

Paul Ben-Haim (1897–1984) – Symphonie Nr. 1 op. 25

1897 in München als Sohn eines angesehenen Juristen geboren, lag eine vielversprechende Laufbahn als Musiker vor Paul Frankfurter, die auch durchaus geordnet anging: Studium an der Münchner Akademie der Tonkunst (Klavier und Komposition) ab 1915, Korrepetitor an der Münchner Oper ab 1920, Kapellmeister in Augsburg ab 1924. Während dieser Zeit entstanden schon zahlreiche Kompositionen: Lieder, Kammermusik sowie Werke für Chor und Orchester, darunter eine Vertonung des 126. Psalms, die bei der Nürnberger Sängertage 1931 mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Doch dann, noch im selben Jahr: Völlig unerwartete Kündigung in Augsburg, aufgrund des um sich greifenden Antisemitismus keinerlei Aussicht auf eine andere Stellung. Frankfurter begab sich daraufhin im Mai 1933 nach Palästina, zunächst lediglich mit einem Touristen-Visum ausgestattet, das ihm nicht erlaubte, sich durch öffentliche Auftritte einen Namen zu machen. Auf Anraten eines Freundes änderte er in dieser Zeit seinen Nachnamen in Ben-Haim („Heinrichs Sohn“, nach dem Vornamen seines Vaters).

Der Beginn seines neuen Lebens ist ihm überaus schwer gefallen. „Trotz meines Erfolgs und meiner Position in Deutschland war ich in diesem Land in jeder Hinsicht ein Nichts, im Alter von 35 Jahren am Anfang eines unbekannten, nebelverhüllten Weges,“ schrieb er später selbst. Bald konnte er jedoch mit anderen nach Israel emigrierten Komponisten zusammenarbeiten und so die Grundlagen einer eigenständigen Musikkultur des Landes legen. Wichtig wurde in diesem Kontext auch die künstlerische Zusammenarbeit als Arrangeur und Pianist mit der jemenitischen Sängerin Bracha Zephira, die ihn mit der Vielfalt des jüdischen Kulturraums in musikalischer Hinsicht vertraut machte: Der Jemen, Persien, Irak und die ortsansässigen Araber haben so einen Weg in das Komponieren Ben-Haims gefunden, wie beispielsweise am Beginn des zweiten Satzes der 1. Symphonie, der eine Melodie Zephiras zitiert.

Ab 1946 unterrichtete Paul Ben-Haim dann am Music Teachers' Training College in Tel Aviv und an der Music Academy in Jerusalem. Zu seinen prominentesten Studenten zählt u. a. Noam Sheriff, dessen Tondichtung Akeida im Mai 2014 auf dem Programm des Symphonieorchesters der UdK stand. Zahlreiche internationale Ehrungen und Kompositionsaufträge erlaubten es Ben-Haim schließlich, nach Umwegen und Rückschlägen, als Komponist zu reüssieren. Heute gilt er als einer der wichtigsten Mentoren der klassischen Moderne in Israel, er widmete sich mit seiner ganzen schöpferischen Kraft der Ausprägung eines besonderen israelischen Nationalstils. Sein Schaffen, das er selbst als primär handwerkliches Tun aufgefasst hat, beruht auf der klassisch-romantischen Tradition Westeuropas, die er mit östlich-orientalischen Inhalten füllt. Klangsinnlich und in makelloser Instrumentation, steht sein Werk in einer großen formalen Klarheit da, die den Hörer weder belehren noch überwältigen will, sondern vielmehr darauf zielt, ihn als Rezipienten ernst zu nehmen.

