großes Paradoxon des menschlichen Ausdrucks: dass die Erfahrung von Schönheit nicht ganz mit Worten eingefangen werden kann. Mit der ersten Zeile des Sonetts, »Soll ich Dich mit einem Sommertag vergleichen?«, teilt Shakespeare sein Zögern bei dem Versuch, und dennoch schreibt er weiter. Shakespeares Frage zu Beginn des Sonetts zeigt uns die Gren-

zen der Sprache, und doch vermittelt es uns ihren Mehrwert in der Kunst.

Jede*r von uns hat seinen eigenen »Sommertag« – eine Erfahrung, die so einzigartig und persönlich ist, dass sie Worte übersteigt. Wenn wir uns in Shakespeares Kampf, das Unaussprechliche auszudrücken, wiedererkennen, stellen wir vielleicht fest, dass wir nicht alleine sind.

Unsere Aufgabe als Autorinnen und Autoren dieses Programmheftes besteht nicht darin, Musik zu erklären oder in Worte zu fassen, sondern vielmehr darin, eine Sprache zu finden und zu verwenden, um verschiedene Perspektiven auf die Musik zu bieten. Wir hoffen, persönliche Reflexionen und Erinnerungen zu wecken und die individuelle Reise des/der einzelnen Zuhörerenden zu bereichern gleichwie zu respektieren.

EINE EINLADUNG

Stellen Sie sich dieses Programmheft wie eine Wanderkarte durch einen wunderschönen Wald vor. Wir bieten Wege an und weisen auf malerische Momente hin, aber das wahre Erlebnis entsteht durch die Reise selbst.

Während Sie im Publikum sitzen und die Seiten durchblättern, laden wir Sie ein, Ihren eigenen Weg durch die Musik zu finden – frei zu erkunden, tief zu fühlen und Ihren ganz eigenen Sommertag zu entdecken.

Anna Groesch

Komponieren mit Mathematik

GYÖRGY LIGETI: »ATMOSPHERES«

HINTERGRUND OHNE VORDERGRUND

Unterschwelliges Rauschen, gelegentliches Knistern, das uns an uralte amerikanische Filme oder gar an ein gemütliches Kaminfeuer erinnert. Zarte Schleifgeräusche der Antriebsmechanik, ein flüsterleises Brummen des Motors. Dann noch ein Defekt: Die Schallplatte bleibt hängen, über den kontinuierlichen Geräuschteppich loopt sich die Musik, verliert ihre Gesichtszüge und wird selbst zum statischen Geräusch. Diese Klangereignisse, die man heute wohl nur noch in Omas guter Stube oder in Stadtappartements von Highfidelity-Hipstern erleben kann, sind sonderbar, ungewollt, ohne Form, unveränderlich und bei Unachtsamkeit schnell überhört. Oma würde sagen: unmusikalisch – und hätte damit Recht... oder eben nicht? Wie könnte Klang, der ohne Zeit, ohne verständliche Struktur und ohne semantisch intelligiblen Sinn ist, Musik sein? Fragen, die über den Hörsinn hinausgehen. Ist eine Leinwand, der eine realistische Farbgebung, eine durchdachte Komposition und eine Tiefenwirkung aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund fehlt, ein Gemälde? Vom ewigen Loop der hängengebliebenen Schallplatte würden unter Ligetis Zeitgenossen wohl zumindest die Avantgardisten mit einem Faible für elektronische Musik behaupten: Das ist Musik! Auch für einen kubistischen Picasso und den abstrakten Expressionismus von Jackson Pollock gibt es zweifelsohne Liebhaber*innen, die über diese Beispiele nicht nur als Theorie-Begrifflichkeiten der Moderne, sondern als ästhetische Kunst-





GYÖRGY LIGETI

* 28. Mai 1923 in Dicsőszentmárton
(heute: Tîrnăveni) im ungarischen Teil
Siebenbürgens (heute: Rumänien)
† 12. Juni 2006 in Wien

»ATMOSPÈRES« FÜR ORCHESTER

Entstehungszeit: 1961

Uraufführung: am 22. Oktober 1961
in Donaueschingen im Rahmen der
»Donaueschinger Musiktage« (Sinfonie-
orchester des Südwestfunks Baden-
Baden; Dirigent: Hans Rosbaud)



werke sprechen. Zu erwarten und verständlich ist aber auch, dass nicht alle diese ästhetischen Erfahrungen gleich interpretieren und bewerten.

TONSATZ ODER TIMBRE – ATMOSPHÄREN UND KLANGWELTEN

Was ist, was kann, was darf und was will Musik? Die Antworten auf jene Fragen befinden sich seit jeher in stetem Wandel, auch wenn ihre Entwicklung in den letzten 100 Jahren unproportional schneller, radikaler und vielschichtiger war als vor dem 20. Jahrhundert, das von disziplinübergreifenden ästhetischen Auflösungs- und Erneuerungstendenzen geprägt war. Vokabeln, die mit Arnold Schönberg ab 1921 nach und nach aus dem bestehenden Wortschatz der musikalischen Klang- und Formsprache gestrichen wurden, konstituierten bis dato eigentlich eine allgemeine Übereinkunft über die Mittel der Musik und ein dadurch geprägtes Hörverhalten von Rezipient*innen. Selbstverständlich waren zwar auch stilistische Diskussionen über Regelmäßigkeit und Freiheit innerhalb der etablierten Systeme eine Konstante. Aber einige Grundbausteine, die noch bis heute der Beginn jeder musikalischen Ausbildung sind, bildeten die Gemeinplätze, wie Musik aufgebaut ist, verstanden und genossen werden kann: Rhythmus, Melodie, Tonart, Kadenz. Das tonal-musikalische Grundprinzip der Spannung und Auflösung, geprägt durch den Leittoncharakter chromatischer Töne innerhalb eines harmonischen Rahmens, konstituierte für Ligeti die meisten musikalischen Normen, bevor Schönberg diesem System den letzten Nagel in den Sarg schlug und mit seiner Dodekaphonie eine neue »chromatische Republik« gründete. Harmonisches Denken gründiert nicht nur motivisch-thematische Arbeit und Formfindung, sondern auch eine Hierarchie innerhalb des mehrstimmigen Satzes. Dieser besteht im Groben aus einer Melodie (Vordergrund), einem Kontrapunkt (Hintergrund) und harmonischen Füllstimmen (Mittelgrund). Ligetis Orchesterstück »Atmosphères« – dessen Ver-

gleich mit einer hängengebliebenen Schallplatte zugegebenermaßen über eine kurze Momentaufnahme hinaus unmäßig ist – legt diese grundlegenden und formgebenden Genselemente von Musik ad acta. Ligeti sprach von seinem Stück selbst als ein statischer »Hintergrund ohne Vordergrund«. Anstelle von tonaler Melodik treten in diesem Werk Timbres, wofür sich im Deutschen der etwas unpassendere Begriff Klangfarben durchgesetzt hat. Ligeti schrieb: »In Atmosphères versuchte ich, das ›strukturelle‹ kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum, und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten losgelöst – zu Eigenwerten.«

Mit dem »Strukturellen« bezieht sich Ligeti auf den Serialismus, der als Weiterentwicklung der systematischen Zwölftontechnik nicht nur Tonhöhen und Intervalle, sondern alle musikalischen Parameter im Reihenprinzip determiniert. Jener kompositorische Ansatz war in den 50er Jahren stark vertreten, seine Prämisse war für Ligeti jedoch irreführend. Ligeti strebte Klangfarben als formgebendes Moment der Musik an, im Gegensatz zu einem vorab kalkulierten, mathematisch-musikalischen Reihensystem, wie es bei serieller Musik der Fall ist. Jene Klangfarben setzten sich aus den unzähligen Kombinationsmöglichkeiten aller musikalischen und spieltechnischen Variablen zusammen. Aus den spezifischen Oberton-Charakteristika dieser Kombinationen ergeben sich verschiedene »Farben«, eigentlich eher Klangqualitäten. Die extrem feinfasrige Musik führt in ihrer Organisation als hierarchieloses Gewebe dazu, dass die Töne der Einzelstimmen selbst zu »Teilklangen« des Gesamtklanges werden und ihre individuellen Qualitäten verlieren. Aus der komplexen Überlagerung und Verknötung der zahlreichen Instrumentalstimmen, bei

Ligeti »Mikropolyphonie«, entstehen Toncluster, das spannungsreiche gleichzeitige Erklingen vieler Töne, ohne dass Melodie, Grundtöne oder Auflösungsbestrebungen hörbar wären.

STATISCHE MUSIK – MOMENTE DER ZEITLOSIG- KEIT

»Atmosphères« wirft nicht nur tonale Harmonik und eine aus ihr resultierende Formsprache über Bord, sondern eine weitere essenzielle musikalische Variable: die Zeit. Wahrlich prägnante Musik, die Gefallen findet und im Ohr bleibt, ist selten ausschließlich harmonisch interessant – denken Sie an Beethovens 5. Symphonie oder Mozarts Rondo alla Turca. Führt man sich eine historisch bedeutsame Dimension von Musik vor Augen, nämlich der Musik als Grundlage eines Tanzes, so wird auch hier deutlich, warum rhythmuslose Musik zunächst ungewöhnlich und unmusikalisch scheinen mag. Rhythmus und Tempo sind

fester Bestandteil musikalischer Konventionen, sie lassen uns die Zeit wahrnehmen. Als Effekt, meist durch Verschleierung und nicht völlige Auflösung des Taktemtrums erzielt, gab es dennoch Werke vor dem 20. Jahrhundert, die die Vertonung zeitloser Sphären andeuteten. Ligeti führt hier beispielsweise die Orchestervorspiele der Wagner-Opern »Das Rheingold« und »Lohengrin« als Bezugswerke auf. Eine ultimative Vertonung derartiger Zustände, wie sie Ligeti als Ablösung des streng organisierten Serialismus anstrebte, erreichten die beiden Beispiele natürlich nicht. Natürlich bedienten sie sich immer noch der musikalischen Mittel, die Ligeti in »Atmosphères« erst auflösen musste, um nicht den Eindruck, sondern den Zustand von Zeitlosigkeit zu erreichen. Ligeti schreibt, dass das Raumzeitverhältnis in »Atmosphères« nicht existiere. Die Musik baut sich aus dem Nichts auf und verschwindet irgendwann wieder darin. Einen richtigen Anfang und ein Ende gibt es in dem Sinn nicht, da die Musik hinter der Illusion des Statischen ewig fortlaufen

GYÖRGY LIGETI (1923–2006)

Der in Rumänien geborene Sohn siebenbürgischer, jüdischer Eltern wuchs in Cluj auf und studierte in Budapest, bis er 1956 nach dem ungarischen Volksaufstand nach Wien floh. Mit der Emigration nach Wien und dem anschließenden Abschnitt in Köln entstanden Berührungspunkte mit westlichen Komponisten und der Avantgarde. Im Studio für elektronische Musik von Stockhausen und Koenig arbeitete und experimentierte Ligeti. Er nahm auch an den Darmstädter Ferienkursen teil, dem Mekka für Komponisten der Neuen Musik. Das Elektronische macht aber nur einen kleinen Teil seines Œuvres aus. Früh zeichnete sich im zweiten Teil eine stark texturierte Instrumentalmusik ab, aus der sich später seine charakteristische mikropolyphone Kompositionsweise ableitete. Ligeti war von 1973 bis 1989 Professor für Komposition in Hamburg und verbrachte seine letzten Lebensjahre wieder in Wien. Mit Werken wie »Atmosphères« oder der Anti-Anti-Oper »Le Grand Macabre« ist Ligeti einer der wenigen Komponisten der Avantgarde, die in einer breiten Öffentlichkeit nachhaltigen Erfolg und Berühmtheit erlangen konnten.

könnte. Ligeti beschreibt dieses Prinzip bildlich als Wasseroberfläche, auf der ein reflektiertes Bild durch Störungen, also Wellen, allmählich und für immer fortlaufend zu neuen Bildern verändert wird.

