

Das Erbe der Hobbybastler

Mit 24 Jahren dirigierte er erstmals die Münchner Philharmoniker, auf dem Programm stand Bruckners Siebte. Am 1. November wäre **Eugen Jochum** 100 Jahre alt geworden. Welche Rolle spielen seine **Bruckner-Erkundungen** heute? Christoph Vratz hat sich durch das aktuelle Angebot gehört.

Treffen sich zwei Bruckner-Experten. Sagt der eine: „Die breit angelegten Spannungen in Bruckners Symphonik [...] verlangen das ‚richtige‘ Grundtempo, das gelegentlich leicht abzuwandeln ist.“ – Entgegnet der andere: „Was ich gegenüber den frühen Jahren dazugelernt habe, ist, dass es, absolut genommen, das ‚richtige‘ Tempo nicht gibt.“ – „Im Großen und Ganzen aber muss ich bei Bruckner vor allzu großen Accelerandi und Ritardandi warnen.“ – „Deshalb ist es für mich so wichtig, dass die Relationen der Tempi stimmen.“

So weit die Aussagen zweier Dirigenten; der eine heißt Eugen Jochum, der andere Günter Wand. Beide begannen ihre intensive Beschäftigung mit Bruckner zu einem Zeitpunkt, als dessen sinfonisches Werk noch entstellt war durch Hobbybastler, Wohlmeinende und Besserwisser. Doch Jochum und Wand gerieten als Studenten in den Münchner Kreis von Sigmund von Hausegger, der als einer der Herolde für die Originalfassungen in die Geschichte der Bruckner-Rezeption eingehen sollte. Durch dessen unerbittliches Pochen auf eine partiturnahe Wahrheit, die sich ab den 30er Jahren auch in wissenschaftlich verlässlichen Ausgaben von Nowak, Haas & Co. niederschlug, verdichtete sich in den Jung-Dirigenten ein Drang zur Wahrfähigkeit, der für beide zum künstlerischen



Foto: Curt Ullmann

schen Markenzeichen schlechthin werden sollte: Bruckner sollte echt sein.

Doch welcher Bruckner ist schon echt? Man könnte einige Quiz-Sendungen mit Fragen nach den verschiedenen Fassungen von Bruckners Sinfonien bestücken, angefangen von der Nullten, der Doppel-Nullten bis zum unvollendeten Finale der Neunten. Doch hier soll es primär um einige Hör-Erlebnisse gehen, in deren Mittelpunkt der Jubilar Jochum mit seinen beiden Gesamteinspielungen steht.

Zwischen 1958 und 1967 entstand Jochums erster Bruckner mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks und den Berliner Philharmonikern. Ab Mitte der 70er Jahre folgte die zweite Einspielung mit der Staatskapelle Dresden. In seinem Aufsatz „Zur Interpretation der Symphonien Anton Bruckners“ gibt Jochum dezidiert Auskunft darüber, welche „Kulminationspunkte“ ihm besonders am Herzen liegen, wo er sich kleine Freiheiten im Umgang mit dem Tempo erlaubt und wie er die Akzente verstanden wissen möchte. Beide Einspielungen verbindet, dass Jochum sich und seinem Komponistenverständnis über weite Strecken treu geblieben ist. Die Tempi sind teilweise identisch, die Abstimmung zwischen den einzelnen Instrumentengruppen unterliegt straffen Maximen, „Manualwechsel“ nannte Jochum das. Seit seiner Jugend hat der gebürtige Schwabe intensiv Orgel gespielt, kannte sich bestens aus in der Kunst des Registrierens und hatte dadurch ein feines Gespür für Bruckners Art der Orchesterbehandlung entwickelt, die gleichfalls auf tiefgründigen Orgel-Erfahrungen basiert. Vielleicht liegt darin ein Grund, dass Jochum neben seinem Sinn für gepflegte Texttreue auch immer wieder die Wirksamkeit der Brucknerschen Musik hervorkehren wollte – mit Hilfe kleiner Dramatisierungen, die ihre spätromantischen Wurzeln nicht verleugnen können. Etwa wenn er, in Anlehnung an Schalk, im Schlusssatz der Fünften mit Beginn des Chorals (ab Takt 583) den Orchesterapparat um elf Blechbläser erweitert. Oder im Finale der Vierten, wo Jochum in beiden Aufnahmen in Takt 76 einen fulminanten Beckenschlag folgen lässt, der zwar durchaus Sinn macht, aber nicht in Bruckners Originalfassung verzeichnet ist. Dass sich dies für einen Puristen wie Wand verbietet und dass umgekehrt jemand wie Karajan auf diesen zusätzlichen

Effekt keineswegs verzichten möchte, versteht sich beinahe von selbst. Entsprechendes ließe sich an Becken- und Triangel-Einsatz im Adagio der Siebten nachweisen. Das Ergebnis ist verblüffend ähnlich.

