

ROBERT NESSLER
✓
PORTRAIT EINES
TIROLER MUSIKERS

DIPLOMARBEIT

zur

Erlangung des akademischen Grades 'Mag.art.'

an der

Hochschule für Musik und darstellende Kunst 'Mozarteum'

Salzburg

Abteilung X Musikerziehung in Innsbruck

vorgelegt von

Andrea LUDESCHER

Gutachter: O.H.-Prof.Dr.Josef SULZ

Innsbruck, im Oktober 1993

HB MOZARTEUM SBG



+U2479606

Hochschulbibliothek der
Hochschule „Mozarteum“ in Salzburg,
Abt. Musikerziehung in Innsbruck

INHALTSVERZEICHNIS:

VORWORT.....	6
 1. DER LEBENSWEG	7
1. 1. KINDHEIT UND JUGEND.....	8
1. 1. 1. Schulbesuch.....	9
1. 1. 2. Klavierunterricht bei Fritz WEIDLICH.....	10
1. 2. STUDIUM AM DER AKADEMIE DER TONKUNST IN MÜNCHEN (1939-1941/42).....	13
1. 2. 1. Der Studienalltag.....	14
1. 2. 2. Der Dirigierunterricht.....	14
1. 2. 3. Kompositionsunterricht bei Joseph HAAS.....	15
1. 3. ERSTES ENGAGEMENT ALS KAPPELLMEISTER IN SALZBURG (1940/41).....	16
1. 4. KRIEGSDIENST: REICH SARBEITSDIENST UND REGIMENTSMUSIK.....	16
1. 5. NACHKRIEGSZEIT ARBEIT ALS DIRIGENT.....	17
1. 5. 1. Nachkriegszustände am Tiroler Landestheater....	17
1. 5. 2. Kapellmeister am Tiroler Landestheater.....	19
1. 5. 3. Dirigent des Akademischen Kammer- und des Rundfunkorchesters.....	20
1. 6. DIE JAHRE 1953 - 1984.....	22
1. 6. 1. Übernahme der Tabaktrafik.....	22
1. 6. 2. Heirat mit Margot REMER / Mary JERSCHIK.....	23
1. 6. 3. Zeit fürs Komponieren.....	24
1. 6. 4. Freunde und Helfer.....	30
1. 6. 5. Übergabe der Geschäftsleitung der Tabak- trafik an den Sohn Fridolin.....	31
1. 6. 6. Verleihung des Berufstitels "Professor".....	32
1. 6. 7. Der Bruder.....	33
1. 6. 8. Unterrichtstätigkeit.....	35
1. 7. DER PENSIONIST.....	38
1. 7. 1. Komponieren.....	38
1. 7. 2. CD-Dokumentation über Robert NESSLER.....	38
1. 7. 3. Krankheit.....	39
1. 7. 4. Die Enkel.....	39
1. 8. EIN LEBEN FÜR DIE MUSIK.....	41

2.	DER DIRIGENT.....	48
2. 1.	DER KAPELLMEISTER.....	55
2. 2.	DER GASTDIRIGENT.....	59
2. 2. 1.	1960, Gastdirigent der Pfälz. Philharmonie.....	59
2. 2. 2.	1967, Gastdirigent der Berliner Staatskapelle..	60
2. 2. 3.	1968, Gastdirigent des Tiroler Landestheaters..	60
2. 2. 4.	1969, Gastdirigent des ORF-Symphonie- orchesters Wien.....	60
2. 2. 5.	1970, Gastdirigent am Tiroler Landestheaters...	60
2. 2. 6.	1970, Gastdirigent in Udine/Italien.....	61
2. 2. 7.	1971, Gastdirigent der Berliner Staatskapelle..	62
2. 2. 8.	1971/1973/1974, Gastdirigent bei den Abonnementkonzerten des Innsbrucker Symphonieorchesters.....	62
2. 2. 9.	1973, als Gastdirigent Tournee mit dem Haydn-Orchester/Bozen.....	65
2. 2.10.	1975, Gastdirigent am Tiroler Landestheater....	65
2. 2.11.	1989, Dirigent des Tiroler Kammerorchesters bei dem Festival "Musik der Religionen" in Hall.....	65
2. 3.	FREIER MITARBEITER IM RUNDFUNK.....	67
3.	DER LEHRER	68
3. 1.	DIRIGIERLEHRER.....	69
3. 1. 1.	Instrumentationsunterricht.....	71
3. 1. 2.	Korrepetition / Opernfach.....	71
3. 1. 3.	Art der Vermittlung.....	73
3. 2.	THEORIE - UND KOMPOSITIONSLEHRER.....	74
3. 2. 1.	Komponist und Lehrer.....	74
3. 2. 2.	Der Tonsatzunterricht.....	77
3. 2. 3.	Der Kompositionsunterricht.....	78

4.	DER KOMPONIST.....	82
4. 1.	VORBILDER UND ERSTE KOMPOSITIONEN.....	84
4. 2.	1950: BACH-VARIATIONEN FÜR ORCHESTER.....	89
4. 3.	1961: KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER BALLET "SAM UND DIE LILIE".....	93
4. 3. 1.	Das Klavierkonzert.....	93
4. 3. 1.	Das Ballett "Sam und die Lilie" (1968).....	96
4. 4.	ORGELFANTASIE "VITA ET MORS".....	98
4. 5.	1962: - IN MEMORIAM ANTONIO VIVALDI INTRODUKTION UND ALLEGRO FÜR CEMBALO UND STREICHER - MINIATUREN FÜR KLAVIER - DIALOGE FÜR KLAVIER UND FLÖTE.....	100
4. 6.	BEGEGNUNG MIT DER 2. WIENER SCHULE.....	101
4. 7.	1963: KAMMERKONZERT FÜR KLARINETTE, KLAVIER UND STREICHER.....	104
4. 8.	1964: MOTIONEN FÜR SIEBEN SOLOINSTRUMENTE.....	105
4. 9.	SYMPHONIEN.....	107
4. 9. 1.	1964: 1. Symphonie in einem Satz.....	107
4. 9. 2.	1966: 2. Symphonie (Auftragswerk des ORF).....	110
4.10.	- "SONNENGESANG" - "LES POISSONS MAGIQUES".....	114
4.10. 1.	1965: Sonnengesang des hl. Franziskus v. Assisi für Sopran und Orchester.....	114
4.10. 2.	1968: "Les poissons magiques", vier Studien für Flöte und Violoncello nach einem Bild von Paul KLEE.....	116
4.11.	1970: DIVERTIMENTO FÜR OBOE, 3 VIOLINEN UND 3 CELLI.....	118
4.12.	1972-73: CONCERTO II FÜR KLAVIER, STREICHER UND PAUKEN.....	119
4.13.	1973: PRÄLUDIUM 73 FÜR GROSSES ORCHESTER.....	121
4.14.	1976: MUSIK FÜR NEUN STREICHINSTRUMENTE.....	123

4.15.	1977: 1. STREICHQUARTETT zum 70. Geburtstag von Herbert v. KARAJAN.....	126
4.16.	1979: OUVERTURE FÜR KAMMERORCHESTER.....	129
4.17.	1979: MUSIK FÜR STREICHQUARTETT ZUM GEDICHTZYKLUS HIOB (Text: Friedrich PUNT).....	129
4.18.	1981: APHORISMEN FÜR VIOLINE SOLO.....	130
4.19.	1984: FÜNF ORCHESTERLIEDER FÜR MEZZOSOPRAN (nach Texten von Georg TRAKL und Friedrich NIETZSCHE).....	131
4.20.	1986: ISME-PROLOG FÜR GROSSES ORCHESTER (Auftrag zum Weltkongreß der ISME in IBK).....	135
4.21.	1988: ORCHESTERSONATE (gewidmet Othmar COSTA).....	135
4.22.	1992: ACHT STÜCKE FÜR KLARINETTE SOLO.....	137
WERKVERZEICHNIS.....		141
PERSONENREGISTER.....		143
INTERVIEWS.....		147
GESAMMELTE ZEITUNGSKRITIKEN UND TEXTE ROBERT NESSLERS.....		147
LITERATURVERZEICHNIS.....		149

VORWORT:

Nachdem ein Portrait des Tiroler Musikers Robert NESSLER als Thema meiner Diplomarbeit feststand, begann ich damit, Biographien und Werke über verschiedene Komponisten zu lesen, und in mir entstand ein Bild, eine Vorstellung, wie ich an diese Arbeit herangehen wollte. So vorbereitet und mit vielen Interviewfragen ausgerüstet besuchte ich Robert NESSLER und war anfangs ein bißchen enttäuscht. Enttäuscht, weil der 74-jährige Komponist nicht in das Bild passen wollte, das ich mir zurechtgelegt hatte. Er ließ sich nicht in ein vorgefertigtes "Musikerschema" pressen, und ich merkte, daß ich den falschen Weg eingeschlagen hatte. Ohne mir weiterhin Gedanken über das Endergebnis zu machen, versuchte ich möglichst viel Information zu sammeln, ein Bild langsam entstehen zu lassen. Dazu diente mir neben einer Kritiken-sammlung NESSLERS, die er mir bei meinem ersten Besuch überreichte, vor allem die Gespräche, die ich mit dem Komponisten, seinen Bekannten, Freunden und Schülern führte. An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mir ihre Zeit zur Verfügung stellten, erzählten und bereitwillig meine Fragen beantworteten. Ohne sie wäre diese Arbeit nie zustandegekommen. Jedes Gespräch war sehr interessant, erweiterte meine Sicht und veränderte das Bild, das es zu zeichnen galt.

Als es dann an die Niederschrift ging, wurde mir bewußt, daß das Resultat keine wissenschaftlich objektive Arbeit sein würde, sondern ein Mosaik, zusammengesetzt aus einigen Fakten und vielen subjektiven Erinnerungen und Meinungen. Um diese Subjektivität zu unterstreichen, habe ich viele Aussagen NESSLERS und seiner Bekannten wörtlich zitiert. Mündliche, spontane Äußerungen sind zwar keine Literatur, doch glaube ich, daß sie der Wahrheit oft näher sind, daß sie manche Dinge direkter und treffender schildern als wohlüberlegte Worte.

Sämtliche Bilder und Notenbeispiele dieser Arbeit befinden sich mit einer Ausnahme im Besitz Robert NESSLERS. (Das Bild des Bruders - Siegfried NESSLER - wurde mir vom Archiv des Landestheaters zur Verfügung gestellt.)

Am Schluß möchte ich all jenen danken, die mich bei der Arbeit an diesem Thema unterstützten, besonders meinem Bruder Markus für die Hilfe am Computer, meiner Schwester Gabi und Margit für die Korrekturen, und nicht zuletzt:

Dank meinen Eltern
für die Ermöglichung des Studiums.

1. DER LEBENSWEG

1.1. KINDHEIT UND JUGEND

Am 6. November 1919 wurde Robert NESSLER in Innsbruck als jüngerer von zwei Söhnen des Kaufmanns Robert NESSLER (1883-1953) und seiner Ehefrau Maria, geb. PRADER (1890-1982), geboren. Während die Herkunft der Mutter nach Südtirol weist,-

"... die Mutter meiner Mutter war eine geborene von WEBERN aus Branzoll in Südtirol. Ich bin also weit-schichtig mit Anton von WEBERN verwandt."1

- stammte der Vater von Robert NESSLER sen. aus Vorarlberg.

"Der Großvater kam aus Riezlern im Kleinwalsertal. Er hatte ein Unternehmen und ist mit dem Stellenwagen - das ist so ein Gefährt mit Roß und Wagen - nach Innsbruck gefahren."2

Hier wurde der Großvater seßhaft und gründete eine Tabak-traffic in der Maria-Theresienstraße, die von Generation zu Generation weitervererbt wurde und die heute von Robert NESSLER's Sohn Fridolin betrieben wird. In der Maria-Theresienstraße, in einer Wohnung über der Tabaktraffic, verbrachte Robert NESSLER gemeinsam mit seinen Eltern und seinem um 6 Jahre älteren Bruder Siegfried seine Kindheit.

" Meine deutlichsten Erinnerungen ganz am Anfang meines Lebens sind die Weihnachtsfeiern, die bei uns immer verspätet stattgefunden haben, weil meine Eltern für uns Kinder keine Zeit hatten durch den Trubel im Geschäft. Das hat uns immer am meisten geschmerzt. Im übrigen hatten wir eine sehr schöne Kindheit. ... Wir, mein Bruder und ich, wir waren beide immer musikalisch interessiert. Siegfried war 6 Jahre älter als ich, er war daher immer mein 'großer' Bruder, und wie es halt zwischen zwei Buben zugeht, da hatte der eine mehr diese und der andere eben andere Interessen. Und dann gab es natürlich auch die üblichen Bubenstreitereien. ..."3

" Der Vater war ein seelensguter Mensch, vielleicht zu gut. Die Energie ging mehr von der Mutter aus. Sie war eine Prader, und das waren eher energische Leute. Sie hat alles gemanagt."4

Obwohl eine musikalische Tradition in der Familie NESSLER nicht nachweisbar ist, hatten die Eltern Freude an der Musik,

1 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

2 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

3 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987,
Interviewerin: Milena MELLER

4 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

und der Vater war begeisterter Anhänger und Gründungsmitglied des Gesangsverein "Die Wolkensteiner".

" In unserer Familie ist immer musiziert worden. Der Vater spielte ein 'bissertl' Zither ..."⁵

- und so gehörte es mehr als nur zum guten Ton einer Kaufmannsfamilie, daß die beiden Söhne Siegfried und Robert ein Instrument lernten. Für Roberts erste Unterweisung im Klavierspiel - er war damals 8 Jahre alt - sorgte eine Privatlehrerin, Frau LUNZ.

1.1.1. Schulbesuch



Nach seiner Volksschulzeit im ehemaligen Pädagogium in der Fallmereyerstr. wechselte Robert NESSLER 1930 ins Gymnasium in der Angerzellgasse, wo er auch 1938 maturierte. Am ehesten interessierten ihn Fächer wie Naturgeschichte und Sprachen, doch im allgemeinen bedeutete der Schulbesuch für ihn nicht mehr als eine Pflichterfüllung. Schon damals inter-

(Die Maturaklasse)

essierte und faszinierte ihn die Welt der Musik mehr als alles andere.

" ... die Professoren haben schon gewußt, daß ich unter der Schulbank immer eine Partitur oder sonst irgend etwas zum Studieren hatte. Das haben sie stillschweigend pardonierte."⁶

Bei den Klassenkameraden fand Robert weniger Verständnis für diese Musikbegeisterung, -

" Ich war relativ ein Einzelgänger."⁷

- jedoch verband ihn bald eine Freundschaft mit Anton STEYRER

⁵ Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

⁶ Aus: Interview mit Robert NESSLER am 04.03.1992

⁷ s. Fußnote 6

aus der Parallelklasse, der dieselben Interessen wie Robert zeigte.

"Wir haben viel gemeinsam musiziert. Schallplatten gab es damals noch wenig. Wir haben uns daher sehr viel vierhändig erarbeiten müssen, aus Partituren und Klavierauszügen."⁸

1.1.2. Klavierunterricht bei Fritz WEIDLICH

Ab 1930, Robert war gerade in der 5. Klasse Gymnasium, erhielt er die Klavierstunden nicht mehr privat, sondern an der städtischen Musikschule, zunächst bei Frau Erna LORENZ-KOFLER. Diese erkannte bald das Talent des jungen Pianisten und setzte sich dafür ein, daß Robert in die Klasse von Fritz WEIDLICH wechseln konnte. "Und der WEIDLICH war ganz ein hervorragender Mann. Er war einer der besten Musikdirektoren, die wir je in Innsbruck hatten. Das Hervorragende an ihm war, daß er selbst Musik war. Am Klavier konnte er alles - ganz egal, was sie ihm hingestellt haben - er konnte alles vom Blatt spielen, so prachtvoll und so richtig." (Roman WISATA)⁹ "Die Genialität von Fritz WEIDLICH kann man nicht mit Worten erklären." (Hans KOFLER)¹⁰

"Fritz Weidlich hatte viele Schüler, und er war in dieser Beziehung ein Idealist. Wenn ihn ein Schüler interessierte, so achtete er nie auf die Zeit. Ich kam mittags um 13⁰⁰ vollkommen erschöpft aus der Schule, Fritz WEIDLICH aus der Orchesterprobe, und dann begann gleich der Unterricht. Wir arbeiteten bis ca. 15⁰⁰ ohne Mittagessen. Ja, WEIDLICH schaute niemals auf die Uhr. Eine Unterrichtseinheit dauerte einfach so lange wie wir Lust und Liebe dazu hatten."¹¹

Mit "dürren, harten" technischen Übungen, mit "Skalen, den betreffenden Untersätzen und anderen Kniffen" begann der Unterricht. Dann wurden verschiedene Werke der Klavierliteratur studiert und Partitur gespielt - um Werke kennenzulernen.

"Mich interessierte schon damals die Entwicklung der zeitgenössischen Musik, oft mehr, als Fritz WEIDLICH lieb war. Er wollte, daß ich mich mehr mit technischen, mit pianistisch technischen Dingen befasse. Da besorgte ich mir einmal - was damals sehr schwer war - die Klaviersonate op.1 von Alban BERG. Mit dieser

8 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

9 Aus: Interview mit Roman WISATA am 09.07.1992

10 Aus: Interview mit Hans KOFLER am 15.07.1992

11 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

wollte ich mich unbedingt beschäftigen - für mich damals natürlich zu hoch in jeder Beziehung. Einmal nahm ich sie dann in den Unterricht mit, und da hat mich Fritz WEIDLICH buchstäblich hinausgeschmissen und sagte zu mir: 'Robert, befaß dich jetzt einmal mit etwas Anständigem und laß das. Das ist noch zu früh.' - Abgesehen davon war WEIDLICH bereits damals auf einer musikalisch anderen Linie, sagen wir mehr auf der Linie BARTOK. Es war ja die Zeit, in der das 'allegro barbaro' von BARTOK sehr in Mode war. Diese Literatur schätzte mein Lehrer und dazu gehörte die Klaviersonate op.1 von Alban BERG nun einmal überhaupt nicht. Da haben sich also zwei Musiker - wie es so zwischen Lehrer und Schüler möglich ist - schon sehr gerieben. Es war für mich eigentlich ein sehr starkes Erlebnis. Ich spürte sozusagen den ersten Widerstand mit etwas, das mich innerlich außerordentlich bewegt hatte. Im Moment war ich enttäuscht und betrübt, aber es hat mein Verhältnis zu Fritz WEIDLICH nie ernstlich gefährdet, weil ich ihn so hoch geschätzt habe. Und so reif war ich schon, daß ich mir dachte: 'Na gut, da gehen wir einfach mit unseren Ansichten und unserem Geschmack total auseinander.'"12

Angeregt durch das Klavierspiel und die Beschäftigung mit der Musik und inspiriert durch die Begegnung mit Tiroler Komponisten wie z.B. Emil BERLANDA versuchte Robert NESSLER in dieser Zeit erstmals selbst Musik zu schreiben.

"Das waren einfach kleine Kompositionsversuche ohne irgendwelche theoretischen Voraussetzungen."13

In der Folge entstand eine Serie von Klavierliedern, die der Komponist heute jedoch lieber vergessen haben will.

"Sie sind mir zu wenig profiliert."14

Mit ca. 17 Jahren begann sich Robert NESSLER neben dem Klavierspiel und dem Komponieren auch für das Dirigieren zu interessieren und besuchte die Kapellmeisterklasse Fritz WEIDLICHs.

"Da war auch der heute prominente Otmar SUITNER in meiner Klasse,"15 - mit dem damals eine bis heute andauernde Freund-

12 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987,
Interviewerin: Milena MELLER

13 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

14 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 04.03.1992

15 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

schaft begann, an die sich auch noch Roman WISATA, der zu dieser Zeit Geigenlehrer an der Musikschule war, gut erinnert: " Ja, der Robert und der Otmar, das war so bisserl ein Gespann."¹⁶

Neben dem dirigentischen Handwerk wie Schlagtechnik und Partiturspiel, lernten die Schüler bei Fritz WEIDLICH auch viel durch das Beobachten des Lehrers in dessen Funktion als Musikdirektor, d.h. durch das Beiwohnen von Orchesterproben. Dabei erinnert sich Robert NESSLER noch an zwei sehr einprägsame Erlebnisse:

"Einmal sagte Fritz WEIDLICH ganz unerwartet zu mir: 'Morgen könntest du eigentlich die Wiederholung des Symphoniekonzertes dirigieren.' Ich sagte: 'Ja und das sagen Sie mir erst heute, das ist ja unglaublich!' Ich kann mich noch genau an das Programm erinnern. Es war die vierte Symphonie von SCHUMANN, ein Klavierkonzert von KATTNIGG und die Kindersuite von BIZET. - Das war sozusagen mein erstes öffentliches Dirigat. Ich war damals 18 Jahre alt. Natürlich hatte ich davor bei den Proben zugeschaut. Und dann erinnere ich mich an noch so etwas ähnliches, da hat mich der WEIDLICH wieder hineingelegt. Er spielte das Klavierkonzert von GRIEG und ich hörte mir eine Probe mit dem Orchester an. Da sagte er: 'Du Robert, geh hinauf und dirigier jetzt!' Ich sagte: 'Ja also, Moment ...' Das Werk kannte ich nicht, ich hatte noch nie eine Partitur davon gesehen. Schnell blätterte ich sie durch, schaute bei welchen Stellen ich aufpassen mußte, was wo schlagtechnisch wichtig ist usw. - und dirigierte. WEIDLICH ließ mich also ganz absichtlich Blattdirigieren."¹⁷

Neben diesen sehr wertvollen praktischen Erfahrungen und dem Erlernen des schlagtechnischen Handwerks ist für jeden Dirigenten ein intensives Partiturstudium von größter Wichtigkeit. Robert NESSLER befaßte sich genauestens mit den Werken, analysierte sie und prägte sie sich ein. Dies wiederum verstärkte sein Interesse für das Komponieren und so reifte bei ihm der Wunsch, nach dem Schulabschluß (1938) Musik zu studieren.

16 Aus: Interview mit Roman WISATA am 09.07.1992

17 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 04.03.1992

1.2. STUDIUM AM DER AKADEMIE DER TONKUNST IN MÜNCHEN (1939-1941/42)



Als nach Beendigung des Gymnasiums Robert diesen Wunsch äußerte, war die Reaktion der Eltern eher skeptisch. - "Nicht der auch noch!" Da der ältere Sohn Siegfried nach einem Studium in Wien gerade seine ersten Gehversuche als Kapellmeister in Innsbruck machte, hätten sie es lieber gesehen, wenn Robert in die Fußstapfen des Vaters getreten wäre und sich für ein Leben als Kaufmann entschieden hätte. Zudem war es politisch eine sehr turbulente Zeit, der 2. Weltkrieg war ausgebrochen, und so wollten Maria und Robert NESSLER ihren Sohn nicht weglassen.

"Das sagte ich dem WEIDLICH, und der sagte: 'Ich werde dich nach München bringen.'"18

(Jugendfoto von Robert NESSLER)

Nach einer Unterredung des Lehrers mit den Eltern willigten diese ungerne in die Entscheidung ein.

"Nach München hat mich der WEIDLICH selbst hinausgebracht. Er hatte dort einen Freund, einen Instrumentenbauer, und durch den haben wir dann ein Zimmer in der Nähe des Odeon gesucht. Odeon hieß damals das heutige Richard-STRAUSS-Konservatorium am Odeonsplatz."19

18 s. Fußnote 17

19 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

1.2.1. Der Studienalltag

"War Ihre Studienzeit von morgens bis abends mit Musik ausgefüllt?"

Ja, das kann man wohl sagen, es war Krieg. Wir wußten genau, es läuft uns allerhand davon. Wir mußten studieren und zwar mit Dampf dahinter. Außerdem wußten wir ja nicht, wie lange der Krieg dauern würde. Es gab viel Bombenalarm, viele Bombenangriffe, und ich bin halt immer zwischen meiner Behausung, der Münchner Staatsoper und dem Odeon hin und hergeeilt."²⁰

"..., es hat uns alle nervös gemacht, daß wir nichts erfahren haben, daß wir im Unterschied zu den heutigen Studenten kein Material gehabt haben, um Einsicht zu nehmen in die neue Musikkultur. Wir haben nichts gewußt von Franz SCHREKER, von ZEMLINSKY, SCHÖNBERG durfte man gar nicht in den Mund nehmen."²¹

1.2.2. Dirigierunterricht

Auf der Akademie besuchte Robert NESSLER die Dirigierklasse von EHRENBURG (Opernfach) und KNAPPE (Konzertfach).

"Die zwei Dirigierlehrer machten auf mich keinen großen Eindruck. Das, was ich gelernt habe, das habe ich in der Oper bei Clemens KRAUSS und im Konzertsaal bei Oswald von KABA und Sigmund von HAUSEGGER gelernt. Letzter konnte zwar nicht dirigieren, aber das war gerade das Faszinierende. Er hat wie wild um sich geschlagen, aber die Konzerte waren großartig. Er war kein Dirigent im schulischen Sinne, seine Schlagtechnik war völlig unbrauchbar, aber trotzdem hat er von den Münchner Philharmonikern allerhand herausgeholt. KABA war ein sehr guter Dirigent, schlagtechnisch sehr deutlich, vielleicht etwas oberflächlich. Durch Zuschauen und Zuhören konnte ich sehr viel lernen."²²

²⁰ s. Fußnote 19

²¹ Aus: TT-Interview mit Robert NESSLER am 06.11.1989, Interviewer: Rainer LEPUSCHITZ

²² Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

1.2.3. Kompositionsunterricht bei Joseph HAAS

Viel lernen konnte Robert NESSLER auch bei seinem Kompositionslehrer Joseph HAAS. Dieser war seinerzeit Schüler von Max REGER. Nach einer Lehrstelle am Stuttgarter Konservatorium folgte HAAS 1921 einem Ruf an die Akademie der Tonkunst in München und wurde dort Leiter einer Kompositionsklasse.²³

"Joseph HAAS war ein erkonservativer Komponist. Er hatte vielleicht ein paar hindemithische Ansätze, aber ganz vorsichtige, er hätte nie die Härten eines HINDEMITH verfolgt. So schrieb HAAS eine ganz tonale Musik, die eigentlich zu seiner Zeit schon überholt war. Da gab es ja bereits einen Carl ORFF und einen Werner EGK. Joseph HAAS bin ich aber deswegen dankbar, weil er sehr gut im strengen Satz war und ich auf diesem Gebiet viel von ihm lernen konnte. Darum ist mein Steckenpferd der strenge Satz - für mich ist er das Um und Auf jeder Satztechnik."²⁴

Der Komponist Cesar BRESGEN, der von 1930 - 1936 ebenfalls Schüler von HAAS in München war, erzählte in einem Interview mit Rudolf LÜCK, der ihn für die Serie "Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts" porträtierte, folgendes über seinen Lehrer:

"Was die Zucht und auch den Sinn für alte Formen, wie Ricercare, Fuge usw. betrifft, war mein Lehrmeister ohne Zweifel Joseph HAAS, der mit unbeugsamer Strenge und in unzähligen Wiederholungen mein Struktur- und Formgefühl zu entwickeln trachtete."²⁵ Ansonsten bezeichnet BRESGEN

Joseph HAAS, der angeblich für seine "akademisch - kontrapunktische Zucht" bekannt war, als seinen Lehrer in Musiktheorie, nicht aber in Komposition. So auch Robert NESSLER:

"Zu sagen, daß ich bei Joseph HAAS Komposition studiert habe, ist eigentlich übertrieben. Ich habe ihm schon Kompositionen geliefert, doch waren das eigentlich Schulaufgaben. Aber HAAS hat mich immer sehr gelobt."²⁶

23 Vgl.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Hrsg. Friedrich Blume, München 1989

24 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

25 Aus: LÜCK, Rudolf: "Cesar Bresgen", Österr. Komponisten des 20. Jahrhunderts, Band 21, Wien 1974, S.12

26 s. Fußnote 24

1.3. ERSTES ENGAGEMENT ALS KAPELLMEISTER IN SALZBURG (1940/41)

Nach dreijährigem Aufenthalt in München schloß Robert NESSLER frühzeitig seine Studien ab und erhielt durch Vermittlung seines Bruders ein Engagement am Salzburger Landestheater. Siegfried war dort bereits tätig.

"In Salzburg habe ich vorwiegend korrepetiert. Einmal habe ich auch dirigiert - REGER Ballettsuite."²⁷

Nebenbei übernahm der junge Kapellmeister auch Assistenzarbeiten bei Prof. BAHR-MILDENBURG am Mozarteum.

"Es waren eigentlich schöne Aufgaben, jedoch dauerte das nicht lange, weil ich keinen Militäraufschub mehr bekam und einrücken mußte."²⁸

1.4. KRIEGSDIENST REICH SARBEITSDIENST UND REGIMENTSMUSIK

Im 2. Weltkrieg mußten die österr. Männer, bevor sie zum Militär eingezogen wurden, ein Jahr Reichsarbeitsdienst absolvieren. Robert NESSLER war dazu in Ehrwald stationiert.

"Dort mußten wir Entwässerungsgräben ziehen. Genaues weiß ich nicht mehr über diesen Dienst, ich hielt mich damals so abseits davon. Ich war nur heilfroh, als es vorüber war."²⁹

Robert wußte, daß nach diesem Jahr der Militärdienst folgen würde, und so ging er zu einem Musikerkollegen und sagte zu diesem: "Du horch, ich muß ein Instrument lernen, sonst muß ich an die Front gehen." Dieser Kollege, Herr SCHIESTEL, brachte dem jungen Musiker dann in kürzester Zeit das Hornblasen bei und noch bevor das Jahr des Reichsarbeitsdienstes vorüber war, wurde Robert NESSLER zur Regimentsmusik nach Igls versetzt.

"Während des Krieges war ich bei der Militärmusik. In Istrien, Triest, Görz - in dieser Gegend haben wir herumgespielt."³⁰

27 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

28 s. Fußnote 27

29 s. Fußnote 27

30 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987,
Interviewerin: Milena MELLER

"Der Tagesablauf sah folgendermaßen aus: vormittags wurde geübt, einzeln geübt, in Gruppen geübt. Oft haben sie mir ein paar Klarinettenisten, Hornisten usw. gegeben und gesagt: 'Üben Sie mit denen!' ... Gespielt haben wir bei Begräbnissen, oder zur Unterhaltung im Kaffeehaus. In Triest mußten wir auch einmal im Generalkommando spielen."31

"Meine Gedanken waren immer nur: 'Hoffentlich ist der Krieg bald aus; besser bei der Militärmusik Hornblasen, als Schießen - nur das nicht!' Und ich bin ganz stolz darauf, daß es mir gelungen ist, im ganzen Krieg nicht einen Schuß abzugeben."32

Im Dezember 1944 wurde Robert NESSLER durch eine Aktion für künstlerisch Schaffende und den Einsatz von Frau STEYRER, der Mutter seines Schulfreundes Anton, vom Militärdienst entlassen.

