

MUSIK-HEUTE.DE IM GESPRÄCH MIT DEM MUSIKFORSCHER, PUBLIZISTEN UND DIRIGENTEN BENJAMIN-GUNNAR COHRS

Vollständiges, redaktionell unbearbeitetes Interview anlässlich der Aufführung des Bundesjugendorchesters unter Sir Simon Rattle am 23. 10. 2011 in der Berliner Philharmonie. In dieser Form nicht bei musik-heute.de veröffentlicht. (Fragen: Wieland Aschinger)

Herr Dr. Cohrs, Sie beschäftigen sich schon seit Ihrer Jugend mit musikwissenschaftlichen Problemen und insbesondere der Musik Anton Bruckners. Wie kamen Sie dazu?

Ich muß da weiter ausholen. Zum einen hatte ich das Glück, in der Jugendmusikschule Hameln Lehrer wie Dorothea Enkelmann und Rainer Bank zu haben, die mich bald dazu brachten, daß die Musik weitaus mehr zu bieten hat als nur das Standard-Repertoire von Bach bis Strawinsky. Von den beiden durfte ich mir immer neue Schallplatten ausleihen und lernte auf diese Weise Werke von »exotischen« Komponisten wie Arnold Bax, Ernest Chausson, Howard Hanson, Alberic Magnard, Josef Suk oder Ralph Vaughan Williams kennen. Zum Zweiten sang ich Jahre lang in der Hamelner Kantorei an der Marktkirche unter Hans Christoph Becker Foss, wo ich mit historisch informierter Aufführungspraxis aktiv in Berührung kam. Dies war in den späten Siebziger und frühen Achtziger Jahren, als das Interesse an dieser Art des Musizierens durch Pioniere wie Nikolaus Harnoncourt ohnehin wuchs.

Ich wollte schon als Jugendlicher immer alles mögliche über die Musik wissen. So nutzte ich bald auch die damals erfreulich üppige Musikabteilung der Hamelner Stadtbibliothek, wo man sich Schallplatten und Partituren ausleihen konnte. Die erste Bruckner-Platte, die ich in die Hände bekam, war nun Otto Klemperers überhaupt letzte Aufnahme – die Achte mit dem Philharmonia Orchestra. Seltsamerweise fehlte im Finale praktisch die gesamte Durchführung, also gut zehn Minuten Musik. Klemperer hatte dazu eine Entschuldigung auf dem Cover abdrucken lassen: Er fand, Bruckner hätte »im Finale eine derartige Fülle an Gedanken und Ideen gehabt, daß er dort zu weit ging«. Klemperer habe deshalb Striche vorgenommen. Er würde diese gleichwohl »nicht als Vorbild für andere betrachten«; er könne »nur die Verantwortung für seine eigene Interpretation übernehmen«. Allerdings hatte er früher diese Striche nicht gemacht, wie frühere Live-Mitschnitte beweisen. Andererseits war es auch Klemperer, der kurzerhand einen neuen Schluß für Mendelssohns Schottische komponierte, weil ihm der des Komponisten nicht gefiel. Ich begann mich freilich, zu fragen, wie es nur möglich sein kann, daß die Nachwelt derartig respektlos mit solchen Meisterwerken umgeht.

Als nächstes bekam ich dann die schöne Aufnahme von Bruckners Neunter mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Carlo Maria Giulini in die Hände. Sie hörte einfach mit dem dritten Satz auf, obwohl Bruckner angeblich lange am Finale gearbeitet und sogar verfügt hatte, das Te Deum für den Notfall als Ersatz-Schluss zu verwenden. Ich begann, mich kundig zu machen. Doch es war fast unmöglich, Informationen über den Finalsatz zu finden. Von Leopold Nowak, dem langjährigen Leiter der Bruckner-Gesamtausgabe und Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, habe ich noch heute einen Brief aus dem Jahr 1984, in dem er mir mitteilte, die Entwürfe zum Finale der Neunten seien für die Öffentlichkeit »bis zur etwaigen Aufarbeitung durch die Gesamtausgabe gesperrt«. (Man stelle sich dagegen heute den Leiter einer Sammlung vor, der dem Publikum entgegen seiner Aufgabe die Bestände seiner Sammlung bewußt vorenthält: ein Skandal ersten Ranges!) Der Band *Entwürfe und Skizzen zur IX. Symphonie* von Alfred Orel aus dem Jahr 1934 war lange vergriffen; eine Kopie bekam ich schließlich aus der Universität Marburg. Nach dem Studium war ich erstaunt, wie viel doch vom Finale erhalten und schon damals bekannt war, auch wenn mir einige offenkundige Irrtümer und Fehler Orels auffielen, die das Werk fragmentarischer erschienen ließen, als es in Wirklichkeit ist. Ich begann daraufhin, die Frage von etwaigen Aufführungsfassungen aktiv zu recherchieren.

Außerdem entdeckte ich in dem Band Orels die Entwürfe für ein ausgeschiedenes Trio zur Neunten in F-Dur mit Bratschensolo, daß der deutsche Komponist Armin Knab für kleines Orchester zur Aufführung eingerichtet hatte. Ich muß dazu ergänzen, daß ich – wie übrigens auch Bruckner! – schon als Kind unbedingt Dirigent werden wollte. Bis zu meinen ernüchternden Studienjahren träumte ich natürlich davon, einmal die ganz große Karriere zu machen. Noch als Teenager habe ich dann einige Jahre lang mit ungefähr gleichaltrigen Musikschülern Streichorchester-Projekte mit ziemlich ausgefallenem Repertoire in Hameln und Umgebung gemacht. Da ich ziemlich unerfahren war, war das für alle Beteiligten sicher nicht einfach. Allerdings hatten wir trotzdem etliche schöne Konzerte. Eins der ersten dieser Projekte enthielt 1985 nun die Aufführung dieses Trios von Bruckner für Flöte, Oboe, Viola und Streicher.

