

## Streichen, Retuschieren und Ergänzen: Kunst- oder Fehlgriff?

Es gibt im Opernalltag nur wenige Komponisten, deren Werke nicht von wohlmeinenden Dramaturgen, Regisseuren oder Dirigenten gekürzt, eingestrichen oder aktualisiert werden. Überschreiben ist angesagt. Alles mit der Begründung, Zeitbedingtes zu aktualisieren, um die Zuschauer emotional im Heute abzuholen.

Dann ist es also eine gute Sache?

Dann sollten wir es vielleicht auch im symphonischen Repertoire künftig so halten? Anderthalb Stunden Bruckner oder Mahler oder die vielen Wiederholungen bei Liszt oder Schubert: weg damit!

Zuerst möchte ich überlegen, ob sich solches Vorgehen, das im Operngeschäft wenig hinterfragt und gang und gäbe ist, künstlerisch tatsächlich lohnt. Später, ob sich Gleiches auch aufs symphonische Repertoire übertragen lässt.

### Werk und Kunstwerk

Sicherlich sind gewisse barocke Werke tatsächlich freier zu behandeln, was Ablauf und Länge und gar die Wahl der Tonarten betrifft. Vermutlich wurden die Aufführungen in der Zeit ihrer Entstehung sowieso den materiellen und künstlerischen Gegebenheiten angepasst. Zudem wurden sie oft nur punktuell besucht oder man ass und debattierte dazu. Der unantastbare Werkcharakter, der jedesmal eine mehr oder weniger identische Reproduktion erzeugt, wird ja erst später zur Norm. Selbst für die Rezitative in den Mozart Opern gilt diese noch nicht oder nicht mehr, und jedermann streicht und kürzt darin herum wie er mag. Möglich, dass uns Sprünge in Opernpartituren Weitschweifiges ersparen oder einen sonst stockend empfundenen musikalischen Ablauf beleben. Gründe sind vielleicht auch eine hoffnungslose Zeitgebundenheit des Sujets, das nach Verdeutlichung und Fokussierung verlangt. Oder schlicht die ominöse Dreistundenlänge gewerkschaftlich überwachter Aufführungen. Auf jeden Fall erstellt fast jedes Theater von fast allem eine eigene **Strichfassung**.

Dass man z.B. im ersten Akt der „Traviata“ fast nie die zweite Strophe der Violetta Arie hört und damit die ganze formale Proportion aus der Balance bringt, dass die musikalisch unverzichtbare Stretta der Germont Arie einfach wegradiert wird, ist weltweit Tradition geworden, eben jene, die Mahler vermutlich meinte, wenn er sie als Schlamperei bezeichnete. Dass die an ausweglos scheinenden Situationen des Librettos angeklebten Lieto Fine Schlüsse immer öfter einfach nicht mehr gespielt oder szenisch völlig konterkariert werden, weil sie nicht ins Konzept passen, entstellt meist Sinn und Botschaft.

Es ist also eine Kunst, zu kürzen und zu ändern. Mag sein, dass kaum ein Tenor die ganze Gralserzählung am Ende des Lohengrin schafft, oder dass es gewichtige Gründe gibt (welche?), von der Ochs Szene im ersten Akt des Rosenkavaliers 200 Takte wegzulassen - auch wenn ich öfters froh darum war ... - ; dennoch muss die Maxime sein, dass jeder Eingriff dem Kunstwerk dienen muss. Und nicht dem Künstler. Solcher Dienst verändert sich im Laufe der Zeit, und jeder Eingriff hat nur Momentwert. Eine andere Gesellschaft wird anders bewerten und anders retuschieren.

Dass andererseits gewisse Werke durch Gerichtsbeschlüsse von Erben unantastbar geworden sind, ist der gegenteilig pure Unsinn.

Zunächst möchte ich am Beispiel einiger der meist gespielten Opern über Veränderungen von Text und Musik nachdenken.