"Durch ein konstruiertes Nervenleiden und eine Kette von glücklichen Zufällen war das möglich."33

1.5. NACHKRIEGSZEIT **ARBEIT ALS DIRIGENT**

1.5.1. Nachkriegszustände am Tiroler Landestheater

Fritz WEIDLICH, der während des Krieges als städtischer Musikdirektor in Lemberg war, kehrte wieder nach Innsbruck zurück und begann nun sofort, ein provisorisches Orchester aufzustellen. Robert NESSLER half ihm dabei.

"Das waren zum Teil wieder die Musiker, die vor dem Krieg im Orchester und während des Krieges in der Regimentsmusik waren. Da war z.B. der SCHIESTEL, der mir das Hornblasen beigebracht hatte, dann war da auch Hans MOLTKAU, ein gebürtiger Berliner, mit dem ich mich sehr gut verstand. Er spielte Cello und übernahm dann als Kapellmeister das neugegründete Dornbirner Rundfunkorchester."34

31 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

32 s. Fußnote 30

33 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

34 s. Fußnote 33

Dieses bunt zusammengewürfelte Orchester brachte nun schon bald unter der Leitung von Fritz WEIDLICH, Siegfried oder Robert NESSLER die ersten Operetten und "bunten Abende" auf die Bühne, vorerst jedoch nicht für das Tiroler Publikum, sondern für die Besatzungssoldaten.

"Natürlich ist es damals sehr spärlich zu- und hergegangen, wir mußten mit allem Tod und Teufel arbeiten. Im Orchester waren viele Substituten, im Chor zu wenige Sänger und Sängerinnen, und ich weiß noch ganz genau, wie wir "Wiener Blut" mit nur einem Cello gespielt haben."35

Ein weiteres großes Problem für ein Orchester der unmittelbaren Nachkriegszeit war neben den fehlenden Musikern die Beschaffung des Orchestermaterials.

"Da wir so gut wie kein Notenmaterial zur Hand hatten, ließen wir uns vom Bombenausweichlager, das damals glaube ich in Hall stationiert war, alles herauftransportieren in den heutigen Ballettsaal. Die Noten waren voller Staub und Schmutz, und wir versuchten dann zu sortieren und die Blätter zusammenzufinden. - Also hauptsächlich habe ich das gemacht. Da war eine 2. Geigenstimme, dort eine Oboenstimme, wo das eine da war, hat dafür das andere gefehlt. Es war eine Sisyphus-Arbeit bis ich einige Stücke zusammen hatte. Photokopieren konnte man damals ja auch nicht! Fehlendes habe ich aus dem Gedächtnis oder mit der Phantasie ergänzt."36

"Heute wäre so etwas nicht erlaubt, doch damals war es die einzige Möglichkeit, Noten zu bekommen. 1945 gab es ja nichts - keinen Verlag - gar nichts!"37

Notgedrungen profitierte Robert NESSLER durch dieses mühsame Rekonstruieren von Musikwerken sehr viel für das Komponieren.

"Ich lernte damals praktische, handwerkliche Dinge, die man sonst nicht so lernt, schon gar nicht auf den Akademien."38

NESSLER erinnert sich noch genau, wie er zusammen mit dem Tiroler Komponisten Emil BERLANDA eine Tenorarie von PUCCINI so gekonnt rekonstruierte, daß selbst Fritz WEIDLICH meinte:

"Da merkt kein Mensch, daß das nicht das Original ist."39

35 s. Fußnote 33

36 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER für die Sendung "Das Podium" am 06.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA

37 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

38 s. Fußnote 37

39 s. Fußnote 37

Mit diesem zusammengeflückten Material und mit den wenigen Sängern und Musikern, "die irgendwie verfügbar waren", konnten schon bald Konzertabende in der Hofburg veranstaltet werden.

"Wir spielten da z.B. die Ouvertüre zu den 'lustigen Weibern von Windsor', die 'Moldau' von SMETANA oder die C-Dur-Symphonie von BIZET."⁴⁰

"Die Sachen gingen eigentlich oft erstaunlich qualitativ über die Bühne."⁴¹

Das durch den Krieg kulturell völlig ausgehungerte Publikum war für diese Konzerte sehr dankbar.

1.5.2. Kapellmeister am Tiroler Landestheater

Robert NESSLER war nun als Kapellmeister am Tiroler Landestheater angestellt und mußte - wie es Gustav MAHLER oder Herbert von KARAJAN am Beginn ihrer Karriere auch nicht erspart blieb - Operetten einstudieren und aufführen.

"Ich litt darunter, dennoch soll ein junger Mensch das machen, wenn er es kann. Geschadet hat es mir sicher nicht, so lernte ich auch die Qualitäten eines Franz LEHAR kennen."⁴²

Manchmal war es Robert vergönnt, eine Oper oder einen Ballettabend zu dirigieren, doch im großen und ganzen war dies die Domäne seines Bruders Siegfried, der inzwischen Operndirektor des Tiroler Landestheaters geworden war.

Ausschnitt aus einem ORF-Interview mit Robert NESSLER am 06.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA:⁴³

"Du, als verhältnismäßig junger Kapellmeister, im Schatten eines großen Bruders. Das war wahrscheinlich schon ein Problem?

Das war ein großes Problem, aber er hat mir auch sehr geholfen. Andererseits war er doch wieder streng dem kleinen Bruder gegenüber. ... Die Aufgaben als Kapellmeister waren nur zum Teil interessant, auf der anderen Seite aber doch zum Routine sammeln sehr geeignet. Ich war eigentlich 'Mädchen für alles'."

40 s. Fußnote 37

41 s. Fußnote 36

42 Aus Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

43 Das Interview wurde in der Radiosendung "Das Podium" anlässlich des 70. Geburtstages des Komponisten gesendet.

"Als Kapellmeister arbeitete ich Tag und Nacht. Noten schreiben, Material sichten, Material korrigieren, einstudieren, usw. - das alles mußte ich selbst machen. Es konnte vorkommen, daß ich vormittags eine Orchesterprobe, nachmittags eine Ensembleprobe und abends eine Aufführung hatte - mit lauter verschiedenen Stücken!"⁴⁴

"Ich hatte praktisch nie einen Sommerurlaub, weil wir am Theater die sogenannte 'Sommerspielzeit' hatten. Wenn ich einmal 14 Tage frei hatte, dann war das viel."⁴⁵

Daß Robert NESSLER neben einer so intensiven beruflichen Tätigkeit kaum Zeit fürs Komponieren blieb, liegt auf der Hand. Dennoch entstanden damals einige wenige Kammermusikwerke wie die "Nachtmusik für Kammerorchester" und "Introduktion und Allegro für Cembalo und Streicher".

1.5.3. Dirigent des Akademischen Kammer- und des Rundfunkorchesters

Den musikalischen Ausgleich zum Operettenkapellmeisterdasein suchte Robert NESSLER zunächst auch nicht beim Komponieren, sondern als Dirigent verschiedener Ensembles, mit denen er ernste Musik proben und aufführen konnte. So übernahm er im Jahr 1947 von seinem Freund Anton STEYRER die Leitung des Akademischen Kammerorchesters, das sich aus Studenten, Professoren und Ärzten zusammensetzte, die sich einmal pro Woche trafen, um gemeinsam zu musizieren. Die Probenarbeit verlief somit zwar regelmäßig, nicht jedoch der Probenbesuch, da vor allem die Professoren und Ärzte oft beruflich oder privat verhindert waren.

"Ich kann mich noch an eine Aufführung mit dem Akademischen Kammerorchester erinnern, in der der Chirurg Dr. HEINERMANN plötzlich weggeholt worden ist. Da ist es mir doch wirklich passiert, daß ich nicht mehr weitermachen konnte. Der eine mußte dringend zu einer Operation und der andere war weiß Gott wo. Zum Glück hatten wir einen ausgezeichneten Flötisten unter uns, einen jungen Jusstudenten, der später erster Flötist der Wiener Philharmoniker wurde. Zu dem sagte ich: 'Blas bitte den Syrius von DEBUSSY, da bist du alleine.' Das hat er dann gemacht und somit den Abend gerettet."⁴⁶

44 s. Fußnote 42

45 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

46 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

Nach ungefähr einem Jahr gab NESSLER, der als verantwortungsbewußter Mensch immer alles sehr gründlich machen wollte, die Ensembleleitung auf.

"So kann man nicht arbeiten!"⁴⁷

Im Rundfunkorchester, das auch bald nach dem Krieg wieder aufgestellt wurde - zum Großteil natürlich mit denselben Leuten wie am Landestheater - fand Robert NESSLER ein weiteres Betätigungsfeld als Konzertdirigent.

"Der Rundfunk war damals im heutigen Landhaus stationiert und obwohl es nach dem 2. Weltkrieg an vielem fehlte, wurde auch hier ein Orchester auf die Beine gestellt. Aus Platzmangel mußten wir oft in der Kantine proben. Ein gewisser Herr WALTER hat die Unterhaltungsmusik gemacht und ich die ernste Musik - was heißt ernste Musik, wir mußten natürlich auch zum Teil Operettenmusik machen."⁴⁸



In dieser turbulenten Nachkriegszeit war es auch, daß Robert NESSLER Gertrude/Gloria⁴⁹ WILLNER kennenlernte und 1947 heiratete. 1948 wurde Sohn Fridolin geboren.

(Robert NESSLER mit seinem Sohn Fridolin)

47 s. Fußnote 46

48 s. Fußnote 46

49 NESSLERS erste Frau heißt eigentlich Gertrude. Sie hatte jedoch amerikanische Freunde, die sie immer Gloria nannten, deswegen Gertrude/Gloria

1.6. DIE JAHRE 1953 - 1984

1.6.1. Übernahme der Tabaktrafik



Am 1.2.1953 starb Robert NESSLER sen., der Zeit seines Lebens herzkrank war, an einer Herzattacke. Der Tod des Vaters stellte Robert vor eine neue Situation. Sein Bruder Siegfried, Operndirektor des Tiroler Landestheaters, zeigte keinerlei Interesse für die Tabaktrafik, die Mutter konnte und wollte das Geschäft nicht alleine weiterführen, und so gab Robert nach reiflichen Überlegungen die Kapellmeistertätigkeit auf und wurde Kaufmann - wenn auch nur mit halbem Herzen.

(Robert NESSLER sen.)

"Ahnungslos habe ich das alles machen müssen - Verkaufen, Bestellen, Organisieren. Ich hatte keine Handelakademie, nichts! Doch wenn man etwas machen muß, kann man oft mehr als man glaubt."⁵⁰

"Robert war sicher nie aus Begeisterung Geschäftsmann, aber ich glaube, er hat die Tabaktrafik recht gut geführt." (Theo Peer)⁵¹

Zudem bot ihm diese Arbeit neben einer sicheren Lebensgrundlage auch relativ viel Zeit für seine persönlichen Interessen wie das Komponieren und das Dirigieren.

50 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

51 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992

1.6.2. Heirat mit Margot REMER / Mary Jerschik (52)



(Hochzeitsfoto mit der Mutter Robert NESSLERS)

Robert NESSLER hatte die aus Ostdeutschland stammende Balletttänzerin Mary JERSCHIK am Tiroler Landestheater kennengelernt, wo sie als Primaballerina angestellt war.

"Davor war sie in Graz engagiert. Als Solotänzerin tanzte sie auch die Ballette von Werner EGK und Carl ORFF, die damals modern waren."⁵³

"Mary war sehr gefeiert und geschätzt als Tänzerin" (Theo Peer)⁵⁴

Nachdem sich Robert und Margot von ihren Partnern getrennt hatten, heirateten sie 1955 und zogen in eine gemeinsame Wohnung in die Sennstraße, wo sie heute noch leben.

⁵² Margot REMER war in erster EHE mit dem Choreographen Andrej JERSCHIK verheiratet, Mary ist ihr Künstlername.

⁵³ Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

⁵⁴ Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992



(Mary JERSCHIK / Margot NESSLER)

1.6.3. Zeit fürs Komponieren

Neben der Arbeit in der Tabaktrafik hatte Robert NESSLER nun endlich Zeit, sich mit der Entwicklung der neuen ernsten Musik intensiv auseinanderzusetzen bzw. Dinge nachzuholen, die er durch den Militärdienst und seine Kapellmeistertätigkeit glaubte, versäumt zu haben. Im Radio hörte er viele Sendungen über neue Musik, besorgte sich - soweit vorhanden und erschwinglich - die Partituren verschiedener moderner Werke und studierte sie. Gleichzeitig versuchte er, die gewonnenen Erkenntnisse in die eigenen Tonsprache umzusetzen und begann ernsthaft mit dem Komponieren. So entstand sein erstes größeres Werk - die Bachvariationen - aufgrund seiner Beschäftigung mit HINDEMITH und dessen Werk, die Orgelfanta-

sie "Vita et mors" steht ganz im Zeichen MESSIAENS und für sein erstes Klavierkonzert mag wohl Bela BARTOK Pate gestanden haben. Besonders angetan und bewegt war Robert NESSLER jedoch von den Komponisten und Werken der zweiten Wiener Schule, die seinen kompositorischen Werdegang wahrscheinlich mehr als alle anderen beeinflussten.

"Ich weiß noch, wie ich "Pelleas und Melisande" von SCHÖNBERG oder diese berühmten Klavierstücke op.11 und op.19 im Radio hörte. Besonders diese kleinen Stücke, die faszinierten mich und versetzten mich in hohes Staunen. ... Erstaunt hat mich dabei die absolute Atonalität, diese Fremdsprache möchte ich fast sagen. Das alles war mir ja damals noch höchst fremd."55

Durch Lernen, Studieren und Hören dieser Musik eignete sich Robert NESSLER in mühevoller Arbeit diese Fremdsprache an.

"Ich glaube, die große Entdeckung für Robert NESSLER ... war die Auseinandersetzung mit WEBERN und der zweiten Wiener Schule nach dem Krieg. Und das ist nicht ganz gewöhnlich, denn das Umfeld war völlig konservativ." (Othmar Costa)56

"Mein Bruder konnte mit dieser Musik nichts anfangen, er hat sie bestenfalls abgelehnt."57

"Auch Fritz WEIDLICH, den Robert sehr verehrte und schätzte, riet ihm, sich mit anderen Dingen zu beschäftigen. Aber Robert NESSLER hat sich trotzdem damit auseinandergesetzt, und das Resultat war, daß er von da an eigentlich immer in der freien Zwölftonalität geschrieben hat, miteingearbeitet sein Wissen über Polyphonie. Dazu glaube ich, daß er sehr viel weiß vom Akkordklang überhaupt und vom Spiel der Obertöne, weil bei nahezu allen seinen Werken gibt es Stellen mit Klangflächen, die ganz spezifisch strukturiert sind, und in diesen Klangflächen befinden sich Melodien. Die Melodie, der melodische Einfall, das, was der Italiener als 'sogetto' bezeichnen würde, das spielt bei ihm sicher auch eine große Rolle." (Othmar Costa)58

Daß der Komponist NESSLER seit seiner Begegnung mit Werken von SCHÖNBERG, BERG und WEBERN der zweiten Wiener Schule verhaftet blieb, heißt nicht, daß er dabei nicht offen war für Neues. Er verfolgte die Musikentwicklung weiterhin sehr

55 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

56 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

57 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

58 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

interessiert, doch für sich selbst hatte er seinen Weg gefunden.

"Ich bin froh, wenn ich mit SCHÖNBERG ordentlich fertig werde."⁵⁹

"Ich habe immer das Gefühl, daß von dieser Wurzel noch viel zu bauen wäre. Man muß also absolut nichts über den Haufen werfen. ... Man kann natürlich jederzeit mir vorwerfen: 'So, jetzt kommt der wieder mit dem alten Hut daher.' Und es kann sein, daß man letztendlich als altmodisch bezeichnet wird, wenn man dort anknüpft, was, ehrlich gesagt, die anderen alle noch nicht überwunden haben. Es ist heute noch die zweite Wiener Schule vom Publikum her nicht geliebt und nicht bewältigt."⁶⁰

Um NESSLERS Einstellung zur modernen Musik, die er mit diesen Sätzen zum Ausdruck bringt, genauer zu umreißen, möchte ich Ausschnitte aus einem Interview zitieren, das ich am 9.6.1992 mit ihm geführt habe:

"Wen schätzen Sie von den heutigen Komponisten und warum?"

Von den deutschen Komponisten schätze ich in erster Linie HENZE, warum, das ist schwer zu sagen. Auch HARTMANN wäre noch zu nennen, der meines Erachtens viel zu wenig aufgeführt wird. Jedenfalls sind für mich nach der hindemithischen Zeit HENZE und HARTMANN die zwei bedeutendsten deutschen Komponisten.

Welche Komponisten außerhalb des deutschsprachigen Raumes schätzen Sie?

In Italien ist DALLAPICCOLA sehr interesssant mit seinem 'Nachtflug'. Er ist ja einer von den wenigen oder einer der ersten italienischen 'Zwölftönern'. Ich weiß nicht, ob er SCHÖNBERG-Schüler war, auf jeden Fall war er in diesem Kreis. Dann gibt es in Italien noch einige interessante Komponisten bis zu NONO herauf.

Kann man sagen, daß Sie vor allem jene Komponisten schätzen, die mit dem 'Zwölftonkreis' in Verbindung stehen?

Ja, bis NONO herauf. NONO ist schon sehr extrem. Er war auch politisch immer ein extremer Kommunist und seine Werke gehen stets ins Politische. Ich glaube, es ist für die Italiener typisch, daß sie immer die Extreme suchen.

Wie stehen Sie zum 'Geräusch' in der Musik?

Also, ich habe mit Geräuschen unbestimmter Tonhöhe nie etwas anfangen können. Da wird halt heutzutage wahnsinnig viel Unfug getrieben. Natürlich ist das auch der Platz zum Unfug treiben. Dennoch gibt es

59 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

60 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987,
Interviewerin: Milena MELLER

großartige Kompositionen für Percussion alleine, da gibt es enorme Komponisten mit einer ungeheuren Phantasie. Mir fällt jetzt gerade keiner ein.

Was denken Sie über die serielle Musik?

Die serielle Musik ist mir immer insofern verdächtig, da sie eine gewisse Sterilität in sich hat. Ich bin immer für eine Zwölftönigkeit, die frei ist und inspirativ. Und bei der seriellen Musik, da muß an einer bestimmten Stelle ein f kommen, weil ein fis nicht geht usw.. Also, mir ist da die Konstruktion zu sehr im Vordergrund. Das ist jetzt sehr oberflächlich gesagt, aber ich bin mehr für die freie Zwölftönigkeit.

Was denken Sie über Aleatorik?

Aleatorik habe ich nie verwendet und sie ist mir auch noch im nachhinein sehr suspekt. - Ich glaube, daß sie inzwischen überholt ist. Aber ich habe als Kapellmeister die Erfahrung gemacht, daß wenn man einen Musiker blasen läßt, was er will, ohne ihn einzuengen, dann kommt oft so ein Topfen heraus, daß Sie beim Konzert nicht die Garantie haben, daß da nur einigermaßen eine Aussage kommt, die Sie wollen. Meinen Schülern habe ich immer gesagt, daß man sich einfach die Mühe machen muß, es mindestens so genau zu notieren, daß die Musiker nicht gegen den Willen des Komponisten spielen können. ...

Ich glaube, daß hinter der aleatorischen Musik eine andere Philosophie steckt. Der Komponist will vielleicht gar nichts Bestimmtes.

Eben, er will nichts Bestimmtes, und da fängt bei mir das Verdächtige an, dann sind Sie dem betreffenden Musiker ausgesetzt. Wenn der Ihnen dann sagt: 'Wenn es Ihnen nicht paßt, was ich spiele, dann schreiben Sie es einfach genauer hin.', dann hat er recht. Ich habe immer gesagt, wenn es Dir zuviel Arbeit ist, dann laß es, oder schreib es genau hin, auch wenn es noch so kompliziert ist. Schauen Sie, wenn sie eine Partitur, z.B. eine Orgelstimme von MESSIAEN anschauen. Die ist rhythmisch und auch sonst derart kompliziert, daß man das Gefühl hat, das müßte fast aleatorisch sein. Und dabei ist es nichts dergleichen, es ist jeder Ton gewollt und gekonnt und unabweichbar. Gut, da kann man wieder sagen, MESSIAEN ist ein alter Komponist, aber es ist in der Aleatorik heute einfach zu viel Unfug getrieben worden.

Was denken Sie über die elektronische Musik?

Elektronik, da verstehe ich gar nichts, weil ich ein technisches Rindvieh bin. Mehr kann ich Ihnen da nicht sagen, da ist bei mir gar nichts drinnen.

Aber spricht Sie diese Musik an?

Nein, auch das nicht.

Finden Sie, daß heute auf dem Gebiet 'Komposition' praktisch alles möglich ist?

Ja, das merkt man, und leider gibt es auch viel zu viel Unberufene. Man könnte wirklich viel machen, aber man muß auch etwas können. Da gibt es jedoch so viele, die nichts können und die dieses 'alles ist möglich' wahnsinnig ausnützen. Es wird so viel Schlechtes geschrieben.

Beurteilen Sie das danach, wie Sie die Musik anspricht?

Ja, ich bin sofort dabei, wenn es mich anspricht, dann sage ich: 'Ich habe es zwar nicht verstanden, aber es hat mich fasziniert.' Das kommt aber selten vor.

Mit außereuropäischer Musik haben Sie sich nicht beschäftigt?

Nein, das habe ich nicht getan. Das ist ein zugegebenes Manko.

...

Was halten Sie von Jazz?

Jazz? Diese Dimension fehlt mir vollkommen. Es langweilt mich, und das ist besonders schlimm.

Jegliche Art von Jazz langweilt Sie?

Es sagt mir nichts, obwohl ich ein fanatischer Rhythmiker bin, aber mit dem hat das gar nichts zu tun. Ich finde es einfach langweilig und oft ist es mir auch an der Grenze zur Scharlatanerie. Auf diesem Gebiet gibt es natürlich auch viele Scharlatane. Das heißt aber nicht, daß es auf dem Gebiet der ernstesten Musik nicht ebensoviele 'Übeltäter' gibt. Scharlatane gibt es auf jedem Gebiet. Ich persönlich habe nichts gegen den Jazz, aber diese Musik spricht mich auch nicht an. Deshalb sage ich das harte Wort: 'langweilig'.

Und die Pop-Musik?

Die ekelt mich. Die langweilt mich nicht einmal, sondern die ekelt mich an."

"Meine Beziehung zur heutigen Pop- und Jazzmusik ist leider ganz miserabel. Wahrscheinlich bin ich da den jungen Leuten gegenüber ungerecht, aber ich sage es ganz offen, ich habe zu dieser Musik überhaupt keine Beziehung. Für mich ist diese Art von Musik geradezu im außermusikalischen Bereich und das ist wohl das negativste, was ein Musiker über eine Musik sagen kann. ... Das meiste ist für mich wirklich ein übler Lärm, der für mich überhaupt keine Aussage hat, sondern höchstens eine traurige. - Ein trauriger Aus-

druck der Situation der heutigen Jugend, die ich, wenn sie darauf anspricht, nur bedauern kann."61

Zurück zu Robert NESSLERS Arbeit als Komponist:

So wie er die vielfachen Möglichkeiten der zweiten Wiener Schule besonders schätzt, -

"Es ist unglaublich, daß zwei Werke wie das Klavierkonzert von SCHÖNBERG und das Violinkonzert von BERG so unähnlich sein können. Immerhin sind das Werke vom 'Lehrer' und vom 'Schüler' der zweiten Wiener Schule. Daß da etwas so verschieden sein kann, das ist ungeheuer. Deshalb habe ich so einen Respekt vor diesem Komponistenkreis. Was es da für eine Vielfalt gibt!"62

- so zeigen auch seine eigenen Kompositionen innerhalb der "freien Zwölftonalität", wie NESSLER seinen Stil bezeichnet, große Unterschiede beziehungsweise Entwicklungen. (Genauere Erläuterungen dazu sind in Kapitel 4 dieser Arbeit zu finden.)

Armin KÖLBL:

"Wenn man seine Werke betrachtet wie z.B. die 2. Symphonie und die TRAKL-Lieder, so ist das etwas völlig Unterschiedliches. ... Seine ganze Musik wurde viel dünner. Als ich ihn das letzte Mal traf, erzählte er mir, daß er gerade Stücke für Klarinette solo schreibe - also wieder ganz dünne, dünnste Kammermusik, Musik, nur mehr auf eine Linie reduziert. Das ist sicher eine Entwicklung bei ihm, daß er seine Instrumentationskünste so weit reduziert, bis nur mehr die Linie herauskommt. Eigentlich ist das schon erstaunlich, daß einer, der sich so in den Partituren auskennt, der sogar mit dicksten Instrumentationen zurechtkommen würde, weil er es einfach kann, daß er dann aber trotzdem soweit reduziert, daß nur mehr eine Linie übrigbleibt. Das ist sicher der Weg, den WEBERN auch gegangen ist."63

Othmar COSTA:

"Ich glaube, das größte Dickicht komponierte er in der Musik für neun Streichinstrumente; da wollte er wirklich an seine Grenzen gehen. Einen 'Drahtverhau', die größtmögliche Dichte, das wollte er machen. Wenn man dies ins Bildliche übersetzt, könnte man es mit einem Max ERNST vergleichen. Später ist

61 s. Fußnote 60

62 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

63 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

NESSLER dann klassischer geworden, d.h. er machte nur mehr das Notwendigste. Die Orchestersonate ist z.B. sehr sparsam gearbeitet, nicht zuletzt deshalb, weil er sich in der Bläserbesetzung so beschränkte. - Mag natürlich sein, daß er nur an die Bläser dachte, von denen er wußte, daß sie entsprechende Qualität abliefern. Und bei den TRAKL-Liedern ist es auch wieder dieses 'möglichst Auszusparen, nur das Notwendigste zu sagen, zu reduzieren'. Auch das hängt wieder mit der Mentalität eines WEBERN zusammen, den er ja wirklich genau gekannt hat, genau studiert hat."⁶⁴

Bert BREIT:

"NESSLER ist mit der Zeit immer knapper geworden, und das gefällt mir. ... Der zweiten Wiener Schule ist er sicher in irgendeiner Weise verpflichtet, doch hat er für sich so etwas wie einen eigenen Weg gefunden, nicht nur epigonal zu sein. Ich finde ihn hier in Tirol als einen sehr wichtigen Komponisten."⁶⁵

Näheres zu NESSLERS Werken und zu seiner Kompositionsweise ist in Kapitel 4 dieser Arbeit zu finden.

1.6.4. Freunde und Helfer

Wenn Robert NESSLER in Gesprächen immer wieder betont, daß er in erster Linie für sich selbst komponiert, so gehört er doch auch zu den Leuten, die sich über jede öffentliche Anerkennung sehr freuen. Um diese als Komponist zu erhalten, ist es jedoch wichtig, sich und sein Werk dieser Öffentlichkeit vorzustellen, sich darum zu kümmern, daß die eigenen Stücke aufgeführt und gespielt werden. D.h., es müßte jeder Komponist auch Manager sein, beziehungsweise haben heute oft diejenigen Komponisten Erfolg, die auch ein großes Talent haben, sich selbst zu vermarkten. Robert NESSLER hat das nicht, trotz seiner langjährigen Erfahrung als Kaufmann. Unter seinen Kollegen und Freunden gab es jedoch immer wieder Menschen, die, überzeugt von der Qualität seiner Kompositionen, sich für ihn und sein Werk einsetzten. So stand ihm am



Beginn seiner Komponistenlaufbahn sein Jugendfreund Othmar SUITNER zur Seite. Dieser dirigierte 1960 die Uraufführung der 'Bachvaritionen' mit dem Pfalz-orchester in Kaiserslautern, 1963 mit der Dresdner Staatskapelle die erste Aufführung des 'großen Klavierkonzerts' (Pianist: ZMUDSINSKI) und 1966 in Berlin die Uraufführung der '1. Symphonie'

(O. SUITNER)

⁶⁴ Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

⁶⁵ Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

NESSLERS mit der Berliner Staatskapelle, deren Generalmusikdirektor SUITNER inzwischen geworden war. Für NESSLER war es von großer Bedeutung, daß Otmar

SUITNER sich nicht nur um die Aufführung seiner Werke kümmerte, sondern, daß er ihm auch Gelegenheit gab, als Gastdirigent so große und erfolgreiche Orchester wie z.B. die Berliner Staatskapelle selbst zu leiten, was sicherlich zu den 'dirigistischen' Höhepunkten in NESSLERS Leben zählte. Erst durch diese Erfolge im Ausland wurde man nun auch in Tirol auf Robert NESSLER als Dirigent (nicht 'nur' als Kapellmeister!) und vor allem als Komponist aufmerksam. Er wurde eingeladen, als Gastdirigent Abonnementkonzerte mit dem Innsbrucker Symphonieorchester zu dirigieren, er bekam zu verschiedenen Anlässen Kompositionsaufträge, und seine Werke wurden aufgeführt. Hier in Tirol sind besonders Edgar SEIPENBUSCH und Othmar COSTA zu nennen, denen es als Musikdirektor (SEIPENBUSCH) bzw. als Leiter der Abteilung "ernste Musik" des österr. Rundfunks (COSTA) ein Anliegen war, NESSLERS Musik einem breiteren Publikum und besonders seinem Umfeld, den Menschen seiner Heimat, näherzubringen. So spricht allein die Tatsache für sich, daß sämtliche Werke NESSLERS vom ORF produziert bzw. vom ORF aufgezeichnet im Rundfunkarchiv in Innsbruck vorliegen.

Daß trotz all dieser Tatsachen NESSLERS Musik nie 'durchschlagenden' Erfolg hatte, dafür sieht Bert BREIT folgende Ursachen: " NESSLER müßte an anderen Plätzen sein, von Innsbruck aus ist es relativ schwierig. Schnell Erfolg haben Leute, die in irgendeiner Form einen Extremstil haben, also etwas, das auffällt, das entweder ein Skandal oder eine Sensation ist. Aber so wie der Robert schreibt, wäre es wichtig, in einer Großstadt zu sitzen und ständig, immer wieder aufgeführt zu werden."⁶⁶

Doch Robert NESSLER blieb in Innsbruck. Er hing bzw. hängt sehr an seiner Heimatstadt und zudem führte er ja immer noch die Tabaktrafik.

1.6.5. Übergabe der Geschäftsleitung der Tabaktrafik an den Sohn Fridolin (1970)

1970 sah Robert NESSLER den Zeitpunkt gekommen, seinem Sohn Fridolin die Geschäftsleitung anzuvertrauen.