Der praktische Aspekt musikwissenschaftlicher Neugier war mir ohnehin immer wichtig. Schon im Studium ärgerte mich ungemein dieser Schutzreflex von Musikern, die sofort die Mauern hochfahren, wenn man sie fragt, warum sie eigentlich was tun. Dann sagen sie: »Ich bin ja Musiker und kein Musikwissenschaftler.« Das mußte immer als bequeme Ausrede für die eigene Denkfaulheit und Unreflektiertheit des eigenen Tuns herhalten. Die Trennung von Musikpraxis und Musikwissenschaft halte ich geradezu für gefährlich. Sie bewirkt bei vielen eine ausgesprochen fatale Erstarrung in der Musizierhaltung. Allerdings finde ich seitenlange Reiseführer durch die analytischen Momente eines Sonatensatzes genauso langweilig und überflüssig wie routinierte, seelenlose und unbedachte Aufführungen. Peter Gül-

ke sprach mir in seiner Studie *Brahms-Bruckner* (1989) also regelrecht aus der Seele, wo es im Vorwort heißt: »Große Werke ganz begreifen hieße nicht nur begreifen, wie sie erahnt, entworfen, erfüllt, erdacht und gemacht, sondern auch, wie sie, noch in den vermeintlich absoluten, strukturellen Details, gelebt worden sind.«

Ich habe hier weiter ausgeholt, um begreiflich zu machen, wie wichtig mir die Vermittlung von Erkenntnis und Praxis gleichermaßen ist, und wo dies seine Ursache hat. Unter dieser Prämisse ist auch meine Bruckner-Forschung und überhaupt meine ›wissenschaftliche‹ Betätigung insgesamt zu betrachten: Ich habe schon für meine jugendlichen Konzerte mit dem ›Jugendstreichorchester Hameln‹ Quellen recherchiert, Werke bearbeitet, Aufführungsmateriale erstellt, Programmhefttexte geschrieben, Konzert-Einführungen gehalten und sogar Werke für Musikverlage neu editiert. Das mache ich im Prinzip heute immer noch ... Ich betrachte mich mithin lieber als MUSIKwissenschaftler denn als MUSIKWISSENSCHAFTLER und ziehe sogar den neutralen Begriff ›Musik-Forscher‹ vor, um zu unterstreichen, daß es mir primär um das Musizieren geht.

Sie haben bei Nicola Samale, mit dem Sie an der Vervollständigung des Finales von Bruckners Neunter gearbeitet haben, auch Dirigierunterricht genommen. War das Zufall, oder haben Sie das bewußt wegen seiner Beschäftigung mit Bruckner entschieden?

Weder – noch. Ich bin Nicola Samale und seinem Arbeitskollegen Giuseppe Mazzuca erstmals Anfang 1986 in Berlin begegnet. Peter Ruzicka als damaliger Intendant des RSO Berlin hatte ein Werkstattkonzert unter Leitung von Peter Gülke organisiert, bei dem die deutsche Erstaufführung der Primär-Fassung des Finales gespielt wurde. Außerdem gab es einen Roundtable mit Musikwissenschaftlern und ein Publikumsgespräch. Ich hatte mit Samale vorher bereits Briefkontakt, über den französischen Musikwissenschaftler Paul Gilbert Langevin, der Samale durch seine Bruckner-Biographie überhaupt erst zur Arbeit am Finale inspiriert hatte. In Berlin haben wir uns auf Anhieb gut verstanden. Unsere Zusammenarbeit begann dann im Brief-Austausch, fortgesetzt bald in gegenseitigen Arbeitsbesuchen in Rom und Bremen. Giuseppe Mazzuca hatte allerdings zu dieser Zeit bereits kein Interesse mehr an der Arbeit am Finale. 1987 erbrachte ein internationales Symposium zur Problematik des Finalsatzes in Rom neue Anregungen. Bis 1988 haben wir dann eine erste Weiterentwicklung der Partitur festgestellt, die noch im gleichen Jahr erstaufgeführt wurde: Anlässlich der Reihe von Aufführungen der komplettierten Neunten mit dem Polnischen Rundfunkorchester Kattowitz unter Leitung von Nicola Samale durfte ich seinerzeit assistieren, übernahm Bläserproben und stand zum ersten Mal vor einem großen, professionellen Sinfonieorchester. Das gab für mich sogar den letzten Ausschlag, ab 1989 in Bremen doch Konzert-Dirigieren und nicht Querflöte in Richtung Orchestermusiker zu studieren. Von Samale hatte ich bis dahin jedoch allerdings schon wesentliche Grundaspekte des Dirigierens gelernt, insbesondere der Dirigiertechnik nach dem Lehrbuch von Nicolai Malko, welcher besonderen Wert auf eine entspannte Körperhaltung und die korrekte Haltung des Taktstockes nach physiologischen Grundsätzen legt.

Wie stieß der australische Musikwissenschaftler John Alan Phillips zu Ihrem Team?