### Der Fall *Freischütz*

Eines der Pièces de résistance des deutschen Opernrepertoires ist neben dem *Fidelio* der *Freischütz* von 1821. Dieses Paradestück deutscher Kultur verfügt beklagenswerterweise über grotesk schlechte Dialoge. Jede Aufführung mogelt sich erfolglos um diese herum. Dabei gibt es hier, leicht realisierbar, die perfekte Abhilfe: Hector Berlioz hat 1841 für die Pariser Aufführung des *Freischütz* in französischer Sprache die Dialoge in Rezitative gefasst. Damit umging er nicht nur die Armseligkeit der gesprochenen Original-Texte, sondern erfüllte eine weitere für die Pariser Oper unabdingbare Kondition: es durfte auf der Bühne nicht gesprochen werden. So musste später auch Bizets *Carmen* mit gesungenen Dialogtexten versehen werden. Selbst Mozarts *Zauberflöte* konnte in Paris nicht original aufgeführt werden, sondern man fügte Arien aus seinen anderen Werken ein, erfand eine neue Handlung und komponierte Rezitative bescheidener Qualität hinzu. Dass Berlioz‘

Arbeit den Freischütz Text strafft, dramaturgisch ordnet und virtuos ins Französische übersetzt, ist bereits ein grosses Verdienst. Dass seine Musiken weit über das klassische Rezitativ-Modell hinausgehen und den Personen archetypische Identität, Authentizität und Bühnenkraft geben, ist der alles überstrahlende Nebeneffekt. Ich habe die französischen Texte ins Deutsche rückübersetzt und glaube durch nochmalige Straffung und wortgerechte Anpassung das Dialog Problem im Freischütz gelöst zu haben. Dass Berlioz' Instrumentierung von Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz* zudem nun als Einleitung zum dritten Akt perfekt passt, den Umbau stressfrei ermöglicht und die Proportionen im zu kurzen letzten Akt richtig stellt, ist ein weiterer Vorteil, der einer modernen Rezeption dieser deutschesten aller Opern nützt, das Werk in die Nähe zur späten Euryanthe rückt und damit die Brücke zu Wagner schafft. Gut, dass viele Regisseure Noten lesen können! Spielen wir sie ihnen zu!

((Der gleichen Idee der Charakterschärfung folgend, führe ich den Eremiten bereits nach der Ouvertüre mit einer kurzen Szene ein, die offensichtlich Weber ursprünglich geplant, der Librettist aber rundweg abgelehnt hatte. Mein Vorschlag verhindert, dass der Gottesmann etwas dümmlich kurz vor Ende als deus ex machina auftreten und die Geschichte zurecht biegen muss. Mit meiner Einlage erfährt man von allem Anfang an von Agathes Ängsten, und sie tritt zudem nicht erst im zweiten Akt auf. Das Blumengebüde (oder die Rose, aber keinesfalls die Taube...) schützt Agathe vor dem tödlichen Schuss und wird bereits hier erinnerungsfest exponiert. Die Musik ist eine Adaption von Webers Musik aus dem langsamen Satz seiner 1. Sinfonie in C-dur. Die Berlioz-Weber Fassung funktioniert selbstverständlich auch ohne diese meine über einem von Ferne hinein dringenden Kirchenchoral gefasste Szene.

Dass Samuel mit einer angeblich verhexten Kugel einen unsichtbar weit oben kreisenden Adler vom Himmel holt, hat in vielen Aufführungen immer wieder zu Gelächter geführt. Der Gipfel unfreiwilligen Humors ist erreicht, wenn aus dem Bühnenboden nach dem Knall ein Plastikvogel fällt....Dass noch niemand auf die Idee kam, dass Samuel diesen Adler vorher schon erlegt hatte und nach dem zum Schein in den Himmel gezielten Schuss rasch ins Zentrum schiebt, während der arme Max immer noch nach oben staunt, ist eigentlich seltsam. Einen solchen, den Betrugscharakter dokumentierenden Fake sollte man sich im Theater niemals entgehen lassen. Und klar, eine solche Kugel will dann jeder haben....))

## Fidelio

Wenn man die himmeltraurige Aufführungs-Geschichte von Beethovens *Fidelio* entblättert, wird verständlich, warum der Komponist für die letzte, 9 Jahre nach der ersten stattfindenden Wieder-Uraufführung Kürzungen und Änderungen vornahm, Änderungen, die wir bis heute getreu übernehmen. Die Zeit, der Geschmack, die Mode, die in der Oper eine viel grössere Rolle spielen als in der Sinfonik, hatten sich geändert. Es ist allgemein bekannt, dass der Komponist oft nicht sein bester Interpret ist. Dass das Einstreichen eher zu den Aufgaben eines Interpreten gehört als zu denen des Tondichters, ist zumindest diskutabel. Damit wären solche Kürzungen auch nicht für immer und ewig sakrosankt. Und wir könnten im diesem Fall einem viel aufregenderen *Fidelio* begegnen.

