

12. Juli 2026
18:00 Uhr

Gerthsen-Hörsaal



MENSCH & MYTHOS

Gefördert durch die
Stadt Karlsruhe



Studium Generale •
Forum Wissenschaft
und Gesellschaft





Léon Bakst (1866–1924)
Péri, Kostümentwurf für Natalia Trouhanova (1912)

Titelbild:

Arnold Böcklin (1827–1901)
Frühlingsabend (1879)

Programm

Claude Debussy

1860–1918

Prélude à l'après-midi d'un faune

1894

Paul Dukas

1865–1935

Fanfare pour précéder La Péri

1912

Igor Strawinsky

1882–1971

Divertimento aus La baiser de la fée

1928

I. Sinfonia

II. Danses Suisses

Pause

Johannes Brahms

1833–1897

Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

1885

I. Allegro non troppo

II. Andante moderato

III. Allegro giocoso

IV. Allegro energico e passionato –

Più Allegro

Sinfonieorchester des KIT

Tobias Drewelius, Leitung

Spieldauer: ca. 75 Minuten



Grußwort des Orchestervorstands

Divertimento aus *Le baiser de la fée* französische Eleganz mit rhythmischer Raffinesse verbindet. Den Abschluss bildet Johannes Brahms' Vierte Sinfonie – ein Werk von großer emotionaler Tiefe, meisterhafter Form und eindrucksvoller Ausdruckskraft, das bis heute zu den Höhepunkten der sinfonischen Literatur zählt.

Liebe Freundinnen und Freunde des Sinfonieorchesters des KIT,

unser Jubiläumsjahr geht weiter. Nach unserem Festkonzert zum 50-jährigen Bestehen im Februar möchten wir Sie heute zu einem sommerlichen Konzertabend einladen, der die ganze Farbenvielfalt der Orchestermusik zeigt. Während wir uns im Winter mit Gustav Mahlers Fünfter Sinfonie selbst ein außergewöhnliches Geburtstagsgeschenk gemacht haben, begegnen wir heute Werken, die auf ganz unterschiedliche Weise von Klangfarben, Tanz und musikalischer Fantasie erzählen und schließlich in einem der bedeutendsten sinfonischen Werke von Johannes Brahms ihren Höhepunkt finden.

Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* eröffnet den Abend mit schwebenden Klängen und impressionistischen Farben. Mit der Fanfare aus Paul Dukas' *La Péri* tritt anschließend unser Blechbläsersatz eindrucksvoll in den Vordergrund, bevor Igor Strawinskys

Dieses Programm spiegelt zugleich wider, was unser Orchester seit nunmehr fünf Jahrzehnten auszeichnet: die Freude daran, unterschiedlichste musikalische Welten zu entdecken und sich immer wieder neuen Herausforderungen zu stellen. Dabei ist das gemeinsame Musizieren weit mehr als das Einstudieren von Noten. Es lebt von der Begeisterung unserer Musikerinnen und Musiker, vom generationsübergreifenden Miteinander und von dem besonderen Gemeinschaftsgefühl, das unser Orchester seit seiner Gründung prägt.

Herzlich danken möchten wir unseren Sponsoren, dem KIT Freundeskreis und Fördergesellschaft e.V., dem Präsidium des KIT, dem FORUM sowie allen Spenderinnen und Spendern, die unsere Arbeit mit großem Wohlwollen unterstützen. Ebenso danken wir den vielen professionellen Musikerinnen und Musikern, die uns in der Probenarbeit mit ihrer Erfahrung begleiten und damit wesentlich zum hohen musikalischen Niveau unserer Konzerte beitragen.

Ein besonderer Dank gilt unserem Dirigenten Tobias Drewelius. Mit großer Leidenschaft, künstlerischer Klarheit und unermüdlichem Engagement erschließt er uns immer wieder neue Werke und begeistert uns dafür, musikalische Grenzen zu erweitern. Dafür sind wir ihm von Herzen dankbar.

Unser Jubiläumsjahr endet mit diesem Konzert noch nicht. Bereits heute richten wir den Blick auf unser Winterkonzert im Februar 2027, in dem wir Gustav Mahlers monumentale Zweite Sinfonie – die „Auferstehungssinfonie“ – aufführen werden. Dieses gewaltige Werk für großes Orchester, Chor und Solisten gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der Musikgeschichte und wird eine würdige Fortsetzung unseres 50-jährigen Jubiläumsjahres bilden.

Wir freuen uns sehr, dass Sie heute Abend bei uns sind. Genießen Sie gemeinsam mit uns die faszinierende Klangwelt zwischen Debussy, Dukas, Strawinsky und Brahms – und begleiten Sie uns auch weiterhin auf unserem musikalischen Weg.

Ich wünsche Ihnen und uns einen unvergesslichen Konzertabend!

Mit besten Wünschen

Hans Richter
Vorstand des Sinfonieorchesters des KIT

Anbruch

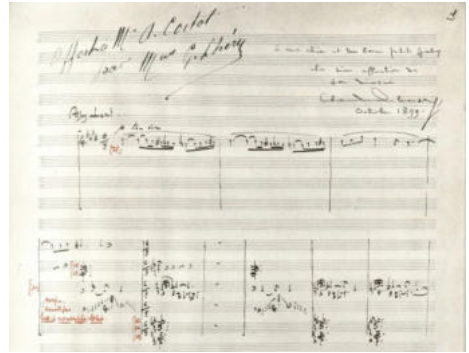
Schwer drückt die Glut hernieder,
Ohnmächtig sank der Hauch der Morgenröte.
Kein Wasser murmelt als aus meiner Flöte;
Ihr Klang allein benetzt den Hain.

Stéphane Mallarmé (1842-1898), aus:
L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE (1876),
übersetzt von Friedrich von Oppeln-
Bronikowski (1908)

Der hochdekorierte Komponist Camille Saint-Saëns saß zwei Tage vor dem Weihnachtsabend des Jahres 1894 in der Pariser Salle d'Harcourt und rümpfte die Nase.