Mit John Phillips kam ich in Kontakt durch Vermittlung von Peter Gülke. Phillips hatte ihm nach der Berliner Aufführung geschrieben. Er bereitete schon damals seine Dissertation zu Bruckners Neunter vor (die allerdings erst 13 Jahre später fertig werden sollte), und wir korrespondierten bald angeregt über die damit verbundenen Fragen. Anlässlich eines Europa-Trips bot sich im Winter 1989 die Gelegenheit für eine Begegnung in Bremen, zu der auch Nicola Samale kam. Wir gaben dann in der Hochschule für Künste in Bremen eine Präsentation mit einer vierhändigen Klavieraufführung des Finales durch John und Nicola und einem Vortrag von mir.

Das bloße Interesse an der Materie ist das eine, aber wie gelangten Sie an die richtigen Stellen und Quellen?

Das war in der Tat ein Problem. Nicola Samale hatte bis dahin insbesondere die Orel-Ausgabe, die er gründlich studiert und fallweise korrigiert hatte, jedoch nur wenige Kopien von Original-Manuskripten. Das meiste davon lag ja bei Nowak unter Verschluss. Deshalb war auch die erste veröffentlichte Nachfolger-Fassung, 1991 vom Bruckner-Orchester Linz unter Manfred Mayrhofer uraufgeführt und 1992 im Selbstverlag in Bremen und Adelaide erschienen, noch lange nicht der Weisheit letzter Schluß, da die eigentliche Aufarbeitung der Original-Quellen noch gar nicht erfolgt war! So bedauerlich dies ist: Im Grunde machte erst der Tod von Leopold Nowak im Sommer 1991 eine solide Quellenforschung erst möglich. Es ist aber erst seinem Nachfolger als Leiter des Musikwissenschaftlichen Verlags, Prof. Herbert Vogg, zu verdanken, daß die Bruckner-Gesamtausgabe dann die Aufarbeitung der Quellen zur Neunten anging. John Phillips und ich wurden damit quasi offiziell beauftragt, da wir – insbesondere John wegen der Vorbereitung seiner Dissertation – ohnehin an den Quellen bereits arbeiteten. Das machte uns natürlich auch die Weiterarbeit an der Finale-Vervollständigung insgesamt leichter.

Was für Quellen zieht man für eine Vervollständigung heran, und wo findet man sie?

Es war zunächst der gesamte Bestand an Noten-Manuskripten zur Neunten zu sichten und darzustellen. Diese Quellen liegen heute in verschiedenen Musiksammlungen und teilweise auch in Privatbesitz, da nach Bruckners Tod das Mate-

rial nicht zusammengehalten, sondern in alle Winde verstreut wurde. Mit dieser Arbeit sind wir leider bis heute noch nicht fertig, da wirklich sehr viel Material erhalten ist. John Phillips hat bereits eine Faksimile-Ausgabe aller erhaltenen Notenseiten zum Finale vorgelegt, eine Teil-Rekonstruktion der im Entstehen begriffenen Autograph-Partitur sowie darauf basierend eine Spielfassung des teilrekonstruierten Fragments, die von Nikolaus Harnoncourt uraufgeführt wurde. Seine Dissertation erschien 2002. Ich selbst habe einen Studienband mit allen Quellen zum zweiten Satz, Spielfassungen der beiden ausgeschiedenen Trios zum Scherzo, eine Neu-Ausgabe der ersten drei Sätze der Neunten vorlegt und 2009 zum gleichen Thema promoviert. Die zahlreichen neuen Erkenntnisse aus meiner erneuten Sichtung der Quellen wurden zwar bereits in unsere Aufführungsfassung eingearbeitet, bislang aber noch nicht in die Dokumentations-Bände der Gesamtausgabe. Auch bereiten wir derzeit noch den Textband zum Finale sowie eine Faksimile-Ausgabe aller Quellen zum ersten und dritten Satz der Neunten vor. Zu berücksichtigen waren natürlich auch Bruckners Briefe, Kalender, Dokumente aus seinem Umfeld, Zeitungsartikel noch aus Lebzeiten und spätere Erinnerungsberichte von Bruckners Freunden und Bekannten. Die Bibliothekenrecherche ist dabei noch vergleichsweise einfach. Schwieriger wird es bei Privatbeständen, von deren Existenz man manchmal erst durch Kataloge von Auktionshäusern oder durch Zufall erfährt. So fand sich erst 2005 eine Seite mit frühen Skizzen zum Finalebeginn im Besitz eines Dirigenten, der diese einst von einem Münchner Kritiker geschenkt bekommen hatte.

Wie gestaltet sich die Untersuchung solcher Autographe, und welcher Art sind sie?