Doch bevor weitere Details zutage gefördert werden, hier nun ein kurzer Über-

Jochum nimmt Bruckner beim Wort

blick über die von mir näher inspizierten, doch keineswegs Vollständigkeit implizierenden Bruckner-Gesamteinspielungen. Wenige Jahre nach Jochum begann sein damaliger Co-Chef des Amsterdamer Concertgebouw, Bernard Haitink, einen Bruckner-Zyklus: ein Produkt aus Zuverlässigkeit und Unaufdringlichkeit. Mitte der 70er begab sich Günter Wand mit dem damaligen Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester erstmals auf Bruckner-Erkundungstour – ein zeitlos-moderner Meilenstein. Etwa zur gleichen Zeit startete Herbert von Karajan mit den Berliner Philharmonikern sein Bruckner-Projekt, gefolgt von Georg Solti mit dem Chicago Symphony Orchestra sowie in den 80ern von Elisha Inbal, der mit dem Radio-Sinfonie-Orchester aus Frankfurt die Erstfassungen der Sinfonien erstmalig für die Schallplatte festhielt; eine philologisch-tondokumentarische Pionierarbeit. Zu Beginn der 90er Jahre brachen gleich mehrere Dirigenten zu enzyklopädischen Zielen auf. Daniel Barenboim in seinem zweiten Zyklus (nach Chicago) mit den Berliner Philharmonikern – darunter einige Live-Mitschnitte, insgesamt jedoch einer der schwächsten Beiträge in der Bruckner-Diskographie; Stanislaw Skrowaczewski in seinem viel beachteten Zyklus mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Saarbrücken (der auch die g-Moll-Ouvertüre sowie die sinfonischen Erstversuche einschließt); Georg Tintner, der mit Orchestern aus der eher zweiten Reihe eine Gesamteinspielung für Naxos produzierte; schließlich Günter Wand mit dem NDR-Sinfonieorchester. Allerdings blieb dieses Unterfangen begrenzt auf die Sinfonien 3 bis 9, die alle in Live-Mitschnitten vorliegen. Bleibt Sergiu Celibidache, dessen Bruckner erst posthum veröffentlicht wurde: neben den früheren Aufnahmen mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Stutt-

gart vor allem Mitschnitte des Bayerischen Rundfunks zwischen 1982 und 1995. Auch hier fehlen die beiden ersten Sinfonien, dafür gibt's die f-Moll-Messe und das Te Deum dazu.

Einen Vergleich der Netto-Spielzeiten können wir uns sparen, da wäre Celi fast eh immer der Letzte – von einigen Scherzi mal abgesehen. Doch bloße Zeitzählerei ist ein zweifelhaftes, weil oft aussagearmes Unterfangen. Noch problematischer sind solche schwammigen Kriterien wie „Weihe“, „Andacht“, „Mystik“. Wann wird ein langsamer Celibidache zum Hohepriester, wann ein oft deutlich zügigerer Haitink zum Schnell-Prediger? Und was sagt das letzt-

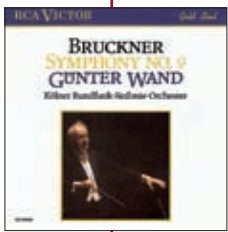
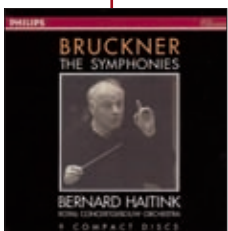


Biographie

Am 1.11.1902 in Babenhausen geboren. Dirigier- und Kompositions-Studium in München bei Siegmund von Hausegger und Hermann von Waltershausen; 1925 Korrepetitor in Mönchengladbach, erste Kapellmeisterstelle 1926 in Kiel; weitere Stationen Mannheim, Duisburg, Berlin; 1934-49 als Nachfolger von Karl Böhm Generalmusikdirektor in Hamburg; 1949-60 erster Chef des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks; 1961-64 neben Bernard Haitink Chefdirigent des Concertgebouw in Amsterdam, 1969-73 Bamberger Symphoniker. Am 26.3.1987 in München gestorben.