DREIDIMENSIONALE MUSIKALISCHE FORM

Wie soll man dieser Musik ohne Melodie, Struktur und Metrum nun folgen? Was gibt es überhaupt zu verfolgen? Hört man sich eine kanonische Symphonie, Sonate oder Suite an, so wissen halbwegs erfahrene Hörer*innen relativ sicher, welche Abläufe sie zu erwarten haben, da diese fest den Gattungsbegriffen eingeschrieben sind. Klar ist, in »Atmosphères« wird eine andere Sprache gesprochen als in der Musik vor dem 20. Jahrhundert. Wie kann man diese verstehen? Studierziffern von A bis T unterteilen die Partitur in 20 verschiedene Abschnitte. Sie umfassen unterschiedlich viele Takte, welche allerdings ausschließlich aus aufführungspraktischen Gründen existieren. Es wäre nicht schwer, eine Grafik oder ein Formschema über den Verlauf dieser 20 Abschnitte von »Atmosphères« zu erstellen, aber sie hilft uns nicht weiter beim Verständnis dieser Sprache. Trotz aller Statik des Stückes gibt es in ihm eine Musikalität, die sich in der Veränderung von Dynamik und Klangfarbe manifestiert. Aus diesen Veränderungen ergibt sich schlussendlich eine einzigartige Formgestalt, die nicht wie klassische Formen auf Tonartenverlauf, Tempo oder Wiederholung von Abschnitten basiert, sondern durch aktives Eintauchen in ihre Klangwelten verfolgt und verstanden, optimalerweise gefühlt werden kann. Der Musikpublizist Ulrich Dibelius (1924–2008) betrachtete die dreidimensionale Klangmaterie von »Atmosphères« als eine unbeständige Skulptur aus »Rundungen, Wölbungen, konkaven Einbuchtungen und konvexen Profilen, aus sich verjüngenden oder bauchig anschwellenden Reliefbändern.«

spielen, wie hoch oder wie tief ihr Tonumfang ist. Verfolgen Sie die verschiedenen und möglicherweise unüblichen Spielweisen, beispielsweise des Klaviers, und welche Klangfarbe so erzeugt wird. Verfolgen Sie, wie sich die Lautstärke verändert, wie sie vom funkelnden leisesten Nichts in eine schroffe und laute Tiefe anschwillt. Wie sich statisch schwebende Dunstschleier in diffus bewegte Regenschauer auflösen. Die Musik füllt so den dreidimensionalen Raum ganz von allein aus und bekommt durch Ihre Aufmerksamkeit ihre wichtigste Form.

—
Nicolas Goldmann



Diese plastische Form des Stückes lässt sich durch das Erfahren mit den Ohren fühlen. Achten Sie auf die Textur der Klangflächen, welche Instrumente sie

Fact or Fiction?

England, 1969. In der Küche eines stattlichen Anwesens nördlich von London klingelt das Telefon. Es klingelt lange. Schließlich wird abgenommen.

Hallo?

Hallo, wer spricht da bitte?

Sie sprechen mit Stanley Kubrick.

Angenehm. Hier spricht Ligeti.

Wer?

Ligeti. György Ligeti.

Ligeti?

Genau.

Tut mir leid. Ich kenne keinen Ligeti.

Dafür aber meine Musik umso besser!

Was meinen Sie?

Ich wollte Ihnen gratulieren. Zu »2001: Odyssee im Weltraum«.

Toller Film! Vor allem die Musik!

Danke!

Wie haben Sie das gemacht?

Was?

Wie haben Sie Alex North dazu gebracht diese geniale Musik zu

schreiben? Es war verrückt: Ich saß im Kino und hatte ständig

das Gefühl diese Musik irgendwo schonmal gehört zu haben!

Manches hat mich seltsamerweise an Strauss erinnert, man-

ches an Chatschaturjan, und manches sogar an mich selbst!

Aber ich muss mich getäuscht haben, denn ich weiß ja, dass

Sie niemals für Ihre Filme Musik stehlen würden!

Hören Sie, was soll der Quatsch? Was wollen Sie von mir?

Ich will mein Geld haben!

Sie haben keinen Anspruch auf irgendwelches Geld. Wo ist der Vertrag, in dem steht, dass Sie Geld bekommen?

Genau das ist meine Frage, Herr Kubrick! Wo ist der Vertrag?

Wo ist der Vertrag, in dem steht, dass Sie meine Musik benutzen dürfen?

Hören Sie, Sie verstehen das nicht: Ich brauchte für »Odyssee«

gute Filmmusik! Ein außergewöhnlicher Film braucht außerge-

wöhnliche Musik! Ich habe mehrere Komponisten darum gebe-

ten die Musik für »Odyssee« zu schreiben: Carl Orff, Bernard

Herrmann – alle haben abgelehnt. Was hätte ich machen sollen?

Wissen Sie, eigentlich hatte ich Ihre Musik Alex North vorgespielt

und ihn beauftragt, sowas für meinen Film zu schreiben. Ich habe die Originalmusik nur als vorübergehenden Soundtrack genutzt.

Ach was!

Ja, damit ich beim Schneiden etwas hatte, womit ich arbeiten konnte, bis Alex fertig war mit Komponieren. Aber Sie hätten mal hören sollen, was der mir da angeboten hat! It was shit! Und im Arbeitsprozess wurde mir dann immer klarer, dass Ihre Musik perfekt passt und es keine andere geben kann! Da hab ich sie eben behalten!

Klar! Und was hat Alex North dazu gesagt?

Alex war ziemlich geknickt als er in der Filmpremiere saß und kein einziger Ton von seiner Musik zu hören war. Aber auf solche Befindlichkeiten darf man eben nicht achten, wenn es um etwas wirklich Großes geht! Können Sie sich den Film vorstellen ohne Ihre geniale Mikropolyphonie aus »Atmosphères«, ohne »Lux aeterna«, ohne »Aventures«? Oder die Monolithen ohne das Kyrie aus Ihrem Requiem? Das müssen Sie zugeben, der Film wär nur halb so gut ohne diese Musik. Es ist die perfekte Wahl! Anders wär es nicht gegangen! Kommen Sie. Niemand kannte Sie hier! Seien Sie doch dankbar, dass ich Sie mit meinem Film berühmt gemacht habe!

Ich gebe Ihnen recht, meine Musik passt hervorragend zu Ihrem Film und ist ideal platziert. Aber Sie haben mich nicht bezahlt, geschweige denn gefragt. Ich will 30.000 Dollar!

Das können Sie vergessen!

Kennen Sie die Geschichte von Strawinsky?

Welche Geschichte von Strawinsky, was hat das mit uns zu tun?

Strawinsky wurden 100.000 US-Dollar angeboten, um die Musik für einen Film zu schreiben. Als er ablehnte, wurde ihm gesagt, er könne die gleiche Summe bekommen, wenn er einwillige, dass jemand anderes in seinem Namen die Musik für den Film schreibt. Sie wollten seinen Namen, nicht seine Musik! Bei Ihnen ist es umgekehrt: Sie wollen meine Musik, aber nicht meinen Namen.

Weil Sie hier keinen Namen haben! Sie können mich gern verklagen! Aber bedenken Sie vorher, dass MGM den Prozess 20 Jahre in die Länge ziehen kann. Wollen Sie lieber jetzt 1.000 Dollar?

13

Es piept in der Leitung. »Aufgelegt«, murmelt Kubrick verblüfft. In der Küche bricht ein allgemeines Kindergelächter aus, in das Kubrick, nach kurzem Zögern, mit einstimmt. Am Abend aber sitzt er noch lange rauchend auf dem Balkon.

—
Almut Kohnle

Fact or Fiction?

Die Auflösung finden Sie auf S. 42

»Zurück zu den alten Meistern, und dies wird ein Fortschritt sein!«

IGOR STRAWINSKY: VIOLINKONZERT

Es gibt »für den Künstler nur ein Größtes, das er anstrebt: sich auszudrücken«, proklamierte Arnold Schönberg im Jahr 1912. Es war die Zeit des Expressionismus, der Ausdruckskunst. Der schonungs- und rückhaltlose Ausdruck des eigenen Inneren, des Selbst des Künstlers und Genies, seiner Ängste und Vereinamung in der Welt der Moderne sowie seine Erlösungssehnsucht, hatte oberste Priorität. Vor diesem Anspruch fielen alle Regeln, die die Kunst und die Musik bisher bestimmt hatten: Statt ›Schönheit‹ bildete nunmehr ›Wahrheit‹ die Devise der Musik – und somit statt Wohlklang ›Hässlichkeit‹: schneidende Dissonanzen, aufgelöste Rhythmik, lauteste und leiseste, höchste und tiefste Töne unmittelbar aufeinanderprallend, unsangliche Melodien. Man wünschte, die Musik aus den bisherigen hergebrachten Regeln und kompositorischen Konventionen zu befreien.

ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT

Dann, nach der Kulturkatastrophe des Ersten Weltkriegs, wandelt sich das Bild geradezu in sein Gegenteil. Objektivität, Ordnung und Sachlichkeit entwickeln sich zu den Kennzeichen der nun aufstrebenden Strömung des musikalischen Neoklassizismus, in der auch Igor Strawinsky in den 1920ern und -30ern eine führende Rolle spielt. Hier sollen nicht länger außermusikalische Inhalte wie das menschliche Innere die Gestaltung der Kompositionen bestimmen und alle formalen Grenzen und

IGOR STRAWINSKY

* 17. Juni 1882, Oranienbaum, Russland
† 6. April 1971, New York, USA

**KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER
D-DUR**

Entstehungszeit: 1931

Uraufführung: am 23. Oktober 1931 im
Berliner »Haus des Rundfunks« (Rund-
funk-Orchester Berlin; Dirigent: Igor
Strawinsky; Solist: Samuel Dushkin)

Zwänge mit Gewalt gesprengt werden, sondern die Musik soll aus sich selbst heraus bestehen und rein innermusikalischen Logiken und Gesetzmäßigkeiten folgen. »Denn ich bin der Ansicht«, so Strawinsky überspitzt, »daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas ›auszudrücken‹, was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst. Der ›Ausdruck‹ ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom ›Ausdruck‹ abhängig.« Und weiter führt er aus: »Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit. Um realisiert zu werden, erfordert diese Ordnung einzig und allein und mit gebieterischer Notwendigkeit eine Konstruktion.«

Für Inspiration wendet sich die Neue Musik zurück zu den Kompo-

sitionstechniken und der formalen Gestaltung historischer Musik – um daraus unter Einbeziehung moderner musikalischer Mittel etwas Neues zu machen. Wie Strawinsky mit den Worten Verdis plädiert: »Zurück zu den alten Meistern, und dies wird ein Fortschritt sein!«

AUS ALT...