Es gibt von Bruckner zur Neunten in der Regel Doppel-Bogen im Hochformat, manche auch im Querformat. Mitunter sind von diesen Doppelbogen auch nur noch einzelne Blätter vorhanden, wo Bruckner Bogen auseinander getrennt hat. Einerseits sind da Skizzen in unterschiedlicher Ausformung – manchmal nur Harmonien, Motive, Skizzierungen weniger Takte oder Skizzierungen einzelner Orchesterstimmen, öfter Verläufe weiterer Strecken, zusammengezogen in zwei, drei, vier oder mehr Systemen. Mitunter finden wir regelrechte Arbeits-Skizzen, in denen manche Satz-Abschnitte mehrmals durchgearbeitet sind. Manchmal gibt es sogar erhaltene durchgängige Vorskizzierungen von größeren Sektionen eines Satzes. Weiterhin gibt es sogenannte Satz-Verlaufs-Entwürfe; dies sind schon vollständig vorbereitete Partiturbogen (vorgezogene Taktstriche, Instrumentenbezeichnungen am linken Rand, Notenschlüssel), in denen aber dann doch nur der musikalische Fortgang in einer einzigen Stimme angedeutet wird (meistens den Violinen). Schließlich gibt es vollständig wie auch unvollständig instrumentierte Partiturbogen. Dabei ist wichtig zu wissen, daß sich Bruckner den Inhalt seiner Skizzen zunächst in die Streicher übertrug. Die Bläserstimmen arbeitete er dann nach und nach in weiteren Arbeitsphasen aus. Manchmal nahm er schon Umkonzeptionen vor, wenn nur erst die Streicher eingetragen waren. Manchmal korrigierte er auch bereits fertig instrumentierte Bogen. In solchen Fällen schrieb er dann diese Bogen neu ab, inklusive der Änderungen. Dies erklärt, warum zu manchen Abschnitten mehrere Bogen aus unterschiedlichen Arbeitsphasen erhalten sind.

Woran erkennt man, welche Skizze von wann ist und an welche Stelle im Gesamtwerk sie hingehört?

Bei wichtigen Arbeitsprozessen hat Bruckner oft schon in den Skizzen Datierungen beigegeben. Außerdem wurden die Partitur-Bogen von ihm fortlaufend hintereinander nummeriert. Oft vermerkte sich Bruckner schon in den Skizzen, für welchen Partiturbogen die fraglichen Takte entworfen wurden. Wenn ein Partiturbogen 20 heute fehlt, kann man das natürlich sofort erkennen, wenn der 19. und 21. Bogen erhalten sind. Weitere Hinweise für die Einordnung und Chronologie der Arbeitsprozesse bieten die verwendeten Papiersorten: Bruckner kaufte Notenpapier offenbar stapelweise nach und verwendete es dann von oben nach unten. Diese Papiersorten konnten je nach Hersteller, Herstellerwasserzeichen und Anzahl der Systeme unterschiedlich sein. Die Papiersorten-Forschung ist ein wichtiger Bestandteil der Quellenforschung. Man kann dabei oft die Verwendung bestimmter Papiersorten bestimmten Zeiträumen in der Komposition zuordnen. Schließlich war Bruckner auch ein sehr systematischer Komponist: Er hat zum Beispiel nicht nur die Taktperioden mit Zahlen durchnummeriert – ein System zur Kontrolle der Gewichtung leichter und schwerer Takte –; er hat vor allem eine regelrechte Kurzschrift aus bestimmten Zeichen entwickelt, mit denen er Überspringungen, Auslassungen und Einfügungen kennzeichnete. Manchmal hat er sogar ganze Form-Abschnitte Takt für Takt durchnummeriert, die Fuge im Finale zum Beispiel. Auch die eben bereits erwähnten metrischen Ziffern, also die Numerierung der Taktperioden, ist ausgesprochen hilfreich, um zum Beispiel die Takt-Struktur eines fehlenden Bogens zu erkennen. Knüpft beispielsweise ein erhaltener Bogen mit dem 7. und 8. Takt einer Periode an eine Lücke an, wissen wir dadurch genau, daß die letzten sechs Takte des fehlenden Bogens zugleich die ersten sechs Takte einer Taktperiode waren. Manches kann man allerdings beim besten Willen heute nicht mehr genau einordnen; besonders an Stellen, wo Bruckner sehr intensiv gefeilt hat, oder aufgrund von Lücken durch verlorengegangenes Material. Das ist dann wie bei einem Puzzle, wo Steinchen fehlen. Es bleiben in der Quellenforschung also naturgemäß immer offene Fragen. Es läßt sich nicht mehr alles restlos im Nachhinein aufklären.

Einige Manuskripte werden in Privatsammlungen vermutet; für Bruckner-Autographe werden hohe Preise geboten. Gibt es bei Noten auch Fälschungen und wenn ja, wie erkennt man sie?

Natürlich gibt es Fälschungen auch in der Musik. Besonders bekannt wurde vor einigen Jahren die sogenannte Tipp-Ex-Sinfonie von Franz Schubert, die die angeblich verlorene Sinfonie sein sollte, die Schubert 1825 in Gastein begonnen hatte. Heute weiß man, daß die ›Gasteiner Sinfonie‹ sicher die große C-Dur-Sinfonie war, die aufgrund von Papiersortenforschungen bis ins Jahr 1825 zurück datiert werden konnte. Die Schubert-Forschung hat die Tipp-Ex-Sinfonie insgesamt als Fälschung entlarvt, auch wenn nicht ausgeschlossen werden konnte, daß der Urheber für einige Passagen daraus eine nunmehr verschollene Originalvorlage verwendet hat. Man erkennt solche Fälschungen durch Stil-Vergleiche, Handschriftenvergleiche und chemisch-physikalische Untersuchungen zum Beispiel des Papiers und der Tinte – also im Prinzip ähnlich wie in der bildenden Kunst. Bei Bruckner sind allerdings, soweit ich weiß, bisher keine Fälschungen bekannt geworden.

Um noch einmal auf Ihre Vervollständigung zurück zu kommen: Wann entscheidet man eigentlich als Bearbeiter, diese Fassung veröffentliche ich jetzt zur Aufführung bzw. Aufnahme?