Dies gilt in besonderem Maße auch für die 1. Symphonie, vollendet 1940, die dreisätzig konzipiert ist und sich in Umfang und Dramaturgie an der Traditionslinie Beethoven – Brahms orientiert. Der Tonartenplan (F-Dur/a-Moll/F-Dur) spricht ebenso für eine transparente Gesamt-Architektur wie die Anlage dreier annähernd gleich lang dauernder Sätze. Das eröffnende Allegro energico artikuliert sogleich das Hauptthema in seinem typischen, aufgewühlten Gestus, um sich, nach mehreren dynamischen Wellen, zu beruhigen und einem klanglichen Abgrund Platz zu machen, der erst nach und nach wieder von den Instrumenten aller Lagen bevölkert wird. Das Orchester steigert sich daraufhin zu einem sehr feierlichen und erhabenen Tutti, das einige Zeit braucht, um noch auszuspringen, bevor die unruhigen Bewegungen des Anfangs wieder einsetzen. Diesmal wird ein äußerst schmerzhafter und schwer lastender klanglicher Höhepunkt herbeigeführt, der zugleich den Scheitelpunkt des Satzes bildet. Durchsichtig solistisch instrumentiert folgt ein kurzer verspielter Abschnitt, dessen Leichtigkeit jedoch immer wieder von bedrohlichen Einwüfen des Hauptthemas gefährdet wird, bevor – rhythmisch pointiert begonnen vom Fagott – ein Militärmarsch einsetzt, der zwar stellenweise Größe aufweist, gegen Ende jedoch unmissverständlich seine zerstörerische Seite zeigt und damit den Satz zu einem im wahrsten Wortsinne abrupten – abgerissenen – Ende bringt.

Der zweite Satz, Molto calmo e cantabile, beginnt mit einem zunächst im Streicher-Unisono vorgetragenen, weiten Melodiebogen, der anschließend von der Oboe aufgegriffenen und überaus zart, regelrecht liebevoll begleitet wird. In dem nun folgenden Teil, den ein Horn-Solo eröffnet und der sich klanglich der impressionistischen Behandlung des Orchesters nähert, weicht die Idylle zunehmend einer motivisch-thematischen Argumentation, die sich in ein länger anhaltendes, durchgängig kraftvolles klangliches Plateau hineinsteigert, bis dieses einem etwas ratlosen Abwechseln von Streicher-/Holzbläser-Unisoni einerseits und Einwüfen der Horngruppe andererseits weicht – als wüsste die Musik nicht recht, wohin sie sich nun wenden soll. Den Ausweg bildet die Reprise, die im Vergleich zum Anfang des Satzes aber tonartlich (fis-Moll) und klanglich (höchste Lagen, vielfach geteilte Streicher, pianissimo)

regelrecht entrückt ist. Nachdem der Satz in D-Dur zu Ende gegangen zu sein scheint, schließt sich noch eine Kadenz an, in der Flöte und Klarinette im Alleingang nach a-Moll, äußerst zurückhaltend formuliert, zurückführen.

Im hochvirtuosen Finale, Presto con fuoco, eröffnet die Pauke mit zunächst vereinzelt, sich verdichtenden Schlägen ein kraftvoll und unablässig in Achteltriolen dahin stürmendes Perpetuum mobile, das, in den tiefen Streicherlagen beginnend, allmählich das ganze Orchester ergreift. Der erste Anlauf mündet in einen erhabenen Bläusersatz, der durchaus Züge des sinfonischen Choral-Typus aufweist. Anschließend setzt der Bewegungsimpuls wieder ein, um diesmal, in immer wilderen und zugleich auswegloseren Gesten, gleichsam aus den höchsten Höhen in sich zusammenzufallen und ein musikalisches Vakuum zu hinterlassen, in dem nur noch die Paukenschläge des Satzbeginns hörbar sind. Mühsam rafft sich das Orchester wieder auf, um nach einem dritten Anlauf in einen Klagegesang zu münden, der sich als Variante des zweiten Themas aus dem ersten Satz erweist, auf diese Weise den ganzen Zyklus verklammernd. Doch am Ende stehen weder Klage noch Leere, sondern ein alles mitreißender Tanz, der zwischen apothetischer Verklärung und lebensbejahender Diesseitigkeit vermittelt.

Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns