

Fugato löst sich aus den Fluten. Der Fis-Dur-Mittelsatz ist wie ein tröstliches Lied aus Kindheitstagen. Es ist eine sehr brahmsche Stimmung, die da angeschlagen wird. „O wüßt' ich doch den Weg zurück . . .“ Die freie Wiederholung des ersten Teiles und eine alle Wehmut in sich sammelnde Roda vervollständigen den Satz.

Der dritte Satz ist bei aller Leichtigkeit und Anmut wieder mit einer raffinierten Technik gebaut. Das Thema erscheint zuerst als Dreivierteltakt, später im Zweivierteltakt. Die gleichen Noten, und doch welch ganz anderer Charakter! Die zweite Presto-Episode (man kann das Ganze als ein Rondo auffassen) kann man als eine Umkehrung des ersten deuten, man kann es aber auch aus dem zweiten Teil des Hauptthemas ableiten. Das sind alles Feinheiten der Struktur, die sich ganz deutlich nur an Hand von Notenbeispielen oder noch besser am Klavier deutlich machen ließen. Und trotz dieser komplizierten Faktur: „Der dritte Satz hat sein Dakapo schon in der Tasche“ — dieses Urteil Pohls nach der Uraufführung hat auch heute noch seine Geltung.

In ähnlich dichter Weise ist auch der halb lebhaft freudige, halb gespenstig hintergründige vierte Satz gebaut. In ihm wird vielleicht am deutlichsten, daß diese Sinfonie nur scheinbar eine heitere ist . . .

Als eines der formvollendetsten Werke steht diese Sinfonie vor uns, Zeugnis der ewigen Romantik deutscher Musik, und das Beglückende daran ist, daß Romantik und Formstrenge sich nicht auszuschließen brauchen. Dafür ist auch das neue Werk des Dresdner Komponisten Kurt Striegler, seine „Romantische Fantasie“, ein vollgültiger Beweis. „Fantasie“ — das ist nämlich zu bescheiden gesagt für dieses von einem Meister der Form in strenger Architektur aufgebaute Werk, das eigentlich eine richtige Sinfonie mit vier Sätzen (die ineinander übergehen) ist. Übrigens zeigt sich gerade in diesen Übergängen von Satz zu Satz die sorgfältig wägende und auswägende Hand des Komponisten.

Das Urmotiv der „Fantasie“ könnte man das Motiv nennen, mit dem das Horn das Werk eröffnet. Es spielt, wörtlich wiederholt, eine entscheidende Rolle in der Überleitung vom zweiten zum dritten Teil, das Hauptthema dieses dritten Teiles (eines entzückend kapriziösen Menuetts) ist unverkennbar aus ihm herausgewachsen, und auch in der Überleitung zum vierten Teil wird es wieder aufgegriffen. Striegler erzielt auf diese Weise eine feste Verklammerung des Werkes, die sozusagen die Zügel der Fantasie straff hält.

Wir begegnen diesem Bauprinzip auch weiterhin. So ist das erste straff geführte, groß ausschwingende Thema des ersten „Satzes“ die Keimzelle des Themas der Fuge, die den Hauptinhalt des vierten „Satzes“ bildet. Das Gesangsthema des ersten „Satzes“, das sich in blühendem B-Dur zu hymnischer Breite steigert, erscheint nach Moll gewendet und in der Umkehrung als Thema des langsamen „Satzes“, der in seinem Charakter etwas von einem düsteren Marsch an sich hat. Und schließlich wird jenes Gesangsthema als episodenhaftes Zwischenspiel in der Fuge verwendet und bildet außerdem deren großartig gesteigerten Abschluß.

Als thematisch frei eingesezte Stücke sind das Trio des „Scherzos“ (Menuetts), ein zauberhaftes, duftig hingehauchtes Bild von Mondscheinwiesen und Elfenpuff, und der erste Teil des vierten Satzes (er wird von der innig in sich versunkenen Solovioline eingeleitet), ein in seelenvoller Polyphonie sich ausweitender Satz für zwei Streichorchester, anzusehen.

So fügt sich auch bei dem zeitgenössischen Komponisten das Romantische — das zu umschreiben nicht leicht ist — bezwungen vom Verstand und dennoch ungezwungen in das feste Gehäuse, das man als „klassisch“ anzusprechen pflegt. Wie umgekehrt der Klassiker W. A. Mozart gerade in seinem d-Moll-Klavierkonzert Romantisches der Zeit vorausnimmt. Romantisches, das wie ein brennender Sternenhimmel über aller deutschen Musik sich strahlend wölbt.

Dr. Karl Laux.