Ausschnitte aus Interviews mit Jochum gibt es auf **Erzähltes Leben** bei Tahra/Gebhardt (3 CD 232-235 + Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Hindemith; Concertgebouw Orkest, NOS Radio 1976-80). Ebenfalls bei Tahra soll Anfang November eine zwölfteilige Jochum-Sonderedition erscheinen.

CD-Hinweise



- Sinfonien 1-9, „Helgoland“; Berliner Philharmoniker, Barenboim; Teldec 1990-98 (z.T. live),
- Sinfonien 3-9, Te Deum, Messe Nr. 3; Münchner Philharmoniker, Celibidache; BR 1982-95 (live), EMI
- Sinfonien 0-9; Concertgebouw Orchestra, Haitink; Philips 1963-72
- Sinfonien 0-9; Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Inbal HR 1983-91, Teldec*
- Sinfonien 1-9; Berliner Philharmoniker, Symphonie-Orchester des BR, Jochum; DG 1958-67
- Sinfonien 1-9; Staatskapelle Dresden, Jochum; EMI 1975-80
- Sinfonien 1-9; Berliner Philharmoniker, Karajan DG 1975-81
- Sinfonien 0-9; Sinfonie f-moll, Ouvertüre g-moll; Radio-Sinfonie-Orchester Saarbrücken, Skrowaczewski SR 1991-2001, Arte Nova
- Sinfonien 0-9; Chicago Symphony Orchestra, Solti; Decca 1979-95
- Sinfonien 0-9; Sinfonie f-moll, Adagio (1876) zur 3. Sinfonie; Royal Scottish National Orchestra, National Symphony Orchestra of Ireland, New Zealand Symphony Orchestra, Tintner; Naxos 1995-98
- Sinfonien 1-9; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Wand; WDR 1974-81, BMG
- Sinfonien 3-9; NDR-Sinfonieorchester, Wand; NDR 1989-95 (live), BMG
- Sinfonien 4-5, 7-9; Berliner Philharmoniker, Wand; BMG 1996-2001 (live)

*derzeit nicht lieferbar

Literaturtipp

- Renate Ulm (Hg.): Die Sinfonien Bruckners, Bärenreiter TB 2002
- Vergleichende Diskographie zur 7. Sinfonie in Fono Forum 6/94.

lich über die Qualität einer Aufnahme aus? Die Gefahr, Bruckner als „Kirchenmusiker des Konzertsaaes“ zu missdeuten, ist ohnehin groß – seinem aufrechten Glauben zum Trotz. Für Günter Wand etwa „hat das, worauf diese Musik hinweist, einen viel weiteren Aspekt, so umfassend der Begriff des ‚Katholischen‘ im Sinne des Ursprünglichen auch sein mag“. Dies dürfte durchaus auf Zustimmung beim Kollegen Celibidache stoßen, der sein geistiges Futter stets aus unterschiedlichen Religionen und Philosophien zusammengezogen hat. Wenn er sich im Finale der Achten wummernd auf den Weg in die Ewigkeit begibt, wenn die Pauken ans Jüngste Gericht gemahnen, gleichzeitig aber Urkräfte freiwerden, die durchaus auch als „Materie“ gedeutet werden können, zeigt sich, wie wenig sich Bruckners Musik auf verengte Blickwinkel reduzieren lässt. Jochum hingegen stünde freilich auf der anderen Seite: Orgel, „ew’ge Ruhe in Gott“, St. Florian hießen seine Argumente.

Stichhaltiger ist da schon die Gestaltung der Übergänge. Etwa bei der ersten großen Steigerung im Finale der vierten Sinfonie: „Bewegt, doch nicht zu schnell“ fordert Bruckner, in Takt 43 ist der Höhepunkt erreicht. Über drei Takte mit je ganzen Noten breitet sich das dominierende Motiv dieses Satzes aus, kenntlich gemacht durch ein „Langsamer“. Karajan steuert in einem zügigen, kompakten Crescendo darauf zu, kennt kein Verweilen und fügt die Nahtstellen munter aneinander. Ebenso Wand, der aber das „Langsamer“ hörbar beherzigt. Jochum indes fügt in beiden Aufnahmen eine Kunstpause ein, will das entscheidende Motiv hinhalten und überspannt auf die-