Gute Frage! Es ist halt wie verhext: Einerseits ist unsere Aufführungsfassung bekannt und wird doch ab und zu angefragt (bisher hat es gut 50 internationale Aufführungen in 25 Jahren gegeben), und man muß immer ein Orchestermaterial vorrätig halten. Wir haben auch nach jeder Veröffentlichung gedacht, so lassen wir es; besser nicht noch mal dran rühren, um die armen Leute nicht zu verwirren. Andererseits: Was soll man machen, wenn einen bestimmte Stellen wurmen und noch nicht überzeugend genug klingen? Dies war unsere primäre Motivation bei Umarbeitungen bis 2005, eine Partitur-Veröffentlichung, mit der wir uns immerhin (von kleinen Retuschen 1996 abgesehen) 13 Jahre Zeit gelassen hatten, nachdem ich unter anderem selbst in meinen Aufführungen immer neue Ideen ausprobiert habe. Das nächste Problem ergab sich dann aus meiner eigenen Dissertation, bei deren Vorbereitung ich zwischen 2005 und 2008 alle Quellen noch einmal durchgesehen habe. Die Lösung zweier philologischer Probleme (nämlich die weitgehende Sicherstellung bzw. Rückgewinnung des Verlaufs des zweiten Themas in der Exposition und des fehlenden Partiturbogens in der Fuge aus den Skizzen) erforderte dann leider einen nochmals revidierten Nachdruck. Und die Erkenntnis, daß unsere frühere Konzeption der Coda aus verschiedenen Gründen doch nicht ganz überzeugt, bot schließlich den Anlaß zur erneuten Umarbeitung dieses Satzteils 2010/11.

Nun müssten wir natürlich eigentlich die nochmals revidierte Partitur auf den Markt schmeissen (im Moment gibt es nur für die Dirigenten die Dirigierpartitur und das aktualisierte Material), aber bevor wir das tun, wollen wir zunächst den ganzen Textkommentar noch einmal gründlich aktualisieren. Bei einer erneuten Partiturausgabe sollten wir uns schließlich ganz sicher sein. Freilich – sollten die bisher fehlenden Bogen plötzlich auftauchen, wäre die ganze Sache leider wieder völlig neu zu bewerten. Eben deshalb haben wir unsere Arbeit immer als ›work in progress‹ bezeichnet. Nicht zuletzt wird dadurch auch darauf hingewiesen, daß das Werk als solches mit Bruckner eigentlich gestorben ist. Die Komplettierung ist ja nur der Versuch einer Annäherung an das Material – die provisorische Ausarbeitung der teilrekonstruierten Autograph-Partitur und Realisierung für Konzertzwecke, um einen ungefähren Eindruck einer viersätzigen Neunten zu vermitteln. Andererseits glaube ich, wir haben es an vielen Stellen recht gut getroffen. Es sind ja nur für wenige Takte gar keine Noten Bruckners mehr vorhanden!

Man hört, daß Archäologen angeblich oft der Versuchung widerstehen müssen, etwas nach dem heutigen Kenntnisstand zu rekonstruieren. Wie ist das in der Musik?

Ich weiß nicht, wie das in der Archäologie ist. Ich bin kein Archäologe. Allerdings gibt es doch sehr viele Rekonstruktionen von Gebäuden, Tempel-Anlagen und ähnlichem. Denken Sie in letzter Zeit an die Dresdner Frauenkirche oder das wieder aufgebaute Theater La Fenice. In der Musik muß man nun immer von Fall zu Fall unterscheiden. Hat der Komponist selbst eine Fertigstellung beabsichtigt? Aufgrund welcher Umstände wurde das Werk fragmentiert? Ist es unfertig geblieben, posthum in Teilen verloren gegangen? (Im Falle des Finalefragmentes übrigens beides davon.) Es kommt noch dazu, daß Werke der bildenden Kunst oder Bauwerke auch als Fragmente bzw. Ruinen ohne weiteres betrachtbar sind. Musik muß jedoch erst einmal in irgendeiner Form klingend realisiert werden, um vom Hörer überhaupt erlebbar zu werden.

Im Falle von Bruckners Neunter halten wir es für unbedingt erforderlich, ein Stück Kulturgut zu retten, das auf so tragische Weise im Nachhinein fragmentiert wurde, nicht zuletzt, um die eigenen Absichten des Komponisten zu unterstreichen. Er hat ja selbst alles daran gesetzt, daß genau das nicht passiert, was heute doch leider gängige Praxis ist, nämlich die Aufführung nur des dreisätzigen Torsos. Wäre das Material zusammengehalten worden gleich nach Bruckners Tod, hätte ein Bearbeiter ja eine vollständige, wenn auch nicht fertig instrumentierte Partitur vorgefunden. Ich muß hier allerdings noch einmal differenzieren, um etwaige Mißverständnisse auszuräumen, die auch in der Musikwissenschaft nach wie vor vorherrschen, wie man jüngst erst wieder im Artikel zur Neunten Sinfonie von Mathias Hansen im 2010 erschienenen *Bruckner-Handbuch* erkennen konnte: Unsere Vervollständigung ist selbst keine Rekonstruktion; sie

beruht vielmehr auf einer solchen. Zu rekonstruieren war der Zustand des Werkes, wie er zu Bruckners Tod ungefähr vorgelegen haben muß, insoweit sich dies aus den erhaltenen Quellen noch erkennen läßt. Diese philologische Rekonstruktion, also das Zusammensetzen der erhaltenen Mosaiksteinchen so gut wie möglich, bildete erst die Grundlage für die zweite Stufe, nämlich die provisorische Ausarbeitung des rekonstruierten Zustands zum vervollständigten Satzganzen.