Gekommen, um einer Aufführung seines 3. Violinkonzerts beizuwohnen, lauschte er auch einigen Werken jüngerer Kollegen – unter anderem der Uraufführung von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Sein späteres Urteil war wenig wohlgefällig: „Das Prélude klingt hübsch, aber Sie finden nicht die geringste ausgesprochen musikalische Idee darin. Es ist soviel Musikstück wie die Palette eines Malers Gemälde. Debussy hat keinen Stil geschaffen: er hat das Fehlen von Stil [und] Logik [...] kultiviert.“ Zum Glück für den jungen Komponisten teilten nicht alle Anwesenden diese konservative Auffassung. Gustave Doret, Dirigent des Abends, erinnerte sich später, in seinem Rücken bereits in den ersten Takten „das vollständig gebannte Publikum“ gespürt zu haben, der ebenfalls im Publikum sitzende Komponist Paul Dukas rezensierte im Januar 1895 in der *Revue hebdomadaire*:



Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune,
Particell des Beginns

„Dieses Prélude ist von vorne bis hinten voll reizender Harmonien und die Instrumentation könnte nicht bestechender sein; Herr Debussy ist gewiss einer der originellsten und begabtesten Musiker unserer jungen Schule.“

Um diese diametral entgegengesetzten Ansichten verstehen zu können, werfen wir am besten einen Blick auf den großen Schmelztiegel der Künste namens Paris, wie er sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darbot. Schaffende aus unter anderem Literatur, Poesie, Malerei, Bildhauerei und Musik pflegten einen regen Austausch untereinander; die in puncto gemeinsamer Ausstellungen vielleicht erfolgreichste Gruppe bezeichnete sich dabei als *Société anonyme des artistes-peintres, -sculpteurs, -graveurs etc.*, wurde aber von außerhalb bald als *impressionistes* bezeichnet. Einer der profiliertesten Treffpunkte von Künstlern waren die legendären Dienstagabend-Soiréen, zu denen der symbolistische Dichter Stéphane Mallarmé einlud, und die unter anderem

Claude Monet, Auguste Rodin, Paul Verlaine und Marcel Proust zu ihren Gästen zählten.

Entweder dort oder in einer Rezension in der Literaturzeitschrift *La Vogue* lernte der junge Claude Debussy erstmals Mallarmés „Ekloge“ *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE* kennen, welche ihn sofort begeisterte. Zwischen Debussy und dem sehr musikinteressierten Mallarmé entstand ein intensiver Austausch, welcher sogar in der Planung eines großen dreiteiligen musikalisch-literarischen Abends (*Prélude, Interlude, Paraphrase finale*) um dieses 110-zeilige Gedicht gipfelte. Dazu kam es letztlich nicht; Debussy aber goss seine dafür entwickelten Ideen in das (übrigens 110 Takte umfassende) *Prélude*, welches er 1894 zum Abschluss brachte.



Edouard Manet (1832–1883)
Frontispiz zu Mallarmés Ekloge
L'après-midi d'un faune (1876)

Die Szene spielt in einer ungenannten, fernen Vergangenheit in arkadischer Landschaft, halb verborgen hinter dem Schleier altgriechischer Mythologie. Ein Faun, Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock, hängt, seine Weidenflöte immer bei sich, in der schwülen



Edouard Manet (1832–1883)
Portrait du Stéphane Mallarmé (1876)
Musée d'Orsay, Paris

Nachmittagshitze seinen erotisch aufgeladenen Erinnerungen nach, in denen er begierdegetrieben einigen Nymphen nachstellt. Was in dieser etwas lapidaren Zusammenfassung einfach und verständlich klingt, ist in Mallarmés Gedicht hingegen kunstvoll vage. Die Sprache selbst mäandert in einem Bewusstseinsstrom durch Andeutungen und Symbole, die formale Struktur des Textes ist kaum fasslich, es wird nicht einmal klar, ob die vermeintlichen Erinnerungen des Fauns überhaupt real sind. Entsprechend offen das Ende: „Paar, lebe wohl! Den Schatten, der du wurdest, werd' ich sehen.“

Dass sich zu diesem Text überhaupt eine Entsprechung finden ließe, daran hatte der Dichter zunächst enorme Zweifel – zumindest bis zur Uraufführung, nach der sein Freund Debussy einen Brief von ihm erhielt:

„Ihre Illustration von *L'après-midi d'un faune* bildet keine Dissonanz mit meinem Text, abgesehen davon, dass sie in Sehnsucht und Klarheit wirklich über ihn hinausgeht, und dies mit Feingefühl, mit

Schwermut, mit Fülle. Ich schüttle Ihre Hand in Bewunderung.

Ganz der Ihre, Mallarmé.“



Claude Debussy (am Klavier) bei seinem Freund und Komponistenkollegen Ernest Chausson (1893)

Debussy hatte es also geschafft, diesem ebenso enormen wie ungreifbaren Text ein musikalisches Pendant entgegen zu stellen, das einerseits traditionelle Vorstellungen von Form und Narrativität, von zielgerichteter Kadenzharmonik mit Ursache-Wirkung-Logik negiert, andererseits Kongruenz durch Assoziation, Verweis, Entwicklung im Verborgenen herstellt.

Die Mittel, die er dazu nutzt, scheinen geradewegs einer kompositorischen und instrumentatorischen Wunderkammer entsprungen zu sein; das beginnt schon beim initialen (faunischen?) Flötensolo, welches durch sein instabiles Rahmenintervall des Tritonus schwerelos und tonal ungebunden durch den Raum schwebt.

Diesem Eindruck schließen sich die nach und nach hinzukommenden Akkorde an, die in sanftesten Dissonanzen mehr

ineinander gleiten, als einander abzulösen; gleichfalls die verschiedenen melodischen Gedanken, welche Debussy vor allem in die Holzbläusersoli setzt und deren Bezug zueinander man hörend erspüren, aber nur schwer detailliert analysieren kann.

Den schwülen Nachmittag, an dem die gesamte Welt zu verschwimmen scheint, hören wir im Rauschen der Harfen, im Flirren der Streicher auf dem Griffbrett; die Erregung und das Verlangen des Fauns in den sich steigenden Girlanden der Flöten und sehnsüchtigen, schier unendlichen Melodiebögen. Cymbales antiques (kleine Metallplättchen mit dem Klang hoher Glöckchen) streuen winzige Glitzerpunkte, gestopfte Hörner suggerieren unendliche Weite und Ferne. Sie merken: Es ist kaum möglich, die Klangwelt dieses außergewöhnlichen Werkes zu beschreiben. Was für uns heute wie ein überwältigend duftendes Bad in schönsten Harmonien erscheint, war zum Zeitpunkt der Uraufführung nichts weniger als das Aufstoßen einer Tür ins Unbekannte.