Beethovens zweitletzte Fassung seines *Fidelio* hat noch viel mit der zu Grunde liegenden *Leonore* zu tun. Roccas zusätzliche Arie und das himmlische Duett von Marzeline und Leonore mit Solo-Violine und -cello sind hier noch nicht eliminiert. Noch hat die Leonore Koloraturen bis zum hohen dreigestrichenen d zu bewältigen, und noch hat der erste Akt als Spieloper so viel Gewicht, dass der zweite dramatische den ersten nicht erdrückt. Florestans ursprüngliche Arie „In des Lebens Frühlingstagen“ mit seinem f-moll Ende, „recht getan“, rührt hier noch bis ins Innerste. Nur das ursprüngliche lärmige Finale des zweiten Aktes fällt gegenüber dem neukomponierten von 1814 entscheidend ab. Ob man hier nicht klittern und in die grandiose Vorabend Fassung von 1806 das gigantische Finale 2 der späteren Version einbauen sollte!? Ich habe diese jeden Musikwissenschaftler zum Bannspruch bewegende Untat mit grossem Erfolg und innerer Genugtuung ausgeführt. Nachahmung empfohlen! Dass die Dialoge tatsächlich drastisch gekürzt werden müssen, steht ausser Frage. Dass sie aber im Unterschied zum Freischütz auf hohem Niveau stehen, der Musik Paroli bieten, ist für mich unverhandelbar. Jedes daran Herumdoktern schwächt das Gesamtkunstwerk.

**Mozarts Titus** ist wohl die kondensierteste seiner Opern. Sicherlich ist die Verknappung und das Reduzieren aufs Nötigste auch der kurzen Kompositionszeit geschuldet. 18 Tage sagt die Legende, 50 dürften es gewesen sein, allerdings zeitgleich und parallel mit der Komposition der *Zauberflöte*. Dass die Rezitative grösstenteils nicht von Mozarts Hand stammen, sondern von seinem Schüler Franz Xaver Süssmayr, und wie ein wenig aus der Zeit gefallen wirken, erlaubt uns, sie in ihrer Qualität zu hinterfragen und Striche vorzuschlagen. Was jedoch trotz Mozarts Hand unbefriedigt bleibt, ist der Dialog zwischen Sextus und Titus in der Stückmitte und auf dem Höhepunkt des Geschehens. Hier empfehle ich eine mutige Transformation des Secco Rezitativs in ein

orchesterbegleitetes. Durchaus mit Oboen und zwei Hörnern. Was für ein Jammer, dass das Duett zwischen Annio und Servilia unvollendet blieb! Es lässt sich aber mit ein paar Federstrichen leicht komplettieren und bereichert die Oper um eine hoch empfindsame Ausdrucksnote. Das Einfügen anderer Mozart Werke in diese zugegebenermassen kurze Oper dünkt mich obsolet. Es degradiert die kostbare Partitur zum Pasticcio.

Wo man sich endgültig und irreparabel in die Nesseln setzt, ist bei Eingriffen in **Wagners Parsifal**. Selten schleppt sich eine alles überragende, grandiose Musik so versuppt und unverständlich dahin wie in den hochgelobten, Massstäbe setzenden Interpretationen der Wagner Spezialisten. Nur schon das einleitende Vorspiel wird von den meisten Dirigenten taktweise in 8 bis 16 Schläge unterteilt, wo man mit deren zwei oder, um die Musik mehr im Griff zu haben, mit fließenden 4 auskommt. Immer wieder wird Langsamkeit mit Ausdruck verwechselt. Und sollte man in dem pietistischen Libretto den strapaziert bemühten Katholizismus, der jede Bruckner Sinfonie erst überhöht, hier aber nicht ohne Peinlichkeit grassiert, ab und an ein wenig relativieren? Zum Beispiel:

Gurnemanz:

Tutarel, der fromme Held,  
der kannt ihn wohl.  
Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht  
des reinen Glaubens Reich bedrohten,  
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht  
dereinst des Heilands selig Boten:  
daraus er trank  
beim letzten Liebesmahle,  
das Weihgefäss,  
die heilig edle Schale,  
darein am Kreuz  
sein göttlich Blut auch floss, -  
dazu den Lanzenspeer,  
der dies vergoss...