Auch Strawinskys Violinkonzert von 1931 zählt zu den Werken des Neoklassizismus. In verschiedenen Bereichen greift der Komponist hier auf musikalisch historische Elemente zurück, insbesondere auf die Musik des Barock. So ist das gesamte Violinkonzert durchzogen von der typisch barocken Technik des Zwiegesprächs, des ›Concertino‹: Die meiste Zeit über befindet sich die Solovioline in einer Art Dialog mit wechselnden, ständig anders zusammengestellten kleinen Untergruppen des Orchesters oder auch mit einzelnen Begleitinstrumenten, tauscht mit diesen ›Gesprächspartnern‹ musikalische Motive und Gedanken aus, ›antwortet‹ auf deren Spiel

IGOR FJODOROWITSCH STRAWINSKY (1882–1971)

Der Komponist mit abgeschlossenem Jurastudium lebte in Russland, der Schweiz, Frankreich und den USA. Er nahm als junger Erwachsener privaten Kompositionsunterricht bei Nikolaj Rimskij-Korsakow und war mit vielen Größen der Kunst seiner Zeit bekannt, wie etwa mit Pablo Picasso. Drei übergeordnete, sehr verschiedene Schaffensphasen sind zu unterscheiden:

- bis 1920: ›russische Phase‹, z. B. Ballette mit provokativ-harter Rhythmik; Beispiele: »Der Feuervogel« (1910), »Petruschka« (1911), »Le Sacre du Printemps« (1913)
- 1920–50: ›neoklassizistische Phase‹, Rückgriff auf historische Musikstile; Beispiele: »Pulcinella« (1920), »Oedipus Rex« (1927), »Psalmensymphonie« (1930)
- ab 1950: ›Spätwerk‹, Reihentechnik, Serialismus; Beispiele: »Cantata« (1952), »A Sermon, a Narrative, and a Prayer« (1960–61)

Insgesamt inspirierten Strawinskys Werk musikalische Stile unterschiedlicher Herkunft und Epochen, etwa russische Folklore, orthodoxe Kirchenmusik, Jazz und Reihentechnik, historische Musik z. B. des Barock und serielle Techniken der Avantgarde. Neben Arnold Schönberg war er einer der beiden Hauptpfeiler der Neuen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

und löst selbst wiederum Reaktionen aus. Dieses Prinzip erstreckt sich ebenfalls auf das Verhältnis der Instrumente innerhalb des Orchesters; auch hier treten immer wieder einzelne Gruppen in Austausch und Zwiegespräch miteinander, z. B. zu Anfang des ersten Satzes Trompete und Oboe. Aufgrund dessen spielen meist nicht alle Instrumente, sondern nur einzelne, kleinere Teile des Orchesters gleichzeitig. Trotz der eigentlich großen Besetzung erhält das Werk dadurch einen kammermusikalischen Anstrich, was sich wiederum in den Rahmen der Barockorchester fügt, die deutlich kleiner als heutige Standardorchester besetzt waren.

Mit dieser kleinen Besetzung verbindet sich zudem der Charakter eines ›Divertimento‹. Divertimenti waren instrumentale Unterhaltungskompositionen des 18. Jahrhunderts, die sowohl aus solistisch geprägten als auch kammersymphonischen Elementen bestehen konnten und überdies typischerweise mehrere Sätze verschiedenartigen Charakters, z. B. Märsche oder Tänze, umfassten. Im Falle des Violinkonzerts spiegelt sich das in den Titeln der einzelnen Sätze, Toccata, Aria I, Aria II und Capriccio, die alle auf unterschiedliche vokale und instrumentale Gattungen namentlich aus der Zeit Bachs Bezug nehmen.

Neben solchen eher formalen Anknüpfungspunkten zu historischer Musik erinnert aber auch der Stil der einzelnen Sätze selbst teils an Barockmusik. Insbesondere die Aria II, eine lyrische Melodie der Solovioline, die sich über einer Streicherbegleitung erhebt, ähnelt der Gestaltung mancher langsamer Sätze Johann Sebastian Bachs. Und über die Inspirationsquelle für den Schlusssatz, das Capriccio, äußert sich Strawinsky seinerseits: »Ich liebe Bachs Concerto für zwei Violinen, wie das Duett des Solisten mit einer Violine aus dem Orchester im letzten Satz meines eigenen Konzerts wohl zeigen mag«.

... WIRD NEU!

Doch das Violinkonzert erschöpft sich nicht ausschließlich in einer Zusammenstellung barocker Elemente und Techniken. Vielmehr verbindet sich das Historische zugleich mit ausgesprochen modernen Gestaltungsmitteln sowie Eigenheiten von Strawinskys persönlichem Stil zu einer neuen Einheit. Ein Beispiel hierfür ist eine collagenähnliche Struktur, wie sie etwa weite Teile der Toccata durchzieht. Dabei überlagern sich voneinander unabhängige musikalische Schichten, die zu gleicher Zeit erklingen und durch ihre verschiedenartige, teils gegensätzliche Gestaltung z. B. hinsichtlich Melodieverlauf, Besetzung, Rhythmik und Harmonik deutlich voneinander abstechen. — Entfernt erinnert das an die jahrhundertealte und auch von Bach verwendete Technik des ›Kontrapunktes‹, bei dem sich gleichzeitig erklingende, eigenständige Melodielinien zu einem harmonischen Ganzen verbinden — doch hier geschieht dies nun auf moderne Art und Weise, ohne einen homogenen Gesamtklang erzielen zu wollen.

Ein weiterer Bereich, in dem Strawinsky Altes und Neues verbindet bzw. mit Historischem an seinen eigenen Neumusik-Stil anzuknüpfen vermag, zeigt sich an der ›Concertino‹-Technik: So ermöglichen die teils abrupten Wechsel und damit einhergehenden Kontraste zwischen den Abschnitten der verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen einen blockartigen Aufbau der Musik, wie er ihn selbst in seiner vor-neoklassizistischen Kompositionsphase beispielsweise im Ballett »Le Sacre du Printemps« (1913) provokativ und skandalträchtig auf die Spitze trieb.

MUSIK, ORDNUNG & FREIHEIT

Sich selbst durch den neoklassizistischen Rückbezug auf historische musikalische Modelle eine gewisse kompositorische Vorgabe zu setzen und dadurch den eigenen Handlungsspielraum als Komponist abzustecken, anstatt wie im Expressionismus

alle bisherigen musikalischen Grenzen zu sprengen, entspricht durchaus Strawinskys Auffassung von Kunst und Freiheit: »Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begeben, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, daß mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn mir nichts Widerstand bietet, dann ist jede Anstrengung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens. Bin ich denn verpflichtet, mich in diesem Abgrund von Freiheit zu verlieren? Woran werde ich mich klammern, um dem Schwindel zu entgehen, der mich vor den Möglichkeiten des Unendlichen packt?« Die Musik selbst und ihre konkreten Gesetzmäßigkeiten und Regeln sind es, die ihm angesichts dessen den ersehnten Halt bieten. Innerhalb der Schranken, die die sieben Töne der Tonleiter und ihre chromatischen Intervalle, die schweren und leichten Taktzeiten ihm auferlegen, findet Strawinsky seine wahre Freiheit als Künstler: eine Freiheit, die nicht darin besteht, Regeln zu brechen, sondern sich kreativ mit ihnen auseinanderzusetzen und sie nach seiner eigenen Direktive anzuwenden.

Damit einher geht seine Überzeugung, dass ein Künstler im Allgemeinen und damit auch ein Komponist – anders als im Genieideal und -kult u. a. des Expressionismus – in erster Linie ein Handwerker sei, der die künstlerische bzw. musikalische Materie formt und ordnet. Ein solcher Wunsch nach Ordnung spiegelt sich ebenfalls im Violinkonzert: In regelhafter Wiederkehr beginnt hier beispielsweise jeder Satz mit demselben Akkord – dem sogenannten »passport«-Akkord, der dem Konzertpublikum den Eintritt in die Welt des Strawinsky'schen Violinkonzerts eröffnet: eine Welt, in der sich der Künstler nicht im Schönberg'schen Sinne selbst auszudrücken strebt, sondern in der er seine Freiheit in der Musik findet.

—

Deborah Bacher

Leonidas Kavakos VIOLINE

Leonidas Kavakos ist weltweit als Geiger und Künstler anerkannt. Er arbeitet regelmäßig mit den weltbesten Orchestern und Dirigenten zusammen und tritt als Solist in den wichtigsten Konzertsälen und bei renommierten Festivals auf.

Enge Beziehungen hat Leonidas Kavakos zu großen Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Gewandhausorchester Leipzig aufgebaut. Darüber hinaus arbeitet er eng mit der Staatskapelle Dresden, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern, dem Budapest Festival Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Orchestra Filarmonica della Scala sowie mit den großen US-Orchestern zusammen.

In den letzten Jahren konnte sich Leonidas Kavakos ein starkes Profil als Dirigent aufbauen und dirigierte das New York Philharmonic, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Dallas Symphony, die Wiener Symphoniker, das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Chamber Orchestra of Europe, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, die Filarmonica della Scala und das Danish National Symphony Orchestra. Zuletzt feierte er große Erfolge als Dirigent des Israel Philharmonic Orchestra, zu dem er nun zurückkehren wird.

Leonidas Kavakos ist ein Exklusivkünstler bei Sony Classics. Zu den Veröffentlichungen gehören das Beethoven-Violinkonzert, das er mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks dirigiert und gespielt hat, sowie die Wiederveröffentlichung seiner Gesamtaufnahme der Beethoven-Sonaten mit Enrico Pace aus dem Jahr 2007, für die er den ECHO Klassik als Instrumentalist des Jahres gewonnen hatte. Im Jahr 2022 ver-



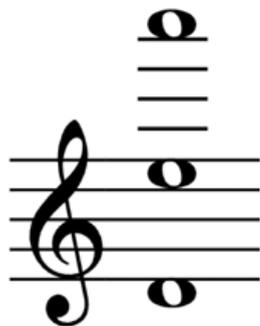
öffentlichte Leonidas Kavakos »Beethoven for Three: Symphonie Nr. 6 »Pastorale« & Klaviertrio op. 1/3« in einer Bearbeitung für Trio, mit seinen regelmäßigen Konzertpartnern Emanuel Ax und Yo-Yo Ma. Weitere Alben aus dieser Reihe mit Bearbeitungen von Beethoven-Symphonien werden in den kommenden Jahren erscheinen. Mit seiner Kammermusikgruppe, dem Apollon Ensemble, veröffentlichte er kürzlich »Bach: Violin concertos«, das von der Kritik hoch gelobt wurde. Leonidas Kavakos ist ein ehemaliger Gramophone Artist of the Year.