Erik Satie (1866–1925)
Vexations (1893)

Es ist nun wahrlich nicht so, dass es Ende des 19. Jahrhunderts an radikal neuen musikalischen Ideen gemangelt hätte. Franz Liszt brach mit *Nuages gris* schon 1881 deutlich aus dem gewohnten Tonalitätsrahmen aus, Erik Satie empfahl, sein 1893 entstandenes Klavierwerk *Vexations* („Quälereien“), eine halbe Seite voller kryptischer, dissonanter Harmoniefolgen, 840 Mal in Folge zu spielen. Und doch ist es Debussys *Prélude*, über welches der bedeutende französische Komponist Pierre Boulez (1925–2016), den man gewisslich nicht zu den Steigbügelhaltern des musikalischen Traditionalismus zählen kann („Schönberg ist tot“, 1952; „Sprengt die Opernhäuser in die Luft“, 1967), folgende Zeilen formulierte:

„Nach der Flöte des Faun atmet die Musik anders; was über Bord geworfen wurde, war nicht so sehr die Kunst der Entwicklung als das Formkonzept selbst, das hier von den unpersönlichen Zwängen des Schemas befreit wurde [...] man kann sagen, dass mit *L'après-midi d'un faune* die moderne Musik beginnt.“



Léon Bakst (1866–1924)
Titelseite des Programmhefts zum Ballett
L'après-midi d'un faune (1912)

Abbruch

Hofoper Wien, 1897: Gustav Mahler etabliert an dem jüngst von ihm übernommenen Haus gänzlich neue Sitten. Das Licht wird während der gesamten Aufführung (inklusive der Overture) gelöscht. Zuspätkommende werden polizeilich ausgesperrt. Und wer im Publikum es wagen sollte, nach Auftritt des Orchesters noch zu tuscheln, in deren oder dessen Richtung fällt ein so scharfer Falkenblick durch die Goldrandbrille des neuen Hofoperndirektors, dass sie oder er sich vor Peinlichkeit in die letzten Ritzen des bequemen Polstersessels hätte zurückziehen mögen.

Wären ähnliche Konventionen 1912 auch in Paris durchgesetzt worden, so würde das zweite Werk des heutigen Abends gar nicht existieren. Die *Fanfare pour précéder La Péri*, durch den Komponisten Paul Dukas dem entsprechend benannten *Poème dansé en un tableau* vorangestellt, war eine Idee in letzter Minute – um dem fröhlich schwatzenden Publikum zu ermöglichen, rechtzeitig seine Plätze einzunehmen, damit das Ballett dann partiturgemäß mit leisesten, geheimnisvollen Klängen beginnen konnte, welche ansonsten in der allgemeinen Heiterkeit untergegangen wäre.

Zwei geniale Minuten lang fanfarentypische Brillanz und weich fließender Choral in süffiger Harmonik lassen den eigentlich profanen Zweck genauso vergessen wie die Tatsache, dass

die eigentliche, getanzte Geschichte erst danach beginnt:

Ein junger Prinz namens Iskender* macht sich auf die Suche nach der (Lotus-)Blume der Unsterblichkeit und findet sie in den Armen einer Peri – eines feengleichen gefallenen Engels aus der persischen Mythologie.

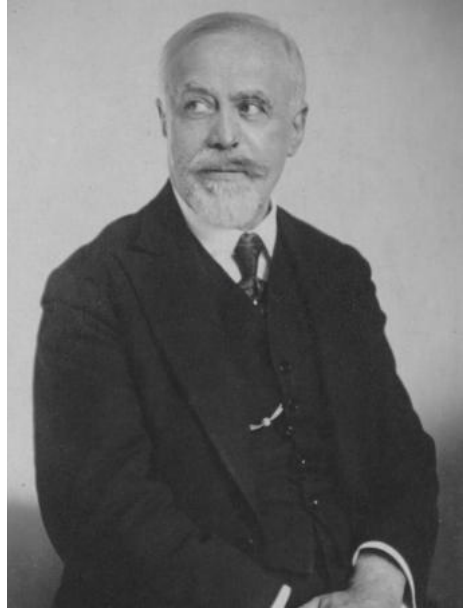
Er schafft es, dieser die Blume zu entwenden, dabei erwacht sie allerdings und verführt den Prinzen mit einem (über die Hälfte des gesamten Balletts dauernden) ausdrucksvollen Tanz so gründlich, dass er die soeben gewonnene Lotusblüte gegen einen Kuss eintauscht und sich seiner Sterblichkeit ergibt.



René Piot (1866–1934)
Bühnenbild zu *La Péri* (1921)

* Falls Sie bei diesem Namen an die Speisekarte des türkischen Gastronomiebetriebs Ihres Vertrauens denken, liegen Sie gar nicht so falsch. Erfunden wurde die Spezialität im 19. Jahrhundert in Bursa von einem gewissen Iskender Efendi. „Iskender“ wiederum ist die arabisierte Form des altgriechischen „Alexander“ – und tatsächlich ist der mythische Held unserer Geschichte Alexander III. von Makedonien (landläufig auch bekannt als „der Große“).

Dieser reizvolle, märchenhafte Stoff um die Figur der Peri ist ein vergleichsweise seltener Gast in der europäischen Musik. Es gibt lediglich Robert Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* (welches aber eine andere Geschichte erzählt), eine gleichnamige Ouvertüre des englischen Komponisten William Sterndale Bennett und ein weiteres Ballett von Friedrich Burgmüller. Für den 46-jährigen Paul Dukas sollte es sein letztes veröffentlichtes Opus werden. Alle weiteren Kompositionen vernichtete der gnadenlose Selbstzensor noch während ihrer Entstehung, sodass seine Werkliste nach *La Péri* jäh abbricht. Neben einem schmalen Oeuvre von nur 15 musikalischen Opera hinterließ er der Welt vor allem zahlreiche Musikkritiken, Aufsätze und bedeutende Kompositionsschüler wie Olivier Messiaen, Maurice Duruflé und Joaquín Rodrigo. Fünf Jahre nach Paul Dukas' Tod spielte in Walt Disneys legendärem *Fantasia* (1940) ein ebenso legendärer Mäuserich mit blauem Spitzhut auf Kinoleinwänden in aller Welt Johann Wolfgang von Goethes *Zauberlehrling* nach, während Dukas' kurze sinfonische Dichtung *L'Apprenti sorcier* aus den zugehörigen Lautsprechern ertönte. Dass er so zu einem sinfonischen One-Hit-Wonder verkürzt wurde, hätte dieser Komponist allerhöchsten Selbstanspruchs zumindest mit gehöriger Skepsis betrachtet.