Tutarel, der fromme Mann,  
der kannt ihn wohl.  
Denn ihm, als wilder Feinde List und Macht  
zu wüten drohn in seinen Reichen,  
ihm zeigten sich in heilig klarer Nacht  
des Himmels und der Schöpfung ernste Zeichen:  
In Speis und Trank  
beim letzten Liebesmahle,  
im Weihgefäss,  
der goldnen Schale,  
darein unschuldig Blute fließt  
aus Taten allen Unrechts,  
dazu im Lanzenspeer,  
der dies vergießt...

Jünglinge:

Den sündigen Welten,  
mit tausend Schmerzen,  
wie einst sein Blut geflossen,  
dem Erlösungshelden sei nun  
sein Blut vergossen:  
Den Leib, der er zur Sünde bot,  
Er lebt in uns durch seinen Tod!

Den sündigen Welten  
mit tausend Schmerzen  
und all den Tränen, die geflossen,  
wird Trost und Linderung, Kraft und freudiger Mut  
ins wunde Herz gegossen:  
Dies Werk siegt über Schmerz und Tod.  
Erkennen heisst das höchst' Gebot.

Knaben:

Der Glaube lebt,  
die Taube schwebt,  
des Heilands holder Bote:  
der für euch fließt,  
des Weines genießt,  
und nehmt vom Lebensbrote!

Die Hoffnung lebt,  
die Taube schwebt  
als ahnungsvoll beseelter Bote,  
der uns geleitet,  
friedvoll leitet  
und uns zum Liebesmahle lädt.

Die Umdichtung verlangt fast keine einzige musikalisch/rhythmische Anpassung und verändert keinen Ton der originalen Gesangslinie.

Durch die Corona Pandemie ist mein letztes Berner Projekt, eben dieser Parsifal, abgesagt worden. Es sind mir damit Kritik, gerechte wie ungerechte, aber vor allem Buhs und Schmähungen erspart geblieben. Dennoch hätte ich gerne ausprobiert, was Kürzungen, schnellere alla breve empfundene Tempi und textliche Retuschen gebracht hätten. Der südafrikanische Regisseur Matthew Wild wollte die Gralbrüder eher als eine Gemeinschaft buddhistischer Mönche zeigen, den gekreuzigten Heiland als einen Erkenntnis Stifter und Blut als lebensspendendes Gut. Der christliche Karfreitag als Feier von Tod und Leben wäre durchaus erhalten geblieben. Als (kritischer) Gegen-Entwurf zu einer asiatischen Haltung, in der Erlösung durch Erkenntnis und nicht durch den Opfertod geschieht und Mitleid durch Mitgefühl ersetzt wird. Die Musik hätte es nicht nur ausgehalten, sondern

transportiert. Für viele wäre dies natürlich kein Kunst- sondern ein unverzeihlicher Missgriff geworden. Manchmal jedoch ist es nötig, nicht Recht zu haben und dafür verkrustet Unreflektiertes wagemutig aufzubrechen.

Dies alles ist meine lange Präambel zu Überlegungen, ob man denn mit sinfonischen Werken ebenso umgehen kann und sollte. Da ich mich in meinen langen Dirigentenjahren öfters diesbezüglich exponiert habe, möchte ich mich aus eigener Anschauung auf einige Beispiele konzentrieren.

In der *Faust Sinfonie* von **Franz Liszt** werden fast all die genialen kompositorischen Ideen wiederholt. Mit kleinen Abweichungen zwar, aber eindeutig, das Gleiche zweimal sagend. Das betrifft schon die ersten Takte, bezieht sich auf den Seitensatz-Komplex *meno mosso, misterioso e molto tranquillo*, die Überleitung bei Buchstabe Na oder auch auf Passagen in der Coda. Die Entscheidung, hier einzugreifen und die Verdoppelungen zu kürzen und mit kleinen Anpassungen organisch zu überbrücken, führt zu einem deutlich stringenteren Ablauf und hat sich bewährt. Auch im Zweiten Teil lassen einige unnötige Wiederholungen den wunderbaren Fluss versanden oder durch zu langes Vorbereiten überraschend gemeinte Anschlüsse ihre Pointe verlieren.