Geboren und aufgewachsen in einer musikalischen Familie in Athen, veranstaltet er jährlich einen Meisterkurs für Violine und Kammermusik in seiner Heimatstadt, der Geiger*innen und Ensembles aus der ganzen Welt anzieht. Leonidas Kavakos spielt die Stradivari-Violine »Willemotte« von 1734.

ZWISCHEN DEN WELTEN

DAS VIOLINKONZERT ALS BALLETT

George Balanchine nutzte das Violinkonzert für sein Ballett »Balustrade« und schuf eine eigene Choreographie dafür. Die Uraufführung fand 1941 in New York mit Igor Strawinsky, Samuel Dushkin und den Ballets Russes statt. Strawinsky war begeistert und beschrieb es als »einen Tanzdialog, der perfekt mit den musikalischen Dialogen harmoniert«.



DER PASSPORT-AKKORD



ARIA II AUS STRAWINSKYS VIOLINKONZERT, CHOREOGRAFIERT VON GEORGE BALANCHINE, GETANZT VON JOSEPH GORDON UND ASHLEY LARACEY VOM NEW YORK CITY BALLET

PASSPORT TO THE CONCERTO

»Ist es technisch spielbar?« – »Ja, natürlich.«
Samuel Dushkin: »Als wir in einem Restaurant zu Mittag aßen, holte Strawinsky ein Stück Papier heraus, schrieb diesen Akkord (d'-e''-a''') auf und fragte mich, ob er gespielt werden könnte.« Der ungewöhnliche Akkord, der mehr als zwei Oktaven umfasst, eröffnet jeden Satz des Konzerts. Strawinsky nannte ihn seinen »Reisepass/Schlüssel zum Konzert«.

CAPRICCIO

Der Begriff Capriccio (de: »Laune« oder »Eigensinn«) entstand in Italien und wurde häufig synonym für andere Formen wie Fantasia, Toccata oder Preludio verwendet. Im 18. und 19. Jahrhundert steht er für ein Instrumentalstück, das sich durch seinen lebhaften und freien Charakter auszeichnet.

TOCCATA

Der Begriff Toccata (it: »toccare«) verweist auf »berühren« oder »schlagen«. Die Tradition der Toccata (für Tasteninstrumente) stammt aus Italien und den südlichen deutschsprachigen Ländern. Ursprünglich war sie Teil einer improvisatorischen Praxis, entwickelte sich jedoch später zu einer freien musikalischen Form. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Toccata zu einem virtuosen Schauspiel.



ELEGANTE TANZSCENE EINER BERÜHMTEN TÄNZERIN, MARIE CAMARGO, IN EINEM FEINEN ROKOKO-STIL (NICOLAS LANCRET: »MADEMOISELLE DE CAMARGO DANSANT«, CA. 1730)

CONCERTO GROSSO

Der Begriff Concerto grosso (de: »großes Konzert«) bezeichnet eine musikalische Form des 17. und 18. Jahrhunderts. Charakteristisch für diese Gattung ist das wechselnde Zusammenspiel eines vollständigen Orchesters mit einer kleineren, solistisch agierenden Instrumentengruppe. In Igor Strawinskys Violinkonzert gibt es viele Passagen, in denen die Orchestermusiker*innen Dialoge mit der Solovioline führen.



SAMUEL DUSHKIN (LINKS) UND IGOR STRAWINSKY (RECHTS)

ARIA

Die Aria (de: »Arie«) ist ein instrumental begleitetes Gesangsstück mit gebundenem Text, das etwa ab 1600 seinen Ursprung hat. Im Verlauf der Zeit wurde die Arie als Sologesang mit Orchesterbegleitung verstanden und war vor allem für die Gattung Oper zentral.

Fact or Fiction?

New York, im Spätherbst 1971. Ein regnerischer Vormittag. Timothy steht im Hinterhof seines Elternhauses. Aus einem gekippten Fenster im obersten Stock kommt Klaviermusik. Immer wieder wird die Musik gestoppt und läuft wieder von Anfang bis zur selben Stelle. Plötzlich kommt ein Mann mit einer vollgestopften Einkaufstasche in den Innenhof, er sieht Timothy nicht, geht an ihm vorbei und schließt die Haustür des Hinterhauses auf. Timothy zögert kurz und schlüpft dann unbemerkt hinter dem Mann durch die Tür. Als die Schritte des Mannes im Treppenhaus verklungen sind, wagt sich Timothy langsam die Stufen hinauf. Seine 5-jährigen Beine sind schnell erschöpft, trotzdem folgt er der Klaviermusik in das oberste Stockwerk. Die Tür ist nur angelehnt. Niemand bemerkt ihn, und er setzt sich in eine Ecke auf den Boden. An den Wänden des hellen Raumes sind Stangen befestigt und überall hängen riesige Spiegel. In der Mitte laufen ein Mann und eine Frau herum und machen eigenartige Bewegungen. Mit offenem Mund sitzt Timothy da.

Die Musik hört auf. »Sehr gut!«, ruft jemand laut. Timothy zuckt zusammen. Den älteren Mann im weißen Hemd mit hochgekrempeelten Ärmeln hatte er noch gar nicht gesehen! »Danke, die Toccata haben wir jetzt angelegt. Trinkt einen Schluck und dann kommen wir zur Arie II, die hat Strawinsky für seine Frau Katya geschrieben.«

Timothy ist inzwischen warm geworden, und er zieht seine Jacke aus. Er beobachtet, wie der Mann im weißen Hemd den Tänzern die Bewegungen erklärt. »Und jetzt beugt sie sich nach hinten und du hältst ihr die Augen zu. Genau! Du sagst ihr, sie soll dir blind vertrauen – das ist das Ende der Beziehung. Gut und jetzt alles nochmal!« Das Tänzerpaar wiederholt die Stelle wieder und wieder.

»Nein, stopp!«, ruft der Mann im weißen Hemd schließlich. »Ihr müsst den Takt spüren! Der Takt ist das Korsett für den Tanz bei Strawinsky. Auch eine Fermate ist noch vom Zeitmaß bedingt!«

»Ich weiß nicht«, sagt die Tänzerin, »es ist als wär die Musik abgetrennt von mir, ich krieg sie nicht in meinen Körper rein.«

»Doch! Du musst daran glauben! Auch Strawinsky hatte Selbstzweifel. Als er Schönberg zum ersten Mal gehört hat, ist er in eine tiefe Schaffenskrise gestürzt. Er hat es mir sogar übelgenommen, als ich angefangen habe Schönbergs Musik zu choreographieren! Und trotzdem hat er es immer wieder geschafft da rauszukommen! Und genauso wirst du es auch schaffen! Also. Nochmal von vorne!«

Die beiden beginnen die Phrase wieder von neuem, doch diesmal bemerkt Timothy einen Unterschied: Alles wirkt plötzlich markanter, und Timothy hat das Gefühl, dass Musik und Tanz fest zusammengeschweißt sind, als würde beides aus ein und demselben Menschen kommen! »Na bitte!«, ruft der Mann, »das ist es!«

»Ich hätte ihn so gerne noch kennengelernt!«, sagt der Tänzer als sie wieder am Ende der Phrase angelangt sind und er sich mit seinem Handtuch den Schweiß von der Stirn wischt, »dann könnte er jetzt hier auf der Probe sitzen und sehen, was wir mit seiner Musik machen!« »Wenn er jetzt hier säße«, erwidert der Mann im weißen Hemd, »würde er ständig um euch herumlaufen und euch zeigen, was ihr tanzen sollt! So war er immer!« Alle lachen. Timothy wird angesteckt und muss laut mitlachen und – plötzlich richten sich alle Augen auf ihn! Niemand hatte den kleinen Jungen bisher bemerkt! Timothy hält sich erschrocken den Mund zu.

»Nanu?«, sagt der Mann im weißen Hemd, »wer bist du denn?« »Timothy«, sagt Timothy leise. »Timothy! Ein schöner Name! Und ich heiße George. George Balanchine. Und was machst du hier?« »Zugucken!« »Na dann, willkommen im New York City Ballet! Du erlebst gerade die Proben zu Strawinskys Violin Concerto mit! Du bist unser Glücksbringer!« Timothy schaut ihn mit großen Augen an und beginnt zu strahlen.

Der Tänzer holt seine Wasserflasche und hockt sich zu Timothy und den beiden anderen auf den Boden: »Wie sah die Bühne eigentlich aus für ›Balustrade‹?« »Wir hatten eine weiße Balustrade vor einer dunklen Bühne. Das war großartig.« »Warum benutzt du nicht deine Choreographie von damals?«, fragt der Tänzer. »›Balustrade‹ ist 30 Jahre her!«, ruft Balanchine aus, »Wir müssen es in unsere Zeit holen! Strawinsky erfand den Boden für Tänzer, um darauf zu gehen. Wir setzen ihm ein Denkmal!«

1992 steht der Tänzer Timothy in demselben Trainingsraum und denkt an diesen Tag zurück. Es war ein Zufall, der ihn damals vor 20 Jahren die Treppen zu diesem Ballettsaal hinaufgeführt hatte. Doch von diesem Tag an waren Strawinsky und der Tanz nicht mehr aus seinem Leben wegzudenken.

»Surfen auf der Welle des Gruppenklangs«

EIN GESPRÄCH MIT FRIEDERIKE LUISE ARNHOLDT

Vor einigen Monaten treffen wir Friederike Luise Arnholdt, direkt nach einer Probe mit den Münchner Philharmonikern. Erst ein paar Tage ist es her, dass die junge stellvertretende Solocellistin von der letzten Orchestertournee zurückgekehrt ist. Trotz ihres prall gefüllten Terminkalenders kommt sie voller Elan in das verwaiste Besprechungszimmer im alten Gasteig. Was sie sich vornimmt, das zieht sie auch durch – so unser Eindruck: Keine halben Sachen! Hier sitzt sie uns nun gegenüber, vor leer geräumten Regalbrettern, der Cellokasten neben ihr – und lächelt.