Paul Dukas
(Aufnahmedatum unbekannt)

Stilbruch



Igor Stravinsky
(Aufnahmedatum unbekannt, vermutlich
1920er Jahre)

Igor Strawinskys Ballett *Le baiser de la fée* („Der Kuss der Fee“) fügt sich, wiewohl klanglich vollkommen anders angelegt, mit den beiden im heutigen Konzert vorangegangenen Werken zumindest in ein geographisches Kon-tinuum: Debussys *Prelude* wurde von Vaslav Nijinsky für Sergej Djagilews berühmte *Ballets Russes* choreographiert und erlebte seine Premiere am 29. Mai 1912 im Pariser Théâtre du Châtelet – am selben Ort, mit derselben Kompanie, dem selben Choreographen und dem selben Bühnen- und Kostümbildner (Léon Bakst) war einen guten Monat vorher, am 22. April, Paul Dukas' *La Péri* erstmalig über die Bühne gegangen.

Auch Strawinskys neues Werk erlebte seine Premiere mit einem russischen

Tänzer*innenensemble in Paris (allerdings in der Oper), die Choreographie übernahm Bronislava Nijinska, ihres Zeichens Schwester des zuvor erwähnten Nijinsky.

Hier enden die Gemeinsamkeiten aber abrupt, gab es für Strawinskys Werk doch tatsächlich einen sehr konkreten Anlass:

„Gefällt dir die Idee, Onkel Petyas Musik ein wenig aufzuhübschen und etwas Neues daraus zu machen?“ schrieb der Maler Alexander Benois dem Komponisten, mit dem er schon 1911 gemeinsam das Libretto zu *Petruschka* erarbeitet hatte.

„Onkel Petya“, das war niemand anders als der von Strawinsky ausgesprochen verehrte Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, dessen 35. Todestag im Jahr 1928 auch in Paris, tatkräftig unterstützt durch die russisch-orthodoxen Kirchengemeinden, feierlich begangen werden sollte. Igor Strawinsky gefiel die Idee, und so machte er sich auf die Suche nach sowohl Musik als auch einem literarischen Stoff, welche sich zu einer Hommage an den verstorbenen Kollegen verweben ließen. Letzteren fand er in Hans Christian Andersens Märchen *Iisjomfruen* („Die Eisjungfrau“), welches er folgendermaßen frei nacherzählt: „Eine Fee drückt einem Kind bei seiner Geburt ihren magischen Kuss [auf seine Ferse] auf und trennt es von seiner Mutter. Zwanzig Jahre später, als der junge Mann den Höhepunkt seines Glücks erreicht hat, wiederholt sie diesen verhängnisvollen Kuss und entführt ihn [vor seiner geplanten Hochzeit mit der Frau, die er liebt], um fortan mit ihm [...] zu leben.“

Strawinsky fand darin eine Allegorie auf das Leben Tschaikowskys:

„Der Kuss der Fee auf die Ferse des Kindes ist zugleich die Muse, die Tschaikowsky bei seiner Geburt prägte – auch wenn die Muse [gleichbedeutend mit dem Tod] ihn nicht bei seiner Hochzeit zu sich holte, wie sie es mit dem jungen Mann im Ballett tat, sondern auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft.“ Die Musik wiederum musste sinnigerweise auch von Tschaikowsky stammen, und so nahm sich der Komponist eine Reihe früher Klavierstücke und Lieder vor, welche noch nie orchestriert worden waren, um sie raffiniert zu verarbeiten: zu collagieren, zu verfremden, rhythmisch zu würzen und mit eigenen Ideen zu mischen. Tatsächlich hatte Tschaikowsky selber zum 100. Jahrestag der Uraufführung des *Don Giovanni* im Jahr 1887 mit seiner *Mozartiana*-Suite für Orchester eine ähnliche Idee der Hommage verfolgt, Strawinskys Eingriffe ins Material gehen aber weit über Tschaikowskys eher behutsamen Instrumentationsansatz hinaus.

Die Produktion von *Le Baiser de la Fée* lief trotz der charmanten Idee nicht gerade reibungslos. Igor Strawinsky konnte bei den meisten Proben nicht anwesend sein und machte sich erst kurz vor der Premiere ein Bild der Lage: „Ich bin gerade aus dem Theater zurückgekommen und habe furchtbare Kopfschmerzen von all den schrecklichen Dingen, die ich dort gesehen habe.“ Nach der Uraufführung hagelte es dann auch harte Kritik. In der *Revue Musicale* fragte sich ein Rezensent, warum

Strawinsky seine Zeit und sein Talent damit vergeude, wie Tschaikowsky zu komponieren; Ballett-Impresario Sergej Djagilew beschrieb die Musik gar als „langweiligen, weinerlichen und schlecht gewählten Tschaikowsky.“ Bühnenbild und Kostüme wurden ebenfalls gnadenlos verrissen.



Léon Bakst
Sergej Djagilew mit seiner Großmutter
(1906)

Der harsche Umgang seitens Djagilews mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Kompositionsauftrag für das Ballett nicht von ihm selbst stammte (ein entsprechender Versuch war gescheitert), sondern von Ida Rubinstein. Diese beeindruckende und schillernde Persönlichkeit war früher selbst Tänzerin in den *Ballets Russes*, führte nun aber mehrere tänzerische Konkurrenzunternehmen, welche unter anderem bei

Maurice Ravel *Bolero* (1928) und *La Valse* (1929) in Auftrag gaben, bei Claude Debussy *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911). Letzteres Werk war schon aufgrund der Tatsache, dass der Heilige Sebastian von einer jüdischen Frau getanzt wurde, so skandalös, dass der Pariser Erzbischof öffentlich von einem Besuch abriet.