66 s. Fußnote 65

"Man kann nicht sagen, daß sich mein Sohn schon immer für das Geschäft interessiert hat. Es war mehr der Not gehorchend, daß er es übernommen hat. Bei einer Tabaktrafik ist das Gesetz ja so, daß sie nur auf dem Erbweg weitergegeben werden kann, ansonsten müßte man die Trafik auflassen. So hat sich mein Sohn langsam hineingearbeitet und 1970 hat er dann die Geschäftsführung übernommen."⁶⁷

Die endgültige Übergabe der Tabaktrafik erfolgte 1982. Robert NESSLER hatte nun Zeit, sich mehr als bisher auf seine musikalisch-künstlerische Arbeit zu konzentrieren.



(Robert NESSLER in seiner Tabaktrafik)

1.6.6. Verleihung des Berufstitels "Professor"

Als öffentliche Anerkennung für diese seine künstlerische Arbeit wurde dem Komponisten und Dirigenten NESSLER 1971 vom damaligen Bundespräsidenten Franz JONAS der Berufstitel "Professor" verliehen.

⁶⁷ Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

"Den Professorentitel vergibt der Bundespräsident auf Vorschlag des Kulturamtes des jeweiligen Bundeslandes. Die Leute im Kulturamt beraten und entscheiden, wer diesen Titel bekommen soll und wer nicht. Meines Erachtens wird er schon zu oft vergeben. ... Aber natürlich hat es mich gefreut, als ich 1971 den 'Professor' verliehen bekam, da ist kein Zweifel. Es ist so eine gewisse Anerkennung, die einmal da ist und die einem nicht mehr genommen werden kann."68

1.6.7. Der Bruder



(Siegfried NESSLER)

Das Jahr 1971 brachte Robert NESSLER neben dem freudigen Ereignis der Titelverleihung auch ein sehr trauriges. Sein Bruder Siegfried, der wie der Vater seit Jugend an unter Herzproblemen litt, erlag seiner Krankheit und starb am 10.3.1971. Für Robert bedeutete dies - 18 Jahre nach dem Tod des Vaters - ein weiteres Mal Abschied zu nehmen von einer sehr nahestehenden Person. Die beiden Brüder, die in ihrer Kindheit viel gemeinsam musizierten, -

"Mein Bruder hat mit mir immer nach der Schule Klavierauszüge studiert."69

- hatten doch aufgrund ihres Altersunterschiedes und dem Einfluß ihrer jeweiligen Lehrer - Siegfried lernte in Innsbruck bei MD KATTNIGG und in Wien bei KABASTA - zwei ganz unterschiedliche musikalische Entwicklungen durchgemacht.

"Mein Bruder lernte bei Rudolf KATTNIGG, dem Operettenkomponisten, der damals städtischer Musikdirektor in Innsbruck war. ... Unsere musikalischen Meinungen sind oft hart auseinandergegangen. Siegfried war mehr auf der leichten Seite."70

Dennoch verband die beiden einige Zeit hindurch die Anstellung am gleichen Hause (1941/42 am Landestheater Salzburg, 1945-1953 am Landestheater in Innsbruck). Für Robert war diese Situation stets mit zwiespältigen Gefühlen verbunden. Auf der einen Seite suchte er die Nähe des großen, erfolgreichen Bruders, war er doch froh, daß Siegfried sich für ihn einsetzte, andererseits litt er darunter, als Dirigent ständig in dessen Schatten zu stehen.

Bert BREIT:

"Ich glaube, Robert hat sich durch seinen Bruder sicher unterdrückt gefühlt und ist daher nie richtig zum Dirigieren gekommen. So viel ich weiß, konnte er fast nur Operetten machen. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn Robert weggegangen wäre. Es kann natürlich sein, daß er ein bißchen so eine ähnliche Veranlagung gehabt hat wie sein Bruder. Der Siegfried war ja ein wirklich guter Opernchef, der wollte immer weg, das weiß ich noch. Er hatte hie und da ein Angebot von anderen Opernhäusern, dann ist er hingefahren und ist doch immer wieder nach Innsbruck zurückgekehrt. Er hatte große Hemmungen in einer anderen Stadt etwas anzufangen. Das war beim Siegfried so, er war hier zwar unglücklich und sauer, weil er ja gewußt hatte: 'eigentlich gehöre ich in eine andere Stadt,' - aber er brachte es nicht fertig, wegzugehen. Der Siegfried NESSLER war schon ein sehr erfahrener, aber ich

69 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

70 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 04.03.1992

glaube nicht der tiefste Dirigent. Mir kommt vor, daß der Robert ein bißchen mehr in die Musik hineingegangen ist. Also, von dem Wollen her ist mir der Siegfried eher oberflächlich vorgekommen, während der Robert schon in die Tiefe gehen wollte. Ich meine, den Robert hat das Operettendirigieren unglücklich gemacht, und ich glaube, dem Siegfried war das eher egal. Ich weiß es nicht. Nur war der Siegfried sicher auch nicht glücklich, daß er hier war, aber er hat es nicht zustande gebracht, wegzugehen. Vielleicht ist es beim Robert auch so, daß er einfach an Tirol hängt, daß er wegen persönlichen und geschäftlichen Bindungen den Sprung in die Fremde nicht geschafft hat. Ich glaube, es hätte ihm als Dirigent auf jeden Fall gut getan und möglicherweise bis zu einem bestimmten Grad auch als Komponist, weil er früher in die neue Musik hineingekommen wäre. Aber, über das zu reden, ist natürlich schwierig. Man kann nicht sagen, was aus ihm geworden wäre, wenn er in Wien gesessen wäre. Es könnte ja sein, daß er dort untergegangen wäre, vielleicht hätte er dort im Konkurrenzkampf nicht bestanden. - Es ist eine Theorie. Man kann eigentlich nicht sagen, hätte er das gemacht, dann wäre das passiert. Man hat vielleicht den Eindruck, daß, soweit wie er gekommen ist, eher nur hier möglich war, weil woanders hätte er vielleicht mehr dirigiert und hätte weniger Zeit fürs Komponieren gehabt. Es ist so schwer, zu sagen, was einer jetzt falsch oder richtig gemacht hat. Robert hat eigentlich Erhebliches erreicht in der Musik, und er ist wirklich eine ganz ernsthafte Persönlichkeit."⁷¹ So ging Robert NESSLER zwar nie von Tirol weg, doch trennte er sich 1953, veranlaßt durch einen äußeren Umstand, den Tod des Vaters und der damit verbundenen Geschäftsübernahme, vom Kapellmeisterdasein und damit vom Schatten des großen Bruders.

Durch das Komponieren und durch verschiedene Gastdirigate erhielt Robert nun die Erfolge und Bestätigungen, die er für seine Arbeit brauchte, - nicht allerdings von seinem Bruder. Siegfried zeigte kein Verständnis für die "neue" Musik und damit auch nicht für die Kompositionen seines Bruders.

"In bezug auf meine Musik habe ich mit meinem Bruder schon Kämpfe ausgefochten. Er sagte immer: 'Ich höre nicht, was du da meinst.' Dann sagte ich: 'Das tut mir leid.' Er hat ganz ehrlich zugegeben, daß er diese Musik einfach nicht versteht - mein eigener Bruder!"⁷²

71 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

72 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

1.6.8. Unterrichtstätigkeit

Nachdem Robert NESSLER über 20 Jahre als Musiker freischaffend tätig war, fand 1974 eine entscheidende Wende in seinem Leben statt. Er erhielt einen Universitäts-Lehrauftrag für Kontrapunkt am musikwissenschaftlichen Institut und eine Anstellung als Kompositions- und Dirigierlehrer am Konservatorium der Stadt Innsbruck.

"Die Universität, d.h. der neue Ordinarius, Prof. Dr. Walter SALMEN, aber auch Konservatoriumsdirektor Dr. WIND sind an mich herangetreten, da an beiden Instituten neue Fächer aufgebaut werden."73

1977 erweiterte sich NESSLERS Lehrverpflichtung. Er wurde hauptamtlich als Leiter einer Kompositionsklasse und als Tonsatzlehrer am Landeskonservatorium in Feldkirch (Vorarlberg) beschäftigt.

"Ich muß sagen, ich war sehr gerne in Feldkirch."74 Und im Wintersemester 1981/82 übernahm der Komponist auch noch den Tonsatzunterricht an der Abteilung X des Mozarteums in Innsbruck. Daß neben dieser regen Unterrichtstätigkeit -

"An 4 Stellen gleichzeitig zu arbeiten, war mir schon etwas zu viel."75

- nicht mehr viel Zeit fürs Komponieren blieb, liegt auf der Hand. "... der Tiroler Komponist hat eine Schaffenspause eingelegt und geht ganz in seiner Lehrverpflichtung auf."76

Theo PEER:

"Ich glaube, Robert NESSLER war als Lehrer recht beliebt, und ich glaube auch, daß er sehr viel vermitteln konnte, weil er eine gute Technik hatte. Er weiß sehr viel und alles ist handfest und sehr fundiert. Es ist nicht jedermanns Sache, sein Wissen und Können zu ordnen, zu systematisieren, was für den Unterricht ja unerlässlich ist. Ich glaube, dem Robert ist das gelegen, und die Schüler haben bei ihm sicherlich viel gelernt."77

Othmar COSTA:

"Ich glaube, er hat die Studenten gemocht und sie ihn. Wenn sie wirklich etwas lernen wollten, dann war seine Bereitschaft geradezu grenzenlos. Er hat dann nicht den Lehrer

73 Aus: der Zeitschrift "Publikum"; Dezemberausgabe 1974/75, S.13

74 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

75 s. Fußnote 74

76 Aus: Tiroler Tageszeitung, 23.06.1983

77 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992

hervorgekehrt, sondern es war eine freundschaftliche Arbeit in einer wichtigen Sache."78

Bert BREIT:

"Robert NESSLER ist einer, der sein Wissen und seine Erfahrung nicht wie ein Geheimnis zuhause bewahrt, sozusagen aus Angst vor Konkurrenz; er teilt gerne alles mit. Mit manchen Schülern wie z.B. mit dem Martin LICHTFUSS hat er wirklich bis an die Grenzen des Möglichen gearbeitet, und er hat ihnen vieles oder alles, was er selber weiß, mitgeteilt. Und das, finde ich, ist heute eine sehr seltene Eigenschaft."79

Im Alter von 65 Jahren trat Robert NESSLER 1984 in den Ruhestand.

"Damit niemand beleidigt war, bin ich überall gleichzeitig in Pension gegangen."80

Zwei Jahre vor NESSLERS Pensionierung, am 8.12.1982 verstarb seine Mutter Maria NESSLER geb. PRADER im Alter von 92 Jahren.



(Maria NESSLER)

78 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

79 Aus: Interview mit Bert Breit am 06.08.1992

80 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

1.7. DER PENSIONIST

1.7.1. Komponieren

Daß Robert NESSLER sich nach Aufgabe der Unterrichtstätigkeit nicht ausruhte, sondern intensiver als zuvor dem Komponieren zuwand, liegt wohl in der Natur seines Wesens. Wenn es ihm sein Gesundheitszustand erlaubt, arbeitet er, beschäftigt er sich mit Musik. So entstanden in den ersten Jahren nach seiner Emeritierung neben dem Auftragswerk "ISME-Prolog" für den Weltkongreß der ISME (die internationale Gesellschaft der Musikerzieher) in Innsbruck, zwei seiner bedeutendsten Kompositionen. 1984 schrieb NESSLER "fünf Orchesterlieder für Mezzosopran nach Texten von Georg TRAKL und Friedrich NIETZSCHE", welche drei Jahre später, im TRAKL-Jahr 1987 von Doris LINSER und dem Innsbrucker Symphonieorchester unter der Leitung von Edgar SEIPENBUSCH uraufgeführt wurden. Die "Orchestersonate" (gewidmet Othmar COSTA) entstand 1988 und wurde anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten 1989, wiederum in einem Symphoniekonzert der Stadt Innsbruck, erstmals gespielt.

1.7.2. CD-Dokumentation über Robert NESSLER

Die TRAKL-Lieder befinden sich mit drei anderen Werken NESSLERS auf einer CD-Dokumentation über den Komponisten, welche 1990 herausgebracht wurde. "Brenner-Forum, Land Tirol und ORF-Landesstudio Tirol widmen, ..., dem Tiroler Komponisten eine Compact-Disc. Geschenk NESSLERS freilich auch an den Hörer, denn seine Musik ist immer ein Erlebnisraum, den zu betreten sich lohnt. Robert NESSLER ist ein ebenso vorzüglicher Theoretiker wie Handwerker, die Arbeit mit dem musikalischen Material ist es aber nicht, was er publizieren will: seine Kompositionen sind trotz allen intellektuellen Überbaues als sinnliche und sinnreiche Erfahrungen gedacht und sollen primär auch so aufgenommen werden. Dem Hörer läßt der Komponist dabei allen Freiraum, seine Werktitel beziehen sich auf die Form und sparen blumige Namen aus, die die Fantasie lenken. NESSLER will, daß sein Publikum Musik hört, nicht Konstruktionen.

Diese Einstellung und ein sanfter vertikaler Sog ziehen sich durch die Jahrzehnte seines Schaffens, wie turbulent das Umfeld auch war. Der neuen CD ist das deutlich anzuhören, denn sie enthält 4 Werke, die zwischen 1959 und 1984 entstanden sind: Die Variationen über ein Thema von J.S.BACH, gespielt vom Rundfunk-Symphonieorchester Leipzig unter Otmar SUTNER (1959); die Musik für neun Streichinstrumente (1976), verwirklicht von Tiroler Streichersolisten; 'Les poissons magiques', vier Studien für Flöte und Violoncello nach einem

Bild von Paul KLEE (1968) mit Göran STAHL (Flöte) und Klaus HASSLWANTER (Cello), fünf Orchesterlieder nach Texten von Friedrich NIETZSCHE und Georg TRAKL (1984), mit Doris LINSER und dem Innsbrucker Symphonieorchester unter E. SEIPENBUSCH. Durch die Jahre hinweg ist NESSLERS Musik äußerlich ruhiger geworden, sie hat jene poetische Kraft, die immer auch stürmische Werke fundiert hat, gleichsam thematisiert und zu starker Leuchtkraft gebracht."⁸¹

Diese Leuchtkraft der Poesie haftet auch NESSLERS vorläufig letzter Komposition, den Klarinettenstücken, an, die er nach einer krankheitsbedingten Schaffenspause von ca. drei Jahren 1991/92 schrieb und die im Oktober 1992 von Peter RABL in einem Konzert der Reihe "Musik im Studio" uraufgeführt wurden.

1.7.3. Krankheit

Diese Krankheit - Kreislaufprobleme - ist auch mit ein Grund dafür, daß sich NESSLER als Dirigent zurückzog. So bedeutete sein letztes Konzert - er dirigierte 1989 das Tiroler Kammerorchester bei dem Festival "Musik der Religionen" in Hall - eine große physische Anstrengung für ihn.

"Am Pult umfallen, das ist das Schlimmste, was einem Dirigenten passieren kann, und das ist auch dasjenige, was ich bei mir immer so befürchte."⁸²

"Ich weiß nicht genau, wann die Kreislaufprobleme begannen. Die Krankheit ist so langsam dahergeschlichen."⁸³

Die Ursache dieser Schwindelanfälle konnte von den Ärzten bisher nicht gefunden werden, und so wechselt NESSLERS Befinden ständig. Sobald es ihm jedoch besser geht, sitzt er an seinem Schreibtisch und komponiert bzw. schmiedet Pläne für sein nächstes Werk.

1.7.4. Die Enkel

Was Robert NESSLER neben seiner Beschäftigung mit Musik die Zeit vertreibt und verschönt, was heute zu seinen besonderen Freuden zählt, ist das Beisammensein mit seinen Enkeln

81 Aus: Tiroler Tageszeitung, 24.12.1990

82 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

83 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

Elisabeth (10), Claudia (7) und Christoph (5), die Kinder seines Sohnes Fridolin und dessen Frau Ingrid.

"Ich habe drei Enkelkinder, an denen ich sehr hänge."84

Und auf meine Frage, ob er seine Enkel oft sehe, antwortete NESSLER:

"Ja, für mich noch zu wenig oft, aber das ist halt so."85



(Robert NESSLER mit seiner Frau und seinen 3 Enkeln)

84 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

85 s. Fußnote 84

Daß nächst der Musik die Enkelkinder auch sein liebstes Gesprächsthema sind, beteuerten verschiedene Bekannte NESSLERS.

Michael BUCHRAINER:

"Ich weiß noch, als seine Enkel auf die Welt kamen, da habe ich ihn plötzlich nicht mehr wiedererkannt. Da war auf einmal alles andere nicht mehr wichtig, nur die Enkel. Er schrieb Kinderstücke für sie, erzählte immer von ihnen - da war er auf einmal ganz anders."86

Armin KÖLBL:

"Eines muß ich vielleicht noch erwähnen: Was er nie versäumt, ist, mir über seine Enkel zu erzählen. Wenn wir uns treffen, dann redet er zuerst über seine Enkel und ich über meine Kinder."87

Hans KOFLER:

"Also, mit den Enkelkindern hat er eine wahnsinnige Freude. Wenn ich ihn treffe, dann erzählt er mir meistens, jetzt muß ich den oder die dort abholen und dann dorthin bringen. - Da strahlt er! Er ist also sicher ein sehr sehr netter Großvater und ein begeisterter dazu."88

1.8. EIN LEBEN FÜR DIE MUSIK

Die Welt der Musik war seit jeher NESSLERS Heimat und Lebensinhalt und somit auch Hauptthema unserer Gespräche. Er erzählte mit Begeisterung von seinen Lehrern und seiner musikalischen Ausbildung, von seiner Arbeit als Dirigent, Komponist und Lehrer. Im Gespräch über ein Musikwerk sang er oft erläuternd dessen Themen vor und er erstaunte immer wieder durch sein phänomenales musikalisches Gedächtnis. Ihn auf persönliche Umstände anzusprechen war einfach nicht angebracht. Mehr als diese Tatsache sagt vielleicht ein Blick in sein Wohnzimmer. "NESSLER hat in der Sennstraße eine schöne Wohnung, das wichtigste darin ist das Klavier, sicher wichtiger als der Plattenspieler." (Othmar COSTA)⁸⁹ Neben dem Flügel, im Eck des Wohnzimmers, steht ein Schreibtisch,

86 Aus: Interview mit Michael BUCHRAINER am 25.09.1992

87 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

88 Aus: Interview mit Hans KOFLER am 15.07.1992

89 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

dahinter ein Bücher- bzw. Noten- und Partiturenschrank. An den Wänden hängen neben verschiedenen Bildern Stiche von MOZART, BEETHOVEN und BACH, ein Bild von SCHÖNBERG (gemalt von SCHIELE), ein eingerahmtes Faksimile von einer BERG-Partitur, sowie ein Original von Paul FLORA, "Tiroler Blasmusik". Auch einige Aussagen NESSLERS werfen ein ganz bezeichnendes Licht auf seine Persönlichkeit, auf seine Begeisterung für die Musik. Prof. NESSLER lebt so sehr in dieser Welt, daß er z.B. von einer Programmzusammenstellung eines Konzertes der Salzburger Festspiele so bewegt sein kann, daß er glaubt, ein "Weltartikel" müsse durch die Presse gehen.

"... Jetzt fällt mir gerade etwas ganz anderes ein. Neulich war ein Konzert bei den Salzburger Festspielen, - das muß ich direkt erwähnen - und zwar spielte da das Los Angeles-Symphonieorchester unter einem Dirigenten, dessen Namen mir jetzt nicht einfällt. Sie spielten folgendes Programm - unglaublich, so ein interessantes Programm habe ich noch nie gehört. Angefangen haben sie mit dem Kaiserwalzer von Johann STRAUSS, darauf spielten sie das Violinkonzert von Alban BERG - stellen Sie sich das einmal vor! - und als Abschluß die 'Vierte' MAHLER. Das war also ein enormes Konzert, kaum ein Programm hat mich jemals so sehr beeindruckt wie dieses. Diese Zusammenstellung ist ja irrsinnig. Und dann hatte der Ansager im Radio, oder wer das war, die geniale Idee, so quasi als Zugabe zum Konzert, weil gerade noch ein paar Minuten Zeit war, das 'allegro misterioso' aus der 'lyrischen Suite' von Alban BERG in der Orchesterfassung zu spielen. Ich kann gar nicht beschreiben, wie großartig das war. Das müßten Sie sich direkt notieren, weil das als Aussage von mir irgendwie typisch ist. ... Was mich dabei genau faszinierte, war die Zusammenstellung und der Mut, bei den Salzburger Festspielen, wo ja doch Snobs genug in den Reihen sitzen, so ein Programm zu spielen. Mich hat das so beeindruckt, daß ich gemeint habe, ein Weltartikel müßte jetzt durch die Presse gehen."90

Mit ebensolcher Begeisterung antwortete Robert NESSLER auf meine Frage, welchen Stellenwert er der klassischen Musik beimesse:

"Ohne Klassik könnte man gar nicht leben. Wenn auch HONEGGER gesagt hat: 'Wenn ich in Zürich in ein Konzert gehe, was wird gespielt? - Fünfte BEETHOVEN. Gehe ich am nächsten Tag wieder in ein Konzert, dann ist wieder die Fünfte BEETHOVEN auf dem Programm.' Da hat der HONEGGER immer so gewettert. Aber ich, ich

könnte - pathetisch ausgedrückt - ohne BEETHOVEN-Symphonien und ohne MOZART-Symphonien gar nicht leben. Das gehört einfach zum Leben, das gehört absolut zum Leben. Das war früher so, und das ist auch heute noch so - für mich!"⁹¹

Auf die Frage, was ihn in seinem Leben am meisten enttäuschte, ob es überhaupt Enttäuschungen gab, sagte er:

"Naja sicherlich, ich glaube nicht, daß es einen Menschen gibt, der ohne Enttäuschungen gelebt hat, kleinere und größere Enttäuschungen. Sie sind oft von der Natur, daß man sagt: 'Habe ich das jetzt machen müssen oder hätte ich es nicht machen müssen, z.B. die ganze Operettendirektionserei?' Das kann ich zwar nicht als Enttäuschung bezeichnen, aber es war halt einfach nicht befriedigend. - Mein Gott, der WEBER hat auch müssen die 'Lustige Witwe' dirigieren, damit er Geld verdient. Das sind so eine Art von Enttäuschungen, daß das Schicksal einem das antut, daß man manche Dinge machen muß, aus finanziellen Gründen, um leben zu können oder irgend soetwas. Also, die Enttäuschungen sind für mich immer künstlerischer Natur gewesen. Etwas anderes, außerhalb des künstlerischen Bereiches, hat mich gar nicht so enttäuschen können."⁹²

Etwas anderes, außerhalb des künstlerischen Bereiches, interessierte NESSLER einfach weniger, zudem hatte er nicht einmal genügend Zeit, sich innerhalb des künstlerischen Bereiches mit allen Künsten auseinanderzusetzen.

"Zur Literatur habe ich schon eine Beziehung, natürlich, aber durch mein Kapellmeisterdasein usw. hatte ich eigentlich nur sehr wenig Zeit zum Lesen, wenn ich ganz ehrlich bin."⁹³

"An und für sich ist die Musik ein uferloses Gebiet. ... Der Robert ist sicher dadurch, daß er immer ausschließlich auf die Musik fixiert war, angreifbar, weil man könnte sagen, es müßte einer, der mit Kultur zu tun hat, einfach auch mit Literatur, mit Malerei, mit Politik zu tun haben." (Othmar COSTA)⁹⁴

91 Aus Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

92 Aus Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

93 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

94 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

"Ich bin eigentlich ein mehr oder weniger unpolitischer Mensch. Mit Politik habe ich mich eigentlich nie befaßt."95

"Ich glaube, Robert NESSLER hat sich mit den wichtigsten Ereignissen sicher kritisch auseinandergesetzt wie z.B. mit der Nazizeit, da hat er also mit Sicherheit einen großen Abstand bekommen. Ansonsten ist er nicht im eigentlichen Sinne ein politischer Mensch. Kunstpolitisch war er schon engagiert und interessiert, und da hat er viele Jahre als Kulturbeirat im Land mitgeredet." (Othmar COSTA)96

"Kulturbeirat, das bin ich heute noch, das geht jetzt auch schon gute 10 Jahre. Da gibt es den Kulturbeirat und einen eigenen Musikbeirat. Ich bin in beiden."97

Othmar COSTA:

"Wir waren gemeinsam im Kulturbeirat. Robert NESSLER ist immer sehr kritisch gewesen. Die hervorstechenden Dinge, die mir da aufgefallen sind, waren, daß er sehr für die Jugendförderung war, daß man also neuen, jungen Leuten eine Chance geben solle, und was ihm noch besonders wichtig war, war, daß man auf Qualität geschaut hat."98

"Ich habe mich immer sehr für die Jungen eingesetzt, und auf diese Weise bin ich selber alt geworden. Ja, zuerst heißt es immer, der ist zu jung, und dann ist man auf einmal zu alt. Wenn heute ein Wettbewerb ist oder soetwas, dann hat das gar keinen Zweck, wenn ich einschicke, - dann sagen die: 'Wir müssen die Jungen fördern.' Ich bin immer zwischen zwei Stühlen gesessen."99

Ausschnitt aus einem ORF-Interview mit Robert NESSLER am 06.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA:

"Wie siehst Du Deine Rolle in der Tiroler Gesellschaft, im Tiroler Musikleben? Glaubst Du, daß die Rolle des modernen Komponisten im Tiroler Musikleben angenommen wird, daß sie eine Rolle spielt?

Sie spielt so wenig Rolle wie überall, und man fühlt sich also schon - ohne daß ich mich jetzt beklagen möchte - im elfenbeinernen Turm oder in der Isolation."

95 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

96 s. Fußnote 94

97 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

98 s. Fußnote 94

99 s. Fußnote 97

Ausschnitt aus einem Zeitungsinterview mit Robert NESSLER am 06.11.1989, Interviewer: R. LEPUSCHITZ

Haben Sie sich selber dorthin [in die Isolation] zurückgezogen oder wurden Sie in die Isolation gebracht?

Man wird allgemein als Komponist in die Isolation getrieben. Man wird ununterbrochen gestört, angefangen vom Straßenlärm, sodaß man nicht zu sich selber kommt. Immer und alle Tage der Wirbel um einen herum.

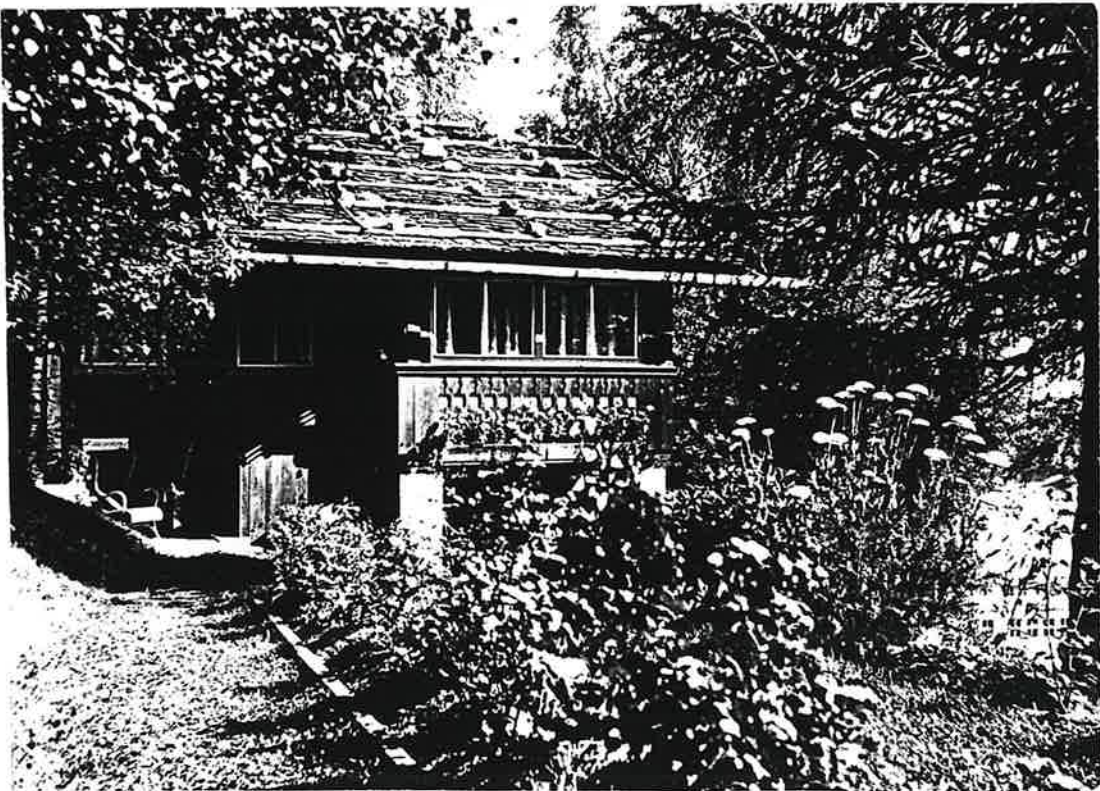
Extrem gefragt: Sind unter diesem Gesichtspunkt der Beruf, die Berufung des Komponisten gefährdet, wenn man nicht mehr nach innen hören kann durch den großen Außenlärm?

In der Art zu komponieren wie bisher, das ist schon gefährdet. Die Elektronik ist die Folge. Denken Sie nur an das, was derzeit in Wien STOCKHAUSEN macht und was mit STOCKHAUSEN passiert. Mir geht es in der Musik immer um die Ehrlichkeit, wenn einer nur mehr am Mischpult sitzt und schaltet und waltet, dann kommen mir schon Zweifel, ob man das denen noch abnehmen kann."