FRIEDERIKES WEG ZU DEN MÜNCHNER PHILHARMONIKERN – EINE GLÜCKLICHE FÜGUNG

Das Bestehen des Probespiels bei den Münchner Philharmonikern ist für Friederike, wie sie uns erzählt, eine glückliche Fügung. Nicht nur dass sie eine tolle Stelle in einem Spitzenorchester bekommen hat – nachdem sie in Augsburg aufgewachsen war, fühlte sich der Umzug für Friederike nach ihrer Studienzeit in Weimar und Zürich, weit weg von der Familie, wie ein Heimkommen an.

Auf unsere Frage, wie sie denn zum Cello gekommen sei, meint sie: unspektakulär! Sie sei in einem musikalischen Haushalt aufgewachsen. Allerdings erzählt sie uns auch, dass erst der kirchenmusikalische Hintergrund ihrer Mutter sie zum Cello geführt habe. Das »Musizieren in einer kalten Kirche«, und das dazu noch meist alleine, sei nichts, was ihre Mutter sich für sie gewünscht habe. Deswegen stand auf jeden Fall ein Orchesterinstrument auf dem Plan. Aber warum dann genau das Cello? »Nie hat mir ein anderes Instrument vom Klang oder vom Gestus her mehr gefallen als das Cello. Es vereint für mich die Möglichkeit, sowohl andere Instrumente zu begleiten, als



auch Melodien zu übernehmen und in hohen Lagen zu brillieren.«

Das Probespiel bei den Münchner Philharmonikern konnte Friederike für sich entscheiden. In drei Runden setzte sie sich gegen unzählige andere Bewerber*innen durch und wurde ins Orchester aufgenommen. Auf unsere Frage, ob es denn eine besondere Strategie gebe, um die letzte Hürde, das Bestehen des Probejahrs, zu nehmen, meint sie: »Es gibt keine. Man muss einfach nur man selbst sein. Das ist das Wichtigste, neben dem eigenen musikalischen Können: Sowohl man selbst als auch die Kolleginnen und Kollegen müssen abschätzen, ob jemand gut in die Stimmgruppe passt – auf der musikalischen, aber auch auf der sozialen Ebene.« Die soziale Ebene ist für Friederike im Arbeitsalltag ganz besonders wichtig. Als

große Bereicherung empfindet sie hier das Aufeinandertreffen verschiedener Generationen – dabei schätzt sie den enormen Erfahrungsschatz ihrer Kolleginnen und Kollegen sehr und ist dankbar, dass auch sie davon profitieren darf.

DIE SICHT EINER CELLISTIN AUF BRAHMS' ZWEITE SYMPHONIE

Wo bis zum Umzug ins HP8 die Musiklexika der Philharmoniker die Regale füllten, zückt Friederike nun ihr iPad, auf dem sie sich Notizen zu Brahms' Zweiter Symphonie gemacht hat. Hier sprudelt es nur so aus ihr heraus: »Die Celli sind zentral für diese Symphonie! Der erste Satz beginnt ja auch mit den Celli und den Kontrabässen, noch vor dem Einsatz der Hornmelodie. Wir spielen eine Wechselnoten-Figur, die im Laufe der gesamten Symphonie immer wieder auftaucht.«

Wenn es um die Frage geht, ob der Charakter insgesamt eher idyllisch-heiter oder melancholisch sei, mag sich Friederike nicht festlegen: Keinesfalls war Brahms in den Briefen an Freunde nur ironisch, wenn er sein neues Werk zum Beispiel als »so melancholisch, dass Sie es nicht aushalten« ankündigte. Für diese Ansicht hat Friederike Argumente aus der Warte der Cellistin: »Das zweite Thema im ersten Satz, das ein Wiegenlied ist und tröstlich sein sollte, wird in Moll gespielt – und zwar von Bratschen und Celli, nicht von den Geigen, sondern eben von diesen dunkleren Streichern.«

Oft haben die Celli, also die tiefen Streicherklänge, in der Symphonie das erste Wort und stellen die Themen vor. Deshalb wollen wir von Friederike unbedingt wissen, wie man den Beginn des zweiten Satzes gestaltet. Schließlich spielen hier die Celli prominent ein Solo – und zwar in der Gruppe! Wie spielt man denn ein Solo zu zehnt? Das Wichtigste sei an dieser Stelle, dass man »auf der Welle des Gruppenklangs surft«. Dieser Ausdruck eines Lehrers hat sich bei Friederike eingepreßt: Man müsse innerhalb der Cello-Gruppe die Balance finden, dürfe sich weder verstecken noch hervorstechen. Aber auch der Überblick über das gesamte Orchester sei wichtig.

ES GEHT UMS GROSSE GANZE

Als Vorbereitung auf Konzerte übt Friederike nicht nur die Cello-Stimme, sondern erarbeitet sich beim Hören mit Partitur den Blick aufs große Ganze. Beim Musizieren im Orchester sei kammermusikalisches Denken gefordert – »nur in viel größer«. Womit wir wieder zurück am Anfang wären: Das Cello als Orchesterinstrument – die Gemeinschaft als zentraler Aspekt des Musizierens. Friederike Luise Arnholdt beeindruckt uns durch ihre Offenheit und ihre Leidenschaft. Ihr Weg mit den Münchner Philharmonikern beginnt gerade erst – uns hat sie schon jetzt mit ihrer Begeisterung angesteckt.

Das melancholische Glückskind und das liebliche Ungeheuer

GEGENSÄTZE IN JOHANNES BRAHMS' 2. SYMPHONIE

Es war einmal ein Junge namens Johannes, der lebte mit seinen zwei Geschwistern in den ärmlichen Verhältnissen des Hamburger Gängeviertels. Der Vater war Musikant, und so lernte der tüchtige Junge bis zu seinem 15. Lebensjahr Horn, Geige, Cello und besonders das Klavier zu spielen. Schon bald trat er mit dem Vater für 2 Taler in Gaststätten auf, um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern. Hätte sein Klavierlehrer ihn nicht davor bewahrt, dann wäre Johannes auch als Wunderknabe durch die Lande gezogen. Doch das eigentliche Talent zeigte er beim Komponieren. Es ergab sich, dass Johannes mit 20 Jahren den ungarischen Geigenvirtuosen Eduard Reményi auf einer Konzertreise begleitete. Ohne Noten losgezogen, verlässt er sich auf sein hervorragendes Gedächtnis und Können, und meistert so auch die Herausforderung der schauerhaftesten Flügel. Im selben Jahr lernt er Clara und Robert Schumann kennen. Robert Schumann kündigt Johannes Brahms in einem Artikel als »Berufenen« an: »Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm [...] Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so ste-



JOHANNES BRAHMS

* 7. Mai 1833 in Hamburg

† 3. April 1897 in Wien

SYMPHONIE NR. 2 D-DUR OP. 73

Entstehungszeit: 1877

Uraufführung: am 30. Dezember 1877

in Wien im Großen Musikvereinsaal
(Wiener Philharmoniker; Dirigent: Hans
Richter)

hen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor«.

Das waren große Erwartungen, die schwer auf Brahms' Schultern lasteten. Mit den ungarischen Tänzen und dem deutschen Requiem hatte er große Erfolge, nur eine Symphonie wollte ihm nicht gelingen. »Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört«, sagte er einmal und meinte den Symphoniker Beethoven. So brachte er seine Erste Symphonie erst 1876 nach 14-jähriger Arbeit zustande, als er schon ein bekannter Komponist war und in Wien wohnte. Danach war das Glück ihm hold und er komponierte seine Zweite Symphonie in nur wenigen Monaten im Sommer 1877 in Pörschach am Wörthersee. In einem Brief an den Musikkritiker Eduard Hanslick meinte Brahms: »Das ist kein Kunststück, wirst du sagen, Brahms ist pffiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß man sich hüten muss, keine zu treten«. Und im Wiener Fremden-Blatt vom 3. Januar 1878 hieß es: »Man könnte diese zweite Symphonie die Wiener Symphonie nennen. Wie über einer Zauberinsel liegen in der Wiener Luft wundersame Klänge und Weisen, die ein Glückskind bloß zu hören und aufzuschreiben braucht, um die Menschen damit zu entzücken«.

DIE GEBROCHENE IDYLLE

Brahms bezeichnet die Symphonie einmal als zarte Liebenswürdigkeit, ein andermal beteuert er, die Symphonie sei melancholisch, und er habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben. Die Partitur müsse mit Trauerrand erscheinen. Clara Schumann schreibt dem Werk einen elegischen Charakter zu. Theodor Billroth, Brahms' enger Freund, hingegen spricht von »blauem Himmel, Quellenrieseln und Sonnenschein«. Mit Brahms' Worten kurz zusammengefasst: Ein liebliches Ungeheuer! Doch welche Aussage trifft nun zu? Und inwiefern trifft Brahms mit seiner Ironie ins Schwarze? Tatsächlich lassen sich diese Eindrücke alle in der Musik wieder-

finden. Die Symphonie besitzt einen pastoralen, volkstümlichen Charakter, der von melancholischen und sogar düsteren Elementen durchzogen ist. Dabei blitzt hier und da Humor auf, wenn die Musik sich selbst ironisch kommentiert.

Gleich zu Beginn des Kopfsatzes herrscht eine pastorale Stimmung. Diese entsteht durch die volkstümlich in Terzen geführte Melodie der Hörner, regelmäßige Phrasengliederung und einfache Harmonie. Doch es gibt eine Ungereimtheit! Der Bass beginnt unüblich einen Takt vor der Melodie und präsentiert das Kernmotiv der Symphonie: ein kleiner Tonschritt hinunter und wieder hinauf. Aus dieser Wechselnote gehen die meisten Themen, aber auch musikalische Entwicklungen hervor. So erklingt sie beim ersten Eintreten der Geigen und die Idylle zerfließt. Überraschend folgen leise und bedrohlich ein Paukenwirbel und spannungsvolle Akkorde in Posaunen und Tuba. Der Dirigent Vincent Lachner drückte gegenüber Brahms sein Unbehagen über diese Stelle aus: »Warum werfen Sie in die idyllisch heitere Stimmung, [...] die grollende Pauke, die düsteren lugubren Töne der Posaunen und Tuba? Wäre der später nachfolgende Ernst [...] nicht auch ohne diese Schlimmes kündenden Töne durch sich selbst motiviert? Überhaupt möchte ich aus diesem Satz Posaunen und Tuba ausgeschlossen sehen, die mir zur Grundstimmung nicht nötig scheinen [...]«. Erfreut über die intensive Auseinandersetzung Lachners mit dem Werk lautete Brahms' Antwort: »[Ich habe] sehr gewünscht und versucht, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. [...] Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir, und ihn und also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle verteidigen, da müßte ich weitläufig sein. Ich müßte bekennen, daß ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen [...]. Das Alles und namentlich jene Stelle bitte ich auch nicht gar zu ernst und tragisch zu nehmen!«

Die tiefen Bläser und Pauken stören also die Idylle. Dazu kommt verunsi-

chert die Wechselnote in den Holzbläsern, bis die ungeheuerliche Atmosphäre wieder von einer lieblichen abgelöst wird. Nach einer schwungvollen Geigengeste beginnt die Überleitung zum zweiten Thema. Doch dieser Abschnitt ist nicht bloß formale Überleitung! Im humorvollen Dialog mit den Holzbläsern spielen die Geigen den Melodiebeginn des ersten Themas, aber hier viel schneller. Damit bildet Brahms nun die auflockernde Begleitung des volkstümlichen zweiten Themas. Die volksliedhafte Phrasierung erinnert an Brahms' Wiegenlied »Guten Abend, gut Nacht«. Die Melodie wird von Celli und Bratschen in sonoren Terzen vorgetragen, aber durch die Tonart fis-Moll sowie chromatische Halbtonschritte erhält sie einen melancholischen, schmachtenden Charakter. Plötzlich erscheint eine rhythmisch akzentuierte Kontrapartie. Der Komponist verlässt für einen Moment die imaginäre Berg- und Seenlandschaft und erinnert uns, dass wir in einem Konzertsaal sind. Aber schon bald dürfen wir uns wieder von dem Wiegenlied einlullen lassen. Die Wiederholung des zweiten Themas steht nun im strahlenden A-Dur und wird von der Flöte malerisch verziert.