Immerhin rückte Lawrence Morton 1962 Strawinskys Werk in ein differenzierteres Licht: „Tschaikowskys Schwächen – seine Banalitäten, seine Vulgaritäten und seine Routinen – sind aus der Musik herauskomponiert, während Strawinskys Stärken in sie hineinkomponiert sind.“ Die Beziehung zwischen Igor Strawinsky und Sergej Djagilew erholte sich von diesem gefühlten Vertrauensbruch jedenfalls nicht mehr. Die originale Choreographie geriet genauso in Vergessenheit wie die originale Partitur. Zum Glück erarbeitete der geschäftstüchtige Komponist 1932 zusammen mit dem Geiger Samuel Duschkin ein *Divertimento* für Violine und Klavier mit Musik aus dem durchgefallenen Ballett, welches er zwei Jahre später auch orchestrierte.

Aus dieser Version hören Sie heute die ersten zwei Sätze: die *Sinfonia*, welche aus der Musik zur Trennung des kleinen Kindes von seiner Mutter im Schneesturm schöpft, und die *Danses Suisses*, die zur Verlobungszeremonie des nun jungen Mannes erklingen. Ihre geographische Zuordnung ergibt sich sowohl aus der Tatsache, dass die Märchenvorlage in den Schweizer Alpen spielt, als auch aus der Legende um die geheimnisumwobene kleine Insel *Île de Peilz* im Genfer See, wo die Verlobten in

Andersens Geschichte vor ihrer Hochzeit tanzen.

Nachdem mehrere Choreographen mit den Versuchen ihrer Neuinterpretation von *Le baiser de la fée* gescheitert waren, schuf der Brite Kenneth MacMillan 1960 eine Fassung für das Royal Ballet, welche noch heute gelegentlich (bedauerlicherweise allzu gelegentlich) zu sehen und hören ist.

„I’m sick to death of fairytales“, gestand MacMillan gegenüber der *Times*. „It was the music that naturally attracted me, certainly not the story. I realise that the story is not altogether convincing. But I also found the theme, or, if you like, allegory, extraordinarily interesting.“

Wir hoffen, Sie finden auch die Musik allen Unkenrufen zum Trotz „extraordinarily interesting“.



Romaine Brooks (1874–1970)
Ida Rubinstein (1917)
Smithsonian American Art Museum,
Washington D.C.

Aufbruch?

Im allgemeinen sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar – wenn Ihnen das Ding also nicht gefällt, so genießen Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.

Johannes Brahms an
Elisabeth von Herzogenberg,
29. August 1885

Seine Sommerfrische des Jahres 1885 im steirischen Mürzzuschlag (wo anscheinend die Kirschen „nicht süß und eßbar“ werden) hatte Johannes Brahms offenbar ausgiebig genutzt, wie er seinem Freund und Biographen Max Kalbeck bei einem Besuch Ende September mitteilte: „[...] wieder mal so 'ne Polka- und Walzerpartie zusammenkomponiert“.

Wenige Tage später wurde seine neueste Schöpfung (gemeint war die *Vierte Sinfonie*) auch zum Klingen gebracht. Der Komponist selbst spielte zusammen mit Ignaz Brüll vierhändig Klavier, weiters zuhörenderweise bei dieser „ehrbaren Annäherung“ dabei waren neben Kalbeck unter anderem der Dirigent Hans Richter, der Chirurg und Amateurpianist Theodor Billroth und der Musikkritiker Eduard Hanslick.



Elisabeth von Herzogenberg,
Pianistin und Komponistin
(Aufnahmedatum unbekannt)

Nachdem der erste Satz gespielt war, trat eine lähmende Stille ein, welche Hanslick endlich mit diesem einen, ikonisch gewordenen Satz durchbrach, der wie eine Vorahnung der folgenden Rezeptionsgeschichte tönt: „Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.“

Blick auf Mürzzuschlag
(Postkarte, um 1890)

Vom konstruktiven Genius, der gleichfalls umfassenden wie unfassbaren Beherrschung von Form und Handwerk ist bis heute immer wieder in Rezensionen und Analysen zu lesen. Als Brahms im Oktober des selben Jahres seine neue Sinfonie mit der Meininger Hofkapelle für die Uraufführung probte, bemerkte das auch deren Zweiter Kapellmeister, ein junger Mann mit Namen Richard Strauss: „[...] ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung, Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminentem Schwung und Kraft, neu und originell.“

Ein Kölner Rezensent einer späteren Aufführung begab sich dann wieder in Hanslicks Perspektive des herausgeforderten Publikums: „Brahms hat es in der That dem Orchester nicht leicht gemacht, denn noch kaum sind uns in einem Werke solch rhythmische Pickanterien und Grübeleien vorgekommen, wie in diesem. [...] Wie in seinen großen Werken überhaupt, liegt indes auch im Wesen dieser bedeutungsvollen Novität eine gewisse Unnahbarkeit; nicht leicht und nicht auf dem ersten Blick erschließen sich uns ihre Schönheiten.“



Wie passen nun diese Eindrücke zusammen mit einem sinfonischen Anfang, dessen Initialmotiv der fallenden kleinen Terz noch simpler ist als das von Beethovens Fünfter (ta-ta-ta-taaa – tatsächlich ist es sogar das gleiche Intervall), und dessen initiale pendelnde Fortführung sich so unspektakulär ausnimmt, dass sie nach der Wiener Erstaufführung dem Orchester angeblich Anlass zur ebenfalls ikonisch gewordenen Textierung „Ihm fiel mal wie-der gar nichts ein“ bot?

Um das zu verstehen, werfen wir einen kurzen Blick auf einen der zentralen, wenn auch oft überspitzt gezeichneten musikästhetischen Konflikte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen Zentrum die sogenannte Neudeutsche Schule stand (deren Anhänger von ihren Idealen aber eher als „Musik der Zukunft“ sprachen). Um Franz Liszt als zentrale Figur versammelten sich selbst als progressiv verstehende Komponisten, welche insbesondere die Entwicklung des Musikdramas und der musikalischen Programmatik im Sinne Richard Wagners voranzutreiben suchten, bei gleichzeitig großer Freiheit in Form und Ausreizung aller harmonischen Mittel, insbesondere der chromatischen Skala (Wagners „Tristan“ grüßt). Die Keimzelle dieses Kunstverständnisses war die Stärke der Idee, des genialen Gedankens, der Ausdrucksstärke des zu verkomponierenden außermusikalischen Themas oder Programms, mit dem sich die Musik zum Gesamtkunstwerk amalgamieren ließe.