Begreifen Sie andere Autoren von Vervollständigungen wie William Carragan als Konkurrenten? Arbeiten die auf einer ganz anderen Baustelle, oder tauschen Sie sich untereinander aus?

Wir haben uns einem Austausch mit anderen nie verschlossen, aber andere Finale-Bearbeiter haben es immer vorgezogen, für sich zu arbeiten und sind nur in seltenen Fällen direkt auf uns zugegangen. Ein Bearbeiter hat, soweit ich weiß, an einer Fassung gearbeitet, aber nie aufführungsfertig gemacht, und dies wahrscheinlich nicht zuletzt aufgrund unserer Version. Nicht durchsetzen konnten sich auch verschiedene Komplettierungsversuche bis in die Achtziger Jahre hinein, die alle auf der fehlerhaften und unvollständigen Orel-Ausgabe der Entwürfe beruhten. Der niederländische Musikjournalist Aart van der Wal hat 2005 über diese Problematik einen sehr empfehlenswerten Artikel veröffentlicht. Mit der Komplettierung von Carragan hat es allerdings eine besondere Bewandnis: Als ich ihn 1986 anlässlich der europäischen Erstaufführung in Utrecht kennenlernte, wies ich ihn auf die Memoiren von Bruckners Arzt Richard Heller hin, die er nicht kannte. Heller erwähnt da, Bruckner hätte ihm den Schluß des Finales am Klavier vorgespielt, mit einer an das Te Deum erinnernden Figur und mit einem Halleluja-Motiv. Carragans Finale hatte bis dahin kein Halleluja-Motiv. Auf meine Anregung hin hat er dann damals das an das ›non confundar‹ aus dem Te Deum und an das ›Halleluja‹ aus dem 150. Psalm erinnernde Trompeten-Fanfaren-Motiv vom Beginn des Finales der Achten Sinfonie in seine Coda eingebaut. So fand ein kleiner musikalischer Gruß von Cohrs Eingang in diese Fassung, was nicht einer gewissen Ironie entbehrt. Mein Kontakt zu Carragan brach jedoch nach 1995 ganz ab; ich habe auch nie mit ihm gearbeitet. Wir sind einander so etwas wie die gegenseitige Nemesis. Sein Komplettierungs-Versuch leugnet bis heute grundlegende philologische Erkenntnisse. Es gibt keinen Rechenschafts-Bericht seiner Fassung. Und es tut mir leid – eine Komplettierung wie die von Carragan, die zum Beispiel eine nachweislich 16-taktige Lücke eines fehlenden Bogens mit 50 Takten spekulativer Eigenkomposition ersetzt, kann ich einfach nicht ernst nehmen.

Es gibt noch weitere jüngere Vervollständigungsversuche, die auch ein- oder zweimal aufgeführt worden sind. Studiert man jedoch diese Partituren, gewinnt man den Eindruck, daß wesentliche philologische Erkenntnisse bewußt nicht berücksichtigt wurden, um ›eigene Visionen‹ des Finalsatzes zu realisieren. Dies ist sicherlich legitim, wenn man als Komponist sich tätig mit dem Material auseinandersetzt und dies dann auch so benennt (– denken Sie an Gottfried von Einems *Bruckner Dialog*, der sich mit dem Choraltheema des Finales der Neunten kompositorisch auseinandersetzt –), nicht jedoch, wenn man den Resultaten dann lediglich im Nachhinein das Mäntelchen musikwissenschaftlicher Legitimität umzuhängen versucht, wo man in Wirklichkeit nur Bruckners Fragmente als improvisatorische Müllhalde für halbkreative Eigenversuche ausgeschlachtet hat. Wir sind bis heute die einzigen, die überhaupt grundlegende Quellenforschung zum Finale seriös betrieben und unsere Resultate entsprechend veröffentlicht haben. Natürlich bleiben Details spekulativ, und verschiedene Fragwürdigkeiten lassen an manchen Stellen andere Lösungen zu. Aber eigenartigerweise hat sich auch in der Musikforschung kaum jemand seriös überhaupt mit den Resultaten unserer Forschungen auseinandergesetzt. Besonders ärgerlich wird es dann, wenn unter Verletzung unseres Copyrights andere Bearbeiter wagen, von unserer Vervollständigung alles herzunehmen, was ihnen gefällt, um dann alles, was ihnen nicht gefällt, durch Selbstkomponiertes zu ersetzen – ohne Rücksicht auf philologische Erkenntnisse, auf Bruckners eigene Arbeitsmethoden und die stilistischen Eigenarten der Neunten. Dies ist in jüngster Zeit leider mehrmals vorgekommen. Die Resultate klingen leider wie eine unsägliche Bruckner-Travestie.

War Ihnen eigentlich zu Beginn Ihrer Arbeit an der Neunten klar, daß daraus eine Beschäftigung für die nächsten 25 Jahre werden würde? Und wie lange, glauben Sie, werden Sie sich noch damit beschäftigen?