Orchestrale Symphonik und pastorale Idylle dominieren den Satz, doch im Schlussteil, der Coda, kehrt auch die Gebrochenheit wieder: Zunächst tritt das Horn solistisch hervor. Seine Kantilene aus seufzenden Wechselnoten scheint nachzusinnen... oder sich zu sehnen... vielleicht nach der ländlichen Stimmung, welche im Streicherteppich angedeutet ist? Im Anschluss kehrt Ruhe ein. Alleine spielen die Streicher eine Variation des ersten Themas und hier beginnt der Bass zusammen mit der Melodie. Die Ungereimtheit des Beginns ist aufgehoben, und plötzlich zupfen die Streicher fast lustig in die ruhige Schlusstimmung hinein...

DAS EIGENZITAT EINES BÜCHERWURMS

Der kleine Johannes war nicht nur fleißig, sondern auch wissbegierig. Im Laufe seines Lebens eignete er sich umfassende literarische Kenntnisse an und in Anlehnung an den Protagonisten aus E. T. A. Hoffmanns »Kater Murr« erschuf er sich ein Pseudonym namens »Kreisler Junior«. So kennzeichnete er Abschnitte in Kompositionen mit den zugehörigen Initialen und erstellte eine Zitatsammlung bedeutender Dichter, Philosophen und Künstler mit dem Namen »Des jungen Kreislers Schatzkästlein«. Als Komponist versteckt Johannes zwar keine Schätze, aber ein Eigenzitat in der Zweiten Symphonie. In der Coda des Kopfsatzes spielen Flöte und Oboe die letzten zwei Gesangstakte seines Liedes »Es liebt sich so lieblich im Lenze«. Dabei handelt es sich um eine im März 1877 entstandene Vertonung des Gedichtes »Frühling« von Heinrich Heine. Genau wie die Symphonie kombiniert das Gedicht eine pastorale Stimmung mit Melancholie, denn es thematisiert die unerfüllte Sehnsucht einer Schäferin nach Liebe. Der letzte Vers »Es liebt sich so lieblich im Lenze« wirkt daher sehr ironisch. In der Symphonie wird die Stelle nur vom humorvollen Zupfen der Streicher begleitet. Ein augenzwinkernder Hinweis, die Melancholie auf die leichte Schulter zu nehmen?

DIE SCHMACHTENDEN CELLI

Ganz schwermütig kommt der zweite Satz daher. Die Cellomelodie wandert abwärts durch zähe Begleitung. Nur gelegentlich versucht sie sich aufzuschwingen. Ihr Verlauf ist ungewiss, denn harmonische und metrische Unklarheiten erschweren die Orientierung. Immer wieder biegt die Melodie ab, kaum dass sich eine Bewegungsrichtung abzeichnet. Als einziger Weggefährte steht ihr die Gegenmelodie der Fagotte zur Seite. Immerhin macht das Fehlen einer gestalthaften Eindeutigkeit einen Großteil des musikalischen Reizes

aus. Die Kantilene trifft schließlich auf ihren eigenen Beginn, der diesmal in den Geigen und der Flöte erklingt. Sie ist im Kreis gelaufen, aber zum Glück wird sie erlöst, durch des Komponisten Wunderhorn. Dieses etabliert als verselbstständigtes Echo der Melodie eine pastorale Stimmung. Wie im ersten Satz liegt die Assoziation mit Wald- oder Alphörnern nahe. Erst nach diesem imitatorischen Einschub gelingt dem elegischen Thema das Aufblühen im hohen Geigenregister. Eine andere Melodie kommt des Weges. Im beschwingten 12/8-Takt pfeifen hohe Holzbläser ein heiteres, unbeschwertes Kontrastthema. Der Mittelteil bringt schon wieder neue melodische Gestalten. Ihre Marschrichtung ist schrittweise aufstrebend, doch dann purzeln sie abwärts zu geheimnisvollen Streichertremoli und düsteren Wechselnoten im tiefen Blech. Die Holzbläser darüber wirken fragend, ...»wo geht es lang?«... während die Melodie des Satzanfangs wieder einzusetzen versucht. Das gelingt jedoch erst beim dritten Anlauf und dann erscheint die Melodie verziert in den Geigen. Nun beginnt der Weg von vorne, aber mit den Gestalten aus dem Mittelteil variiert. Wieder ruft das Wunderhorn, aber diesmal verwandeln besagte Gestalten das Aufblühen der Melodie in einen stürmischen Höhepunkt. Dieser verleiht dem elegischen Satz eine zusätzliche Tragik. Dafür fällt das unbeschwerte zweite Thema weg und der Satz klingt mit der Anfangsgeste und den dumpfen Schritten der Pauke aus.

VOLKSMUSIK MIT HUMOR

Dank der musikalischen Erziehung durch den Vater war Johannes mit der Volksmusik bestens vertraut. Im dritten Satz der »Wiener Symphonie« sind nun Volkstanzelemente mit Eigenschaften des symphonischen Scherzos verknüpft. Kein Wunder, dass das begeisterte Wiener Publikum bei der Uraufführung die Wiederholung dieses Satzes verlangte. Die Ländler-artige Melodie der Oboe schwebt über einer einfachen Begleitung im $\frac{3}{4}$ -Takt, die Klangfarbe ähnelt einer Hirtenschalmei.

In den abrupt einsetzenden schnellen Teilen zeigt sich wieder der Humor des Komponisten. Hier werden Motive aus den ruhigen Abschnitten verwendet, aber in fremder Gestalt. So spielen die Geigen am Beginn des ersten Presto die Melodie des Satzanfanges. Mit kurzen Notenwerten im 2/4-Takt erscheint sie hier jedoch als ironische Karikatur. Charakteristisch für die scherzhaften Abschnitte ist zudem der irreguläre Wechsel zwischen Gruppen aus vier und zwei gleichartigen Takten. Brahms hat die formale Reihenfolge des traditionellen Scherzo-Satzes umgekehrt: Das Scherzo tritt an den mittigen Positionen an Stelle der Trios auf, und die trioartigen Abschnitte bilden den Rahmen.

ROTKÄPPCHEN UND DAS BÖSE FINALE

»Gi, Finale, wieso hast du so viele schnelle Noten?« — »Damit ich die Symphonie schwungvoller beenden kann«. Das Kopfmotiv des Finalsatzes entspringt auch aus einer Wechselnote. Doch hier geht es nicht wie im ersten Satz um motivische Prägnanz, sondern um das Vorwärtsdrängen der Musik. Die durchgehenden Viertelnoten und häufig wiederholten Melodiebausteine sorgen für eine ungebremste Motorik, ein leichtes dahinplätschern. Doch plötzlich wird das erste Thema im Forte vom gesamten Orchester wiederholt, ein symphonischer Kehraus.

Dafür bietet das zweite Thema in tiefer Streicherlage einen lyrischen Kontrast zur konturlosen Melodik des ersten Themas. Mit der in Sexten geführten Melodie klingt wieder der Volkston an, nur erhabener. **»Gi, Finale, wieso hast du so einen stürmischen Abschnitt?« — »Damit ich einen rhythmisch ausgeprägten Kontrast zu den unliegenden Passagen herstellen kann«.** Das gelingt vor allem durch unerwartete Pausen, rhythmische Verschie-

bungen und gewichtete Akzente des gesamten Orchesters. **»Gi, Finale, wieso hast du dann einen ruhigen Abschnitt im Mittelteil?«** — **»Damit ich dich vor dem feierlichen Schluss besser einfluten kann«.**

Der vierte Satz ist also ein stimmungsmäßiger Gegenpol zu den vorherigen Sätzen. Malerische Motive werden von leichter, symphonischer Motorik abgelöst. Düstere sowie melancholische Momente sind nach einer Rücknahme im dritten Satz hier fast gänzlich verschwunden. Bemerkenswert ist die starke Zusammengehörigkeit der Symphoniesätze durch motivische Entsprechungen bei gleichzeitiger Charakter- und Stimmungsvielfalt. Die malerische Idylle wird nicht nur mit düsteren und melancholische Abschnitten eingetrübt, sondern auch mit rhythmisch akzentuierten Kontrastpartien und ausgeprägter motivischer Arbeit zeitweise unterbrochen. Für so ein Kunstwerk reicht es dann doch nicht, die in der Wiener Luft liegenden Klänge und Weisen bloß aufzuschreiben. Es braucht einen Komponisten wie Johannes Brahms, der damit umzugehen wusste. **Auch wenn er schon gestorben ist, begeistert er noch heute.**

Dominik Abele

Fact or Fiction?

Stimmengewirr. Ein gleichmäßiges Rauschen. Hunderte Wortfetzen verschmelzen zu einem sanften Wabern. Eine würdevolle Erwartung liegt im Klang des Stimmenmeeres. »In Wien soll die Symphonie ja sehr gefeiert worden sein!« »Er hat sie in nur vier Monaten geschrieben, stellen Sie sich das mal vor!« »Wirklich?« »Ja, jetzt gerade im vergangenen Sommer am Wörthersee!« »Das ist ja phänomenal!« »Sag ich ja!« Ein Mann mit verschränkten Armen grinst süß-sauer vor sich hin. »Na wenn's besser als die erste Symphonie wird, ist ja schon einiges gewonnen. Für die hat er ja 14 Jahre gebraucht. So klang sie dann auch.«

Langsam verstummen die Gespräche. Das »a« erklingt – der feierliche Klang des Stimmens schwillt an und wieder ab. Der Saal hält den Atem an – und da! Da ist er: Johannes Brahms! Der 44-Jährige begibt sich schwungvollen Schrittes auf die Bühne und wird mit Jubel und frenetischem Applaus begrüßt! Der Star – hier steht er wirklich und leibhaftig, der echte Johannes Brahms! In Amsterdam! Im Jahr 1878! Unfassbar.