Die *Da Capi* der **Bruckner** Scherzi sind herausfordernd. Alle wiederholen sie nach dem Trio den Scherzo Teil ohne die geringste Veränderung, also nicht wie etwa Beethoven in seiner 5. oder 6. Sinfonie, deren Rekapitulierung besonders eindrückliche Varianten in Instrumentation und Ablauf erfährt. Bruckners Scherzi besitzen alle einen mehr oder weniger ausführlichen Durchführungsteil. Diesen unbesehen im Da Capo noch einmal wortwörtlich zu bringen, widerspricht der Natur einer Durchführung. Die Reprise löst die in der Durchführung abgehandelten Konflikte. Sie in der Wiederholung noch einmal in Gänze aufzurühren, widerlegt eigentlich den bereits befriedeten Durchführungsgedanken. In der Tat habe ich schon versucht, diese verdoppelten Durchführungen zu kürzen. Z.B. in der Fünften, in der ich das Da capo erst bei K beginne. Ein Sprung im Da capo ist auch in der Siebten denkbar.

Dass Bruckner selbst (oder einer seiner ihm verbundenen Freunde) in seiner Fünften im letzten Satz eine sinnentstellende Kürzung vorschlägt, zwingt einem, eine bessere Lösung zu finden. Tatsächlich sprengt der ungekürzte letzte Satz alle Formate. Die nach Beethovenscher Manier ausgeführte Liquidation des Materials führt in seiner ganzen Länge zum Gegenteil. Statt des Gefühls einer Verknappung stellt sich das einer ungeheuren Verbreiterung und Possessionen ein. Mein Vorschlag einer Kürzung beginnt ebenfalls an der Stelle, die Bruckner vorschlägt, kehrt aber bei N in den Satz zurück, um die so kunstvolle, herbstlich knirschende Engführung nicht zu verlieren. Ein - wie mir schien - gelungener Versuch ist es auch, die Einleitungen zum ersten und letzten Satz wirklich *alla breve* zu nehmen.

Ganz unproblematisch ist die meist unglückliche Darstellung des musikalischen Geschehens im letzten Satz der Vierten, wenn der Trauermarsch des zweiten Themenkomplexes 12 Takte später unvermittelt in eine eindeutig *alla breve* empfundene Polka umschlägt, also fast ins doppelte Tempo will. Dieses sollte man ohne Zögern und unvorbereitet auch einfach tun. Die verrätselte Stelle bei F, wo plötzlich der *alla breve* Takt durch einen dezidiert benannten VierViertel-Takt abgelöst wird, funktioniert logisch und einfach, wenn hier die Halbe tatsächlich ohne die Umstände mildernder Vorbereitung zum Viertel wird. Der anschließende Übergang zur Durchführung gewinnt so Ruhe und sogar Liebreiz. Möglicherweise hat Bruckner hier - wie auch öfters andernorts - zwei nicht kongruent notierte Fassungen zusammengefügt. Musikalisch ist das bruchlos zu bewältigen.

## Schuberts Unvollendete

Ich bin es leid, immer wieder richtig zu stellen, dass **Schubert** niemals eine unfertige zweisätzige Sinfonie als Ehrengeschenk in Graz zum Dank für seine Ehrenmitgliedschaft abgeliefert hat. Es ist undenkbar, dass er, der Erfolg haben und niemals provozieren wollte, sich so sittenlos verhalten hätte. Es wäre ein unverzeihlicher Affront gewesen. Dass die zwei unbekanntes Sätze verloren gegangen sind oder so aufbewahrt wurden, dass niemand sie mehr fand, um sie, wie vielleicht beabsichtigt, nach Schuberts Tod gewinnbringend zu veräußern, wird nie jemand erfahren. Der einstige Besitzer **Anselm Hüttenbrenner**, Grazer Chefdirigent (wie ich!), war am Ende seines Lebens schwer dement und ohne Erinnerung. (Hoffentlich nicht wie ich!) Die amputierte Sinfonie zu ergänzen ist im Unterschied zum Versuch, die Musikwissenschaft von der Integrität des Unterfangens zu überzeugen, geradezu ein Kinderspiel...