Woran liegt es nun aber, daß Robert NESSLER sich unverstanden und als Außenseiter fühlt, daß er enttäuscht und zum Teil verbittert ist über die heutige musikalische Situation allgemein? Sein Komponistenkollege Bert BREIT meint dazu folgendes:

"Wir sind eine Zeit lang sehr viel beieinandergesteckt und da war das Komponieren und die Musik eigentlich das wichtigste Gesprächsthema. Wahrscheinlich ist es enttäuschend für ihn gewesen, daß es mit dem SUITNER in Ostdeutschland sehr gut anfang und dann nicht weiterging. Ich halte das für ein normales Schicksal von vielen Leuten. Wenn Robert jetzt etwas enttäuscht ist, so erkläre ich es aus dem, was er über den Musikbetrieb denkt. Er hat ja auch von der Stellung des Komponisten in der Welt eine relativ konventionelle Vorstellung, d.h. für ihn ist einer, der nicht viel aufgeführt wird, weniger, und derjenige, der nicht in den Zentren aufgeführt wird, ist auch weniger. Er sieht das so in der Tradition, in der Konvention, und für ihn ist es daher unangenehmer. Ich glaube nicht, daß er ein Mensch ist, der ständig in der Gegenposition leben könnte. Das kann er nicht und deswegen ist er vielleicht nicht ganz zufrieden. ... Sein Weltbild sieht - sehr vereinfacht gesagt - folgendermaßen aus: Oben ist der KARAJAN, unten ist dieser oder jener, und der Traum jedes Komponisten wäre es, von KARAJAN aufgeführt zu werden. Wer so ein Weltbild hat, der muß enttäuscht sein, enttäuschter als ein anderer, der durchschaut, was das für ein Betrieb ist oder was für ein Geschäftsluxus und der dann Alternativsachen oder unkonventionelle Feste usw. auch schätzt. Ich glaube, für Robert ist es kein Erfolg, wenn er

in "Hintertux" bei irgendwelchen Dorffestivals aufgeführt wird, oder es zählt für ihn weniger. Mit diesem Kulturbild muß er etwas enttäuscht sein. In seiner Betrachtung der Welt überhaupt steht er, glaube ich, ganz in der Tradition. ... Robert NESSLER lebt ganz für die Musik und es gibt wahrscheinlich viele Beispiele im traditionellen Komponistendasein, die so ähnlich sind, die für Literatur oder Malerei kein Interesse haben, oder - ich kenne Leute, die haben zwar schon ein Interesse, aber eher ein kitschiges. Also, es ist nicht so, daß alle von allem eine Ahnung haben müssen. Das wäre ein bißchen streng, und ich weiß jetzt nicht, ob der WEBERN so ein großer Freund der Malerei war. Von NESSLER ist es ehrlich, daß er sich total hineinkniet. Ich könnte das nie nachvollziehen, aber ich werfe ihm das nicht vor. Er glaubt an die Musik, er ist in der Musik drinnen, das ist seine Welt, und das kann man ihm nicht vorwerfen. Daß er wenig Zeit und kaum Interesse für anderes hat, kann unter Umständen sein Weltbild beeinflussen, möglicherweise, manche würden vielleicht sagen, seine Musik, aber ich wüßte bei ihm jetzt so keinen Ansatz zu sagen: 'Jetzt interessiere dich endlich einmal für Malerei oder lies ein anständiges Buch.' ... Ich finde, er ist in seiner ganzen Einseitigkeit für mich überzeugend. Ich fände es selbstgerecht, zu sagen, wenn er sich mehr für Politik interessiert hätte, dann hätte er besser geschrieben. Das glaube ich nicht. So einfach geht das nicht. Ich glaube, es gibt viele Leute, die in vielen Bereichen eher oberflächlich sind und in einer Sache ganz toll. Das gibt es immer wieder, das gibt es bei Malern, selbst bei Literaten. Um ein Beispiel zu sagen, der Peter ZWETTKOFF spielt gerne stundenlang Flipper. Also über das kann man auch nicht reden. Es gibt kaum jemanden, der an der Welt so leidet und über die Welt so denkt wie der Peter und dann trotzdem drei Stunden Flipper spielt. Und daran kann man es jetzt nicht aufhängen, daß man z.B. sagen könnte, er sei oberflächlich, banal oder soetwas. Andere schauen stundenlang Fußball, - das machen die gescheitesten Leute auf der Welt. Also ich möchte den Robert da ein bißchen verteidigen."100



(Ferienhaus in Steinach am Brenner)

2. DER DIRIGENT

"Mit 18 Jahren, als ich mit dem Dirigieren begann, da hat mir schon ein alter Konzertmeister gesagt: 'Sie sind der geborene Dirigent.' Dann sagte ich: 'Ihr Wort in Gottes Ohren.'"101

101 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

"Die Kunst des Dirigierens besteht für mich aus zwei typischen Dingen, der Schlagtechnik und der Musikalität. Unter Schlagtechnik verstehe ich das, was man technisch vermitteln kann und unter Musikalität, daß man so viel Ausstrahlung mitbringt, daß man das Orchester musikalisch überzeugt und führt. Somit muß ein guter Dirigent erstens einmal gut hören, denn wenn ein Dirigent nicht gut hört, kann er schlagen wohin er will, es hat keinen Sinn. Er muß ein gutes rhythmisches Empfinden haben, deutlich schlagen, und dann sollte er eben noch diese sogenannte 'Ausstrahlung' besitzen. Das ist natürlich etwas, das man nicht lernen kann, auch wenn man hundert Dirigentenkurse besucht."102

Daß die Persönlichkeit des Dirigenten, seine Ausstrahlung, sein Flair, neben dem Handwerk eine wesentliche Komponente der Dirigierkunst darstellt, darin sind sich die meisten Musiker einig. So sagt auch der berühmte Dirigent Christoph von DOHNANYI in einem Gespräch mit dem Verlag PETERS: "Ich glaube die Persönlichkeit des Dirigenten ist das A und O. Wissen Sie, ein absolutes Gehör kann jeder haben, und auch die Stücke kennt jeder, und einen musikalischen Standpunkt hat in gewisser Weise auch jeder - jeder findet irgendwie einiges gut und einiges schlecht. Aber die menschliche und künstlerische Persönlichkeit, die Verbindung von starker seelisch-geistiger und musikalischer Potenz, die schließlich läßt ein Musiker zum Dirigenten werden."103

Daß man diese geistige Ausstrahlung nicht bewußt erlernen kann, findet auch Christoph von DOHNANYI, er meint jedoch, daß der Dirigent versuchen kann, sein Gefühl für das psychologische Einwirken auf Menschen, das vor allem auf Empirik beruht, eben durch Erfahrung und Selbstbeobachtung zu sensibilisieren.

Woraus besteht nun die Arbeit eines Dirigenten?

Was muß er alles tun und können?

Hans PFITZNER, ein von Robert NESSLER hochgeschätzter Komponist, unterscheidet in seinem Buch "Werk und Wiedergabe" drei Arten von Dirigentenleistungen:104

- a) Die geistige Vorarbeit
- b) Die Einstudierung
- c) Die Abendeistung

102 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

103 Aus: Musiker im Gespräch: Christoph von Dohnanyi, Frankfurt/-London/New York 1976, S.5

104 Aus: PFITZNER, Hans, "Werk und Wiedergabe", Tutzing 1969, S. 129

ad a): Die geistige Vorarbeit

Darunter versteht Hans PFITZNER die Auseinandersetzung des Dirigenten mit der Partitur des aufzuführenden Werkes.

Othmar COSTA:

"Robert NESSLER war immer genau vorbereitet, er wußte, was er wollte und machte und kontrollierte dies auch."105

"Meine Vorbereitung ist so: Ich gehe Seite für Seite der Partitur durch bis ich das Gefühl habe, 'das habe ich jetzt im Gedächtnis' - optisch und akustisch, also ich lerne die Partitur richtig auswendig als Vorbereitung. Anders gehe ich jedoch bei einem mir völlig unbekannten Werk vor. Ich blättere die Partitur zuerst einmal durch und mache eventuell eine Formanalyse, damit ich die einzelnen Abschnitte differenzieren kann. Zur geistigen Vorarbeit ist es für mich auch wichtig, die richtige Klangvorstellung zu haben."106

Daß es zum Auswendiglernen umfangreicher Partituren eines guten Gedächtnisses bedarf, liegt somit auf der Hand.

"Dirigenten mit einem schwachen Musikgedächtnis sind ein Widerspruch in sich selbst. ... Solide bis sehr gute Gedächtnisleistungen gehören bei Dirigenten schon so zum 'Berufsbild', daß sie keinen sonderlichen Kurswert mehr haben."107 Herbert von KARA JAN, der Dirigent, den NESSLER besonders schätzt, -

"Ich bin immer ein KARA JAN-Fan gewesen."108

- beschreibt die geistige Vorarbeit, die Auseinandersetzung des Dirigenten mit dem Werk, folgendermaßen:

"Wir haben anfangs die geistige Idee (des Komponisten), die sich in ein Klangbild umsetzt und nun genau oder weniger genau aufgeschrieben wird. Diese Schrift bekommt ein Dirigent in die Hand. Und aus der Konzentration auf diese geschriebenen Noten setzt sich bei ihm ein Klangbild um, das im Idealfall dem des Komponisten so weit wie möglich angenähert ist. Selbstverständlich mit allen Lizenzen, die daraus entstehen, daß er ein anderer Mensch ist, daß, selbst wenn er den Komponisten persönlich gekannt hat, der Dirigent immer noch ein anderer Mensch ist, der es durch die Brille seines eigenen Kunstempfindens sieht."109

Daß aufgrund dieser Art von Auseinandersetzung mit der

105 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

106 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

107 Aus: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus, "Der Musikdarsteller, Zur Kunst des Dirigenten", Frankfurt 1986, S.76

108 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

109 Aus: HAEUSSERMANN, Ernst, "Herbert von Karajan", Wien-München-Zürich-Innsbruck 1991, S. 87

Partitur, Dirigenten viel vom Komponieren verstehen müssen, wenn nicht sogar selbst komponieren, liegt in der Natur der Sache, "denn die interpretatorische Disposition einer Partitur erfordert eine geistige Konzentration auf die 'Logik' der Musik, die Elemente von Kreativität enthält. Ganz lassen sich das Schöpferische und das Reproduktive nicht trennen."¹¹⁰

So treffen wir auch bei Robert NESSLER auf den komponierenden Dirigenten oder auf den dirigierenden Komponisten.

"Ich wollte beides in gleichem Maße pflegen."¹¹¹

ad b): Die Einstudierung

KARAJAN:

"Nun kommt der nächste Schritt. Es ist die Begegnung des Dirigenten mit dem Orchester. Das Orchester ist nun der dritte Partner in der ganzen Reihe. ... Man wird es [das neue Werk] zuerst einmal durchlesen, dann wird man auf Details gehen, die notwendig sind, damit der Sinngehalt durch eine möglichst gute Darstellung der hörbaren Musik herauskommt. Das kann lang, kann kurz dauern, aber die Rolle, die da der Dirigent spielt, ist im Grunde genommen für die Interpretation nicht so wichtig wie zuerst das genaue Überwachen, daß auf dieser Basis die Anweisungen des Komponisten genau befolgt werden und das Umsetzen der Notenwerte in der schönsten und harmonischsten Weise erfolgt. Das ist das Erziehen an einem Werk und gleichzeitig ein Erziehen der Spielkultur eines Orchesters."¹¹²

"Nun ja, Orchestererziehung - das ist ein Begriff, den mag ich nicht. Ich mag den Begriff 'Lehrer' dem Orchester gegenüber nicht, und auch 'Erziehung' ist mir zu vielschichtig. Oder vielleicht auch zu einseitig. Ich bin der Meinung, hier sollte stets ein Prozeß gegenseitiger Befruchtung stattfinden: Im Idealfall sollte der Dirigent ständig vom Orchester inspiriert werden, und das Orchester vom Dirigen-

110 Aus: JUNGHEINRICH, Hans-Klaus, "Der Musikdarsteller, Zur Kunst des Dirigenten", Frankfurt 1986, S.146

111 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

112 Aus: HAEUSSERMANN, Ernst, "Herbert von Karajan", Wien-München-Zürich-Innsbruck 1978, S.88

ten." (Christoph von DOHNANYI) 113

"Die Arbeit mit einem Orchester hängt ganz von der Qualität des Orchesters ab. Es gibt natürlich unerhört routinierte Orchester, die alles mögliche vom Blatt spielen, und es gibt Kammerorchester, die aus guten Instrumentalisten bestehen, die aber vom Blatt überhaupt nichts herbringen, die einfach nicht auf Routine eingestellt sind. ... Man macht natürlich mit jedem Orchester andere Erfahrungen. Es gibt nichts individuelleres als ein Orchester. Es besteht ja aus verschiedenen Leuten und Mentalitäten. ... Nun, wenn ich zum ersten Mal vor einem mir unbekannten Orchester stehe, dann ist mit Vorsicht nichts zu erreichen. Ohne Selbstbewußtsein geht überhaupt nichts. Man muß genau wissen, was man will, sonst hat der Musiker recht, wenn er sagt: 'Ja was will denn der, der weiß ja selber nichts.'" 114

Daß Robert NESSLER selbst genau wußte, was er wollte, daß er sich genau auskannte, gut vorbereitet war, genau probte und das Handwerk beherrschte, davon zeugen neben vielen Zeitungskritiken auch verschiedene Stellungnahmen von Musikern und Kollegen:

Othmar COSTA:

"Als Dirigent war Robert sicher professionell. Er hat als Kapellmeister im Theater seine Operetten dirigiert, und da, wo praktisch alles passieren kann, von der Bühne und vom Orchester her, da lernt man sicher dirigieren. Aber darüber hinaus hat er einfach genügend musikalische Übersicht gehabt, daß er z.B. bei einem modernen Werk nicht ausgestiegen ist, wenn es einmal einen Taktwechsel gab. Weiters hat Robert NESSLER mitgeholfen, daß ein hoher Standart an Interpretation da war, er war ein ausgesprochen gründlicher Musiker mit einer hohen Meinung von der Musik. Bei den Musikern hatte er ein hohes Maß an Autorität, weil er gehört hat, was sie spielen. Er hat z.B. gewußt, warum ein Hornist falsch spielt und sagte, er solle nicht Horn in F, sondern in ES blasen, usw.." 115

Theo PEER:

"Er ist ein sehr guter Dirigent, genau, präzise. Die Arbeit mit ihm war immer positiv. Er ist - wie auch beim Komponieren - vielleicht eher ein brillianter Techniker, wobei er auch sehr witzig sein kann. Ich erinnere mich an eine Rundfunkaufnahme, wo ja etliche Stellen öfter wiederholt werden müssen, weil einmal hier ein kleiner Fehler passiert und einmal dort, dann stimmt die Mikrophoneinstellung nicht usw.. Nachdem nun einmal ein Stück schon x-mal aufgenommen worden ist, passiert

113 Aus: Musiker im Gespräch, Christoph von Dohnanyi, Frankfurt/-London/New York 1976, S.8

114 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

115 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

te einem Geiger während des Mitschneidens, daß er mit dem Bogen oder mit dem Stuhl irgend ein Geräusch machte und zwar an einer Stelle, an der die Geigen gar nichts zu spielen hatten. Da sagte Robert: 'Jetzt stören diejenigen, die nicht spielen, noch mehr als die, die spielen.' - Also er hatte immer eine köstliche Portion Witz!"¹¹⁶

Martin WARTHA:

"Ich erlebte Robert NESSLER in den Proben und Aufführungen zu SMETANAS 'Die verkaufte Braut', denen ich als NESSLERS Dirigierschüler beiwohnte. Er hat eine sehr gute rechte Hand, er hat mit der linken Hand gut geführt, das ist ja bei einer Oper das Entscheidende. Er hat meiner Meinung nach auch den musikalischen Bereich dirigentenmäßig richtig getroffen. In den Proben hat er sich vielleicht zu sehr musikwissenschaftlich mit dem Werk beschäftigt. Das Orchester hat das nicht interessiert. Die spielen das, was man ihnen aufs Pult legt, ob das jetzt verdickt klingt, ob man die Terzverdopplung von zwei auf ein Instrument reduzieren soll, das hat sie überhaupt nicht interessiert, - was auch nicht gerade für das damalige Innsbrucker Symphonieorchester gesprochen hat."¹¹⁷

Armin KÖLBL:

"NESSLER ist sicher ein guter Dirigent; rein von der Hand her ist alles klar und wohlgeordnet. Vom Schlagtechnischen her gibt es keine Diskussionen, und gehört hat er auch sehr gut. Auf der anderen Seite ist er sehr sensibel, vielleicht zu sensibel, um vor ein Orchester zu treten und die Musiker einfach fertigzumachen. Leider ist es oft so, daß ein Orchester das geradezu verlangt. Dazu braucht man als Dirigent eine dicke Haut und die hatte er mit Sicherheit nicht. Aber genau deswegen schätze ich ihn so sehr."¹¹⁸

Bert BREIT:

"Heute ist es so, daß ein erfolgreicher Dirigent auch ein großer Organisator und Macher sein muß. Ich finde, es müßte auch anders gehen. Von den kulturellen Stellen aus müßte man wissen, der ist sehr gut, den engagieren wir und nicht den, der am meisten rudert. Robert NESSLER hat nicht gerudert und dennoch hätte man ihn nehmen müssen, weil er einfach ein sehr guter Dirigent und ein guter Gestalter ist, einer, der sich mit der Musik befaßt. Er hat sehr hervorragend neue Musik dirigiert. Ich habe früher ja viel für Rundfunk und Fernsehen komponiert, zum Teil ganz abwegige und schwierige Sachen mit komplizierten Rhythmen usw.. Robert hat das dirigiert, er hat

116 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992

117 Aus: Interview mit Martin WARTHA am 16.09.1992

118 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

es einfach können. Eigentlich hat es mich geärgert, daß er als Dirigent verhältnismäßig wenig engagiert und geschätzt worden ist."119

Zurück zu den Arbeitsaufgaben eines Dirigenten:
Nachdem sich Dirigent und Orchester begegnet sind und an dem Werk in den ihnen zur Verfügung stehenden Proben gearbeitet haben, folgt der nächste Schritt:

ad c): Die Abendleistung

KARAJAN:

"Wir sind nun an dem Punkt, wo ... die Partitur in Schallwellen umgesetzt wird, die das Ohr des Zuhörers erreichen."120

"Ja, und nach der Abendleistung wird dann bewertet. Das ist dann so, wie wenn man zum Orchester sagen würde: 'Jetzt reißt euch zusammen, jetzt geht es um die Wurst!' Das setzt man als Dirigent voraus, obwohl auf der anderen Seite während des Konzertes Nervositäten einsetzen können, die sonst bei keiner Probe waren. ... Ich habe viele Konzerte ohne Partitur dirigiert und ich bin auch fürs Auswendigdirigieren, aber nur dann, wenn man das Werk wirklich im Kopf hat. Dann ist es angenehm und es ist auch unbedingt zu empfehlen, abgesehen davon, daß das ständige Blättern in der Partitur oft stört. Aber wie gesagt, besser als optisch und akustisch unsicher zu sein, ist es, die Partitur in die Hand zu nehmen. Das ist keine Schande. ... Daß beim Dirigieren auch das Optische eine Rolle spielt, ist klar. Körpersprache, Mimik und Gestik sind sehr wichtig. Man braucht es aber nicht unbedingt so zu machen wie mein verehrter Lehrer WEIDLICH, der vor lauter pianissimo fast unters Pult gekrochen ist. Aber diese ganzen Zeichen und Gesten sollen nur für die Orchestermusiker bestimmt sein und nicht für das Publikum, weil sonst haben wir es mit einem 'Schaudirigenten' zu tun, einem Dirigenten, der sich nur vor dem Publikum produziert und von dem die Musiker gar nichts haben."121

119 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

120 Aus: HAEUSSERMANN, Ernst, "Herbert von Karajan", Wien-München-Zürich-Innsbruck 1978, S.89

121 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

Die Abendleistung ist das, was letztlich interessiert. Sie wird kritisiert und an ihr wird das Können eines Dirigenten gemessen. Natürlich spiegeln sich auch die Qualitäten der geistigen Vorarbeit und der Einstudierung am Konzertabend. Der Kritiker hat in dieser Hinsicht eine äußerst schwierige Aufgabe. Er soll die Musik spontan auf sich wirken lassen und seinen Eindruck einem breiten Publikum vermitteln, andererseits soll er aber nach möglichst objektiven Kriterien urteilen oder gar Maßstäbe setzen. Damit hat er natürlich auch eine große Macht. "Wir alle sind äußerst abhängig von diesen Dingen, und es trifft jeden, wenn er schlechte Kritiken bekommt, und es freut jeden, wenn sie gut sind." (Christoph von DOHNANYI)¹²²

Robert NESSLER hatte viel Grund zur Freude. In seiner "Kritikensammlung", die mir als Materialgrundlage für die nächsten Kapitel diente, fanden sich bis auf ganz wenige Ausnahmen fast nur sehr gute bis hervorragende Kritiken seines Könnens.

2.1. DER KAPELLMEISTER

"Für mich ist es schon eine Art von Enttäuschung, daß das Schicksal einem so etwas antut wie z.B. die ganze Operettendirektorie."¹²³

Anton WEBERN, für den das viele Dirigieren von Operetten ebenfalls eine Qual bedeutete, schrieb in einem Brief an seinen Vetter Ernst DIEZ: "Welche Wohltat wäre der Menschheit getan, vernichtete man sämtliche Operetten-, Possen- und Volksstücktheater."¹²⁴

Die Operette des 19. Jahrhunderts, diese "musikdramatische Form der Unterhaltungsmusik", hat sich jedoch ohne Bruch über die Zeitwende von 1900 und die Weltkriege ihr Publikum erhalten. Sind es ihre ins Ohr gehenden Melodien, ihre schwungvollen Tänze oder der heitere Inhalt, der nach wie vor viele Menschen ins Theater lockt? Für einen Theaterbetrieb

122 Aus: Musiker im Gespräch, Christoph von Dohnanyi, Frankfurt/-London/New York 1976, S.16

123 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

124 Aus: KRELLMANN, Hanspeter, "Webern, RoRoRo Bildmonographie", Reinbek bei Hamburg 1975, S.22

ist es daher schon allein aus finanziellen Gründen unerlässlich, Operetten in den Spielplan aufzunehmen. Die Aufgabe, diese Operetten einzustudieren und aufzuführen, fällt meist den jungen Dirigenten und Kapellmeistern zu.¹²⁵

Das gehört zum "normalen Dirigentenweg", d.h. der Anfang in einem kleinen Theater; dieses 'Durchdirigieren' durch den Mist des schlechten langweiligen Repertoires. ... Das Operettendirigieren war oft fast schwieriger als eine Oper. Denn das doch sehr freie Musizieren in einer Operette, das Sicheinstellen auf die etwas selbstgefälligen Operettendarsteller, das ist für den, der das Handwerk noch nicht beherrscht eine wunderbare Schule." (Herbert von KARAJAN)¹²⁶

Robert NESSLER ging durch diese Schule.

- "Der Bettelstudent", von Carl MILLÖCKER
- "Die Zirkusprinzessin", von Emmerich KALMAN
- "Sissy", von Fritz KREISLER
- "Orpheus in der Unterwelt", von Jacques OFFENBACH
- "Viktoria und ihr Husar", von Paul ABRAHAM
- "Gruß und Kuß aus der Wachau", von Jara BENES
- "Die goldene Meisterin", von Edmund EYSLER
- "Willkommen im Weißen Rössl", von Ralph BENATZKY
- "Zigeunerbaron" und "Wiener Blut", von Johann STRAUSS

Diese Operetten und noch viele mehr spielte das städtische Orchester unter der Leitung Robert NESSLERS in der Zeit von 1945 bis 1953 am Tiroler Landestheater.¹²⁷

Neue Tiroler Zeitung, 02.09.1947: ("Bettelstudent")

"Kapellmeister Robert NESSLER hatte in sorgsamer und fleißiger Probenarbeit dafür gesorgt, daß eine Aufführung zustandekam, die, musikalisch bewertet, als sehr gut bezeichnet werden darf. Das Orchester spielte unter seiner Leitung sauber und beschwingt,..."

Tiroler Tageszeitung, 13.05.1949: ("Sissy")

"Robert NESSLER musizierte spritzig, durchsichtig und geschmackvoll."

Tiroler Tageszeitung, 20.07.1949: (Orpheus in der Unterwelt)

"Robert NESSLER vermittelte eine ausgezeichnete Wiedergabe der bereits klassisch gewordenen Ouvertüre und führte Orchester wie Chor und Solisten mit Sicherheit, manchmal hätten wir allerdings mehr Temperament und Feuer gewünscht."

Tiroler Tageszeitung: ("Die goldenen Meisterin")¹²⁸

125 Vgl.: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Hrsg. Friedrich Blume, München 1989

126 Aus: HAEUSSERMANN, Ernst, "Herbert von Karajan", Wien-München-Zürich-Innsbruck 1978, S.24 und S.48

127 Aus: Gesammelte Kritiken Robert NESSLERS

128 genauere Angaben fehlen

"Das Orchester unter Robert NESSLER'S Leitung musizierte diskret, schwungvoll und schmissig nach Bedarf."

Volkszeitung: ("Viktoria und ihr Husar")129

"Die musikalische Leitung, für die Robert NESSLER zeichnetet, war von hervorragender Qualität, das ungarische Tempo und die Lebhaftigkeit gelang ohne Tadel; die Sänger nicht zu über-tönen, ist der Anerkennung wert."

Tiroler Nachrichten: ("Viktoria und ihr Husar")130

"Robert NESSLER saß am Pult: seine musikalische Leitung atmete zugleich Schwung und Delikatesse, ... zur Vollendung fehlte nur an einigen Stellen 'ein Schuß Paprika'."

Im Februar 1948, nach dreijährigem "Operettendienst", durfte NESSLER seine erste Oper dirigieren:

Tiroler Nachrichten: ("Bajazzo")131

"Robert NESSLER, als Operettenkapellmeister vielbewährt, feierte sein Debut als Opernkapellmeister. Klangliche Feinheiten und symphonische Steigerungen arbeitete er mit gleicher Sorgfalt heraus und hielt gutes Einvernehmen mit den Sängern; mit der Sicherheit des 'echten Musikers' spürte er dem wechselnden Ausdruck des bunten Geschehens nach und führte das anspruchsvolle Werk zu bestem Gelingen. Seine Leistung, wohl fundiert durch gediegenes Können und Ver-trautheit mit Chor und Orchester, läßt viel Gutes erhoffen."

Daß sich Robert NESSLER als Dirigent "ernsthafterer" Aufgaben besonders bewährte, bezeugen weitere Kritiken von Opern- und Ballettabenden:

Tiroler Nachrichten:132

"Robert NESSLER, ... , bewies neuerlich, daß ihm die seriöse Kunst weit mehr am Herzen liegt als die leichte Muse."

Tiroler Tageszeitung, Juni 1950:133

"Robert NESSLER bewies, wie sehr er eigentlich nur der seriösen Kunst angehört und dort erst seine künstlerischen Kräfte voll zu entfalten vermag."

Tiroler Nachrichten, 19.12.1952:

"Wie immer, wenn man diesem ernsten, hochmusikalischen

129 genauere Angaben fehlen

130 genauere Angaben fehlen

131 genauere Angaben fehlen

132 genauere Angaben fehlen

133 genauere Angaben fehlen

Künstler eine wirkliche Aufgabe stellt, bewährt er sich ausgezeichnet."

Doch all diese kleinen Erfolge ließen Robert NESSLER in seiner Kapellmeisterkarriere nicht weiterkommen. Er dirigierte weiterhin eine Operette nach der anderen. Die Opernaufführungen waren nun einmal die Domäne seines Bruders Siegfried, der zu dieser Zeit Opernchef des Tiroler Landestheaters war. Dieser, bereits ein sehr angesehener und erfahrener Dirigent erhielt zwar immer wieder Angebote von anderen, größeren Opernhäusern, schlug jedoch jedes Offert aus bzw. kam nach kurzem Probeaufenthalt wieder nach Innsbruck zurück.

"Ich glaube, der Robert hat darunter gelitten, daß der Siegfried nie von Innsbruck weggegangen ist, daß er im 'Schatten' des großen Bruders stehen mußte und so nicht die Möglichkeit bekam, Erster zu werden. Ich weiß noch gut wie der Robert jammerte, als ich ihn einmal auf seinem Weg ins Theater traf. Er sagte: 'Mensch, heute muß ich schon zum 50. Mal das 'Weiße Rössl' dirigieren.'" (Hans KOFLER)¹³⁴

Um selbst Innsbruck zu verlassen und sein Glück an einem anderen Ort zu versuchen, dazu war Robert wie sein Bruder viel zu sehr in seiner Heimatstadt verwurzelt. Zudem hatte er bereits eine Familie und auch in der NESSLERSchen Tabaktrafik wurde er gebraucht.

"... und dann kam ja, zu einer Zeit, da einer wie der Robert NESSLER Karriere hätte machen müssen, die lange theaterlose Zeit. Das Innsbrucker Landestheater war vom Krieg so beschädigt, daß nach einer gewissen Zeit kein Betrieb mehr möglich war, das Gebäude mußte geschlossen und restauriert werden." (Othmar COSTA)¹³⁵

"Da ist nur noch in den Kammerspielen, auf der sogenannten 'kleinen Bühne' musiziert worden."¹³⁶

Diese Umstände und das Schicksal, der Tod des Vaters, zogen 1953 einen Schlußstrich unter die Kapellmeistertätigkeit Robert NESSLERS. Der Abschied vom Tiroler Landestheater fiel dem Dirigenten gar nicht so schwer, da er - wie er selbst sagt - sich nie als "Theatermensch" gefühlt hatte, im Gegenteil, manche Dinge an seiner Arbeit als Kapellmeister kritisiert er heute.

"Ich habe am Theaterbetrieb sehr viel auszusetzen, weil im Theater sehr viel 'al fresco' gearbeitet werden muß, - für meine Begriffe zu wenig genau. Oft sind für ein Stück viel zu wenig Proben angesetzt und die Arbeit mit den Sängern ist manchmal sehr schwie-

134 Aus: Interview mit Hans KOFLER am 15.07.1992

135 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

136 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992

rig, weil diese oft nicht die nötige Musikalität mitbringen."137

Bert BREIT:

"Der Robert ist weder ein Typ für die 'lustige Witwe', noch für den Theaterbetrieb, sondern er ist einer, der sehr gut und anständig Konzerte vorbereitet und dirigiert - fertig!"138

2.2. DER GASTDIRIGENT

Nach Aufgabe der Kapellmeistertätigkeit hatte Robert NESSLER nun neben seiner Arbeit in der Tabaktrafik endlich Zeit, sich auf die Dinge zu konzentrieren, die ihm besonders am Herzen lagen - auf das Komponieren und auf das Dirigieren von Konzerten.

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Konzertdirigate NESSLERS anführen:

2.2.1. 1960, Gastdirigent der Pfälzischen Philharmonie

Aufgrund der erfolgreichen Uraufführung der Bachvariationen NESSLERS durch die Pfälzische Philharmonie unter Otmar SUITNER, erhielt der Komponist eine Einladung, dieses Orchester bei einem Serenadenkonzert im Juli 1960 selbst zu dirigieren. Für Robert NESSLER erfüllte sich hiermit ein großer Wunsch, denn wie er einmal in einem Interview erwähnte, wollte er immer beides, Komponieren und Dirigieren in gleichem Maße pflegen.