Er hebt den Taktstock – und nun beginnt es. Zwei parallele Konzerte werden nun dargeboten, das eine auf der Bühne, das andere im Zuschauerraum: Bald niest jemand laut zu den anderen piano-Klängen des ersten Satzes, bald räuspert sich gleich mehrere Zuschauer, die allergisch gegen pianissimo-Stellen zu sein scheinen. Im Parkett bekommt eine ältere Dame plötzlich einen Hustenanfall – ihre Freundin neben ihr kramt in ihrer Handtasche raschelnd nach der Dose mit den Hustenbonbons, die sie doch extra heute Nachmittag zu diesem Zweck noch schnell eingepackt hat! Wo ist sie nur? Das kann doch nicht sein!? Sie weiß doch noch ganz genau, wie sie sie in die Handtasche gesteckt hat! Da! Endlich! Da ist sie! Mit einem lauten Knall fällt die Bonbondose auf den Boden und alle Bonbons verteilen sich prasselnd über das Parkett des Konzertsaals. Macht ja nichts, denkt sie, jetzt sind sie wenigstens gefunden und sie kann den Husten ihrer Freundin stillen.



Jetzt, wo es wieder still ist und nur noch die sanften Klänge der Symphonie zu hören sind, beginnen vereinzelt Zuhörer einzuschlafen. Ein Mann fängt an rasselnd zu schnarchen. Ein paar Reihen weiter hört man ein Schniefen: Die Dame mit dem grünen Schal weint. Ununterbrochen laufen ihr Tränen übers Gesicht. Der Herr neben ihr reicht ihr sein Taschentuch. »Danke«, flüstert die Dame, während sie sein Tuch nimmt und sich laut hineinschnäuzt. »Wissen Sie, so klang immer das Wiegenlied, das meine Mutter mir abends zum Einschlafen vorgesungen hat.« Der Herr nickt verständnisvoll lächelnd, ohne zu wissen, was sie meint.

In einer Satzpause beginnen ein paar Zuschauer zu klatschen, werden sich aber schnell ihres Irrtums bewusst und hören wieder auf. In der letzten Reihe rutschen zwei Freundinnen unruhig auf ihren Stühlen umher: »Weißt du wie lange das dauert?« – »Nein, aber ich glaube lange. Ich glaub, das heißt Symphonie, das ist immer ewig.« – »Hast du das mit Felix gehört, dem Sohn der Schumanns?« – »Nein, erzähl!« – »Also Clara soll Brahms gebeten haben ihren Sohn zu überreden für die Veröffentlichung seiner Texte ein Pseudonym zu verwenden! Sie hat Angst, dass Felix sonst ihren guten Ruf zerstören könnte. Also für mich ist das Manipulation, sag ich dir ganz ehrlich!« – »Aber glaubst du, dass Johannes das wirklich machen würde?« – »Ich weiß es nicht, aber er hält viel von Clara! Er schickt ihr sogar seine Kompositionen und lässt sich von ihr Kritik geben.« – »So, jetzt ist aber Ruhe hier!«, zischt ein älterer Herr von der Seite, der sich in einer Partitur Notizen macht. Die beiden verstummen und hören nun dem Orchester zu, das mittlerweile im piano den vierten Satz begonnen hat. Da! Ein plötzlicher forte-Einsatz des Orchesters! Was für ein Schreck! Der ganze Saal zuckt zusammen! Auch die Tiefschlafenden werden nun aus ihren Träumen gerissen. Die beiden Freundinnen zucken so sehr zusammen, dass sie vor Schreck einen Lachanfall bekommen, der von dem Herrn neben ihnen mit bösem Blick abgestraft wird.

Und endlich: Es ist soweit! Der vierte Satz ist kaum verklungen und sofort bricht tosender Applaus los! Die Leute jubeln und erheben sich von ihren Plätzen, zu Ehren des Komponisten. Erleichterung! Es ist geschafft! Was Robert Schumann in »Neue Bahnen« vor 25 Jahren prophezeit hat, ist wahr geworden: ein Jahrhundertkomponist ist geboren! Das Klatschen hunderter Hände. Wie tausend Regentropfen, die auf ein Blechdach prasseln. Ein gleichmäßiges Rauschen...

—
Almut Kohnle

Fact or Fiction?

Die Auflösung finden
Sie auf S. 42

Lahav Shani DIRIGENT

Der 1989 in Tel Aviv geborene Lahav Shani studierte Klavier bei Prof. Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music. Anschließend wechselte er an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, wo er Dirigieren bei Prof. Christian Ehwald und Klavier bei Prof. Fabio Bidini studierte. Während seiner Zeit dort wurde er von Daniel Barenboim betreut. Seit 2018 ist Lahav Shani Chefdirigent des Rotterdamer Philharmonic Orchestra. In der Saison 2020/21 übernahm er außerdem die Position des Musikdirektors des Israel Philharmonic Orchestra und löste damit Zubin Mehta ab, der dieses Amt 50 Jahre lang innehatte.



Lahav Shanis enge Beziehung zum Israel Philharmonic Orchestra begann vor vielen Jahren: Als 16-Jähriger debütierte er mit dem Orchester als Pianist und feierte zwei Jahre später als Solist im Tschairowsky-Klavierkonzert unter der Leitung von Zubin Mehta einen sensationellen Erfolg. Außerdem spielte er regelmäßig als Kontrabassist mit dem Orchester. Nachdem er 2013 den Internationalen Gustav-Mahler-Dirigierwettbewerb der Bamberger Symphoniker gewonnen hatte, lud ihn das Israel Philharmonic Orchestra ein, die Konzerte zur Saisonöffnung zu leiten. Seitdem kehrte Lahav Shani jedes Jahr sowohl als Dirigent als auch als Pianist zurück.

Zu den jüngsten und kommenden Highlights als Gastdirigent gehören Engagements bei den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester, den Münchner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra, der Filarmonica della Scala, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Budapest Festival Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem Philharmonia Orchestra.

Im März 2022 dirigierte Lahav Shani das Münchner Benefizkonzert zugunsten der Ukraine in der Isarphilharmonie mit Anne-Sophie Mutter und Mitgliedern der drei großen Orchester der Stadt, den Münchner Philharmonikern, dem Bayerischen Staatsorchester und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Am 8. Mai 2025 brachte er in der Isarphilharmonie Mitglieder des Israel Philharmonic und der Münchner Philharmoniker zu einem symbolträchtigen Gedenkkonzert zum 80. Jahrestag der Befreiung vom Nationalsozialismus zusammen. Auf dem Programm standen Mahlers Sechste Symphonie sowie »Prayer« von Tzvi Avni, der 1935 aus Saarbrücken nach Palästina emigrieren musste. Im September 2026 wird Lahav Shani das Amt des Chefdirigenten der Münchner Philharmoniker übernehmen.

Inspiration

Inspiration – sie schlägt ein wie ein Blitz. Es gibt verschiedene Meinungen, »was« Inspiration ist. Peter I. Tschaikowsky sagte: »Inspiration ist ein Gast, der den Faulen nicht freiwillig besucht«. Indessen war Benjamin Britten der Ansicht: »Die alte Vorstellung, ein Komponist bleibe die ganze Nacht wach, um zu schreiben, ist Unsinn. Die Nacht ist zum Schlafen da.« Es gibt Inspiration als Folge von harter Arbeit und gleichzeitig in der Form unerwarteter Ideen. Aber woher kommt sie? Die Griechen glaubten, dass sie von den Musen an die Menschen verliehen werde. Ebenso sprachen hebräische Propheten der Bibel von der überwältigenden Präsenz Gottes, die göttliche Weisheit vermittele. Andere, später, dachten, Inspiration werde nicht von äußerlichen Kräften herbeigeführt, sondern entspringe innerhalb des Herzens eines wahren Künstlers, eines wahren Genies. Freud glaubte, Inspiration komme von der inneren Psyche, d. h. vom unbewussten Selbst, das sich in der Kindheit entwickelt. Jung wiederum war davon überzeugt, Kreativität sei tief im Selbst aller Menschen verankert als ein gemeinsamer Instinkt, den wir alle besitzen. Nun, kommt Inspiration von innen oder von außen? Handelt es sich dabei um eine göttliche, äußere Kraft oder um eine angeborene menschliche Fähigkeit, die das Individuum nur entdecken muss?

DAS INDIVIDUUM...

Vielleicht ist »Individuum« hier das Schlüsselwort. Der postimpressionistische Maler Vincent van Gogh, mit seinen wirbelnden Mustern und elektrisierenden Farben, war von japanischer Kunst und dem Holzblock-Druck (ukiyo-e) besonders inspiriert. Der bedeutendste Komponist des Hochbarock, Johann Sebastian Bach, ließ sich nicht nur von biblischen Texten inspirieren, sondern auch von christlicher Poesie in freier Versform. Dante, wie viele andere Autoren und Künstler, fand Inspiration in der Schönheit einer Frau, Beatrice. Und etwas, das Künstler aus jedem Genre in jeder Zeitperiode und Kunstrichtung gleichmäßig inspiriert(e), ist die Natur. Wir sehen das in den impressionistischen Garten-Bildern von Claude Monet, in den Meeresansichten von Ivan Aivazovsky, in den innovativen, mystischen Landschaftsbildern von Caspar David Friedrich, in den Blumen von Georgia O'Keefe – und wir hören das in den pastoralen Werken von Beethoven, Haydn und Schubert. Beethoven schrieb sogar über die Natur: »Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald: jeder Baum spricht durch dich... Kindlich freue ich mich darauf, wie froh bin ich einmal in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben wie ich!«

»Inspiration ist ein Erwachen, eine Beschleunigung aller menschlichen Fähigkeiten und manifestiert sich in allen großen künstlerischen Leistungen.«

GIACOMO PUCCINI

AM WUNDERSCHÖNEN WÖRTHERSEE...

Auch Johannes Brahms ließ sich von der Natur zu seiner Musik inspirieren, was wir in seiner Zweiten Symphonie hören, die er im Sommer 1877 am Ufer des idyllischen Wörthersees komponierte. Bis seine Erste Symphonie fertig geschrieben war, hat es Jahre gedauert. Er stand in Beethovens Schatten, laut einem Artikel von Robert Schumann, der Brahms in messianischer Manier als Beethovens Nachfolger deklarierte, und Brahms huldigte sogar Beethovens »Neunter« in seiner lang erwarteten Ersten Symphonie melodisch. Seine Zweite Symphonie ist wie ein langer, befriedigender Seufzer, als ob man endlich in den Urlaub geht. Und tatsächlich, Brahms war im Urlaub: Der Wörthersee ist ein blau-grüner, kristallklarer See in Kärnten. Man spürt, wie südlich der Ort ist; er liegt nah an der Grenze zu Slowenien und Italien. Jedoch war Brahms' Urlaub nicht frei von harter Arbeit. Brahms schrieb über Inspiration: »Ohne Handwerkskunst ist Inspiration nur ein Schilfrohr, das im Wind zittert.« Also trat Brahms aus Beethovens sprichwörtlichem Schatten ins kärntnerische Sonnenlicht, es ist also kein Wunder, dass diese Symphonie so Dur-voll und freundlich klingt.