Der Beginn seiner Vierten Sinfonie
in Brahms' Autograph

Johannes Brahms, der in seinem Leben weder eine einzige Oper noch ein einziges Stück Programmmusik geschrieben hatte, der auch in seiner Vierten Sinfonie noch für traditionelle Naturhörner und -trompeten schrieb (obwohl es schon seit Jahrzehnten Ventilinstrumente gab), wurde als vermeintlich Konservativer, gar Reaktionär eine dankbare Zielscheibe dieser Bewegung.

So giftete Hugo Wolf, einer der glühendsten Wagnerianer, aus genau dieser Perspektive in seiner Rezension gegen Brahms' Vierte: „Solche Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuserei, wie sie in der eMoll-Symphonie herrscht, ist noch in keinem Werke von Brahms in so beängstigender Weise an das Tageslicht getreten. Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden.“ Doch selbst er kam nicht umhin, sich ein Geständnis abzurufen: „Ganz wie der liebe Gott versteht auch Herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen.“



Hugo Wolf (1885)



Theo Zasche (1862–1922)
 Eduard Hanslick schwingt das Weihrauchfass
 vor Johann von Pomuk [Johannes Brahms]
 Karikatur in der Satirezeitschrift Figaro
 15. März 1890

Herr Brahms wiederum (zusammen mit wiederum seinen Anhänger*innen, zu denen nicht zuletzt der wortgewandte und meinungsstarke Eduard Hanslick zählte) hätte hier sicher insofern zugestimmt, als dass er dem Einfall an sich nicht sonderlich viel Bedeutung zumäß – alles diesem folgende aber gerade *nicht* dem lieben Gott überlassen wollte: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, das heißt dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muss es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohlverworbenen Eigentum machen.“

Hierin liegt also Brahms' künstlerisches Selbstverständnis: sein Handwerk in einer Perfektion zu beherrschen, dass nicht in der Idee selbst der Kern der Aussage steckt, sondern in ihrem Potential, sich zu entfalten, zu verändern, zu entwickeln, mit anderen Ideen in Dialog und Auseinandersetzung zu treten, mit ihnen zu kontrastieren oder zu verschmelzen. Seine Welterzählung liegt nie außerhalb der Musik, sondern immer in der Kraft der musikalischen Mittel an sich.



Ludwig Michalek (1859–1922)
Johannes Brahms (1891)

Und so beginnt dieser erste Satz: keine langsame Einleitung (Brahms hatte einige Einleitungsakkorde skizziert, aber wieder verworfen), keine Steigerung hin zum heroischen Hauptthema, sondern ein unvermittelt derart natürliches Dahinströmen, als wache man durch einen Windhauch auf und befände sich auf einem sanft dahingleitenden Boot. Plätschernde Girlanden und sehr „böhmische“ Harmonik erinnern für kurze Momente an Smetanas *Moldau*. Weitere musikalische Gedanken erscheinen: eine etwas widerspenstige Holzbläser-Fanfare in einem dem Metrum sehr entgegengesetzten Triolenrhythmus, eine schwelgerische Cello-Kantilene, die von einem zum Tupfen gewandelten Fanfarenrestchen begleitet wird. Die Wiederholung der Exposition wird angetäuscht, um dann harmonisch ganz anders abzubiegen, die sanften Terzen und Sexten des Anfangsmotivs zeigen plötzlich Zähne und lassen die Register gegeneinander kämpfen. Aus der Fanfare wird ein säuselndes misterioso, während die Oboen erkunden, wie viel Klage in besagter initialer Terz stecken könnte. Aus einer anfänglichen Begleitfigur entsteht ein in den Streichern geflüsterter Umhang für erwartungsvoll ferne Akkorde, welche der nun würdevoll getragenen Anfangsmelodie zwei Mal kurz Einhalt gebieten – bis der Schleier fällt, die Reprise beginnt und in eine Coda mit gewaltiger dramatischer Steigerung mündet.

Zwei stolze Hörner eröffnen den zweiten Satz. Ihr Hauptmotiv, in das bald die Holzbläser einfallen, ist tonal vage (genau wie der Horn-Anfang von Schuberts „Großer“ Neunter Sinfonie, der zwischen

a-Moll und C-Dur schwebt). Erst der Einsatz der Klarinetten legt e als Grundton fest und zeigt gleichzeitig durch oft leittonlose Harmonien viele modale, archaisierende Farben, welche immer wieder von einer romantischen Tonsprache eingefangen werden, um sich bald darauf wieder zu lösen und erneut den Eindruck von Ferne und ein wenig Fremdheit spüren zu lassen. Auch im zweiten Satz spielen wieder die Celli mit einer überirdisch schönen Kantilene und ein triolisches Stampfen als Fanfarenverwandtschaft wichtige Rolle. Das Hauptmotiv muss sich den Weg durch ein wildes kontrapunktisches Labyrinth der Streicher nahezu freikämpfen, wird von den zudringlichen Triolen am Ende aber einfach überrannt. Die Kantilene nutzt die neue Freiheit, um sich zur vollen Pracht zu entfalten – in einem kurzen Innehalten schaut da der Beginn wieder vorbei und darf sich vor dem final beglückten Niedersinken noch ein letztes Mal aufbäumen.



Die Meiningen Hofkapelle mit Dirigent Hans von Bülow (1882)

Der dritte Satz ist eines der ungewöhnlichsten Zeugnisse im Brahms'schen Schaffen. (So ungewöhnlich und kontrastierend zu den vorigen Sätzen, dass Max Kalbeck dem Komponisten empfahl, ihn hinauszuerwerfen und neu zu komponieren.) Er kommt von allen Brahms'schen Orchesterwerken einem Scherzo am nächsten, obwohl er dafür ungewöhnlicherweise im 2/4-Takt steht. Nicht nur kommen hier Piccoloflöte und Kontrafagott zum Instrumentarium dazu und decken die extremsten Lagen des Orchesters ab – Brahms war kein besonderer Freund des Piccolo und nutzte es so gut wie nie –, auch das klirrende Triangel trägt zur grotesk-grimmigen Grundstimmung bei.