Auf dem Programm der 5. Limburgserenade standen folgende Werke, die NESSLER alle auswendig dirigierte:

- "Eine kleine Nachtmusik", von W.A.MOZART
- die "Haffner-Symphonie", von W.A.MOZART
- die Symphonie Nr.59, "Feuersymphonie", von J.HAYDN

Rheinlandpfalz:

"In NESSLER lernte man einen Dirigenten von gediegenem Zuschnitt und präziser Ausdrucksfähigkeit kennen. Mit knapper Geste spornte er das Orchester zu elastischem, aber auch duftigem Musizieren an. ... Der donnernde Applaus legte sich

137 s. Fußnote 136

138 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

erst, als eine Wiederholung des Finales gewährt wurde."

2.2.2. 1967, Gastdirigent der Berliner Staatskapelle

Otmar SUITNER, der die 1. Symphonie NESSLERS in Berlin uraufgeführt hatte, setzte sich dafür ein, daß der Komponist die Produktion dieses Werkes im "Deutschlandsender" selbst dirigieren konnte.

2.2.3. 1968, Gastdirigent des Tiroler Landestheaters

Der damalige Ballettmeister des Tiroler Landestheaters, Alexander MEISSNER, kam, angeregt durch einen LSD-Artikel in der Zeitschrift "Bunte", auf die Idee, NESSLERS Klavierkonzert Nr.1 als musikalische Grundlage für ein Ballett a la "Westside-story" herzunehmen. Der geeignete Dirigent für solch ein Unternehmen war natürlich Robert NESSLER.

Tiroler Tageszeitung, 25.03.1968:

"Der Komponist am Dirigentenpult garantierte für maximale Authentizität, wobei er das Orchester zu prächtiger dynamischer Entfaltung führte."

Die Produktion wurde in das Abonnement-Programm des Tiroler Landestheaters aufgenommen.

"13 Vorstellungen haben wir gespielt."139

2.2.4. 1969, Gastdirigent des ORF-Symphonieorchesters Wien

Dieses 1. Klavierkonzert NESSLERS, das auch als Ballettmusik diente, wurde vom ORF-Symphonieorchester unter der Leitung des Komponisten aufgeführt und aufgezeichnet. Solist war Theo PEER.

"Das war ein sehr guter und großer Erfolg." (Theo PEER)140

2.2.5. 1970, Gastdirigent am Tiroler Landestheater

Operndirektor Siegfried NESSLER war zu dieser Zeit immer wieder aus gesundheitlichen Gründen verhindert, seinem Beruf nachzukommen. Robert NESSLER, schon seit Studienzeiten bei Fritz WEIDLICH an kurzfristiges Übernehmen eines einstudierten Programmes gewöhnt, sprang für den erkrankten Bruder ein. Auf dem Programm stand VERDIS "Don Carlos".

139 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 06.11.1989,
Interviewer: Othmar COSTA

140 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992.

Tiroler Nachrichten, 23.04.1970:

"Am Dirigentenpult des so schwungvoll begonnenen 'Don Carlos' ist glücklicherweise kein Niveauverlust eingetreten, denn Robert NESSLER übernahm Partitur und Taktstock in brüderlichem Einverständnis und mit ausgeprägtem Fingerspitzengefühl für die Gegebenheiten der bestehenden Einstudierung. Das bedeutet keineswegs das Fehlen persönlicher Profilierung, die in einem eher kühlen, glasklar konstruierten Klang und der Herausmeißelung einzelner instrumentaler Figurationen hörbar wird."



(NESSLER mit ZIMTEA und HECHENLEITNER)

2.2.6. 1970, Gastdirigent in Udine/Italien

Robert NESSLER brachte mit dem dortigen Kammerorchester folgendes Programm zur Aufführung:

- "Holberg-Suite", von E. GRIEG
- "Il Belprato" für Violine und Orchester, von GHEDINI
Solist: Umberto Benedetti MICHELANGELI
- "Haffner-Symphonie", von W.A. MOZART

JUBILÄUMSSPIELZEIT 1970/71
400 JAHRE STAATSKAPELLE BERLIN

Montag, den 8. Februar 1971, 20.00 Uhr / Apollo-Saal

IV. KAMMERORCHESTERKONZERT

Dirigent:
ROBERT NESSLER (Österreich)

Solisten:
HALINA CZERNY-STEFANSKA (VR Polen), Klavier
ELZBIETA STEFANSKA-LUKOWICZ (VR Polen), Cemb:

HELMUT HOFMANN, Klarinette
HELMUT OERTEL, Klavier

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Tänze für sieben Streich- und Blasinstrumente,
„Mödlinger Tänze“, WoO 17

ROBERT NESSLER
Kammerkonzert für Solo-Klarinette, Klavier und Streicher
DDR-Erstaufführung

Prolog. Lento rubato e espressivo
I. Allegro non troppo
II. Molto lento
III. Presto
Epilog. Lento rubato, come prima

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Doppelkonzert für Cembalo, Fortepiano und Orchester, Es-Dur
(Wotquenne-Verzeichnis 47)

I. Allegro di molto
II. Larghetto
III. Presto

PAUSE

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonie g-Moll, KV 550

I. Molto allegro
II. Andante
III. Menuetto. Allegretto
IV. Allegro assai

Tiroler Tageszeitung, 08.04.1971:

"In Italien erlebte Robert NESSLER zu seiner Überraschung, daß das Publikum in romanischer Begeisterungsfähigkeit derart stürmisch applaudierte, daß er gezwungenermaßen etwas tun mußte, was ganz unkonventionell ist: Er mußte den letzten Satz der 'Haffner-Symphonie' wiederholen."

2.2.7. 1971, Gastdirigent der Berliner Staatskapelle

Tiroler Tageszeitung, 05.02.1971:

"Der Innsbrucker Komponist und Dirigent Robert NESSLER erhielt von der Berliner Staatsoper 'Unter den Linden' die ehrende Einladung, am 8. Februar ein Konzert mit dem Staatsorchester zu dirigieren. Auf dem Programm des Konzertes steht auch Robert NESSLERS 'Kammerkonzert für Soloklarinette, Soloklavier und Orchester', außerdem BEETHOVENS 'Mödlinger Tänze', Carl Philipp-Emanuel BACHS Doppelkonzert in E-Dur für Cembalo, Klavier und Orchester und MOZARTS Symphonie in g-Moll, KV 550."

"Ein besonderes Ereignis meiner Dirigentenlaufbahn war sicherlich das Dirigieren der Berliner Staatskapelle. Das ist ein toller Apparat, der sofort merkt, was man will und der einem, ohne daß man viel reden muß, jeden Wunsch erfüllt."¹⁴¹

Der Erfolg war groß. "Das Orchester schloß sich nach dem Ende der Symphonie in g-MOLL von MOZART dem stürmischen Beifall des Publikums an." (Tiroler Tageszeitung, 08.04 1971)

2.2.8. 1971/1973/1974, Gastdirigent bei den Abonnementkonzerten des Innsbrucker Symphonieorchesters

Tiroler Nachrichten, 11.12.1971:

"Robert NESSLER hat sich als Komponist einen Namen gemacht und ist als solcher über Tirol hinaus bekannt geworden. Als Dirigent war er in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg in nicht belangvollen Positionen am Landestheater beschäftigt. Und abgesehen von einigen Nachdirektionen von Opern im letzten Jahr hat er in Innsbruck nur eigene Werke dirigiert, ist er am Pult also nur in Situationen beschäftigt gewesen, bei deren Beurteilung nicht der Dirigent, sondern das Werk im Vordergrund stand."

So mußte Robert NESSLER erst im Ausland Erfolge feiern, bevor man nun endlich in Tirol/Innsbruck auf seine Qualitäten als Konzertdirigent aufmerksam wurde.

¹⁴¹ Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

Im Dezember 1971 leitete Prof. NESSLER das 3. Abonnementkonzert der Saison mit folgenden Programm:

- "Euryanthe-Ouvertüre", von WEBER
- "Konzert für Klavier und Orchester, op.13", von BRITTEN
- Solistin: Margaret KITSCHIN
- 7. Symphonie von DVORAK

Wieder dirigierte Robert NESSLER die Ouvertüre und die Symphonie auswendig und zeigte somit, daß er eine solche Aufgabe sehr ernst nimmt und sich intensiv mit den Werken des Programmes beschäftigt hatte.

Tiroler Tageszeitung, 11.12.1971:

"Und gleich bei den ersten Takten wurde ein musikantisches Temperament, eine Lebendigkeit und schöne Freiheit der Gestaltung deutlich, die aufhorchen ließen. ... NESSLER, so will uns scheinen, versteht das Handwerk des Dirigierens. Die Einsätze gibt er zumeist mit dem Blick, sticht sie nicht mit dem Taktstock an. Die Armbewegungen, gelöst und frei und niemals aufdringlich, sind neben dem Taktieren für die Herausarbeitung der Gestaltung, der dynamischen Notwendigkeit verwendet. Diese technischen Vorzüge waren mit einer vorzüglichen Erfassung der am Programm stehenden Werke vereint, so daß jedes in seiner besonderen Eigenart voll zum Ausdruck kam."

Tiroler Nachrichten, 11.12.1971:

"Erstaunlich genug, daß dies die erste derartige Einladung an den bewährten heimischen Musiker war, der aus seinen dirigentischen Qualitäten im Theater nie ein Hehl gemacht hatte. ... Hier [bei der DVORAK-Symphonie] durchdacht aufzubauen, die Spannung durchzuhalten, Vitales und Versonnenes ins rechte Gleichgewicht zu bringen, verstand Robert NESSLER eindrucklich."

Das Orchester folgte seiner straffen, energiegeladenen Führung mit bemerkenswertem Einsatz und lief in allen Instrumentengruppen zu großer Form auf. ...

Stürmisches Echo beim dankbaren Publikum."

Nach diesem Erfolg war der Dirigent NESSLER gleich für die nächste Saison engagiert.

- "Meditationen", von G.v. EINEM
- "Cellokonzert in B-Dur", von BOCCHERINI
- "Rondo für Cello und Orchester", von DVORAK
- Solist: Ludwig HOELSCHER
- "2. Symphonie in D-Dur", von BEETHOVEN

Dies war das Programm des Symphoniekonzertes im Februar 1973, das wiederum von Robert NESSLER als Gastdirigent geleitet wurde.

Neben seinen sonstigen Qualitäten wie z.B. seiner "frischen, impetuos" Wiedergabe der BEETHOVEN-Symphonie lobten die Kritiker v.a. NESSLERS Fähigkeit zum Begleiten der Solopar-

tien.

Tiroler Tageszeitung, 17.02.1973:

"Robert NESSLER war bei der Begleitung der Solovorträge neben der gebotenen Korrektheit um eine möglichste Diskretion des Orchesters bemüht, durch die die Intentionen des Solisten unterstützt und gegebenenfalls gefördert wurden."

Tiroler Nachrichten, 17.02.1973:

"Das Einverständnis zwischen dem Solisten und dem von Robert NESSLER als Gast geleiteten Innsbrucker Symphonieorchester war das beste; es beschränkte sich nicht auf präzises Zusammenspiel, sondern ließ echte Übereinstimmung im künstlerischen Wollen erkennen."

Aufgrund dieser guten Zusammenarbeit stand auch im nächsten Jahr wieder ein Abonnementkonzert unter NESSLERS Leitung auf dem Programm.

Im Dezember 1974 dirigierte er folgende Werke:

- "Symphonie in Es-Dur, KV 543", von W.A. MOZART
- "Konzertstück op. 92", von R. SCHUMANN
- Solist: Theo PEER (Klavier)
- 2. Symphonie von J. BRAHMS

Jutta HÖPFEL von den Tiroler Nachrichten lobt den "künstlerischen Ernst" und die "Kennerhand" und schreibt weiter: "Wenn dennoch die MOZARTsche Es-Dur Symphonie, KV 543, nicht so restlos beglücken konnte, so war dafür eine gewisse Sprödigkeit, aber auch - etwa im Andante - eine Schwerfälligkeit verantwortlich, deren tiefere Ursachen nicht so leicht zu definieren sind. Zweifellos wurde das immanente dramatisch-tragische Element - ... - überbetont und daher eine unwillkürliche Gewichtsverlagerung und Verfremdung herbeigeführt. ...

Doch auch hier [BRAHMS-Symphonie] geriet zunehmend ein Ton dunkler, dramatischer Ballung mit ins Spiel, sodaß die Finalstimmung eher titanenhaft gewaltig denn dem Ausdrucksbereich des 'Allegretto con spirito' zugehörig wirkte. Immerhin bewies das Symphonieorchester allen Elan, den temperamentvollen Intentionen Professor NESSLERS zu folgen: das Publikum zeigte sich mitgerissen und antwortete mit großem, je stürmischen Applaus." (Tiroler Nachrichten, 12.12.1974)

"Ich habe das Konzert als nicht gelungen empfunden. Die Erfahrung hat mich gelehrt, wenn man eine schlechte Kritik einheimscht, so passiert das mit dem MOZART. Ein MOZART ist ein derart hartes Kriterium für jeden Musiker."¹⁴²

Während NESSLER als Dirigent in seiner Heimatstadt Fuß faßte, brachen auch seine Auslandsdirigate nicht ab:

2.2.9. 1973, als Gastdirigent Tournee mit dem Haydn-Orchester/Bozen

Tiroler Tageszeitung, 13.02.1973:

"Prof. Robert NESSLER dirigierte das Bozner HAYDN-Orchester auf einer Konzerttournee, die durch vier Orte Südtirols bis nach Verona führte. Auf dem Programm standen Werke von CORELLI, MOZART und BEETHOVEN. Die Zeitung 'L'Arena' aus Verona schrieb über das dortige Konzert, das im wiedererrichteten 'Theatro Filharmonico' stattfand: 'Robert NESSLER, Dirigent von profunder Sensibilität und musikalischer Kultur, führte das Orchester mit Sicherheit und großer Umsicht. Herzlichster und lang anhaltender Beifall am Ende des Konzertes.'"

2.2.10. 1975, Gastdirigent am Tiroler Landestheater

Ausschnitt aus einem Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992, Interviewer: die Verfasserin:

"Wie kam es, daß Sie 1975 erneut im Landestheater die 'Verkaufte Braut' von F. SMETANA dirigierten?"

Ich habe mit dem Landestheater verhandelt und gesagt, daß ich wieder einmal gerne etwas machen würde."

Obwohl Robert NESSLER mit den Aufführungen dieser Oper nie ganz zufrieden war, schrieb die Kritik:

Tiroler Tageszeitung, 09.11.1975:

"Vom ersten gestochenen Einsatz des Vorspiels bis zur letzten Note der Partitur von Smetanas Oper 'Die Verkaufte Braut' vermochte Robert NESSLER mit einem ausgezeichnet präparierten und in bester Musizierlaune spielenden Orchester das Publikum zu fesseln. Präzise und doch locker das Laufwerk der dahinjagenden Streichergruppen im Vorspiel, federnd die Polka und die Furiantrhythmen, weit ausgesungen die Kantilenen."

2.2.11. 1989, Dirigent des Tiroler Kammerorchesters bei dem Festival "Musik der Religionen" in Hall

Nach 14-jähriger Dirigierpause -

"In dieser Zeit habe ich mich hauptsächlich auf das Komponieren konzentriert."¹⁴³

- stand Robert NESSLER im Sommer 1989 am Pult des Tiroler Kammerorchesters. Bei dem von der Galerie "St. Barbara"

143 s. Fußnote 143

organisierten Festival "Musik der Religionen" dirigierte er gleich zwei Mal dieses neugegründete Ensemble. Das erste Konzert am 31.05.1989 fand in der Jesuitenkirche in Hall statt. In der ersten Hälfte des Programmes wurden Werke von Robert NESSLER aufgeführt (Streichquartett und Aphorismen), nach der Pause war der Komponist als Interpret zu hören. Das Tiroler Kammerorchester spielte unter NESSLERS Leitung das Doppelkonzert für zwei Violinen und Streicher Nr.11, aus dem op.3 ("L'Estro armonico") von VIVALDI und "Tabula rasa" von Arvo PÄRT. Dies, ein Auftragswerk von Gidon KREMER, ist ebenfalls ein Doppelkonzert für zwei Violinen, Streichorchester und präpariertes Klavier.

Tiroler Tageszeitung, 31.05.1989:

"Wie kommt der WEBERN-Verfechter NESSLER mit dem einfachen Stil des russischen Komponisten Arvo PÄRT aus?

'Ich verstehe auch die Entwicklung von PÄRT, das ist eine rein meditative Musik der Stille, die mich sehr beeindruckt.' Als Interpret sei das Um und Auf, Atmosphäre zu schaffen, 'es herrschen ganz andere Kriterien, zum Beispiel sind Generalpausen ein Bestandteil der Musik.'

Neue Tiroler Zeitung, 02.06.1989:

"..., 'tabula rasa' als Höhepunkt und Schlußpunkt des Abends. Es gelang Robert NESSLER, den Solisten und dem Orchester, das zweisätzige Werk in seiner ungewöhnlichen Wechselwirkung von Bewegtheit und Ruhe, Spannung und Entspannung so zwingend darzustellen, daß die atemlose Stille im Publikum körperlich spürbar wurde."

Das zweite Konzert, das NESSLER am 03.06.1989 ebenfalls in Hall dirigierte galt seinem Tiroler Komponistenkollegen Bert BREIT. "Auch BREIT ist sicher ein Gegenstück zu NESSLER, als Komponist einer, der sozial engagiert und medial beeinflußt schreibt. Aber auch zu BREIT findet NESSLER unschwer einen Anknüpfungspunkt: 'Schon vor 30 Jahren, als ich noch beim ORF, der damals noch im Landhaus untergebracht war, arbeitete, habe ich Hörspiele von BREIT produziert. Seither fasziniert mich die Persönlichkeit BREIT.'" (Tiroler Tageszeitung, 31.05.1989)

Auf dem Programm standen folgende Werke von Bert BREIT:

- "Meditationen" (Passion 1966) für Streichorchester
- Violinkonzert "Impulse", Solist: Peter LEFOR
- "Radiophonie 3, Memento vita et mors"

Neue Tiroler Zeitung, 06.06.1989:

"Kollege Robert NESSLER machte sich mit dem neuetablierten 'Tiroler Kammerorchester' - ... - zum engagierten Mittler der lebensvollen und unmittelbar ansprechenden Musik Bert BREITS."

Tiroler Tageszeitung, 05.06.1989:

"Zudem war auch das Tiroler Kammerorchester unter der beherzten wie präzisen Taktstockführung von Robert NESSLER mit allergrößter Konzentration und der daraus resultierenden Perfektion wie Emotion bei der Sache."

2.3. FREIER MITARBEITER IM RUNDFUNK

"Am liebsten habe ich schon Rundfunkproduktionen zeitgenössischer Werke dirigiert - wenn sie interessant waren."¹⁴⁴

Othmar COSTA:

"Im Rundfunk dirigierte Robert NESSLER vorwiegend Aufnahmen verschiedener, meist moderner Werke. Früher wurde ja wesentlich mehr Auftragsmusik gemacht, das Hörspiel hatte einen anderen Stellenwert. Komponisten, speziell Bert BREIT haben für dieses Genre Musik geschrieben. NESSLER gestaltete aktiv mit, indem er oft den Notentext dynamisch und phrasierungsmäßig einrichtete und dann die Aufnahme dirigierte. Früher hat der Rundfunk ja wesentlich mehr aufgenommen als heute, weil es mit dem städtischen Orchester einen Vertrag gab: eine gewisse Anzahl von Diensten wurden im Rundfunk gespielt. Ich glaube, der Sender 'Rot-Weiß-Rot' hat dafür eine Pauschale gezahlt. Das Geld hat zum Großteil die Stadt eingesteckt, der Musiker hat nicht viel davon bekommen. Deshalb wahrscheinlich war es ziemlich schwer, Qualität abzuliefern, aber Robert NESSLER war da stets sehr dahinter."¹⁴⁵

Im Rundfunk fand NESSLER neben den verschiedenen Gastdiriganten eine weitere erfüllende und befriedigende Aufgabe als Dirigent. Neben eigenen Werken dirigierte er vor allem Stücke anderer zeitgenössischer Tiroler Komponisten wie z.B. Kompositionen von Bert BREIT, Heinzpeter HELLBERGER, Michael BUCHRAINER usw..

"Ich habe immer gerne Rundfunkproduktionen dirigiert. Der Nachteil von Rundfunkaufnahmen ist, daß man vielleicht nie zur betreffenden Spannung kommt, weil das Publikum fehlt. Auf der anderen Seite aber hat man das geduldige Tonband, wo man jederzeit zurückgehen kann."¹⁴⁶

Die Verbindung NESSLER - Rundfunk kann für beide Seiten als sehr befruchtend angesehen werden. Die Rundfunkgesellschaft hatte in NESSLER einen ambitionierten, fachkundigen Dirigenten zeitgenössischer Musik, und NESSLERS Profit besteht darin, daß sämtliche seiner Werke vom ORF produziert vorliegen und hin und wieder gesendet werden.

144 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

145 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

146 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

3. DER LEHRER

(NESSLER bei einem Referat in St. Gerold)

"Da muß ich wieder auf den Satz von SCHÖNBERG zurückkommen, der sagte: 'Alles, was ich kann, habe ich von meinen Schülern gelernt.' Das ist ein wunderbarer Satz und so ist es auch mir

ergangen."¹⁴⁸

Bevor ich auf Robert NESSLERS Arbeit als Dirigier- bzw. Theorielehrer näher eingehe, hier noch einmal kurz eine Zusammenfassung seiner verschiedenen Anstellungen:

1974:

- Lehrauftrag für Kontrapunkt an dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Innsbruck
- Anstellung als Kompositions- und Dirigierlehrer am Konservatorium der Stadt Innsbruck

1977:

- Anstellung als Leiter einer Kompositionsklasse am Landeskonservatorium in Feldkirch

1981:

- Lehrauftrag für Tonsatz an der Abteilung X des Mozarteums Salzburg, in Innsbruck

1984:

Pensionierung

3.1. DIRIGIERLEHRER

Tiroler Tageszeitung, U. STROHAL:149

"Eine Klasse mit nur engagierten und interessierten Schülern - wohl der Traum jedes Lehrers. Im Städtischen Konservatorium wird eine solche Klasse von den Herren NESSLER und SEIPENBUSCH geführt. Es ist dies die Kapellmeisterschule, die im Schuljahr 1973/74 unter der damals noch neuen Direktion WIND eingerichtet und konstituiert wurde.

Das Wort 'engagiert' stammt von MD SEIPENBUSCH, das 'interessiert' von Prof. NESSLER. Bezogen sind sie auf die derzeit fünf Schüler, die bei den beiden Herren in den Fächern 'Dirigieren' bzw. 'Korrepetitionspraxis' unterwiesen werden. ... Was sind nun diese Voraussetzungen, wie gestaltet sich der Kurs, was wird unterrichtet, welche Graduierung kann erreicht werden?

Eine Aufnahmeprüfung steht am Beginn des sechssemestrigen Lehrganges. Hier muß bereits gehobenes Klavierspiel nachgewiesen werden, ferner das Vom-Blatt-Spielen leichter

148 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

149 genauere Angaben fehlen

Klavierliteratur und natürlich auch ein Überblick über theoretische Fächer, wie etwa Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Musikgeschichte usw. Voraussetzung für die Aufnahme überhaupt ist die rein physische Eignung des Kandidaten. Dann kann der Unterricht beginnen.

Mit Partitur in der einen, einem Bleistift in der anderen Hand sitzen die Schüler um das Klavier, an dem (bei unserem Besuch) MD SEIPENBUSCH Platz genommen hat. Er erarbeitet mit seinem Kreis hauptsächlich das Konzertrepertoire, häufig jene Stücke, die das Innsbrucker Symphonieorchester in seinen Konzerten zur Aufführung bringt. Diesmal aber ist 'Lohengrin' dran. SEIPENBUSCH spielt aus dem Klavierauszug, markiert die Singstimmen, erläutert Tempi ('Was ist bei WAGNER, beim Lohengrin, der Unterschied zwischen 'sehr ruhig' und 'sehr langsam'?'), Taktwechsel, Zusammenhänge zwischen Bühne und Orchestergraben ('hier kann der Sänger den Graben schwer hören', oder: 'die Orgel an dieser Stelle ist leider immer zu tief') und tausend andere Kleinigkeiten mehr. Auf dem Tisch steht ein Tonbandgerät, Lohengrin-Aufnahmen unter KEMPE und unter METHA liegen bereit. Nach der praktischen Unterweisung werden die Aufnahmen abgehört, es wird diskutiert, abgelehnt, begründet, als beispielhaft erklärt. Die Schüler, inzwischen im zweiten Jahrgang, auch mit der Schlagtechnik schon vertraut, bringen Fragen und Anregungen und dirigieren an der einen oder anderen Stelle mit.

Zwei Stockwerke höher findet an zwei Klavieren anschließend der Unterricht bei Prof. NESSLER statt. Er hat sich v.a. einen Querschnitt durch das Opernrepertoire zur Aufgabe gemacht, bei ihm erlernt man das Korrepetieren. NESSLER: 'Nicht jeder Dirigierschüler wird auch wirklich Dirigent. Ein Großteil von ihnen erfüllt zeit seines Lebens das Amt des Korrepetitors, was aber ebenfalls eine wichtige, oft heikle Aufgabe bedeutet, die viel Können erfordert. Der Korrepetitor hat mit den Sängern deren Partien einzustudieren, hat Ton, Rhythmus, Intonation, Tempo und Dynamik zu regulieren und nicht selten auch die persönliche Auffassung, das natürliche Empfinden zu fördern. Er muß dem Sänger das Markante der Partitur (quasi ein Ad-hoc-Arrangement) vermitteln, ihn richtig disponieren. ...'

Nach drei Jahren erfolgt die Reifeprüfung, die - im positiven Fall - durch Diplom bescheinigt, den Eleven zum Kapellmeister macht. ..."

Martin WARTHA und Armin KÖLBL, die beide diesen ersten Kapellmeisterlehrgang am Innsbrucker Konservatorium besuchten und daher Schüler NESSLERS waren, lieferten mir weitere Informationen zu diesem Kapitel.

Martin WARTHA:

"Dieser ganze Dirigentenkurs in Innsbruck hatte neben methodischen Defiziten den riesen Vorteil, daß die beiden Unterrichtenden SEIPENBUSCH und NESSLER in gegenwärtiger oder

in vergangener Zeit ausgekochte Praktiker waren."150

3.1.1. Instrumentationsunterricht

Robert NESSLER war in zweifacher Hinsicht Praktiker. Einerseits konnte er auf langjährige Erfahrungen als Kapellmeister, Gastdirigent und Dirigent von Rundfunkproduktionen zurückblicken, auf der anderen Seite war er auch Komponist. Und da es für einen Dirigenten enorm wichtig ist beim Interpretieren und auch schon beim Partiturstudium möglichst nahe an die "Musikerfindung" heranzukommen - was für einen Komponisten wahrscheinlich leichter ist als für einen, der nichts bzw. wenig davon versteht - glaubte Prof. NESSLER, daß es für seine Studenten eine wichtige Erfahrung wäre, einmal mitzuerleben wie eine Partitur entsteht.

"Ich lasse sie [die Studenten] also beispielsweise ein kleines Stück von Beethoven instrumentieren, das muß dann satztechnisch, stilistisch stimmen, wie er es eben gemacht haben könnte."151

Armin KÖLBL:

"Im Instrumentationsmäßigen war Robert NESSLER unwahrscheinlich gut. Ob wir nun eine Mozart- oder eine Beethovensonate instrumentierten, ob es WEBER oder sonst etwas war, bei den einzelnen Stilen kannte er sich aus. Er gab uns auch sehr gute Tips, weil er z.B. genau wußte, da ist die Balance zwischen Streicher und Bläser problematisch, dort wird man die Oboe nicht hören, weil es eben zu dick instrumentiert war usw.. Ja, auf diesem Gebiet war er wirklich eine Autorität."152

Neben diesen Instrumentationsübungen lag in NESSLERS Unterricht das Hauptgewicht jedoch auf der Korrepetition, dem Erarbeiten des Opernrepertoires.

3.1.2. Korrepetition / Opernfach

Armin KÖLBL:

"Zu viert oder zu fünft spielten wir in solchen Korrepetitionsstunden ganze Opern durch, zwei saßen am Klavier, die anderen drei haben gesungen und dirigiert. Es war wirklich

150 Aus: Interview mit Martin WARTHA am 16.09.1992

151 Aus: der Zeitschrift "Publikum", Dezemberausgabe 1974/75, S.13

152 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

eine Gaudi."153

Martin WARTHA:

"Wir nahmen uns vor, das wichtigste Opernrepertoire kennenzulernen. Im Verlauf der folgenden drei Jahre haben wir uns dann 12 Opern und eine oder zwei Operetten erarbeitet, meisten parallel zu den Aufführungen im Landestheater. Konkret sah das so aus: ein Abschnitt einer Oper war daheim vorzubereiten, klavier-, gesangs- und dirigiermäßig, und in der Stunde ist es dann gespielt worden und zwar meistens zweimal; zuerst die ersten beiden am Klavier, die anderen singen und dirigieren und dann dasselbe mit vertauschter Besetzung. Robert NESSLER legte im Gegensatz zu SEIPENBUSCH auf das Klavierspiel großen Wert. Er vertrat ja auch das Opernfach und als Opernkapellmeister muß man nun einmal exzellent Klavier spielen können. Neben dem Partiturspiel haben wir auch die Schlagtechnik behandelt, wobei das Hauptgewicht auf dem taktmäßig Schlagtechnischen, auf der rechten Hand lag. Was in dem ganzen Kurs eigentlich nicht zur Sprache kam, war die Orchesterpädagogik."154

Somit umfaßte die Dirigentenausbildung in Innsbruck - wie an den meisten anderen Hochschulen und Konservatorien - vorzugsweise den technisch-musikalischen Bereich, das Handwerk eines Dirigenten: Partiturspiel, Partiturkenntnis, Schlagtechnik, Schulung des Gehörs, usw.. Diese, bei entsprechendem Talent lehr- und lernbaren Fähigkeiten stellen jedoch nur eine Seite dar. Auch wichtig wäre die andere, die psychologische, die menschliche Seite, die Entwicklung der Persönlichkeit des Dirigenten, der Umgang mit einem Orchester. Diese Dinge im theoretischen Unterricht zu erlernen, ist wahrscheinlich kaum möglich. Der Dirigent Christoph von DOHNANYI meint dazu: "Man müßte auch schon auf der Hochschule ungeheuer viel mit den Menschen im Orchester arbeiten. Aber hier wird oft der Fehler gemacht, daß sich zwei Kollegen ans Klavier setzen - so haben wir das leider auch machen müssen - , und dann spielt man vierhändig, und einer dirigiert dazu. Dabei lernen Sie fast gar nichts. Denn wenn die beiden auf den Tasten 'daneben prügeln', dann ist das meistens nur ein technischer Fehler, ein Irrtum. Man kann daran ein bißchen das Gehör schulen und sagen, Sie haben da eine falsche Note gespielt und einen falschen Rhythmus da, - gut, das kann man machen. Aber das ist nicht das Wesentliche! Hier sollte man, und sei es noch so amateurhaft, ein Orchester zusammenstellen und dem Schüler sagen, nun mach daraus das Beste und zeig denen, wie du dir das Stück vorstellst. Dabei lernt er im kleinen schon die Schwierigkeiten kennen, die er später im großen zu bewältigen

153 s. Fußnote 152

154 Aus: Interview mit Martin WARTHA am 16.09.1992

hat."155

Während die Studenten des ersten Dirigentenkurses in Innsbruck noch die Möglichkeit hatten, einmal im Jahr das Symphonieorchester zu dirigieren, fehlte bei der Ausbildung der folgenden Jahrgänge - bis auf die Abschlußprüfung - jegliche Praxis.