Die *Unvollendete* zum Viersätzer zu ergänzen, dient einzig und allein dem Zweck, den beiden erhaltenen Sätzen ihren richtigen Platz in einer klassischen Sinfonie zu geben. Sozusagen ihre Ummantelung. Damit möchte ich verhindern, dass der erste Satz wie eine endzeitige Trauermusik daher kommt, obwohl er einer der aufwühlendsten dramatischsten Sätze Schuberts ist. Das

verlangte *moderato* bezieht sich nicht auf den Viertelschlag, sondern meint den ganzen Takt und führt - ganz simpel - zum richtigen schnellen Tempo, wie es sich für einen klassischen ersten Satz gehört. Dann ergibt sich auch für den zweiten ein angemessenes, gehendes. Punkt. Mehr soll meine Ergänzung nicht leisten. Das wäre schon über alles Erwarten viel. Denn nichts ist schwieriger, als gewohnte erfolgsgekrönte Vorurteile zu revidieren. Das sieht man deutlich auch an **Mozarts Requiem**, das in der allgemein bekannten von **Süssmayer** vervollständigten Form eine der schlechtesten Kompositionen Mozarts ist. Dennoch wird sich **Robert Levines** adäquate Rekonstruktion von 1991 nie durchsetzen.

## Schumann

Schumann hatte lange einen denkbar schlechten Ruf als Instrumentator seiner eigenen Sinfonien. Seit Mahler haben alle grossen Dirigenten Retuschen angebracht. Lange Zeit führte man die Tutti der Beethoven Sinfonien mit verdoppeltem, vierfachem Holz aus. - Mahler fügte gar in seiner Version der Neunten eine Tuba (mit einem einzigen Ton...) ein. - Viele Dirigenten verdeutlichten Thematisches oder von Schumann schattenhaft Ausgeführtes, durch Hinzunahme von Instrumenten, vornehmlich auch Trompeten und Posaunen. Man fügte Imitationen ein oder Themen, die man wagnerisch leitmotivisch abhandelte. Vielleicht müsste man sich jedoch einfach einmal nur klar werden, dass Schumann ein grandioser Pianist und Komponist von Klaviermusik gewesen war. Wenn man seine Sinfonien in gewisser Weise als Klaviermusik für Orchester betrachtet, kommt man vielem näher. Ein einzelner Pianist, vor allem wenn er dazu noch etwas crazy ist, wird vieles sehr frei spielen, wird die Musik anhalten, sie beschleunigend oder verlangsamt zu Höhe- oder Tiefpunkten führen; oder gar die rechte und die linke Hand, den Ausdruck steigernd, nicht ganz synchron agieren lassen. Diese Prinzipien auf eine Ausführung mit Orchester zu übertragen, bedingte, dass man die elenden Taktstriche vergisst. Je mehr man sich an ihnen entlang hangelt, umso starrer und uninteressanter, eben neoklassisch wird sich die Musik gebärden. Wenn wir den einzelnen Phrasen mehr Raum geben, sie aus dem starren Metronomschlag herauslösen, wird sich das ganze Gebilde bereits viel leichter und flexibler bewegen. Schon Wagner meinte, als er alle im Erstdruck noch vorhandenen Metronomzahlen aus dem *Lohengrin* entfernte, dass jede Phrase ihr eigenes Tempo habe; und Beethoven schrieb im Lied opus 100 *Von Nord nach Süd* Tempo 100, das gilt nur für die ersten Takte, denn auch der Ausdruck hat seinen Takt. Also: wenn wir Schumann anhalten, wo sich zu Komplexen zu schnell türmt oder beschleunigen wie in den Coden der ersten Sätze seiner Sinfonien, ist schon vieles an instrumentaler Veränderung nicht mehr nötig. Dass das Klavier ein klangverlängerndes Pedal besitzt, hat schon manchen beim Instrumentieren von Klavierwerken, zur Verzweiflung gebracht. Auch bei Schumann lohnt es sich, die Holzbläser manchmal eine Spur länger als die Blechbläser aushalten zu lassen, um eine Dreidimensionalität im Klang zu simulieren. Dynamische Retuschen zahlen sich gelegentlich aus. Z.B. in der Zweiten Sinfonie, wenn man die aufflammenden Bewegungen in den Takten stets aus dem Piano heraus crescendiert, oder die vielen FortePiani radikal wörtlich oder als Diminuendi ausführt, um Durchhörbarkeit und einen Dialog zwischen Holzbläsern und Streichern zu schaffen. Ein durchwegs stabiles Tempo ist aber all diesen Prozessen hinderlich. Auch ein Tempo kann sich tastend etablieren. Dass die Manfred Ouverture in Es-Dur notiert ist, obwohl sie keinen einzigen Es-Dur Akkord enthält (und meist in Es-Moll steht), und wenn man Es-Dur als Heldentonart begreift, wird anschaulich, dass das abwesende Es-Dur durchaus einen abwesenden Helden oder Vater meinen könnte. Lange vor Sigmund Freud. Angemerkt sei auch noch, dass Manfreds weibliches alter Ego, seine Schwester Astarte, zwar Es-Dur Akkorde streift, Schumann diese aber als Dis-Dur Akkorde notiert. So wie das liegen gebliebene dis“ der ersten Oboe zwischen den zwei letzten Akkorden in Wagners *Tristan* den Todeston es als erhöhten Lebenston d, eben als dis notiert, und damit Brünnhildes Tod als erhöhtes Leben veranschaulicht. Man kann diese zwischen die Taktstriche gesetzte Note nicht deutlich genug herausholen. Sonst machen die 4 Stunden davor keinen Sinn. Da dieser Artikel keinen wissenschaftlichen Anspruch hat, darf ich abschweifen. Was auch öfters das Wesen der Schumannschen Musik ist. Wie auch ihr Versiegen. Wenn mitten im letzten Satz der Zweiten kein Ausweg mehr gefunden wird, und alle vorhergehenden Themen zitiert und aufgebraucht sind, und die Musik im hoffnungslosesten C-Moll verelendet, gibt es den wohl seit Haydns Schöpfung wunderbarsten Licht-Moment, nämlich das Zurückfinden ins sinfonische Geschehen mittels des Beethoven Zitats aus seinem Lieder-Zyklus *An die ferne Geliebte*: „Nimm sie hin denn diese Lieder“. Natürlich funktioniert das alles nur frei, zwar im raschen Tempo, aber singend und bebend und ohne eine Note zu verändern. Die einzige Kürzung, die ich mir in einem Werk, das wir den Meisterwerken zurechnen, erlaube, ist - neben der erwähnten 5. Bruckner - das Streichen des Einer-Ausgangs in der Ersten Brahms. Damit entfällt die das auskomponierte erste Haus inklusive der anschliessenden Wiederholung.