Natürlich war mir nicht klar, daß es so lange dauern würde! Aber ich würde es jederzeit wieder tun. Außerdem war es die Mühe wert: Als ich im vergangenen Januar Simon Rattle traf, wo er sich sehr zufrieden über die neue Fassung äußerte, meinte ich: »Nur schade, daß es 25 Jahre dauerte, bis wir so weit gekommen sind.« Er antwortete darauf, wir sollten im Gegenteil darüber froh sein, daß es so lange gedauert hat, angesichts des nunmehr zustande gekommenen Resultates. Wie ich bereits vorhin sagte, sorgt schon die Natur der Sache selbst dafür, daß man nicht aufhört, sich damit zu beschäftigen, jedenfalls nicht, bis nicht die letzte verloren geglaubte Seite wieder aufgetaucht ist. Und wer weiß schon, ob und wann das der Fall sein könnte. An den Quellen zur Neunten arbeite ich, wie gesagt, im Moment ohnehin für die Gesamtausgabe. Bezüglich der Aufführungsfassung müssen wir unsere neuen Erkenntnisse noch in eine noch vorzubereitende neue Druck-Veröffentlichung einarbeiten; ich kann noch nicht absehen, wie lange dies noch dauert. So viel zu meiner wissenschaftlichen Betätigung. Hinzu kommt noch, daß ich natürlich auch musikalisch immer weiter an Bruckner arbeiten werde. Ich würde die Neunte gern wieder einmal dirigieren, und ich erarbeite mir ohnehin Notentexte für jede Aufführung neu. So gesehen: Open End für Bruckner. Lebenslänglich quasi. Schöne Aussichten!

Das Bundesjugendorchester hat am 23. Oktober 2011 in der Berliner Philharmonie die deutsche Erstaufführung des Satzes mit nochmals grundlegend revidierter Coda gegeben. Zuvor gab es, glaube ich, schon eine Aufführung in Holland?

Das war in der Tat nur eine Woche früher, mit zwei Konzerten in Breda und Eindhoven durch Het Brabants Orkest unter Friedemann Layer. Er ist ein vorzüglicher Bruckner-Dirigent, denn er ist ein früherer Schüler der Wiener Dirigier-Legende Hans Swarowsky und weiß zum Beispiel über die Wichtigkeit der Taktgruppierungen und Schwerewirkungen bei Bruckner genau Bescheid. Bei Bruckner sind ja oft Takte zusammengefaßt; seine Musik schwingt zwischen schweren und leichten Takten hin und her wie ein Pendel. Das ist vielen Dirigenten heute kaum bekannt, und Orchester neigen unglücklicherweise auch noch dazu, die ›Eins‹ jedes aufeinander folgenden Taktes gleich schwer zu betonen. Übergeordnete Viertakter aus zweimal zwei Takten (wie im dritten Thema des ersten Satzes) der Neunten Sinfonie, oder Viertakt-Gruppen wie im Scherzo der Siebenten, sind für solche Orchester kaum nachvollziehbar, wenn sie nicht ein kundiger Dirigent darauf ausdrücklich hinweist. Het Brabants Orkest hat da enorme Arbeit geleistet.

In Eindhoven gab es nach dem Finale eine standing ovation. Es war natürlich schön, zu erleben, daß offenbar die Änderungen in der Coda dem Satz als Ganzes gut getan haben, denn so war es ja auch gedacht: Ursprünglich hatte viel zu lang eine uralte, auf 1983 zurückgehende Idee überlebt, in der von Bruckner skizzierten Kadenz am Ende die Musik noch einmal genauso in sich zusammenbrechen zu lassen wie beim Höhepunkt des Adagios, und den eigentlichen Schluß durch ein 16 Takte langes, neues Crescendo vorzubereiten. Wir haben jedoch schließlich erkannt, daß dies in der Finale-Coda völlig untypisch für Bruckner ist: Es geht da vielmehr sonst immer mit jeder Steigerung auf einen höheren Gipfel, bis hin zum Schlußplateau. Da muß die Energie akkumulieren und darf vorher nicht abrechen. Ich glaube sogar, daß insbesondere dieser Aspekt unserer Aufführungsfassung bislang einer noch weiteren Verbreitung im Wege gestanden hat. Es ist übrigens ein Jammer, daß das vorzügliche Brabants Orkest wie viele andere holländische Orchester massiv in seiner Existenz bedroht ist, denn die holländische Regierung ist gerade dabei, die Kultur im eigenen Land radikal zu beschneiden, und dies nur, um sich beim rechten Wählerspektrum anzubiedern. Die haben nicht verstanden, was das Schließen eines Orchesters bedeutet: weg ist weg! Anders als Kunstwerke in einem Museum kann man musikalische Kunstwerke aber nur durch Aufführungen lebendig halten. Dazu bedarf es einer vitalen Musikszene mit Orchestern, Musiktheatern und vor allem auch engagierten Rundfunkanstalten. Der hier vorgesehene Radikalschnitt ist ein kulturpolitischer Skandal und eine Schande für ein zwar kleines Land, das aber doch immerhin namhafte Komponisten wie Henk Badings, Alphons Diepenbrock oder Julius Röntgen, Dirigenten wie Wilhelm Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernhard Haitink und Edo de Waart und nicht zuletzt mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam eins der weltbesten Orchester hervorgebracht hat!

Wie kam es eigentlich zu dem Berliner Konzert, und wie fanden Sie das Ergebnis?