"Ja, die Praxis, das ist ein sehr großes Problem, aber nicht nur in Innsbruck, sondern überall. Natürlich gehört ein Schülerorchester her, aber das ist dann meistens sehr mangelhaft. Ich sage immer, so ein Dirigentenkurs ist wie ein Trockenschwimmkurs; es ist so, wie wenn man jemandem schwimmen beibringen soll, aber es ist gar kein Wasser da."156

3.1.3. Art der Vermittlung

Armin KÖLBL:

"Bei SEIPENBUSCH lernten wir, einen großen Überblick über eine Partitur zu gewinnen, bei NESSLER hingegen, mehr ins Detail zu schauen. Er selbst ist da wahnsinnig gut. Man kann irgendeine Partitur, irgendwo aufschlagen und er sagt sofort: 'Schau, das hier ist interessant, schau, wie diese Linie verläuft,' Zudem hatte er als Lehrer die Möglichkeit, umfassend zu informieren, sei es über die ausgeloteten Partituren eines WEBERN, das Tonsystem von HINDEMITH oder die tolle Instrumentation von MAHLER-Symphonien."157

Martin WARTHA:

"In NESSLERS Unterricht spürte man, daß er ein Opernfachmann ist. Es hat keine Stelle gegeben, die er nicht glänzend selber gespielt, und bei der er nicht genauestens auf die jeweilige Problematik hingewiesen hätte. Auch mit den Sitten und Unsitten der Sänger kannte er sich enorm gut aus, da konnte ihm keiner etwas vormachen. Seine Literaturkenntnis war sehr groß, die Opern haben alle in ihm gelebt. Er ist also ein richtiger Vollblutmusiker, in den Stunden gab es da überhaupt kein Defizit, im Gegenteil, man spürte an allen Ecken und Enden sein Wissen und seine Praxis."158

Neben NESSLERS fachlichem Können schätzten die Studenten besonders seine lebenswürdige, menschliche Art.

155 Aus: Musiker im Gespräch, Christoph von Dohnanyi, Frankfurt/London/New York 1976, S.6

156 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

157 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

158 Aus: Interview mit Martin WARTHA am 16.09.1992

Armin KÖLBL:

"Das Verhältnis zwischen Robert NESSLER und mir war immer absolut kollegial. Wenn wir uns heute treffen, dann führen wir immer lange Gespräche - über Kultur bis hin zu Kulturpesimismus und wieder retour. Auch menschlich hat er mir - und ich glaube auch den anderen Studenten - sehr geholfen, wenn es z.B. einmal Probleme mit dem Orchester gab."159

Martin WARTHA:

"Den Unterricht und vor allem das Klavierspiel, das hat er schon sehr ernst genommen. Darüberschwindeln hat bei ihm nicht gegolten. Dennoch hat er - vielleicht gar nicht bewußt - es so gesteuert, daß die schwersten Klavierstellen die besten Klavierspieler und die schwersten Dirigierstellen die besten Dirigenten gespielt bzw. dirigiert haben. Auf der anderen Seite hat man bei ihm nie das Empfinden haben müssen, man sei in irgendeiner Weise herabgesetzt, wenn man Defizite gehabt oder Fehler gemacht hatte. Ich erinnere mich da an eine Instrumentationsstunde, die BEETHOVEN Klaviersonate in g-moll war zu instrumentieren, und ich habe - so glaube ich - irgendeine Ductusführung im Fagott falsch gemacht. Das hat er blitzartig gesehen und mich in einer Art und Weise darauf hingewiesen, daß ich mich nicht bloßgestellt gefühlt habe, sondern interessiert war, was da eigentlich falsch war. Das hat er geschickt gemacht, ausgesprochen pädagogisch, wobei er das nicht studiert hatte. Es war einfach menschlich. Hier war die Menschlichkeit sozusagen die Führerin seiner Pädagogik."160

3.2. THEORIE - UND KOMPOSITIONSLEHRER3.2.1. Komponist und LehrerBert BREIT:

"Ich glaube, daß Robert NESSLER in Tirol zu seiner Zeit der beste Lehrer war und zwar aus dem Grund, weil er ein guter Komponist ist. Er war als Lehrer sicher nicht nur Theoretiker, sondern er hat aus dem Handwerk, aus der Praxis unterrichtet. Sein Vorteil ist auch sicher, daß er an das, was er jeweils gemacht hat, geglaubt hat - mit allen Vor- und Nachteilen. Dies ist eine seltene Gabe, denn es gibt ja sehr viele, die mit Recht oder Unrecht zweifeln. Robert nicht, und dadurch kann er das, was er sagt und tut, auch vor den Schülern vertreten. ... Die Nähe zum Komponieren tut ja jedem Lehrer sehr gut. Natürlich gibt es auch große Komponisten,

159 s. Fußnote 157

160 s. Fußnote 158

die schlechte Lehrer im Sinne von Pädagogen sind, die lieber komponieren als unterrichten. Das war Robert NESSLER nicht. Ich glaube, er war ein glühender Pädagoge und dabei immer Komponist."¹⁶¹

Daß die eigene schöpferische Tätigkeit des Lehrers eine wesentliche Komponente des Musiktheorie-Unterrichts darstellt, steht - so glaube ich - außer Zweifel. Handelt es sich doch bei diesen Fächern um die Theorie eines Gegenstandes, dessen innerstes, wahrstes Wesen mit Gesetzen und Regeln, mit "toten Akkordverbindungen" und "nichtssagenden Liniengebilden" nicht zu erfassen ist. Der Autor Rudolf KLEIN bezeichnet in seiner Studie "J.N. DAVID" dieses innerste Wesen der Musik als "Kunstwahrheit". "Weil diese Kunstwahrheit letzten Endes nicht beweisbar und daher nicht lehrbar ist, deshalb ist ihre Existenz im Satzlehresaal des Konservatoriums nicht weniger wichtig. Mehr noch: nur eine Lehrerpersönlichkeit, die die Atmosphäre der Kunstwahrheit herstellt, wird aus den Schülern mehr als gehorsame Aussetzer von Harmonie- und Kontrapunktbeispielen machen."¹⁶²

Welche Rolle spielt nun dabei aber die Vermittlung der Technik, das Handwerk? Diese Frage beschäftigt wohl jeden Unterrichtenden und die Meinungen darüber gehen weit auseinander. So gibt es Lehrer, die den Schülern eigene "Umwege" ersparen wollen, Lehrer, die meinen, daß es für die musikalische Entwicklung jedes einzelnen wichtig wäre, von Beginn an möglichst viel Freiheit zu haben. Strenge Theorie würde die schöpferischen Veranlagungen nur zuschütten.

Daß dies jedoch ein gefährlicher Weg ist, der oft zum "Dilletantismus" führt, - diese Ansicht vertreten neben Robert NESSLER auch große Lehrerpersönlichkeiten unseres Jahrhunderts wie HINDEMITH und SCHÖNBERG. So schreibt Paul HINDEMITH in dem Vorwort zu seiner "Unterweisung im Tonsatz": "Freiheit ist jedoch für den Beginn von Übel, da sie dem Lernenden nicht die notwendige feste Grundlage gibt. ... So viel können, daß das Handwerk nicht mehr stört, daß dem Denken und Empfinden ein ungehindert freier Ausweg geschaffen wird, das muß das Ziel sein."¹⁶³

Und auch SCHÖNBERG, "da er wußte, daß seine Vorstellungen von künstlerischem Schaffen - dieses unter einem Zwang von innen heraus entwickelte Können - zunächst nicht durch Reproduktion

161 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

162 Aus: KLEIN, Rudolf, "J.N.David", Österr. Komponisten des 20. Jahrhunderts, Band 3, Wien 1964, S.53

163 Aus: HINDEMITH, Paul, "Unterweisung im Tonsatz" (Theoretischer Teil), Mainz 1940, S.21 u. 26

oder Theorie zu vermitteln wäre, beschränkte sich auf die Lehre eines stimmigen, elementaren Handwerks."164
Dieses Handwerk besteht für Robert NESSLER v.a. in der Beherrschung des strengen Satzes.

"Dieser ist die Grundlage jedes Kompositionsunterrichtes. Bevor der nicht klappt, geht nichts!"165

"Der strenge Satz, dessen theoretische und pädagogische Teile hauptsächlich von J.J. FUX stammen, ist auf der musikalischen Grundlage des sogenannten 'a capella-Stils' des 16. Jahrhunderts aufgebaut."166 Die Wichtigkeit der Beherrschung dieser Technik betonte Robert NESSLER in den Gesprächen über das Unterrichten immer wieder:

"Das Primäre ist der strenge Satz, sonst grasen die Schüler immer aus. Ich habe das einmal mit einem jungen Pferd verglichen, das in einem Gehege ist und immer darüber hinaus springen will. Das führt zu nichts und ist eine sehr große Gefahr, wenn einer immer etwas anderes will und mehr will und darüber hinaus will, über das, was man gerade streng behandeln will. Das führt nämlich zum Dilletantismus, das führt eindeutig zum Dilletantismus. Es gibt einen Ausspruch von Anton BRUCKNER, der zu seinen Schülern gesagt haben soll: 'Solange ihr bei mir seid, macht es regelrecht. Wenn ihr hier etwas anderes macht, dann schmeiß ich euch hinaus!' - Das ist ein Brucknerwort."167

Und auf meine Frage, was seines Erachtens sein größtes Vermächtnis an die kommende Generation wäre, antwortete Prof. NESSLER:

"Vermächtnis ist ein großes und gutes Wort. Ich muß immer wieder darauf zurückkommen, daß ich mir von der jungen Generation wünschen würde, daß sie mehr lernen solle und das handwerkliche Können nicht vernachlässige. Ich bin kein Anhänger vom 'nur Handwerklichen', aber wenn einer ein großer Handwerker ist wie z.B. J.S. BACH oder Paul HINDEMITH, dann ist man natürlich geschlagen. Man sagt, daß man nur einem solchen Handwerker nacheifern könne, weil der wirklich etwas kann und weil man von dem etwas lernen kann. Und wenn man etwas lernen kann, ist das nie eine Schande. Manche glauben, daß man sie mit zuviel Handwerk in

164 Aus: FREITAG, Eberhard, "Schönberg, RoRoRo Bildmonographie", Reinbek bei Hamburg 1973, S. 49

165 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

166 Aus: BLACHER, Boris, "Einführung in den strengen Satz", Berlin-Wiesbaden 1953, S.9

167 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992

ihrer Inspiration einenge. Aber das ist falsch. Ich kenne viele, die immer nur mit der Inspiration gearbeitet haben und die gar nicht gemerkt haben, daß ihnen vielleicht etwas eingefallen wäre, wenn sie es gekonnt hätten. Sie konnten ihre Einfälle nicht in die Form bringen und das ist das Schlimmste!"¹⁶⁸

Aus diesem Grund legte NESSLER großen Wert auf einen systematisch aufgebauten Tonsatzunterricht.

3.2.2. Der Tonsatzunterricht

Rene KREMSER, ein Tonsatzschüler NESSLERS:

"NESSLER hat bei der Stufe null angefangen und ist Schritt für Schritt weitergegangen. Sein Unterricht war logisch aufgebaut und er hatte ein gemütliches Tempo. Er hat es unheimlich gut verstanden, so zu erklären, bis es wirklich jeder verstanden hat."¹⁶⁹

Elisabeth NICOLUSSI, ebenfalls eine Tonsatzschülerin NESSLERS:

"Er war korrekt, pünktlich und sehr konsequent im Unterricht. Auf die wirklich grundlegenden Gesetze der Harmonielehre hat er immer und immer wieder hingewiesen."¹⁷⁰

Im Harmonielehreunterricht verwendete Robert NESSLER das Lehrbuch von DACHS-SÖHNER und in Kontrapunkt die Schriften von JEPPESEN und FUX. Dabei ging er ganz systematisch, Punkt für Punkt, Übungsbeispiel für Übungsbeispiel mit den Schülern gemeinsam durch.

"Robert NESSLER stand dabei meist an der Tafel und ließ sich von den Studenten diktieren, was zu tun sei. ... Wir selbst spielten das Ergebnis nie am Klavier. Er spielte uns manchmal die Sachen vor, zeigte uns noch weitere Lösungsmöglichkeiten, doch stets bezugnehmend auf das Buch und die Beispiele, die da drinnen waren." (Rene KREMSER)¹⁷¹

"Er betonte immer wieder, daß wir das, was wir aufschreiben, auch hören sollten. Ich glaube, manchmal konnte er nicht verstehen, daß wir gewisse Dinge einfach nicht hörten, uns nicht vorstellen konnten. Da war er dann vielleicht ein bißchen herablassend und sagte, was wir für 'Schweinsohren' hätten usw.. Am meisten schätzte ich an ihm, daß er wirklich

168 s. Fußnote 167

169 Aus: Interview mit Rene KREMSER am 12.09.1992

170 Aus: Interview mit Elisabeth NICOLUSSI am 18.12.1992

171 s. Fußnote 169

konsequent war und etwas verlangt hat. Das, was ich in Harmonielehre heute kann, habe ich bei ihm gelernt." (Elisabeth NICOLUSSI)172

"Seine Unterrichtsweise war ausgesprochen angenehm, aber nie fadisierend. Trotz seiner ruhigen Art zu sprechen bin ich nie abgeschlafte, sondern war ständig auf einem schönen Konzentrationsniveau. Dazu war sein Unterricht für mich einfach interessant." (Rene KREMSER)173

3.2.3. Der Kompositionsunterricht

Im Gegensatz zum systematisch aufgebauten Tonsatzunterricht gestaltete Robert NESSLER die Kompositionsstunden anders:

"Er hat einen sehr freien Unterricht geboten, er ist sehr persönlich auf den Schüler eingegangen, hat mich also in keine bestimmte Richtung gedrängt und hat mich sehr gefördert und unterstützt. ... Ich glaube, er ist derselben Meinung wie ich, daß man Komponieren nicht lehren kann. Man kann nur auf dem Weg begleiten, unterstützen, Ratschläge geben, - und genau das hat er gemacht." (Michael BUCHRAINER, Kompositionsschüler NESSLERS)174

Als Voraussetzung für diese Art von Unterricht verlangte Prof. NESSLER jedoch die Beherrschung des strengen Satzes wie die Grammatik einer Sprache. War dies nicht der Fall, so wurde diese Technik zunächst wiederholt und geübt. Robert NESSLER war und ist in dieser Hinsicht wohl der gleichen Meinung wie Boris BLACHER, der in der Vorbemerkung zu seiner "Einführung in den strengen Satz" folgendes schreibt:

"Im Gegensatz zu der heute häufig vertretenen Ansicht, daß der strenge Satz überholt ist, bin ich - auf langjährige praktische Erfahrungen im Kompositionsunterricht gestützt - der Meinung, daß das nicht der Fall ist. Im Gegenteil, er ist noch immer für einen angehenden Komponisten die beste Schule in der polyphonen Denkweise, die außerdem den großen Vorteil bietet, der Entwicklung des Personalstils nicht im Wege zu stehen."175

Nach der "Beherrschung" des traditionellen Kontrapunktes sah Robert NESSLER den idealen nächsten Schritt in der Begegnung mit HINDEMITHS "Unterweisung im Tonsatz". HINDEMITH selbst schrieb in seiner Einleitung, daß er sich mit diesem Buch in

172 s. Fußnote 170

173 s. Fußnote 169

174 Aus: ORF-Interview mit Michael BUCHRAINER für die Sendung "Das Podium" am 06.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA

175 Aus: BLACHER, Boris, "Einführung in den strengen Satz", Berlin-Wiesbaden 1953, Vorbemerkung

erster Linie an die Lehrer wende. "Er [der Lehrer] soll versuchen, als Erweiterung seiner bisherigen Kontrapunkt- und Harmonielehrebücher, die ihm nur stilgeschichtliche Übungen boten - ... - sich eine neue Handwerkslehre anzueignen, die ihm, von dem festen Grunde engster Naturverbundenheit ausgehend, Streifzüge in Bezirke des Tonsatzes erlaubt, deren gesetzmäßige Durchdringung ihm bis heute verwehrt geblieben ist."176

"Ich habe nach diesem Buch Komposition unterrichtet. Damit bin ich eigentlich recht gut gefahren. Ich glaube, es sind alle Studenten damit gut eingestiegen. Dabei habe ich selbst natürlich auch sehr viel gelernt, weil ich darauf achtete, wie die Schüler reagieren. Das war mir sehr wichtig, - wie reagieren sie und wie reagieren sie nicht, was verstehen sie und was nicht."177

Individuell und frei wurde der Unterricht von dem Moment an, da die Schüler eigene Kompositionsversuche mit in die Stunde brachten.

Michael BUCHRAINER:

"Ich erinnere mich noch, wie er mir einmal eine Hausaufgabe gab - einen HINDEMITH, so Note gegen Note, glaube ich. Ich schrieb ein Stück, er sah es und sagte: 'Mach da Variationen daraus.' Später meinte er noch, ich solle ein Präludium davor setzen, und so entstand meine erste Komposition - natürlich ein Gitarrenstück. Aber das war eigentlich das einzige Werk, das auf diese Art und Weise entstanden ist."178

Brachten die Schüler, die schon ein gediegenes Handwerk besaßen, eigene Kompositionen, so kreiste der Unterricht von da an um diese Versuche.

"Wir saßen nebeneinander am Klavier, meine Noten vor uns. Er hat Vorschläge gemacht, seine Vorstellungen erläutert und am Klavier realisiert, und er hat auch immer Literaturkunde miteingebracht. So sagte er z.B.: 'Ja, bei Richard STRAUSS oder bei Alban BERG - was halt gerade gepaßt hat - gibt es auch so eine ähnliche Stelle.' Seine Erfahrungen als Kapellmeister und Komponist, seine ungeheuren Literatur- und Instrumentationskenntnisse flossen laufend in den Unterricht ein, ohne daß ich das Gefühl hatte, ich sei in irgendeinem Lehrgang. ... Natürlich ist beim Komponieren das wichtigste die Inspiration. Man kann z.B. eine Zwölftonreihe am Reiß-

176 Aus: HINDEMITH, Paul, "Unterweisung im Tonsatz, (Theoretischer Teil)", Mainz 1940, S.23

177 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

178 Aus: Interview mit Michael BUCHRAINER am 25.09.1992

brett entwerfen oder man kann mit dem gleichen Material die Sonne aufgehen lassen. Robert Nessler hat sofort durchschaut, wenn etwas nur aus Verlegenheit geschrieben worden ist. Man kann die Inspiration nicht lehren. Deswegen hat BARTOK sich auch geweigert, Komposition zu unterrichten, aber man kann vielleicht eine Initialzündung geben. Das hat Robert NESSLER bei mir auf jeden Fall gemacht." (Michael BUCHRAINER)¹⁷⁹

Wie sehr der Lehrer NESSLER seine Schüler auch zu eigenen Kompositionversuchen anspornte und ermunterte, eines mochte er nicht: daß sie frühzeitig verschiedene "unübliche" Dinge ausprobierten, daß sie herumexperimentierten.

"Experimente hat er eigentlich eher unterbunden - bei manchen Dingen sicher zu recht. Einen Gag, wie z.B. das Zuschnallen eines Klavierdeckels, das kann man einmal machen, es hat jedoch keinen Sinn, soetwas zu wiederholen. Einmal bin ich mit etwas derartigem in die Stunde gekommen, wo ich mir dachte, das würde jetzt hier gut passen. Das hat er mir dann sofort ausgedeutet. Natürlich stellt sich hier die Frage, ob das berechtigt ist, oder ob er in diesem Punkt zu konservativ ist. Also mich hat es nicht gestört. Ich bin jedoch auch nicht so einer, der das gerne machen würde. Jüngere Studenten, die vielleicht eher auf dieser Experimentierebene sind, die holt er zunächst einmal herunter und läßt sie den strengen Satz lernen und üben. Und dann zitiert er BRUCKNER: 'Solange ihr bei mir seid, macht es regelrecht!'" (Michael BUCHRAINER)¹⁸⁰

Neben dem "Regelrechten" legte Robert NESSLER auch sehr viel Wert auf eine saubere, ordentliche Handschrift.

"... weil notiert muß ordentlich werden, sonst kann man mit der Komposition auch wieder nichts anfangen. Das ist so eine Geschichte, nicht? Wenn Sie die Handschrift von HINDEMITH oder WEBERN anschauen - das sieht ja wie gestochen aus. Die wußten ganz genau, daß wenn sie nicht genau notierten, die Musiker vielleicht etwas Falsches spielen würden."¹⁸¹

Daß Robert NESSLER trotz dieser strengen Grundsätze nicht blind war für die Anlagen des einzelnen,-

"Man muß erst einmal vorsichtig fühlen, was überhaupt da ist, denn damit nichts verschüttet wird, muß man sehr behutsam vorgehen."¹⁸²

- daß er auch nicht versuchte, die Schüler in seine eigene Richtung zu drängen, das bezeugt v.a. auch die Verschiedenartigkeit der Kompositionsweisen seiner Schüler.

179 s. Fußnote 178

180 s. Fußnote 178

181 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

182 Aus: der Zeitschrift "Publikum", Dezemбераusgabe 1974/75, S.13

"Ich kenne andere Studenten von ihm, die ganz anders schreiben als ich. Er ist auf jeden einzelnen und seine Möglichkeiten ganz individuell eingegangen." (Michael BUCHRAINER)¹⁸³
Dieser seiner Unterrichtsweise und seinen pädagogischen Fähigkeiten ist es wahrscheinlich auch zu verdanken, daß manche seiner Studenten wie z.B. Martin LICHTFUSS oder Michael BUCHRAINER ernstzunehmenden und anerkannten Komponisten wurden.

Bert BREIT:

"Ich bin überzeugt, daß er ein hervorragender Lehrer war, weil wenn ich ihn getroffen habe, konnte er stundenlang über seine Schüler und seinen Unterricht erzählen. ... Auf jeden Fall habe ich zu seiner Lehrtätigkeit den Eindruck, daß er es gern getan hat und viel darüber nachgedacht hat."¹⁸⁴

"Ein Schülererfolg kann mir heute mehr bedeuten als eine eigene Uraufführung."¹⁸⁵

"Er hängt an seinen Schülern, an jedem einzelnen und setzt sich für sie bis zur Hintanstellung der eigenen Person ein. Seine Väterlichkeit beweist sich aber nicht nur in der bekannten, nie versiegenden Liebenswürdigkeit, sondern - wenns wirklich einmal notwendig ist - auch in einem ehrlichen Zurechtrücken selbstauferlegter musikalischer Genialität, wenn Fleiß oder gar Talent dem Enthusiasmus allzu unterlegen sind.

Ansonsten geht Nessler mit Talent höchst behutsam um. Er will das Rüstzeug zum Musiks Schreiben vermitteln und dabei möglichst offen bleiben, was bedeutet, daß er Entwicklungen sorgsam verfolgt."¹⁸⁶

183 Aus: Interview mit Michael BUCHRAINER am 25.09.1992

184 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

185 Aus: Tiroler Tageszeitung, 23.06.1983

186 s. Fußnote 185

4. DER KOMPONIST

(Robert NESSLER beim Komponieren)

"Mit nichts kann man ein Kunst-Werk so wenig berühren als mit kritischen Worten: es kommt dabei immer auf mehr oder minder glückliche Mißverständnisse heraus. Die Dinge sind alle nicht so faßbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunst-Werke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert." (R.M. RILKE) 187

Wenn ich nun im folgenden Kapitel dennoch mit Worten, Werkbeschreibungen und Kritiken an Robert NESSLERS Werke herangehe, so beruht dies auf einer Notmaßnahme, - mir stehen in dieser Arbeit nichts anderes als Worte zur Verfügung. Ich bin mir jedoch bewußt, daß ich damit das Wesen der Kompositionen nicht erreiche, aber vielleicht gelingt es mir durch die Beschreibung dieser Kunst-Werke NESSLERS ein bißchen den Weg zu beleuchten, den er als Komponist gegangen ist. Mehr als alle Worte sagen jedoch die Werke selbst, und aus diesem Grund möchte ich jedem Leser das Anhören der Kompositionen NESSLERS (z.B. der CD-Dokumentation) nahelegen.

Bert BREIT:

"Ich glaube, daß Robert NESSLER für Tirol und nicht nur für Tirol ein ganz wichtiger und ernsthafter Komponist ist, und was mir besonders gut gefällt, daß er eine unglaubliche Entwicklungsmöglichkeit hat. Er ist ja immerhin nicht mehr sehr jung, und man kann immer noch erwarten, daß er wieder einen Schritt weitergeht, daß er neue Erkenntnisse in seine Musik einbringt. Also, er ist in keiner Weise erstarrt. Er hat ja einen langen Weg bis in die neue Musik hinein hinter sich, und es ist für ihn eine recht existenzielle Angelegenheit, Musik zu schreiben. Das alleine ist ja schon eine große Seltenheit." 188

187 Aus: RILKE, Rainer Maria, "Briefe an einen jungen Dichter", Frankfurt 1991, S.7

188 Aus: ORF-Interview mit Bert BREIT für die Sendung "Das Podium" am 06.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA

4.1. VORBILDER UND ERSTE KOMPOSITIONEN

Das Hören von und die stetige Beschäftigung mit Musik erweckte in Robert NESSLER schon früh das Interesse für das Musiks Schreiben. So unternahm er bereits während seiner Schulzeit bzw. während seines Studiums bei Fritz WEIDLICH erste Kompositionsversuche, und es entstand eine Serie von Klavierliedern in spätromantischer Tonsprache, -

" ... wie es damals der Brauch war. Ich war jedoch nie im Fahrwasser von Richard STRAUSS, - den habe ich nie gemocht, diese spätromantische Oberflächlichkeit! Aus seinen Partituren kann man natürlich sehr viel lernen, weil er ein blendender Instrumentator war, aber sein Stil ist mir nie gelegen. Meine Lieder sind zwar spätromantisch, aber man würde gleich merken, daß diese Tonsprache von STRAUSS weit entfernt ist. Sie sind eher auf der anderen Seite anzusiedeln, bei ZEMLINSKY und SCHÖNBERG. Ich weiß nicht, ob man das hört, das ist jetzt schwer zu beurteilen, aber im Großen und Ganzen möchte ich die Lieder lieber vergessen haben. Sie sind mir zu wenig profiliert."189

Diese STRAUSS-Gegnerschaft, die sich durch NESSLERS ganze Leben zieht und die er in Gesprächen immer wieder betont, teilt er auch mit seinen großen Vorbildern, den Komponisten der 2. Wiener Schule. WEBERN war "STRAUSS etwas ganz und gar unsympathisches. ... Auch SCHÖNBERG, der STRAUSS in seiner ersten Berliner Zeit nahegestanden hatte, war später 'seit ich MAHLER verstehe' und besonders nach einigen kräftigen Äußerungen des Bayern über Werke wie 'Pierrot lunaire', sein Gegner."190 Hans Erich APOSTEL, Schüler SCHÖNBERGS und BERGS, beschreibt seine Abneigung gegenüber der Musik von Richard STRAUSS mit folgenden Worten: "Natürlich habe ich, als absoluter Musiker, keine Beziehung zur sogenannten Neuromantik. In Musik gesetzte rauschende Wasserfälle, bimmelnde Kuhherden, Heldenposen, keifende Gattinnen sind mir nur amusische Mittel. Bedauerlich genug, daß sich eine genügsame Hörerschaft daran immer noch ergötzt und geschäftstüchtig organisierte Gedenkjahre mitfeiert."191

"So sage ich mit ADORNO: 'Richard STRAUSS hat eine ganze Generation vertölpelt.' Was ich ihm so übel-

189 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 04.03.1992

190 Aus: SCHERLISS, Volker, "Alban Berg, RoRoRo Bildmonographie", Reinbek bei Hamburg 1975, S.25

191 Aus: KAUFMANN, Harald, "Hans Erich Apostel", Österreich. Komponisten des 20. Jhdts., Band 4, Wien, S.25

nehme, ist, daß er den Schönklang immer so gefördert hat, weil er ganz genau wußte, daß den Leuten das gefällt."192

"Das schlecht-Epigonale ist das, was von Richard STRAUSS ausgegangen ist. Mit dieser Aussage habe ich mir schon und werde mir auch jetzt wieder Feinde schaffen, das ist mir aber egal. Richard STRAUSS war ein ungeheurer Praktiker und Schönschreiber und ein Virtuose im Orchester wie kein zweiter. Aber das weitertreibende Genie war er überhaupt nicht. Er sonnte sich in seiner Selbstgefälligkeit, und je mehr SCHÖNBERG eingegangen und ausgepiffen worden ist, umso mehr genoß Richard STRAUSS seine Erfolge mit 'Rosenkavalier' und 'Arabella'."193

Diese Worte NESSLERS sind umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, daß er in München, in der STRAUSS-Metropole - "STRAUSS war Musikpapst von München."194 - studiert hatte. Doch während seiner Studienzeit fühlte sich der junge Komponist und Dirigent von einer ganz anderen Persönlichkeit angezogen:

"Wer mich seinerzeit faszinierte, das war Hans PFITZNER. Ich kannte ihn zwar nicht persönlich, aber ich habe eine Palestrina-Vorstellung in München unter Clemens KRAUSS in PFITZNERS Gegenwart gesehen. Es war eine herrliche Aufführung, also das war sicher eines meiner beeindruckendsten musikalischen Erlebnisse. Seither war ich flammender PFITZNERianer, aber die Münchner wollten ihn nicht, die wollten nur STRAUSS."195

Der Komponist Hans PFITZNER repräsentiert die Endphase der Romantik auf eine sehr persönliche Art. "Er hat nicht nur den harmonischen Fundus der Romantik übernommen und individuell abgewandelt, sondern er ist durch immer subtilere kontrapunktische Stimmführung in ganz neue Bereiche des linearen Satzes vorgedrungen; dodekaphone Experimente freilich waren seiner urmusikalischen Natur zutiefst zuwider; ... Immer wieder wird gelegentlich behauptet, PFITZNERS Tonsprache sei 'herb', 'asketisch', dies meistens mit einem Seitenblick auf die 'blühenden' Partituren eines Richard STRAUSS. Tatsächlich hat

-
- 192 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.06.1992
- 193 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987, Interviewerin: Milena MELLER
- 194 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992
- 195 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

die musikalische Substanz bei PFITZNER einen sehr starken Eigenwuchs und verlangt nicht nach einer anders gearteten Instrumentation; dennoch hat PFITZNERS Orchestrierung eine starke Leuchtkraft, die sich aus dem Zentrum der Musik nährt und darum geradezu erschütternder Wirkungen fähig ist (... , das Glockengeläut im ersten Palestrina-Akt, usw.)"196

In dieser Art "erschütternd" muß diese Musik - die Palestrina-Vorstellung - damals auf den 18-jährigen Student NESSLER gewirkt haben, der sich daraufhin intensiv mit Hans PFITZNER und dessen Werk auseinandersetzte. Dabei stieß er auch auf eine Abhandlung dieses Komponisten "Über die musikalische Inspiration", in der PFITZNER die wesentliche Bedeutung des "Einfalls", "als Keimzelle allen musikalischen Schaffens"197, heraushebt und betont. "Der 'Einfall' bewirkt für Pfitzner die künstlerische Einheit des kleinsten Liedes (...) wie auch ganzer Opernakte."198

"Dieses Buch PFITZNERS ist großartig. Ich kann es nur empfehlen."199

Robert NESSLER sieht in dieser Abhandlung seine eigenen Gedanken über die musikalische Inspiration bestätigt und begründet, da auch für ihn der "Einfall" immer noch eine wichtige Komponente seines kompositorischen Schaffens darstellt.