AUS ALT MACH NEU...

Zufälligerweise hat Igor Strawinsky sein Violinkonzert in D ebenfalls in einem Sommer komponiert, und zwar 1931. Die vier Sätze dieses Konzerts sind auch ziemlich Dur-voll und erhebend. Ob Sommer die Kraft war, die Strawinsky inspirierte, können wir nicht sagen, aber sicher ist, dass er durch Musik angeregt wurde, die es bereits vorher gab: Strawinsky benutzte die Technik des Neoklassizismus – aber das war eigentlich nichts Neues. »Wer mich gründlich kennt«, schrieb schon Joseph Haydn, »der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studiert habe.« Künstler haben sich stets für alte Kunst und Musik interessiert – zum Beispiel verwendeten Opernkomponisten von der Renaissance bis zur Klassik antike Sujets. Der Neoklassizismus kann also als ein Zeichen der Moderne gesehen werden; es ist ein Neuerfinden und eine Ehrung der alten Stile und schaut doch nach vorne. Strawinsky wird aber oft mit seiner atonalen Musik verbunden. Wenn wir an eines seiner bedeutendsten Werke, »Le Sacre du Printemps«, denken, kommen uns Dissonanzen und gewaltige Rhythmen in den Sinn. Jedoch sind manche seiner Werke in einem ganz anderen Stil geschrieben, in einem harmonischen, neoklassizistischen Stil, der an die melodische Musik Mozarts und Schuberts erinnert. Strawinskys Violinkonzert in D ist tonal eingängig. Ein einziger Akkord verbindet die Sätze, genauso wie einige romantische Komponisten Sätze und Szenen mit Melodien und Motiven verknüpften. Also hat Strawinsky sich, wie viele seiner Zeitgenossen, aktiv von anderen inspirieren lassen.

DIE KLANGMASSEN WAGNERS...

In mehr als einem Interview sagte Ligeti, dass seine früheste musikalische Schlüssel-Erfahrung der »Feuerzauber« aus Richard Wagners »Walküre« war. Später in seiner Jugend hörte er das Vorspiel zu »Rheingold« und war so beeindruckt und bewegt von diesen statischen, sich aber doch entwickelnden Klangmassen, dass diese Erfahrung seine Idee von musikalischen Strukturen verfestigte. Er sagte über den »Feuerzauber« und das »Rheingold«-Vorspiel: »Das ist ein stehender Es-Dur Akkord und mit langsamen Bewegungen und Figurationen in den Hörnern. Und diese stehende Fläche, das war ein Modell für mich. Man kann doch Musik machen, ohne dass die Akkorde wechseln, aber das habe ich nur tonal gedacht; nicht-tonale Musik konnte ich mir nicht vorstellen. Aber diese Vorstellung von einer statischen Musik mit Klangfarben-Änderungen, das war dieses Vorspiel, und in meinem Orchesterstück Atmosphères – auf ganz andere Weise – kommt diese Idee.« Obwohl er selbst gesagt hat, dass es Quatsch sei, wenn Leute »Atmosphères« mit dem Vorspiel zu »Lohengrin« verbinden, ist es unverkennbar, dass Wagners Klangvorstellung geholfen hat, Ligetis eigene Ideen von Musik zu verwirklichen. Dieses Prinzip von massiven, stehenden Klangmassen ist von physischen, architektonischen Einflüssen wie Gittern, Mustern und insbesondere Spinweben weiter beeinflusst. Seine Faszination für Spinnennetze ist sowohl beeindruckend als auch überraschend, da er seit seiner Kindheit unter einer Spinnenphobie litt. In »Atmosphères« ist die Mikropolyphonie wie ein physisches Spinnennetz gewebt, zugleich ist sie aber auch breit und dicht instrumentiert, mit stehenden Akkorden in wagnerschen Ausmaßen.

Ein Programm mit Romantik, Neoklassizismus, Klängen des 20. Jahrhunderts und Modernität in verschiedenen Formen – hoffentlich inspiriert Sie dieses Programm, sei es, dass es Ideen und kreative Energie in Ihnen evoziert oder dass es Sie einfach dazu inspiriert, den Abend zu genießen.

Elora Lencoski

Philharmoniker mit Leib und Seele!

ZUM ABSCHIED VON WOLFGANG BERG

Wolfgang geht und wir können uns das kaum vorstellen.

Er hat nicht nur die Bratschengruppe, sondern das gesamte Orchester geprägt, wie kaum ein Anderer; durch seine langjährige Tätigkeit als Vorstand, als Initiator des Odeon-Jugendorchester und zuletzt im Spielfeld Klassik-Team. Überall hat er viel Zeit und einen großen Teil seiner schier unerschöpflichen Energie dem Orchester, der Förderung junger Musiker*innen und dem Realisieren zahlreicher musikalischer Projekte gewidmet.

Er sagt, was er denkt, regt sich gerne mal auf, hat ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden, scheut keinen Konflikt und schießt auch mal übers Ziel hinaus, aber er kann eigene Fehler eingestehen und ist nie nachtragend. Bei Wolfgang weiß man immer, woran man ist. Wie wohltuend!

Seit 1989 ist er Teil der Münchner Philharmoniker, der letzte aus der Bratschengruppe, der die Celibidache-Ära noch miterlebt hat. Innerhalb der Gruppe

werden wir seine gute Laune, seine Energie und seine musikalische Leidenschaft sehr vermissen.

Wolfgang ist überhaupt ein »Lebemann«; seine Sommerfeste sind legendär; er hält mit absoluter Treue (und Leidenschaft) zu seinem Schalke 04 und liebt seinen Garten inklusive aller anstrengenden Arbeiten. Holzhacken: »Yuhuu!« Schneeschaufeln: »Isch liebe das!«

Nun wird er leider wahr, der legendäre Spruch unseres Eifler Jungen: »Isch mach da nisch mehr mit!« Aber dafür gibt es jetzt (manch eine langweilige Probe weniger) und endlich mehr Zeit, um öfter in Neuseeland – der Heimat seiner Frau – sein zu können und natürlich für die neue große Liebe: seinen Enkelsohn.

—
Deine Bratschengruppe



Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
JÉRÔME BENHAIM
DENIZ TOYGÜR*
ANNIKA BERNKLAU°
MITSUHIRO SHIMADA°

2te Violinen

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

GUILIA SCILLA
EVA HAHN*
MUGI TAKAI*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM
JOSEF HUNDSBICHLER*
CHRISTOPH VANDORY*
ELENA LASHERAS GONZÁLES°

Violoncelli

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

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREUDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGNUI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN

ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
LLUC OSCA RIBERA°

Flöten

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

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
ANNA EBERLE°

Klarinetten

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

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER STV. SOLO

Hörner

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

Trompeten

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

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
MAXIMILIAN BRUCKNER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
AFONSO ARAÚJO°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER

JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
MARIUS FISCHER°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
SONIA CRISANTE°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

FLORIAN WIEGAND

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Florian Wiegand, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION & PROJEKTLEITUNG

Rebecca Friedman (Münchner
Philharmoniker, Spielfeld Klassik),
Jan Golch (Institut für Musikwissenschaft
der LMU München), Christine Möller
(Münchner Philharmoniker, Programmheft-
redaktion)

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

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

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

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Dominik Abele, Deborah
Bacher, Tsz Lam Chan, Nicolas Goldmann, Anna
Groesch, Almut Kohnle, Elora Lencoski, Iris
Simon, Maria Zdravkovic
– Künstlerbiografien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Abbildung zu György Ligeti:
wikimedia commons
– Abbildung zu Igor Strawinsky:
wikimedia commons
– Abbildung zu Johannes Brahms:
[https://www.brahmsinstitut.de/index.
php?cid=509](https://www.brahmsinstitut.de/index.php?cid=509)
– Leonidas Kavakos: © Marco Borggreve
– Friederike Luise Arnholdt: © Ina Zabel
– Lahav Shani: © Marco Borggreve
– Wolfgang Berg: © Tobias Hase

IMP

Fact or Fiction? — AUFLÖSUNG

Ligeti

Es fand zwar kein Telefonat zwischen Kubrick und Ligeti statt, sondern lediglich ein Briefwechsel; alles, was in dem fiktiven Gespräch geäußert wird, beruht jedoch auf Fakten. Die Urheberrechtsverletzung, die Kubrick durch die nicht-rechtmäßige Verwendung von Ligetis Musik beging, zog einen sechsjährigen Prozess nach sich, an dessen Ende Ligeti 3.000 Dollar erhielt.

Strawinsky

1941 wurde Strawinskys Violinkonzert erstmals durch George Balanchine unter dem Titel »Balustrade« als Ballett für das Original Ballet Russe choreographiert. Anlässlich des Strawinsky Festivals 1972, ein Jahr nach Strawinskys Tod, schuf Balanchine für das New York City Ballet eine neue Version von »Balustrade« unter dem Titel »Violin Concerto«. Die Darstellung Balanchines in weißem Hemd mit hochgekrempelten Ärmeln samt seinen Äußerungen zu seiner Choreographie und zu Strawinsky und dessen Musik entsprechen den Überlieferungen. Die Figur des kleinen Timothy ist rein fiktiv.

Brahms

Die heutige Mode, zwischen den Sätzen einer Symphonie nicht zu klatschen, kam vermutlich erst Ende des 19. Jahrhunderts auf und war zur Zeit der Erstaufführungen von Brahms' 2. Symphonie während seiner Europatournee 1878 sehr wahrscheinlich noch nicht üblich. Die im Publikum geäußerten Aussagen zu Brahms' Musik und seiner Person haben ihren Ursprung in überlieferten Fakten und entsprechen teilweise direkten Zitaten.

ERLEBEN SIE VERWÖHNKINO VON SEINER SCHÖNSTEN SEITE!



GLORIA PALAST – IHR PREMIUM-KINO AM STACHUS

Der Gloria Palast steht für **Kinogenuss auf höchstem Niveau**, mit besonders breiten und bequemen Ledersesseln, neigbaren Rückenlehnen, eigenem Fußhocker und Tisch je Sitzplatz. Unsere edlen, in rotem Samt gehaltenen Logenplätze auf dem Balkon geben Ihnen das Gefühl einer privaten Veranstaltung.

Genießen Sie unseren **exklusiven Service** im Kinosaal und bestellen Sie aus unserer facettenreichen Speisekarte. Neben aktuellen Filmen bietet Ihnen der Gloria Palast besondere Klassiker, Matineen sowie Live-Übertragungen klassischer Konzerte und Opern aus den großen Häusern dieser Welt.



GLORIA PALAST Karlsplatz 5, 80335 München
www.gloria-palast.de





mphil.de

GASTEIG HP8