Das Hauptthema (größtenteils ein Ausschnitt aus der C-Dur-Tonleiter) gibt sich erneut eher simpel, packt aber die Hörenden sofort am Kragen und springt mit ihnen gleich im fünften Takt in den Abgrund, wo eine donnernde Pauke schon wartet. Es folgen eine Art umgekehrter Galoppfigur und wütende, triolische Fanfaren (Sie erinnern sich), bevor die Musik eine 180°-Kehrtwende macht und ins scheinbar Harmlos-Verspielte abgleitet – zwei Mal. Der gesamte Satz gleicht, eine kurze lyrische Verschnaufpause ausgenommen, einer wilden Achterbahnfahrt, in der wir immer wieder zurück in den Anfang gerissen (es gibt kein Entkommen) oder durch wie Basaltsäulen in den Boden gerammte Akkorde aufgehalten werden, bevor uns die Fanfare wieder den Weg freisprengt.

Die außergewöhnlichsten Mittel hat sich Brahms aber für das Finale aufgehoben. Hier treten nun endlich die Posaunen als neue Klangfarbe dazu und sind gleich am Anfang beteiligt: acht Takte, acht Akkorde, und als solche die Grundlage für alles noch Folgende.

Die Form, derer sich der Komponist hier annimmt, ist in der Geschichte der klassischen und romantischen Sinfonie vollkommen neu – eine Chaconne, so wie sie auch die Grundlage für Ludwig van Beethovens Klavierwerk *32 Variationen in c-Moll* WoO 80 bildet. (Ob Brahms die Ähnlichkeit seiner verwendeten Melodie zum Bass des Schlusschors der Kantate *Nach dir, Herr, verlangt mich* BWV 150 von Johann Sebastian Bach absichtsvoll arrangiert hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Eine entsprechende Anekdote von Siegfried Ochs ist zumindest zweifelhaft.)

Als eigentlich längst obsolete, barocke Ostinatoform beruht die Chaconne auf der ständigen Wiederholung entweder der Basslinie oder eines harmonischen Verlaufs von vier oder acht Takten, während sich darüber Variationen entspinnen. Im Prinzip ist es genau das, was Brahms hier tut (insgesamt 30 Mal), nur entwickeln sich diese Variationen einerseits so weit vom Anfang weg, dass sie teilweise kaum noch als solche auszumachen sind, andererseits spannen sie in und zwischen sich verschiedenste Bezüge und dramaturgische Bögen auf, welche letztlich den gesamten Satz überwölben und damit nicht den Eindruck einer lapidaren Aneinanderreihung aufkommen lassen. Sämtliche Querverbindungen zu den vorigen Sätzen

aufzuzählen, würde den hier ohnehin schon arg gedehnten Rahmen einer Werkeinführung sprengen, daher beschränke ich mich auf einen besonderen Moment knappe 1 ½ Minuten vor Schluss: aus dem Anfangsmotiv des ersten Satzes (der fallenden Terz) machen Violinen und Bassgruppe nun versetzt einen langen Sturz, der sich zwei Mal auffängt, nur damit danach die Anfangsakkorde des vierten Satzes in beschleunigtem Tempo umso zielstrebiger in die musikalisch unvermeidliche Katastrophe rasen können.

Fine.

„Brahms, der Fortschrittliche“ heißt einer der berühmtesten Vorträge von Arnold Schönberg. In ihm geht er hart und radikal mit dem Klischee von Brahms als vermeintlich Rückwärtsgewandtem, Konservativem ins Gericht. Eines seiner Beispiele ist der erste Satz der Vierten Sinfonie. „Entwickelnde Variation“ nennt er das kompositorische Verfahren, welches ich weiter oben versucht habe beschreibend anzudeuten. Ohne Brahms wäre ein guter Teil der Musikgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen.



Die ersten fünf Takte der Chaconne aus der Partita d-Moll BWV 1004 von J. S. Bach
Signatur des mit Brahms befreundeten Geigers Joseph Joachim (1831–1907)

Ist also die Botschaft, der Gehalt von Johannes Brahms' Musik sein virtuosos Handwerk?

Nein. Verborgen in dem, was die Musik durch die Mittel des Handwerks erzählen kann, liegt immer der Mensch. Das scheint besonders in Brahms' zahlreichen Liedern durch: Nie wird der Text wortgetreu ausgemalt, gleichsam verdoppelt. Die Musik spricht nicht über das bewegte Innenleben des Erzählenden, sie ist es, und so bleibt ihr der Effekt um des Effektes willen fremd. So kann auch die Sinfonie zu uns sprechen: durch das Offenlegen einer inneren Welt, die sich aus dem scheinbaren Nichts entfaltet. Das Handwerk ist nur nötig, damit diese Welt Gestalt annehmen kann. Die Musik unserer ersten Konzerthälfte näherte sich dem Menschen (oder zumindest dem Menschähnlichen) als einer erlebenden Figur einer Geschichte – der Mythos, das Märchen war der Rahmen, in dem die Geschichten stattfinden konnten, die Musik füllte gleichsam diesen Rahmen. Die Musik der zweiten Konzerthälfte nähert sich dem Menschen von innen, in einer nicht weniger rätselhaften und verborgenen Welt, in welcher wir manche unserer eigenen ebenso rätselhaften und verborgenen Welten berühren können. Sie füllt keinen Rahmen, sondern spannt ihn erst nach und nach auf.

Im „O Tod, o Tod, wie bitter bist du“, dritter der *Vier ernsten Gesänge* op. 121, dem vorletzten Werk von Johannes Brahms, zitiert der Komponist auf den ersten vier Worten die ersten vier Noten des Hauptthemas seiner Vierten Sinfonie.

Einen Monat vor seinem Tod, bereits schwer an Leberkrebs erkrankt, besuchte Brahms im Wiener Musikverein sein letztes Konzert. Auf dem Programm: seine Vierte Sinfonie. Nach der letzten Note schleppte sich der Komponist auf die Bühne. Tränen liefen über seine Wangen. Donnernder Applaus.