"Auch heutzutage leugne ich die Inspiration nicht, wie es viele tun, und das möchte ich betonen."200

Während seiner Studienzeit, die ganz im Zeichen PFITZNERS stand, komponierte Robert NESSLER zwei Werke, 1940 eine "Kleine Suite für Streicher" und 1942 "Concertino im alten Stil für Sologeige, Flöte, Streicher und Concertino", die er heute jedoch als "Schulaufgaben" bzw. als "Stilkopien" bezeichnet.

"Es sind eigentlich noch keine selbständigen Arbeiten."201

Der Kriegsdienst und die anschließende Kapellmeistertätigkeit brachten für NESSLER eine mehrjährige Unterbrechung seines

196 Aus: Hrsg. BLUME, Friedrich, "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", Allgemeine Enzyklopädie der Musik, München 1989, Band 10, S.1176

197 s. Fußnote 196, S.1178

198 s. Fußnote 197

199 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

200 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER für die Sendung "Arbeit mit Musik" aus dem Jahre 1969, Interviewer: Theo PEER

201 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

kompositorischen Schaffens mit sich; und so entstanden in der Zeit bis zu seiner ersten großen Komposition - die Bachvariationen (1959) - , neben einigen Hörspiel-, Bühnen- und Ballettmusiken (wie z.B. "Mariages des Fleurs"), nur zwei Werke:

1945: "Nachtmusik für Kammerorchester"

"Das ist keine Barockmusik mehr, sondern das geht schon mehr ins Romantische. Der Titel 'Nachtmusik' entspricht dem Charakter des Stückes, es ist ein dunkles, ein nächtlich orientiertes Stück."

1946: "Introduktion und Allegro für Cembalo und Streicher."
(gewidmet Isolde AHLGRIMM)

"Anlaß für diese Komposition war die Cembalistin Isolde AHLGRIMM. Sie bekam von Richard STRAUSS den Auftrag, die Cembalosuite aus 'Capriccio' für den Konzertgebrauch zusammenzustellen. Sie hat mir das in Igls vorgestellt und mir dabei den Auftrag für ein Cembalokonzert gegeben. Aber ich habe das Konzert nicht nach alten Vorbildern geschrieben ..."²⁰²

"Das ist nun schon ein moderner Barock, wenn man das sagen kann. Vom Rhythmischen her ist es barock gemeint."²⁰³

"Robert NESSLER ist als Komponist satztechnisch ungemein gewandt. Sind seine Lieder neuromantischer Natur, so verraten seine Orchesterwerke 'Concerto für Cembalo und Streicher', 'Nachtmusik für Kammerorchester' mit ihrer streng durchdachten Linienführung eine Wendung zu klassizistischer Denkweise. Dank seiner kontrapunktisch technischen Fähigkeiten gelingen ihm Werke äußerster Klarheit."²⁰⁴

In den Jahren nach dem 2. Weltkrieg begann sich Robert NESSLER, aus dem Gefühl heraus, daß er viel nachzuholen hatte, intensiv mit der neuen Musik auseinanderzusetzen und stieß dabei zunächst auf den Komponisten Paul HINDEMITH, dessen musikalische Ordnung und rasante Rhythmik ihn sehr interessierte und beeindruckte.

Ausschnitt aus einem Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992, Interviewer: die Verfasserin:

"Mit wem würden Sie sich am liebsten unterhalten, wenn Sie die Möglichkeit hätten, mit jemandem aus der Vergangenheit zu sprechen?"

202 Aus: Tiroler Tageszeitung, 06.11.1989

203 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

204 Aus: Österr. Musikzeitschrift, 10. Jahrgang 1955, Heft 1, S.30

Mit Hans PFITZNER oder Paul HINDEMITH.
Aus welchem Grund?

Weil beide Persönlichkeiten waren, die mich faszinierten. Der eine als exzellenter Handwerker, - das ist Paul HINDEMITH, und Hans PFITZNER als grantiger Philosoph.

...
Wenn Sie heute jung wären, wo und bei wem würden Sie studieren wollen?

Wenn ich heute jung wäre und die Zeit wählen könnte, würde ich sagen, ich hätte gerne bei Paul HINDEMITH gelernt. Wenn ich sage, Paul HINDEMITH, dann weiß ich, ich hätte etwas gelernt und zwar sehr viel. Wenn ich sagen würde, Hans PFITZNER, dann weiß ich genau, den hätte ich nur verehrt, hätte aber nichts gelernt. Ja, da bin ich überzeugt, weil ich ihn mir als Lehrer überhaupt nicht vorstellen kann. Er war ein außerordentlich erfahrener Mensch. Ein Kompositionslehrer muß ein ungeheuer gekonnter Handwerker sein, und HINDEMITH war mit Max REGER der größte deutsche Handwerker in der Musikgeschichte."

Robert NESSLER war es insofern möglich, bei Paul HINDEMITH zu studieren, als dieser seine Gedanken, sein musikalisches System, in den 3 Bänden "Unterweisung im Tonsatz" niederlegte und veröffentlichte, welche der Komponist und der Lehrer NESSLER auf das genaueste durcharbeitete und studierte.

"Das Problem der Intervalle war bei HINDEMITH so faszinierend, da es auf der einen Seite fast dasselbe, andererseits gleichzeitig das Gegenteil des alten Satzes ist. Ähnlichkeit hat mit Gegenteil sehr viel zu tun. Die einzelnen Intervalle haben bei HINDEMITH unterschiedliche Qualitäten; die Qualität einer Quart ist anders als die einer Quint oder Oktav. Das ist natürlich auch im alten Satz so, - und das ist ja gerade die Ähnlichkeit. Andererseits kann es aber sein, daß ein- und dieselbe Sache, die in einem System grundfalsch ist, im anderen pardonierte und richtig ist. Bei HINDEMITH kann etwas richtig sein, was im alten Satz ganz falsch ist. Das sind für mich kompositionstechnisch entscheidende Dinge."205

Diese Auseinandersetzung mit HINDEMITH beeinflusste auch NESSLERS Kompositionsweise.

4.2. 1959: BACH-VARIATIONEN FÜR ORCHESTER

Tiroler Tageszeitung, 13.05.1960:

"NESSLER entfernt sich bewußt von seiner bisherigen Ton-
sprache und steht offenkundig an der Schwelle eines neuen
Schaffensabschnittes und einer stilistischen Entwicklungs-
phase, die in manchen Zügen auf HINDEMITH verweist."

Mannheimer Morgen, 06.02.1960:

"Robert NESSLER, vierzig Jahre alt, ... , ist über die ersten
Gehversuche auf dem Felde der Komposition lange hinaus. Das
merkt man seinem neuen, im Vorjahr entstandenen Werk durchaus
an: es steht wohlgefügt und wohlgerundet auf sicheren Beinen
da."

Variationen über ein Thema von J.S. BACH (Präludium es-moll
aus dem Wohltemperierten Klavier):

Thema: Lento moderato

Var.1: Allegretto

Var.2: Molto moderato e pesante

Var.3: Commodo, alla Siciliana

Var.4: Allegro vivace

Var.5: Sehr langsam

Var.6: Etwas bewegter

Var.7: Molto moderato

Var.8: Finale: Molto vivace, Tempo des Themas

"Meine Bachvariationen entstanden aus einer lebens-
langen Liebe und Verehrung auch zum 'romantischen'
J.S. BACH, wie eben zum es-moll-Präludium aus dem 1.
Band des Wohltemperierten Klaviers. Als Form wählte
ich die Charaktervariation mit krönendem Hauptthema
als Schlußchoral. Trotz verschiedenster 'Verzerrun-
gen' bleibt das Thematische immer erkennbar und ist
für den Hörer niemals schockierend." 206

"Der Komponist hat als Thema für seine Variationen ein Stück
gewählt, das auf den ersten Blick zum Variieren nicht eben
geeignet erscheint: wählt man doch herkömmlicherweise als
Keim eines Variationenwerkes ein einfaches, harmonisch,
rhythmisch und melodisch nicht zu ausgeprägtes und eigenwil-
liges Stück, das, wie es zum Wesen des 'Keimes' gehört, alle
seine Möglichkeiten noch unausgesprochen in sich trägt. Bach
hat aber in seinem berühmten es-moll Präludium gewiß alles
ausgesagt, was mit den Themen zu sagen ist; so muß der
Komponist, will er zu einem geschlossenen Variationenwerk
kommen, ganz andere Wege gehen als üblich. Vereinfacht
ausgedrückt, greift er für jede Variation irgendeine charak-
teristische Einzelheit des Präludiums, deren es sehr viele

gibt, heraus und baut daraus ein geschlossenes Charakterstück. Solche Einzelheiten wären etwa der Klangzauber der Arpeggien in der linken Hand, die vom Cembalo auf die Harfe übergehen und diesem Instrument klanglich eine bedeutende Rolle zuweisen; der markante, stoßende Rhythmus einzelner Teile, die Ketten melodisch geführter Sechzehntel, die sanft gleitenden Sequenzen des Anfangs. - Ihrem Inhalt nach erscheinen die einzelnen Variationen jeweils einer der beiden Grundhaltungen des Präludiums zugeordnet: zarte Verhaltenseite auf der einen, dramatische Ausbrüche auf der anderen Seite. In der letzten Variation, dem Finale, liegt eine Fuge zwischen wild dahinstürmenden, punktierten Stakkatovierteln eingebettet. Dieses wilde Stück bricht auf seinem Höhepunkt unvermittelt ab, ruhelose, eilige Streichersechzehntel laufen im pp über leisem Paukenwirbel weiter, darüber baut sich eine neuerliche Steigerung auf, die in die Wiederkehr des Bachschen Hauptthemas führt: diesmal in cis-moll und in breit ausgesungenem Espressivo. Merkwürdigerweise läßt der Komponist die beruhigende Coda des Präludiums jetzt weg und endet wie abgehackt unmittelbar nach dem Höhepunkts-Quartsextakkord.

Das Stück zeigt im Formalen viel REGER, in der Tonsprache viel HINDEMITH und da diese beiden Meister BACH aufs engste verbunden erscheinen, entsteht aus dieser Trias ein wohl ausgewogener, geschlossener Eindruck des Werkes."207

Otmar SUITNER, damals GMD des Pfalzorchesters Ludwigshafen, führte in Kaiserslautern die Bachvariationen mit sehr großem Erfolg erstmals auf.

Theo PEER:

"Da haben sich zwei Tiroler gegenseitig ein bißchen auf die Beine geholfen. Ich war damals dabei, bei dieser Uraufführung in Kaiserslautern. Die Bach-Variationen sind ein sehr schönes, eindrucksvolles Werk, vor allem, wenn zum Schluß noch einmal das Thema im ff daherkommt, strahlend im Blech, das ist schon eine tolle Geschichte."208

Die Kritiken waren großartig:

Die Rheinpfalz, 06.02.1960:

"Bei dem Unternehmen NESSLERS hat die Ehrfurcht Pate gestanden und das Bekenntnishafte, das in der Seele Verpflichtende ist es, was uns die ausgesprochen schöne Musik NESSLERS von vornherein so sympathisch macht. Denn da sind keine falschen Ambitionen und nicht die Angst, man könne den Zug der letzten modischen Richtung versäumen. Dagegen spürt man auf Schritt und Tritt den erzsoliden Handwerksgeist der Schule von Joseph HAAS. Man hat seine helle Freude an dem gesunden Klangsinn des warmblütigen Österreichers, der auch das stilistische

207 Aus: Programmheft zum 5. Orchesterkonzert der Stadt Linz, am 21. und 22. Februar 1962 im Kaufmännischen Vereinshaus

208 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992

Feingefühl einer uralten Musikkultur in die Waagschale zu werfen hat. ...

Alles in allem: ein ausgesprochen schönes Stück Musik, das noch oft gespielt werden dürfte, weil es bei gesunder Zeitnähe dennoch beim Publikum gefühlsmäßig ankommt. So war auch die Reaktion in Kaiserslautern spontan herzlich. Die Interpretation durch Otmar SUITNER mit dem Pfalzorchester wirkte frisch und zündend."

Mannheimer Morgen, 06.02.1960:

"Neben dissonanten Härten und beherzten Paukeneffekten kommt stets auch zartes Melos mit süßen Terzklängen zu seinem Recht. Das Finale kehrt noch einmal deutlich zum Thema des Präludiums zurück, führt es sogar schwelgerisch in die Breite, entfaltet sich in fast allzu üppig blühender Schönheit und endet in strahlendem Durklang.

Das kam beim Publikum natürlich gut an, und der Komponist, ohne gerade eine Entscheidungsschlacht für die neue Musik geschlagen zu haben, konnte sich mehrmals auf dem Podium zeigen und für den herzlichen Beifall bedanken."

Pfälzer Tageblatt, 06.02.1960:

"... Hervorragend die Leistung des Pfalzorchesters, das unter der souveränen und äußerst anpassungsfähigen Leitung von GMD SUITNER eine Musikinterpretation bot, wenn auch heute noch keine Vergleiche möglich sind.

Mit seinen Variationen hat Robert NESSLER ein Werk geschaffen, das seinen Weg gehen wird."

Und das Werk ging seinen Weg: Allein auf die Ankündigung der Uraufführung in Kaiserslautern hin, hatte der Österreichische Rundfunk dieses neue Werk NESSLERS für eine Sendung angenommen. Die Aufnahme spielte das städtische Symphonieorchester Innsbruck unter der Leitung des Komponisten.

"Im Österr. Rundfunk dirigierte Robert NESSLER als österreichische Erstaufführung seine 'Variationen über ein Präludium von J.S. BACH'. Vor wenigen Wochen erlebte dieses jüngste Werk des Tiroler Komponisten seine sehr erfolgreiche Uraufführung durch das Pfalzorchester Ludwigshafen unter GMD O. SUITNER. ... Die glückliche Verbindung von barockem Geist und modernem Denken, die geschickte ideelle Grundplanung und die durchwegsbekundete Freude an Farbe und blühender Klanglichkeit mögen dem neuen Opus Robert NESSLERS als beste Wegbereiter dienen. Das Innsbrucker Städtische Symphonieorchester spielte mit spürbarer Hingabe und vorzüglichem technischen Können." (Tiroler Tageszeitung, 13.05.1960)

Ein weiteres Mal aufgeführt wurde diese Komposition - wieder mit großem Erfolg - im Februar 1962 bei einem Orchesterkonzert der Musikdirektion Linz, das von dem Innsbrucker Symphonieorchester unter Vaclav NEUMANN bestritten wurde, und Otmar SUITNER produzierte die Bach-Variationen 1962 mit dem

Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig. Diese Aufnahme befindet sich auch auf der Dokumentations-CD über Robert NESSLER. Verhandlungen mit der Zagreber Philharmonie über die Aufnahme des Werkes - "für welches hier ein großes Interesse herrscht," 209 - in das Repertoire einer Spielsaison blieben leider erfolglos.

NARODNA REPUBLIKA HRVATSKA
Zagrebačka filharmonija
ZAGREB - Telefon 23-193 i 32-020

Zagreb, 14. V. 1960.

Broj: 162/60.

Predmet:

Herr
Robert Nessler
Innsbruck
Sennstrasse 4

Sehr geehrter Herr!

Empfangen Sie vielen Dank für die zugesandten Bach-Variationen, für welche hier ein grosses Interesse herrscht.

Ein spezieller Rest bringt die Entscheidung über Ausführungen neuer Werke in der folgenden Saison, und ich werde so frei sein, Sie gleich über die Entscheidung des Restes zu verständigen.

Mit Hochachtung

Direktor
dr. Milan Horvat



[Handwritten signature]

Theo PEER:

"Dieses Werk, die Bach-Variationen, ist natürlich ein relativ früher NESSLER, und er würde später nicht mehr so komponiert haben."²¹⁰

"Die Variationen sind eigentlich mein einziges 'hindemithische' Werk."²¹¹

"Zu HINDEMITH zurück ist es eigentlich nie mehr gegangen. Da waren die BACH-Variationen das einzige Werk, und dann war die Hindemithperiode aus. Dann ist es zwölftönig geworden, mehr oder weniger gemischt. Und aus dieser Zwölftönigkeit bin ich dann nicht mehr herausgekommen. Natürlich gab es immer wieder gewisse 'Rückschläge', - nicht im negativen Sinn gemeint, sondern daß ich auf einmal der Tonalität wieder näher gekommen bin aus irgendeinem Grund, den man nicht definieren kann. Das passiert je nach Werk."²¹²

Der Übergang von HINDEMITH zur 2. Wiener Schule erfolgte jedoch nicht ganz so abrupt, wie es Robert NESSLER hier schildert. Das Klavierkonzert 1961, das unmittelbar nach den Bach-Variationen entstand, steht eigentlich im Zeichen BARTOKS, und das darauffolgende Werk, die Orgelfantasie "Vita et mors", ist aufgrund der Auseinandersetzung des Komponisten mit Orgelwerken von MESSIAEN entstanden. Beide Werke haben mit Zwölftönigkeit noch nichts zu tun.

4.3. 1961: KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER BALLETT "SAM UND DIE LILIE"

4.3.1. Das Klavierkonzert

NESSLER, selbst Pianist, spielte schon längere Zeit mit dem Gedanken, ein Klavierkonzert zu schreiben. 1961 schien ihm die Zeit gekommen, seiner "eigenen Entwicklung entsprechend, ein solches Wagnis zu unternehmen." Kurz nach Beginn der Arbeit an diesem Werk hörte er den Polnischen CHOPIN-Preisträger ZMUDZINSKI in einem Konzert, der ihm von da an als Idealinterpret seines Werkes vorschwebte, da er alle spieltechnischen und musikalischen Eigenschaften besaß, die er

210 Aus: Interview mit Theo PEER am 14.07.1992

211 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.6.1992

212 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

sich vorstellte. Diesem Phänomen, daß Robert NESSLER beim Komponieren an ganz bestimmte Interpreten denkt, begegnet man in seinen Werken des öfteren.

"Es kann sein, daß man von einem Interpreten so fasziniert ist, daß man in dessen Fahrwasser gezogen wird. ZMUDZINSKY habe ich mit einem SZYMANOWSKI-Stück gehört. Das hat er so teuflisch gespielt, daß es mir einen Schub gegeben hat, und dann ist die Arbeit von selbst weitergelaufen, ohne weiteren Anlaß oder weitere Abfärbung."213

Otmar SUITNER, inzwischen GMD der Staatskapelle Dresden, nahm Einblick in die anfänglichen Skizzen und versuchte daraufhin ZMUDZINSKI für die Uraufführung im Staatstheater Dresden zu gewinnen.

"Otmar sagte: 'Den können wir nehmen. Es gäbe zwar bessere, aber wenn Du Dir den einbildest -.'"214

Am 10.05.1963 hob Tadeusz ZMUDZINSKI dieses Werk mit der Staatskapelle Dresden unter SUITNERS Leitung aus der Taufe. Die Komposition sowie deren Aufführung wurde von der Presse sensationell beurteilt:

Sächsische Zeitung, 21.05.1963:

"Robert NESSLER zählt zur jüngeren österreichischen Komponistengeneration. Sein musikantisches Temperament ist spürbar von CHATSCHATURJAN beeinflusst. Dem rhythmischen Element räumt er in seiner Komposition große Entfaltung ein, ohne damit etwa die anderen Elemente Melodie, Harmonie oder Klangfarbe zu vernachlässigen. ... Das technisch sehr anspruchsvolle Werk mit seinem großen Orchesteraufgebot wurde von der Staatskapelle unter Otmar SUITNERS Leitung und dem Solisten Tadeusz ZMUDZINSKI souverän gespielt. Wie ZMUDZINSKI rhythmische Präzision mit kraftvollem Anschlag, aber auch großer Modulationsfähigkeit verband, erregte Bewunderung und Begeisterung, der nur durch mehrere Zugaben des Pianisten entsprochen werden konnte."

"Also daß ich von CATSCHATURJAN beeinflusst gewesen sein soll, höre ich nicht besonders gern, das könnte zu Mißverständnissen führen, aber das ist so typisch Kritiker. Ich habe mit CATSCHATURJAN nicht viel gemein. Wer mich viel mehr faszinierte und auch beeinflusste war Bela BARTOK."215

Tiroler Tageszeitung, 25.05.1963:

"Der Erfolg dieser Uraufführung, die seit Jahrzehnten die erste eines österreichischen Komponisten durch die Dresdner Staatskapelle war, drückt sich nicht zuletzt in der Tatsache aus, daß schon in den nächsten Monaten weitere Aufführungen

213 s. Fußnote 212

214 s. Fußnote 212

215 s. Fußnote 212

S T A A T S K A P E L L E D R E S D E N

Träger des Vaterländischen Verdienstordens

Freitag, den 10. Mai 1963, 20 Uhr,
im Großen Haus der Staatstheater

12. SINFONIEKONZERT

Dirigent: Otmar Suitner

Solist: Tadeusz Zmudziński, Klavier

Robert Nessler Konzert für Klavier und Orchester 1961

(geboren 1919)

Allegro non troppo, ma molto – Molto Lento – Allegro
– Uraufführung – *energico*

P a u s e

Johannes Brahms Sinfonie Nr. 1, c-Moll, op. 68

(1833–1897)

Un poco sostenuto, Allegro – Andante sostenuto – Un poco Allegretto
e grazioso – Adagio, Più Andante, Allegro non troppo, ma con brio;
Più Allegro

Öffentliche Generalprobe 11 Uhr

BLÄTTER DER STAATSTHEATER DRESDEN

Generalintendant Gerd Michael Henneberg. Chefdraturg Eberhard Sprink. Spielzeit 1962/63

Staatskapelle. Generalmusikdirektor Otmar Suitner

Das vorliegende Heft: Reihe A, Nr. 12

Redaktion und Manuskript: Ulrike Woelker

Reihe A: Sinfoniekonzerte, B: Sonderkonzerte, C: Aufführungsabende, D: Kammerabende

Druck: VEB Landesdruckerei Sachsen, Dresden 6102 Ra III 9 5 563 1.9 ItG 003 298 63

Preis: 0,30 DM

in verschiedenen Städten geplant sind."

Weiters wird in den Kritiken die außerordentliche Wirkung dieses Werkes auf den Zuhörer hervorgehoben.

"Durch die klare, aber ebenso raffinierte und virtuose Behandlung des großen Orchesterparts scheint NESSLER eine in der heutigen Situation besonders schwer zu findende Synthese gelungen zu sein: NESSLERS Musik reißt auch jene Hörer mit, die mit den Erkenntnissen der modernen Orchestertechnik keinesfalls so vertraut sind wie unsere Fachmusiker.

Der Zuhörer, der die Details der formellen Spannung vielleicht gar nicht begreift, kann sich den Schockierungen und Vitalitätsausbrüchen dieser Musik kaum entziehen." (Aus: Gesammelte Kritiken Robert NESSLERS) 216

In bezug auf die Wirkung der Musik NESSLERS auf die Hörerschaft stellte Othmar COSTA in einem Interview folgendes fest:

"Ich glaube, er hat mit seinen Kompositionen schon auch an das Publikum gedacht; an ein Publikum, das er von den Konzerten, von der Oper her gekannt hat." 217

"Diese Aussage könnte zu Mißverständnissen führen. Konzessionen an ein Publikum habe ich nie gemacht. Mir war ganz wurst, was das Publikum gedacht hat. Ich wollte natürlich schon verständliche Musik schreiben, - wer will das nicht. Absichtlich unverständlich schreibt man wohl kaum." 218

Hier noch eine Werkbeschreibung des Klavierkonzertes 1961, die im Programmheft zur Uraufführung abgedruckt war:

"Keine Tonartenfixierung, keine Opuszahl gibt Auskunft über das Klavierkonzert. Nur das Entstehungsjahr steht über den in 'freier Tonalität' geschriebenen Konzert. Drei Sätze gehen pausenlos ineinander über. Dazu tritt noch die formale Eigenheit, daß der erste und zweite Satz sozusagen miteinander verschränkt sind: Nach der großen Solokadenz des ersten Satzes, die bereits thematische Elemente des folgenden, langsamen Satzes vorausnimmt und verarbeitet, schließt sich der zweite Satz an, und danach folgt erst die 'Reprise' des ersten Satzes, die hier lediglich eine Wiederholung darstellt. Das Werk ist rhapsodisch frei gestaltet, wenn auch die sinfonische Durchführung insofern gegeben ist, als der dritte Satz, der in der Thematik selbständig und unabhängig dasteht, am Schluß in den Bläsern erst einstimmig und dann mehrstimmig choralartig in Vergrößerung das Themenmaterial

216 genauere Angaben fehlen

217 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

218 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

des ersten Satzes aufgreift."

4.3.2. Das Ballett "Sam und die Lilie" / 1968

"Es war ein spontaner Einfall des Intendanten Helmut WLASAK, das schon 1961 in Dresden uraufgeführte Klavierkonzert von Robert NESSLER - unzweifelhaft einer der profiliertesten Komponisten Tirols - zu choreographieren. Alexander MEISSNER, der Choreograph des Landestheaters, schuf eine zeitgemäße Story, deren Handlung er mit dem musikalischen Geschehen in Einklang zu bringen hatte (ein schwieriges Unterfangen!)." (Volksbote, 06.04.1968)

"Die Art und Weise, in der Alexander MEISSNER diese Herausforderung angenommen hat, kann man abermals nur einen großen Wurf nennen. 'Sam und die Lilie' ist ein Liebespaar, das in die Fangarme des Großstadtsumpfes gerät: Jim, dem Gammeler, Hippie oder Bandenchef (Variationen je nach Jahresmode) gelüstet es zur Abwechslung nach der Lilie, deren zarte und glückliche Liebe zu Sam seinen Neid und Zynismus erregt. Was ihm auf normalem Wege nie gelungen wäre, erreicht er mit LSD, das er dem ahnungslosen Mädchen ins Getränk gibt; in ihrem Rausch gibt sie sich ihm hin. Der folgende Zweikampf zwischen den Männern endet tragisch: Das Mädchen will Sam zu Hilfe eilen, sticht aber ihm statt Jim das tödliche Messer in den Rücken. Im neuerlichen LSD-Rausch stirbt auch sie." (Tiroler Nachrichten, 25.03.1968)

Zu dieser Geschichte a la "Westside-Story" hatte den Innsbrucker Choreographen MEISSNER ein LSD-Farbbericht in der Zeitschrift "Bunte" angeregt.

Bei den Aufführungen im Landestheater Innsbruck wurde diesem 40 Minuten dauernden Ballett eine barocke Oper - "Dido und Aeneas" - vorangestellt, deren Handlung in einer vollkommen anderen Welt spielt. - "Ein Reiz der Kontraste und ihrer Überbrückung." 219 Diese Überbrückung geschieht einerseits durch die gemeinsame Grundidee, die den beiden so verschiedenen Werken zugrunde liegt. - "Der Kern beider Dramen, des gesungenen wie des getanzten, ist eine innige, starke Liebesbeziehung, die nur durch außerirdische, quasi diabolische Mächte zerstört werden kann. Ist es bei 'Dido und Aeneas' der Götter- und Hexenzauber, der die Tragödie bewirkt, so fallen 'Sam und die Lilie' der teuflischen Macht des Rauschgifts zum Opfer." (Tiroler Nachrichten, 25.03.1968) Zudem ist "beiden Werken gemeinsam das maßgebliche Gewicht des Gehaltes an absoluter Musik, das durch Handlung, Gesang und Tanz seine erweiternde und erläuternde Deutung erfährt, nicht aber seine primären Antriebe." (Tiroler Tageszeitung, 25.03.1968)

Ein Liebespaar unter glutroter Sonne. Im Banne der Wahnsinnsdroge LSD haben die beiden Liebenden die Wirklichkeit vergessen. Ein betörender Farbenrausch reißt sie mit sich in eine Welt zwischen Himmel und Hölle. Für den Preis einer Eintrittskarte läßt das Tiroler Landestheater seine Besucher an dieser „Reise“ teilnehmen. Inspiriert durch den BUNTE-Farbbericht „LSD-Rausch in Amerika“ schufen der Choreograph und der Komponist des Theaters das Ballett „Sam und die Lilie“. Es zeigt junge Menschen, die in den verheerenden Einfluß dieses Nervengifts geraten sind.



Der LSD-Farbbericht in der BUNTEN regte den Innsbrucker Choreographen Alexander Meißner (l.) und den Komponisten Robert Nessler zu einer neuartigen Ballett-Schöpfung an

Getanzter Rausch



Pianist dieses choreographierten Klavierkonzertes, das am Tiroler Landestheater im Jahr 1968 dreizehn Mal aufgeführt wurde, war Theo PEER, "Innsbrucker Pianist mit dem großen Verständnis für moderne Musik und mit einem Können, das den nicht geringen Schwierigkeiten des Stückes in jeder Weise gerecht wurde." (Tiroler Tageszeitung, 25.03.1968)

Robert NESSLER dirigierte selbst, und so ist es auch ihm zu verdanken, daß diese Ballettaufführungen zu einem großen Erfolg wurden.

Tiroler Tageszeitung, 25.03.1968:

"Wie nicht anders denkbar, reagierte das Publikum auf diesen kontrastreichen, effektvollen Abend, der so ausgezeichnete Leistungen erbracht hatte, mit entsprechender Vehemenz und zum Schluß mit Begeisterung."