se Weise den Bogen, so dass er zerbricht – aus heutiger Sicht. Denn die frühe Bruckner-Rezeption hat gezeigt, wie weit und wie leicht sich seine Werke verfremden ließen. Daher muss Jochum – nach wie vor und völlig zu Recht – das Verdienst zuerkannt werden, Bruckner (mit genannter Einschränkung) wörtlich genommen zu haben. Dass diese Kunstpause in der Vierten kein Einzelfall ist, wird klar, wenn man sich bis zum Kopfsatz der Neunten durchgehört hat (Takt 63, in der Aufnahme mit der Staatskapelle Dresden scherbelt am Ende der Phrase das Blech). Dahinter darf man also Grundsätzliches vermuten. Jochum markiert auf diese vielleicht arg pädagogische Weise Bruckners Block-Architektur. Er lässt die einzelnen Teile nebeneinander stehen, statt sie ineinander zu führen. Er baut sozusagen auf Lücke. Ob Haitink oder Skrowaczewski, Solti oder Barenboim, Inbal oder Celibidache, sie alle verweigern Extrapausen von diesem Ausmaß, und doch neigen einige von ihnen, an jeweils unterschiedlichen Stellen, zu einem nicht minder gefährlichen Ritardando. Wand ist in dieser Beziehung der konsequenteste Antipode, er lässt überall dort, wo Bruckner nicht explizit eine Pause notiert hat, durchspielen. Georg Tintner wählt indes den umgekehrten Weg, verkürzt in der Introduction der Fünften die Pausen und schmeißt damit auch die Temporelation zwischen Adagio und Allegro (Halbe gleich Viertel) über Bord.

Bruckner und das Blech – ebenfalls einer dieser wunden Punkte, die manche Aufnahme bis zur Unverständlichkeit brandmarkt. Jochum setzt die Blechbläser nie zaghaft ein, gerade die Trompeten in der EMI-Einspielung besitzen eine bis-

Bruckner in Ottobeuren: Jochum und Tontechniker beim Abhören einer Aufnahme.



Foto: Kroli

weilen unangenehme Schärfe. Zur Betonung hat er in seinem Bruckner-Aufsatz Stellung bezogen: Die Keil-Akzente bedeuten in der Regel ein „bestimmt, aber unakzentuiert angespieltes Tenuto“, da ansonsten „speziell die choralartigen, feierlichen Stellen einen forcierten und zerhackten Charakter“ erhalten. Ein Grenzfall ist in diesem Kontext das Ende im Adagio der Siebten, jene vom Tod Wagners beeinflusste Choralstelle, wo aus den Bläsern die Hornstimme erwächst, die sich innerhalb eines Taktes vom einfachen zum dreifachen Forte steigert (Takt 190 f.). Mit dem Dresdner Orchester klingt das schroff, fast brutal; die Berliner dagegen verhalten sich eine Spur diskreter. Noch verhaltener, ja beinahe nobel dagegen klingt dies bei Haitink. Grundsätzlich stellt sich daher die Frage nach der Natürlichkeit der Blechdominanz. Klar, es kann nicht – wie bei Barenboim und dort gerade in den frühen Sinfonien – sein, dass einzelne Stimmen ausbrechen (oder sich durch ungleichmäßige Einsätze hervortun). Ist die Diktion zu massiv, muss allein Bruckner die Zeche zahlen.

Daher will die Einspielung unter Georg Solti hervorgehoben sein. Gerade den amerikanischen Orchestern ist oft ihre alles überstrahlende, mitunter klinische Blech-Brillanz vorgeworfen worden, doch Solti bindet die Bläser auf eine jederzeit umsichtige, nie klirrende oder selbstverliebt flammende Weise in den restlichen Orchesterapparat ein. Beispielsweise im Finale der Fünften, wo sich die fugenartig