Otto Böhrer (1847–1913)
Brahms' Ankunft im Himmel, Schattenbild
(1900)

Das Sinfonieorchester des KIT

Violine I

Ines Lung (SF)
Rayan Abu-Hesen
Richard Aures
Bertram Botsch
Philipp Hörsch
Esther Hopf
Cheng-Hao Hsu
Susannah König
Uta Müller-Klemm
Sibylle Pietsch
Hans Richter
Xenia Scheuerbrandt
Nina Schwark
Christian Sieg
Helen Storck
Elias Wörner
Anju Yamada

Violine II

Simon Leube (SF)
Miriam Bentke
Martha Bertram
Maria Böhle
Pia Carstens
Andrea Fischer
Clemens Gaberdiel
Louca Hadan
Sibylle Haßler
Leonie Heier
Julia Heil
Malte Hennig
Julian Klemm
Juliane Lang
Helene Lauppe
Susanna Leonhardt
Nina Naser
Laura Petruschke
Lena Schenek
Nikolai Sturm
Ivan Welz
Victoria Zambo

Violoncello

Johannes Pommerening (SF)
Karl Brödel
Daniela Grandjean
Jonathan Grothelüsch
Gotami Heller
Johannes Kiefer
Henriette Kissling
Karla Knip
Adrian Kohlund
Maxime Mongin
Florian Reuter
Georg Ulmer
Iljana Weiß

Viola

Joshua Heiß (SF)
Benedikt Botta
Barbara Held
Marvin Helferich
Harris Kaufmann
Daniel Klessinger
Bettina Lübke
Laura Riedel
Lukas Rizzi
Bernhard Stauß
Karolin Unger

Kontrabass

Simeon Schrape (SF)
Kathrin Kaiser
Benno Meier
Carla Meiertoberend
Carola Schmidt
Benjamin Weindl

Flöte

Elisa Schenk [auch Piccolo]
Franziska Obergfell
Sabine Schork
Lea-Christina Strauß

Oboe

Elisabeth Frost [auch Englischhorn]
Sophie Köhne
Cecilia Preiß

Klarinette

Nicole Dantrimont
Petronille de Beaumont
Andreas Fleck [auch Bassklarinette]
Luise Kraft
Linus Krams
Megan Wijaya

Fagott

Dominik Graumann
Sebastian Jülich [Kontrafagott]
Jonas Klamroth
Linus Treue

Horn

Julia Baumann
Jule Bender
Antonius Durban
Bennet Hörmann
Friederike Jahn
Jan Stehle
Christopher Stemann
Etienne Thomas

Trompete

Hannah Eickmeyer
Michael Gerstenmeyer
Adrian Jöchner

Posaune

Kai Baumgarten
Julian Garhöfer
Jan Hartmann

Tuba

Patrick Bruckner-Chirilus

Pauke

Elija Kaufmann

Schlagzeug

Janes Zipf

Harfe

Johanna Keune
Karin Schnur

PROJEKT CHOR

MAHLER Sinfonie Nr. 2

12. Februar 2027

**Wir suchen noch Singende aller Stimmgruppen.
Chorerfahrung erforderlich.
Informationen und Anmeldung:**

info@sinfonieorchester.kit.edu
kitsinfonieorchester



KONZERT  HOR
Karlsruher Institut für Technologie

**SINFONIE
ORCHESTER**
 **KIT**



SUCHT DICH!

MAHLER

Sinfonie Nr. 2

12. Februar 2027

Besonders gesucht:

SCHLAGZEUG

FAGOTT, OBOE

HARFE

KONTRABASS, VIOLA, VIOLINE

info@sinfonieorchester.kit.edu



[kitsinfonieorchester](https://www.instagram.com/kitsinfonieorchester)



Unterstützung bei der Beschaffung von Musikinstrumenten

Musikinstrumente sind die Basis unserer musikalischen Arbeit. Das Sinfonieorchester des KIT hat einen Bestand an Instrumenten, insb. Leihinstrumente für Studierende (Geigen, Cello, Kontrabass, Kontrafagott, ...) sowie für große oder moderne Werke spezifische Schlaginstrumente (Pauken, Trommeln, Xylophon, TamTam, ...)

Ein Teil unserer Instrumente ist überholungsbedürftig, zudem möchten wir gerne weitere Instrumente beschaffen.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie uns hierbei finanziell unterstützen möchten, gerne können auch Spendenbescheinigungen ausgestellt werden:

KIT Freundeskreis und Fördergesellschaft e.V.

IBAN: DE67 6605 0101 0108 2146 85

BIC: KARSDE66XXX

Sparkasse Karlsruhe

Verwendungszweck: "Spende Sinfonieorchester des KIT, Name, Anschrift"



Das Sinfonieorchester des KIT bei der *Alpensinfonie*, Februar 2023 (Foto: Laura Riedel)



Den Spaß an der Musik teilen?

KAnn ich.

Zu einer hohen Lebensqualität gehören sauberes Trinkwasser und günstige, klimaschonende Energie. Wir sind froh, unseren Teil zu einem guten Leben in unserer Region beitragen zu können. Deshalb fördern wir Kultur, Sport und Soziales in Karlsruhe. Wir wünschen viel Spaß beim Konzert des Sinfonieorchesters.

www.stadtwerke-karlsruhe.de

 **Stadtwerke
Karlsruhe**

Besser versorgt, weiter gedacht.



Léon Bakst (1866–1924)

Iskender, Kostümentwurf für Vaslav Nijinsky (1912)

Vorschau: Musik an den Karlsruher Hochschulen

19.07.2026

Schulmusikorchester der HfM Karlsruhe

Pärt: Cantus in memoriam B. Britten, Séjourné: Pacific Concerto, Tschaikowsky: 4. Sinfonie
Wolfgang-Rihm-Forum, Hochschule für Musik Karlsruhe

10.10.2026

Das Andere Orchester, Sinfonieorchester der DHBW

Herbstkonzert

Markuskirche, Karlsruhe

28.11.2026

Kammerorchester des KIT

Schönberg: 2. Kammer-sinfonie, Wagner: Siegfried-Idyll, Hofmann: 3. Kammer-sinfonie u.a.
Gerthsen-Hörsaal, KIT-Campus Süd

16.01.2027

KIT-Konzertchor, KIT-Philharmonie

Neujahrskonzert

12.02.2027

Sinfonieorchester des KIT

Mahler, 2. Sinfonie

Impressum und Redaktion

Sinfonieorchester des KIT

Kaiserstr. 12

76 131 Karlsruhe

info@sinfonieorchester.kit.edu

sinfonieorchester.kit.edu

Layout und Design

Hans Richter, Tobias Drewelius

Texte

Hans Richter, Tobias Drewelius