## Kleine Fassungen

Seit der Corona-Pandemie ist es Brauch geworden, die grossen symphonischen Werke in Kammermusik Grösse aufzuführen. Es war damals die einzige Möglichkeit, das gross besetzte Repertoire irgendwie live aufzuführen. Mit Abstand und Masken. Mittlerweile hat man daran Geschmack gefunden, und auch kleine Festivals führen heute das *Lied von der Erde*, *Bruckners Siebte* oder den *Rite of Spring* drastisch reduziert mit Quartetten oder Ensembles auf. Persönlich halte ich davon nicht viel, da der Mehrwert meist sehr überschaubar ist. Man könnte diese kleinen Fassungen jedoch sehr wohl zu Forschungszwecken gebrauchen, Die überdimensionalen Formen der gigantischen Werke sind eben auch der hierzu verwendeten Klangmasse geschuldet. Oder auch umgekehrt: Für so grosse Klänge müssen die formalen Grenzen erweitert werden. Die Masse muss Platz und Ausdehnung bekommen. Doppelte Expositionen und abschnittreiche Durchführungen zeugen von der Notwendigkeit, dem riesigen Klangaufgebot Raum und Zeit zu geben. Fällt nun in den kleinen Fassungen genau dieser Klangraum zusammen, stimmen plötzlich auch die formalen Verhältnisse nicht mehr. Es wird interessant werden, wenn jemand einmal diese Minitaturabbildungen der Klangkolosse entsprechend redimensioniert und einkürzt. Bleibt dann noch etwas vom Werk erhalten oder zeigt es sich gar lichter und lächelnd in neuer Gestalt? Oder gehören Form und Masse zum Wesen dieser Werke?

### Fazit

Der Dramatiker Peter Hacks schreibt in seinem Essay „Über das Revidieren von Klassikern“ (1975): „Wie alle Verbrechen hat auch das Umarbeiten seine Moral“ Und über seine Bearbeitungen: „Klassiker sind heilig. Man darf sie nur verändern, wenn man sie verbessert.“ Damit liegt die Messlatte sehr hoch! Allerdings kann sie immer wieder neu gelegt werden. Damit Meisterwerke solche bleiben. Auch ohne Überschreibung oder mit.  
(Siehe auch *Welt am Sonntag* Nr. 26 Jakob Hayner: *Die Korrektur des Kanons*)