ben Mühe, wenn Duolen und Triolen übereinanderliegen. Dass jedoch selbst Pedanten wie Karajan im Kopfsatz der Neunten vergeblich gegen solche Feinheiten kämpfen, zeigt im Grunde nur, welcher elementarer Rang einem exakt abgestimmten Rhythmus zukommt. Celibidache und Wand erweisen sich in dieser Disziplin einmal mehr als unerbittlich (bei Ersterem in einem Probenmitschnitt zur Neunten deutlich hörbar). Sie bekämpfen jedes Unkraut, das leicht die Landschaft überwuchern könnte. Sie rupfen, wo andere natürlichem Wildwuchs frönen; diese schlüpfen leider nur vereinzelt erfolgreich in die Rolle des Gärtners: Inbal etwa im rasanten Finale der Siebten. Oder Solti mit seinen fulminanten Triolen-Geschossen im Schlusssatz der Zweiten. Oder Skrowaczewski. Er bietet ein geisterhaft zügendes, dringliches Scherzo der Neunten, in dessen Mitte sich das Trio wie ein Kinderspiel nahe am Abgrund ausnimmt. Arkadien und Apokalypse liegen manchmal dicht beieinander. Dass sich Bruckners Rhythmik nicht automatisch in Schärfe verwandelt, beweisen die frühen Kölner Aufnahmen Günter Wands im Vergleich zu seinen späten Einspielungen mit den Berliner Philharmonikern. Im Fall der Achten liegen mehr als 20 Jahre zwischen beiden Produktionen. Das WDR-Orchester durchlebt eine forsche, risikobeladene Expedition, vorbei an Klippen und Kanten. Auch für die Berliner steht keineswegs ein geruhvoller Spaziergang auf dem Programm. Doch Wand

bindet anno 2001 die Risse und Klüfte stärker in ein kosmisches Ganzes, er wählt einen breiteren Weg, ohne dadurch seine Zielrichtung grundlegend zu ändern. Der Rhythmus wirkt unscheinbarer, integrierter – bewahrt, zugleich aber eine Stufe höher gestellt. Jochums Interpretationen ähneln, zumindest im Scherzo, eher dem „frühen“ Wand. Die Staatskapelle offeriert – noch eine Spur intensiver als die Berliner Philharmoniker – ein ungeduldiges „Allegro moderato“, wirkt hin- und hergerissen, allerdings in einem konsequent durchgehaltenen rhythmischen Gerüst, das gehalten wird von pulserenden Achteln.

Was bleibt zu folgern aus all diesen Generalpausen und Zäsuren, aus Blockstruktur und Steigerungen, aus Klangbalancen und -entladungen? Sollen wir am



Ende resigniert festhalten, dass der „ideale Bruckner“ sowieso nur außerhalb der Gesamtpakete zu finden ist, in einer Reihe von wichtigen, teils exzellenten Einzelspielungen? Von Böhm und Furtwängler, von Klemperer über Giulini bis Harnoncourt? Dann hätten wir über alle Schürichs, Chaillys und Dohnányis sowie über die zahllosen in den Rundfunkarchiven schlummernden oder dem Schwarzmarkt zu- und wieder abgeführten Aufnahmen immer noch kein Wort verloren. Nein. Am Ende jedoch steht ein Dreigestirn: Celibidache, der mit seinem Gespür für sich langsam aufbauende Eruptionen und strömende Melodien den vielleicht kühnsten Bogen zwischen Notentreue und Individualismus geschlagen hat; da ist Wand mit seinem unerbittlichen Pochen auf alles, was die Partitur vorgibt, unter völliger Zurücknahme seiner selbst. Und da ist unverrückbar Eugen Jochum, der Bruckner enzyklopädisch entschlackt hat. Der unsere Ohren von all jenen Sonderbarkeiten befreit hat, die uns eine gesinnungsfrohe Geschichte geliefert hatte. Der Bruckner auf jenen Weg gebracht hat, auf dem heute – wissend oder nicht – viele seiner Erben lustwandeln. ■

Gottesdienste im Konzertsaal?

übereinandergelegten Streicherstimmen zunehmend kraftvoll stapeln und Holz-, später Blechbläser sich wie selbstverständlich in das Geschehen einfügen. Sinfonische Einheit. Dass an Stellen wie diesen etwa Georg Tintners Bruckner-Deutung nur unzureichend gewürdigt werden kann, hängt mit der bemühten, aber deutlich an Grenzen vordringenden Leistungsfähigkeit seiner Orchester aus Irland, Schottland und Neuseeland zusammen.

Sie kämpfen – Tintners souveräner und gescheiter Lesart zum Trotz – gegen vieles, auch gegen rhythmische Prägnanz; sie ha-

Internet

www.geocities.com/Vienna/1664/ejochumnw/ejochum.htm (zentrale Eugen-Jochum-Seite mit Diskographie, Repertoire u. a.)
home.attbi.com/~jberky/BSVD.htm
 (stets aktualisiertes Verzeichnis sämtlicher Bruckner-Aufnahmen)