Zunächst einmal bin ich Simon Rattle dankbar, daß er für sein Sonderprojekt mit dem Bundesjugendorchester überhaupt die komplettierte Neunte ausgewählt hat! Ich kenne ihn persönlich bereits seit einem Auftritt beim Bremer Musikfest vor über 15 Jahren. Der Fassung von 1992 stand er aus im Nachhinein verständlichen Gründen skeptisch gegenüber; ich habe ihn über unsere fortgesetzten Bemühungen jedoch stets auf dem Laufenden gehalten. Den Ausschlag für seine Entscheidung gab vermutlich die sehr erfolgreiche Aufführung der revidierten Fassung durch Daniel Harding und das schwedische Rundfunkorchester in Stockholm im November 2007. Einige Zeit später bekam ich von Rattle eine sehr nette Mail, in dem er schrieb, er sei nunmehr zu dem Schluß gekommen, daß unser »Stück plastischer Chirurgie« es verdiene, aufgeführt und besser verstanden zu werden.

Das Bundesjugendorchester hat sich mit großer Begeisterung auf das schwere Werk gestürzt und insgesamt eine gute Woche daran gearbeitet. Ich durfte das praktisch von Anfang an miterleben, da mich die Projektleitung des Orchesters eingeladen hatte, dem BJO in einer Werkstatt-Probe das Finale vorzustellen. Zu Beginn der Probenphase hatte ich daraufhin einen irrsinnig spannenden, schönen Abend mit diesen jungen Musikern: Erst haben wir aus dem Manuskript das von mir dafür neu eingerichtete Fragment gespielt, mit einigen Erläuterungen, und im Anschluß daran die Komplettierung. Es ist übrigens sehr schade, daß dies aus organisatorischen Gründen nicht auch als öffentliche Veranstaltung möglich war. Ich habe selbst solche Werkstattkonzerte schon in Tokyo und Düsseldorf dirigieren dürfen; es war für das Publikum immer ein besonderer Gewinn, aus dem hörenden Vergleich zu erschließen, was von Bruckner überlebt hat und was schließlich hinzugefügt wurde, um daraus ein provisorisches Ganzes zu formen. Die jungen Musikerinnen und Musiker waren ungemein offen und interessiert! Wir haben nach der Probe öffentlich darüber diskutiert und im kleineren Kreis bis tief in die Nacht hinein darüber gesprochen. Für Simon Rattle muß es besonders faszinierend gewesen sein, daß er mit diesem Orchester praktisch bei Null anfangen konnte. Andere Orchester haben ja eine bestimmte Art und Weise, ihren Bruckner zu spielen und möglicherweise auch Vorurteile gegen den Finalsatz. Das gibt es hier nicht – sieht man einmal von den Profi-Orchester-Musikern ab, die die einzelnen Gruppen des Orchesters vorbereitet haben und dabei natürlich auch ihre eigene Erfahrung mit Bruckner haben einfließen lassen. Das heißt also, das BJO hat sich ohne Vorurteile die Sinfonie als viersätziges Ganzes erarbeiten können. Meinem Eindruck nach waren die MusikerIn-

nen vom Finale sogar besonders begeistert; auch nach dem Konzert wurde ich von vielen entsprechend angesprochen. Da ich nun praktisch die erste Tutti-Probe dirigieren durfte, ist es für mich natürlich noch leichter, das Ergebnis zu würdigen, das Simon Rattle mit diesem Konzert erzielt hat: Alles in allem ein echtes Wunder! Es gab zwar an einigen Stellen vom Publikum sicher kaum bemerkte, winzige Wackeleien, aber nichts, was nicht auch professionellen Orchestern passieren würde. Vielleicht hätte sich das Orchester allenfalls noch mehr als eine Aufführung gewünscht: Es ist immer ein bisschen schade, wenn man sich etwas eine Woche lang hart erarbeitet und dann nur ein Konzert hat, wie ich aus eigener Erfahrung weiß. Doch abgesehen von diesem kleinen Wermutstropfen kam, glaube ich, die Begeisterung des Orchesters im Konzert fantastisch herüber. Und den Finalsatz habe ich auch von Profiorchestern kaum je so gut und überzeugend gehört!

Dies ist, glaube ich, auch die wichtigste Erfahrung, die das Mitwirken im BJO vermittelt: Man darf auch später als Berufsmusiker einfach nie die musikalische Hingabe und Leidenschaft verlieren. In vielen Profi-Orchestern herrschen ja leider oft seelenlose Routine, mangelnde Risikobereitschaft und das Primat der bloßen Fehlervermeidung. Deshalb lassen eine viele Konzerte oft so merkwürdig kalt. Umso wichtiger ist die hier auf den Weg gebrachte Stiftung zur Zukunftssicherung des BJO – auch wenn es nicht einer gewissen Ironie entbehrt, daß aus diesem Anlaß ausgerechnet Bruckners mit Leben und Tod befaßte, Fragment gebliebene Neunte erklang, und dies vor einem für dieses Werk an sich gar nicht selbstverständlichen ausverkauftem Haus. Persönlich wünsche ich mir natürlich, daß diese Aufführung des Finales ebenso wie die im Februar 2012 geplante Serie von Aufführungen der Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle auch neues Interesse an Bruckners eigenen Absichten mit der Neunten erwecken könnte. (Immerhin: Auch die Einführungsveranstaltung war bis auf den letzten Platz gefüllt.) Doch wenn sich junge Musikerinnen und Musiker wie im BJO die aufgebrachte Begeisterung auch in ihren späteren Profi-Jahren zu bewahren vermögen, ist mir um die Zukunft der Sinfonieorchester und der von ihnen gespielten Musik nicht bang – deshalb sind solche Orchester so ungemein wichtig.

— Oktober 2011 —