Wiener Kurier, 30.03.1968:

"... das große Orchester brilliert in allen Instrumentengruppen und liefert furiose Eruptionen. Eine hinreißende Primaballerina haben die Innsbrucker in Sabine FRANKE, die bestechende Spitzentechnik mit expressiver Grazie vereint. Kraftvolle Sprünge zeigen Istvan BORONKAY und Rene Hubert SLEZAK in den männlichen Hauptpartien. MEISSNERS Choreographie wirkt unerhört dynamisch, vereint geschickt klassische und moderne Elemente."

Volksbote, 06.04.1968:

"Zur Frage, ob NESSLERS Musik eine choreographische Deutung nötig hat: Natürlich nicht, aber sie ist so breit angelegt und stellenweise derart koloristisch, daß die Kombination immerhin möglich ist. ... Aber ein Vorschlag für Herrn NESSLER: Wie wäre es, wenn er sich für dieses Gebiet interessierte? Wir sind der Ansicht, daß er uns hier etwas zu sagen hätte."

"Nach der Ballettaufführung haben mir viele gesagt: 'Wenn man das hört, Sie hätten doch das Zeug dazu, eine Oper zu schreiben.' Dann habe ich gesagt: 'Ja, das weiß ich schon,' - aber ich habe nie einen geeigneten Text gefunden."220

Auf meine Frage, ob er danach gesucht habe, antwortete der Komponist:

"Ja, ich habe danach gesucht, nicht krampfhaft, sondern ziemlich locker. Darum ist ja auch nie etwas daraus geworden."221

Weshalb Robert NESSLER nie den "richtigen" Text für eine Oper oder auch für Chorwerke gefunden hat, könnte auch daran liegen, daß er neben seiner intensiven Arbeit mit Musik wenig

220 Aus: Interview mit Robert NESSLER vom 14.08.1992

221 s. Fußnote 220

Interesse und v.a. wenig Zeit hatte, sich mit anderen Dingen wie z.B. mit Literatur näher auseinanderzusetzen.

"Ehrlich gesagt, durch meine Kapellmeistertätigkeit hatte ich keine Zeit zum Lesen. Ich weiß, das ist e in Manko."222

"Robert NESSLER ist in erster Linie Musiker. Mit Dichtung, glaube ich, hat er sich insofern beschäftigt, als sie ja auch in Opern vorkommt. ... Aber man muß ihm hoch anrechnen, daß er keinen Blödsinn vertont hat." (Othmar COSTA)223

So komponierte Robert NESSLER bis auf zwei Ausnahmen (Sonnen- gesang/TRAKL-Lieder) Instrumentalwerke.

"Ich bin mehr ein instrumentaler Typ."224

4.4. 1961: ORGELFANTASIE "VITA ET MORS"

"Meine Orgelfantasie 'Vita et mors' soll vom Zuhörer folgendermaßen verstanden werden: 'Das aus dem Dunkel kommende Wesen wird nach geraumer Zeit seiner Entwicklung von der Hektik seiner pulsierenden Umwelt erfaßt und gelangt so zum Zenith seines scheinbar erfüllten Lebens. In dieser Zeitspanne macht der Mensch die mehr oder weniger wiederkehrenden Episoden durch, sein Leben endet aber unerwartet und abrupt. Der Mensch kehrt in sein Dunkel zurück, aus dem er gekommen war. Was zurückbleibt beurteilt die Nachwelt.'"225

Dieses Stück entstand ganz spontan aus dem Erlebnisbereich Olivier MESSIAENS und läßt in der Einleitung und noch mehr am Schluß dessen mystischen Einfluß erkennen.

"MESSIAEN war für mich einer der größten Komponisten dieses Jahrhunderts. ... Ein großes Erlebnis meiner Jugend war die Begegnung mit MESSIAEN und seinem Werk 'Visions de'l Amen' für zwei Klaviere. Ich war außerordentlich fasziniert von dieser Musik."226

222 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

223 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

224 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

225 Aus: Gesammelte Texte von Robert NESSLER, "Eine Einführung zu meiner Orgelfantasie 'Vita et mors'"

226 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

"Daraufhin habe ich mich mit dem Orgelwerk von MESSIAEN beschäftigt. Es wäre vermessen, zu sagen, 'Vita et mors' sei im Geiste MESSIAENS geschrieben, aber ich leugne nicht seinen Einfluß."227

Tiroler Tageszeitung, 29.01.1962:

"Ohne vorherige Mitteilung wurde im Dezember seine Orgelfantasie 'Vita et mors' durch einen der prominentesten Organisten Deutschlands - Prof. Anton GÖTTLER - in einem seiner regelmäßigen Orgelkonzerte uraufgeführt. Die 'Augsburger Allgemeine' schreibt hierüber: '... Das dramatisch und orgelmäßig wirkungsvoll aufgebaute Stück huldigt einer erweiterten Tonalität und ist eine hörenswerte Talentprobe. Anton GÖTTLER war den neuen Werken ein Ausdeuter von großem technischen wie stilistischem Können. W.L.'"

Für die österr. Uraufführung des Werkes hat sich dankenswerterweise Radio Tirol zur Verfügung gestellt und es durch Anton GÖTTLER auf der Innsbrucker Stadtsaalorgel aufnehmen lassen.

...

Werkanalyse:

Eine stürmische Toccata wird von einem Anfangs- und einem Schlußadagio umrahmt. Diese beiden von religiöser Mystik getragenen Ecksätze symbolisieren das Werden und Vergehen der menschlichen Kraft, während die zentral gelegene Toccata das pulsierende Leben, das Sichaufbäumen gegen das Unvermeidliche bis zum jähen Abbruch durch das Ende des Erdendaseins zum Programm hat. Einige wenige spielerische Episoden lockern den unerbittlichen Ton etwas auf, so daß man von einer Synthese symphonisch-weltlicher und liturgischer Elemente sprechen kann. NESSLER verläßt bei aller Freiheit nie ganz den Boden der Tonalität, die Dissonanz hat Spannung, der Kontrapunkt ist dynamisch und - obwohl spieltechnisch äußerst schwierig - gerade durch die unkonventionelle Behandlung der Orgel sehr farbenreich. Die ganz bewußt gesetzten tonalen Punkte haben, im Gegensatz zu der sonst schwebenden, d.h. funktionell nicht mehr gebundenen Harmonik, ihre besondere Wirkung, die diesbezügliche Mischung der meist sechsstimmigen, in stetem Pianissimo gehaltenen Akkordreihen des Anfangs kontrastieren wirkungsvoll zu dem drängenden Laufwerk der Toccata, die auf ihrem Höhepunkt gleichsam in sich zusammenbricht, nach einer Zäsur wiederum in die düsteren Klangbereiche der Einleitung zurückkehrt und in statischen, über einem vibrierenden Orgelpunkt liegenden Akkorden verklingt."

Dieses Werk NESSLERS wurde noch von verschiedenen Organisten des öfteren im In- und Ausland gespielt.

"In Vorarlberg sind verschiedene Organisten immer wieder an mich herangetreten und haben mich gefragt, ob ich nicht noch ein Werk für Orgel schreiben will. Ich habe mich aber nicht darübergetraut, weil ich das Gefühl hatte, es vor mir selbst nicht verantworten zu können."228

"Ganz primitiv gesprochen, ich habe irgendwie Angst, daß es nicht mehr so gut wird wie dieses Werk. Manchmal hat man so eine gewisse Notbremse drinnen, daß man sich denkt, das gelingt mir sowieso nicht mehr, und dann läßt man es."229

4.5. 1962: - IN MEMORIAM ANTONIO VIVALDI
INTRODUKTION UND ALLEGRO FÜR CEMBALO UND
STREICHER

- MINIATUREN FÜR KLAVIER

- DIALOGE FÜR KLAVIER UND FLÖTE

Sechzehn Jahre nach dem 1. Cembalokonzert, das Isolde AHLGRIMM gewidmet ist, schrieb Robert NESSLER ein zweites Werk für dieses Instrument. Wie das erste bezieht sich auch dieses Konzert auf die Barock-Musik.

"Genaueres kann ich Ihnen zu diesem Werk nicht sagen, da ich mich da selber nicht genau auskenne. Zudem sind die Noten davon schon längere Zeit verschollen."230

Im selben Jahr, 1962, entstanden auch die "Miniaturen für Klavier".

"Der Titel bezieht sich nicht auf WEBERNS 'Miniaturen für Cello', mit WEBERN haben diese Stücke leider noch gar nichts zu tun. Miniatur heißt einfach 'kleines Stück'. Ich habe noch mehrere so kleine Stücke geschrieben, die ich in meinem Werkkatalog gar nicht angegeben habe. Die sind alle nicht besonders erwähnenswert."231

228 s. Fußnote 227

229 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

230 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

231 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

Für "erwähnenswert" und "ernstzunehmend" hält NESSLER jedoch die "Dialoge für Klavier und Flöte".

"Diese Stücke sind schon zum Teil zwölftönig, aber nicht konsequent."232

"Meine Dialoge für Klavier und Flöte sind 5 kurze Musizierstücke, bei denen beide 'Diskussionspartner' gleichwertig behandelt sind. Sie ergänzen einander besonders im Polyrhythmischen bei Anwendung freier Reihentechnik. Der musikalische Charakter der Stücke ist sehr unterschiedlich und bewegt sich zwischen nervös-hektisch und lyrisch-besonnen."233

"Der erste Flötist der Wiener Philharmoniker, Prof. Dr. Werner TRIPP, und der bekannte österr. Pianist Hans KANN haben für den Österr. Rundfunk die 'Dialoge für Flöte und Klavier' des Innsbrucker Komponisten Prof. NESSLER aufgenommen. Prof. Dr. TRIPP, der auch Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Wien ist, hat diese Aufzeichnung der 'Dialoge' auch zum Unterricht für zeitgenössische Flötenliteratur an der Musikakademie verwendet." (Tiroler Tageszeitung, 24.03.1972)

In dieser Komposition wird nun erstmals NESSLERS Auseinandersetzung mit der 2. Wiener Schule und der Zwölftontechnik hörbar.

4.6. BEGEGNUNG MIT DER 2. WIENER SCHULE

Ausschnitt aus einem ORF-Interview mit Robert NESSLER am 09.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA:

"Wie bist du auf die 2. Wiener Schule gekommen?

Durch den Rundfunk, Material gab es ja nach dem Krieg keines.

Du hast also über den Rundfunk zu Alban BERG, SCHÖNBERG und WEBERN gefunden, und die haben dann dein Komponistenleben verändert?

Das haben sie absolut."

Im Namen "Wiener Schule" steckt mehr als nur eine Gruppenbezeichnung. Man verbindet damit nicht nur Personen wie SCHÖNBERG, BERG, WEBERN und deren Werk, sondern auch eine der

232 s. Fußnote 231

233 Aus: der Zeitschrift "Publikum", Novemberausgabe 1979, S. 8/9

bedeutendsten und weitreichendsten musiktheoretischen Neuerungen im 20. Jahrhundert, - die Zwölftontechnik. Am Beginn dieses Jahrhunderts war die Situation in allen Künsten gekennzeichnet einerseits durch die Erfüllung und Übersteigerung all dessen, was man vom 19. Jahrhundert ererbt hatte, und andererseits vom Versuch um einen Neubeginn. Dieser sollte verbunden sein mit einer Reduktion auf das Wesentliche. Begriffe wie Expressionismus und Abstraktion deuten an, was damit für Literatur, Malerei und Musik gemeint war. In letzterer ließen die harmonischen, instrumentatorischen und formalen Bildungen der Spätromantiker keine Weiterentwicklung mehr zu. Die Krise der traditionellen Harmonik, die mit WAGNERS "Tristan" begonnen hatte, führte zur Auflösung des ganzen Systems. Mit der "Atonalität" wurden die Fesseln der Tradition abgelegt. "Atonal" bedeutet, daß der qualitative Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz aufgehoben wurde, alle Zusammenklänge sind gleichberechtigt. Doch auch in dieser Freiheit und Bindungslosigkeit fühlte man sich bald nicht mehr wohl, neue Gesetze wurden gesucht. Komponisten bemühten sich um einen "tragfähigen Unterbau" (HINDEMITH) der atonalen Musik. Aus dieser Notwendigkeit heraus entwickelte SCHÖNBERG eine Methode der "Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen." Diese Methode geht von der Gleichberechtigung aller zwölf Töne einer Oktav aus. Kein Ton darf wiederholt werden, bevor nicht die anderen elf Töne erklingen sind. Diese Reihe nun bildet das Material einer Komposition. Bereichert wird diese "verhältnismäßig primitive" (SCHÖNBERG) Technik durch die Transposition der Reihe. Dann werden auch noch die aus der alten kontrapunktischen Praxis bekannten Verfahren wie Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung verwendet.²³⁴

"Das faszinierende an der 2. Wiener Schule war die Zwölftontechnik. Sie eröffnet ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten; von Melodien ohne Grundton kann sehr viel Expressivität und lyrische Schönheit ausgehen."²³⁵

NESSLERS zunächst ganz spontane Verehrung für die 2. Wiener Schule wurde durch das Partiturstudium von Werken SCHÖNBERGS, BERGS und WEBERNS noch bestärkt.

"Partituren studieren ist das Um und Auf. Das geschieht heute leider viel zu wenig. Die ganz Jungen, die meinen immer, sie müssen etwas vollkommen anderes erfinden und dabei können sie das Alte noch zu wenig. Gerade bei diesen ganz Jungen fehlt oft der Grund-

234 Vgl. SCHERLIESS, Volker, "Alban Berg, RoRoRo Bildmonographie", Reinbek bei Hamburg 1975, S81-88

235 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 11.02.1987, Interviewerin: Milena MELLER

stock der Zweiten Wiener Schule. Die Zwölftönigkeit schwirrt ganz vage in der Luft herum, aber kaum einer kann das wirklich."236

"... Ich finde, daß diese sogenannten Avantgardisten - entschuldigen Sie, wenn ich das so hart formuliere - aber die merken gar nicht, daß sie die alten Hüte sind. Die veralten meines Erachtens nämlich viel schneller als die 2. Wiener Schule. Es ist nicht die Schule, sondern die Leute, die die Schule bilden, die sind so stark, daß sie mindestens über ein halbes Jahrhundert ausstrahlen. Und dann kommen die nächsten 50 Jahre, und in diesen ist in dieser Beziehung keine solche Kraft da, solche Genies. Sagen wir es einmal altmodisch: Solche Genies wie SCHÖNBERG, BERG und WEBERN stehen nach 50 Jahren nicht wieder auf und bilden eine neue Schule, sondern für mich ist es schon eindeutig, daß die, die nachher kamen, so herrliche und großartige Komponisten und Leute dabei waren, daß die für mich nicht die Kraft haben, das auszustrahlen, was die 2. Wiener Schule ausgestrahlt hat. Ich spüre nachwirkend ein so starkes Feld, daß ich aus dem gar nicht herauskomme."237

NESSLERS eigene Werke lassen sich nun aber nicht in die der 2. Wiener Schule einreihen. Er macht nicht nach, seine Musik ist nicht epigonal. SCHÖNBERG soll zu seinen Schülern gesagt haben: "Lassen Sie Ihre Persönlichkeit das aussprechen, wozu Sie sich mit aller Gewalt gedrängt fühlen. Jeder hat eine andere Entwicklung hinter sich und gelangt auf seinem Weg zum Ziel, das sich notwendig ergeben muß."238 Seinen Weg, seinen musikalischen Standort, fand der Komponist NESSLER zwischen den traditionellen und den neuen Techniken. "Er halte heutzutage die Zwischenbereiche für sehr ergiebig, also eine Kompositionsweise, die nicht nur atonal, nicht nur konstruktiv zwölftönig und nicht nur tonal sei. Der Verdacht, Robert Nessler sei ein Musikschriftsteller der Kompromisse, der nach dieser Äußerung auftauchen könnte, ist leicht zu entkräften. In einem früheren Gespräch mit der 'TT' erklärte er einmal, er habe Kompromisse nicht nötig, da er - von Auftragswerken natürlich abgesehen - vor allem für sich schreibe." (Tiroler Tageszeitung, 09.11.1979)

236 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

237 s. Fußnote 235

238 Aus: KAUFMANN, Harald, "Hans Erich Apostel", Österr. Komponisten des 20. Jhdts., Wien, S.7

4.7. 1963 KAMMERKONZERT FÜR KLARINETTE, KLAVIER UND STREICHER

Diese Komposition stellt nun die Summe der Erkenntnisse dar, die Robert NESSLER bis dahin über die Wiener Schule bzw. hinsichtlich der Weiterentwicklung der neuen Musik gewonnen hatte, - "eine Synthese von geistig-konstruktiven und elementar-vitalen musikalischen Kräften."239

Tiroler Tageszeitung, 19.02.1963:

"Das Kammerkonzert NESSLERS besteht aus 3 Sätzen, wobei ein Monolog und ein Epilog für die Klarinette allein geschrieben sind. Das Stück ist geschrieben nach dem Prinzip der Zwölftonreihentechnik, wobei der erste Satz aus einer Reihe entwickelt ist, der dritte Satz dagegen aus zwei neuen Reihen, die gegeneinander kontrapunktieren. Dem langsamen Mittelsatz liegt keine Reihe zugrunde. Er ist vielmehr frei zwölftönig. Das Werk ist nicht orthodox nach der Reihentheorie verfaßt. So ergibt sich die Form durch die Vereinigung strenger und freier Verarbeitungstechnik, wobei sich die Verwandlung der Zwölftonreihen zum Großteil in Klarinette und Klavier abspielt. Der Monolog der Soloklarinette besteht wiederum aus einer neuen Reihe, und der Epilog der Klarinette stellt 'den Krebs' der Reihe des Monologs dar."

Die Uraufführung des Kammerkonzertes fand am 22. Februar 1963 im Tiroler Rundfunk statt.

"Ich hatte damals einen guten Klarinettenisten - das war der Walter KEFER - und Hans KOFLER war der Pianist. Ich habe dirigiert."240

Begleitet wurden die beiden Solisten von einem Streicherensemble des Städtischen Orchesters. Ein weiteres Mal wurde dieses Werk am 25.01.1970 im Funksaal des ORF-Studios Kärnten aufgeführt. Zusammen mit Stücken anderer Tiroler Komponisten wie Bert BREIT und Erich URBANNER stand das Kammerkonzert auf dem Programm des 4. Studiokonzertes über zeitgenössisches Musikschaffen in den Bundesländern Österreichs.

Kärntner Tageszeitung, 27.01.1970:

"NESSLER hat sein Konzert für und nicht gegen die Instrumente geschrieben."

Kleine Zeitung, 27.01.1970:

"Es ist ein zeitnahes Werk, das in die Zukunft weist, indem gezeigt wird, wie es gemacht werden muß, das Werk eines Könners. Es hatte in dem bravourösen Klarinettenisten Franz RIEGER und in dem fingerfertigen Pianisten Nols KAYSER seine

239 Aus: Tiroler Tageszeitung, 19.02.1963

240 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

Helfer."

Doch nicht nur in Österreich, sondern auch außerhalb der staatlichen Grenzen sollte dieses Werk zu hören sein. Wieder einmal war es Otmar SUITNER, der veranlaßte, daß Robert NESSLER 1971 als Gastdirigent der Berliner Staatskapelle neben Werken von BEETHOVEN, MOZART und C.PH. BACH eine eigene Komposition aufführen durfte.

Tiroler Tageszeitung, 08.04.1971:

"Auch als Komponist errang NESSLER bei der Presse viel Lob. Sein Kammerkonzert wurde als 'anspruchsvoll und gekonnt', die 'Patenschaft Anton von WEBERNS und dessen Konzentriertheit' besitzend, aber trotzdem 'stilistisch eigenwillig' bezeichnet."

Ausschnitt aus einem ORF-Interview mit Robert NESSLER am 09.11.1989, Interviewer: Othmar COSTA:

"Robert NESSLER, was bedeutet Anton WEBERN für dich?

So gut wie alles. Ich finde, daß es in der Musikgeschichte noch nie so etwas bedeutend Umstürzlerisches und Ähnliches gegeben hat wie Anton von WEBERN. Abgesehen davon, daß ich Familiengeschichte betrieben habe, weil meine Großmutter eine geborene von WEBERN war, hat mich das auch von der kompositorischen Seite her sehr fasziniert."

Anton WEBERN kann man wohl als den "introvertiertesten" Komponisten der Wiener Schule bezeichnen. Seine Musik ist von einer Helle und Klarheit erfüllt, die nicht nur auf rationale Arbeit, sondern besonders auf musikalischer Intuition beruhen; zudem tendiert sie zu aphoristischer Kürze. Kein Schmuck, kein Umweg, keine Wiederholung, keine Grundsubstanz und Zutat: alles ist wesentlich.²⁴¹

4.8. 1964: MOTIONEN FÜR SIEBEN SOLOINSTRUMENTE

"Ja, die Motionen sind - man kann fast sagen - ein jugendbewegtes Werk. Es ist eine seiner stärksten Arbeiten. Es ist sehr knapp, formal knapp, in der Instrumentation knapp." (Othmar COSTA)²⁴²

241 Vgl.: dtv-Atlas zur Musikgeschichte, Band 2, München 1985, S.527

242 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

Motionen 1964 für sieben Soloinstrumente (Violine, Cello, Klarinette, Trompete, Fagott, Klavier, kleine Tommel)

- Motion 1: Poco moderato
- Motion 2: Larghetto
- Motion 3: Un poco vivo
- Motion 4: Adagio e lamentoso

Motion I

ROBERT NESSLER

Poco moderato (♩=ca 80)

Clarinetten C

Trompete C

Fagott

Violine

VL Cello

KLTrommel

Klavier

mf cresc.

sempre con sord.

Die Trompete ist immer mit f Dämpfer zu blasen

p

mf cresc.

f

pp

f

p

© Copyright 1964 by edition modern

M 1204 E

(1. Partiturseite der Motionen)

Tiroler Tageszeitung, 20.03.1964:

"Der Komponist scheint für sie mit Auseinandersetzungen sehr geistiger Natur beschäftigt, die ihn zwingen, in einer leicht verschleierten, bisweilen schmerzhaften Atmosphäre zu verkehren. Das Kolorit dieses Werkes ist fahl und wird nur bisweilen durch starke Akzente nicht so sehr aufgehellte als aufgerissen. Das Werk beginnt mit einer scharfen, aufrüttelnden Dissonanz, um sich gleich darauf in lyrischen Gängen zu verlieren. ... Klangkomplexe wechseln mit Soloeffekten, bisweilen effektiv von Klängen im alten tonalen Sinne unterbrochen. Dabei erlebt der Hörer Wirkungen von seltener Eindringlichkeit, etwa eine fast an die Zerreißprobe gehende Steigerung, die sich auf Schlägen der kleinen Trommel aufbaut oder auf einzelnen Klavierakkorden. Die Entwicklung des Stückes, das vom Anfang bis zum Ende in einer grüblerischen und oftmals fast schmerzhaften Stimmung verkehrt, ... sind

organisch. Auch wenn sich im Gewebe des Geschehens einmal eine Linie verliert, die Figur eines Instruments ins Leere zu greifen scheint, ist das gedanklich unterbaut und begründet." Wie die Werke WEBERNS wurde diese fortschrittliche Komposition NESSLERS vom Publikum zunächst weniger verstanden und weniger begeistert aufgenommen als die bisherigen:

Kärntner Tageszeitung:243

"Robert NESSLERS 'Motionen' für sieben Soloinstrumente ist eines jener Werke, in dem der Komponist Substanz durch ungewöhnliche Besetzung kompensiert."

Neue Tiroler Zeitung, 19.03.1975:

"Mit einer ungewöhnlichen Besetzung läßt Robert NESSLER, der ebenfalls anwesend war, seine vier 'Motionen' mitteilen; Bewegungen, Eindrücke, die die Interpreten mit Hilfe der Proben vielleicht nachempfinden, die Zuhörer aber bestenfalls ahnen können. Ihnen bleibt lediglich zu erkennen, daß der Komponist von seinem Werk überzeugt ist und daß er deshalb eine totale Aufnahmebereitschaft fordern kann."

Die Uraufführung fand im März 1964 im ORF-Studio Tirol statt. Es spielte unter der Leitung des Komponisten das Innsbrucker Ensemble für neue Musik (Prof. BRUCKBAUER, Violine; Prof. KURZ, Cello; Walter KEFER, Klarinette; Walter STERFF, Trompete; Heinz GIES, Fagott; Theo PEER, Klavier; Dieter KÖHLER, kl. Trommel). Eine weitere öffentliche Aufführung dieser Komposition erfolgte im März 1975 in einem Studiokonzert des ORF-Kärntens, das wiederum speziell dem Musikschaffen Tiroler Komponisten gewidmet war.

Robert NESSLER bezeichnet heute sein "Kammerkonzert" und seine "Motionen" als jene Kammermusikwerke, die die Vorstufe zu seiner "1. Symphonie in einem Satz" bilden, in der er dann im großen Orchester die Erkenntnisse der kleineren Werke ausgewertet habe.

4.9. SYMPHONIEN

4.9.1. 1964: 1. Symphonie in einem Satz

"Trotz der Einsätzigkeit und der geringen Dauer von nur 16 Minuten nannte ich das Werk Sinfonie, weil eine gewisse Dreiteiligkeit deutlich erkennbar ist."

Das Reihenmaterial wird nach einer langsamen Einleitung mit scharfen Schlägen der Blechbläser verschiedenartig aufgesplittert, verdichtet oder vergrößert, dynamisch und rhythmisch stark kontrastiert, wobei der sehr ruhige Mittelteil mit seinen kammermusikalischen Solo-Episoden ungefähr die Rolle des 'langsamen Satzes' der herkömmlichen Sonatenform übernommen hat. Die klangliche Besonderheit wäre, daß im sonst großen Klangkörper die Fagotte und Hörner fehlen, dafür aber Flöten, Trompeten und Posaunen vierfach besetzt sind, wodurch sowohl mehr 'Transparenz ohne Weichteile' als auch präzise Härte erreicht wird. Der dritte Abschnitt mündet in ein karusellartiges Ganztakt-Allegro und bildet einen skurril-turbulenten Abschluß. Die Uraufführung dieses Werkes fand 1966 unter Otmar SÜITNER und der Berliner Staatskapelle statt, die mich kurz darauf einlud, die Bandproduktion im Deutschlandsender Berlin selbst zu dirigieren. Später erfolgte dann eine Produktion und Aufführung beim ORF-Wien durch das Niederösterreichische Tonkünstler-Orchester unter Kurt WÖSS."244

Nachdem Otmar SÜITNER in Ludwigshafen und in Leipzig die Bach-Variationen, mit der Dresdner Staatskapelle das Klavierkonzert gespielt hatte, dirigierte er nun auch die Uraufführung der 1. Symphonie NESSLERS in Berlin. Diese Tatsache spricht sicher nicht nur für eine rühmliche Freundschaft zweier Tiroler Künstler, sondern in besonderem Maße auch für die Kompositionen.

"Otmar SÜITNER hat sich als Freund und als Musiker für mich eingesetzt."245

Die 1. Symphonie NESSLERS bezeichnete GMD SÜITNER bei einer Pressekonferenz in Innsbruck 1966 "als sehr eindrucksvolle Arbeit, die Robert NESSLER zwar im Rahmen der Zwölftonreihe geschrieben hat, dabei aber nicht sklavisch dem 'Gesetz' der Reihen verhaftet blieb, sondern der freien Empfindung Raum gab." (Volksstimme, 31.12.1966) Weiters drückte SÜITNER bei diesem Pressegespräch sein Befremden darüber aus, daß zur Uraufführung in Berlin - sicher ein großes Ereignis für einen österr. Komponisten und dessen Land - nicht ein einziger Rezensent aus seiner Heimat erschienen war. "GMD Prof. SÜITNER appellierte sehr eindringlich an die Tiroler Presse, in Zukunft zu begreifen, welches Talent in Innsbruck zu Hause ist. Er meinte, daß man doch nicht das Wort vom 'Propheten im eigenen Lande' realisieren dürfe." (Volksstimme, 31.12.1966)

244 Aus: Gesammelte Texte Robert NESSLERS

245 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

Zurück zur 1. Symphonie:

Tiroler Tageszeitung, 18.11.1966:

"Die Orchesterbehandlung entspricht einem modernen Konzert für Orchester. Der Komponist beweist mit ihr seine überaus reiche, an Werken der Klassik ebenso wie an Anton von WEBERN geschärfte Erfahrung. Dabei ist das klangliche Element nicht Klangzauber oder Illustration, sondern ebenso wie die rhythmische Gliederung im Detail den Aufbau des Ganzen untergeordnet. Solides handwerkliches Können, mehr dem freien Spiel der Phantasie als grundsätzlicher Vorplanung folgende Arbeitsweise und straffe Zeitkontrolle - zwingende Zeitrafung, neben freiem Ausschwingen bestimmten die Eigenart der allmählich gereiften ersten Symphonie NESSLERS. Folgerichtigkeit und Zusammenhang des musikalischen Denkens weisen in die Zukunft."

Tiroler Tageszeitung, 08.04.1974:

"Ähnlich wie BRAHMS nur zögernd und abwägend die neuen Klangflächen betrat und aus der Tradition heraus entwickelte, wird man Robert NESSLERS Kompositionsstil beurteilen müssen, dem das Experiment um jeden Preis nicht so gewichtig scheint, wie die nie abreißende Verbindung zum gediegenen Bewährten."

"Ich bin nicht der Typ zum Musiknachmachen. Allerdings auch nicht zum Experimentieren."246

Othmar COSTA:

"Robert NESSLER war immer bestrebt, klassisch zu notieren. In seiner Vorrede zur 'Musik für neun Streichinstrumente' schrieb er ja, daß ihn dieses 'unbedingt mit Gewalt etwas Neues machen' nicht interessiert. Er fand das Auslangen damit, Neues im noch sozusagen vorgegebenen Rahmen zu schreiben."247

Armin KÖLBL:

"Es ist nicht seine Art zu experimentieren. Er will Orchesterinstrumente verwenden und verwendet die hervorragend."248

"Das Experimentieren war mir immer verdächtig; also scharf formuliert, es war für mich immer am Rande der Scharlatanerie, und an diesen Rand wollte ich mich nicht begeben. Es war vielleicht falsch von mir, das weiß man nicht. Ich hatte einfach nie diesen Hang zum

246 Aus: Tiroler Tageszeitung, 14.08.1974

247 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

248 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

Experimentieren."249

Der Autor Harald KAUFMANN beschreibt in seiner Studie über den Komponisten H.E. APOSTEL, SCHÖNBERGS Einstellung zum Experimentieren mit folgenden Worten: "Das Streben, Originelles, bisher nie Gehörtes zu komponieren, ist kein Kriterium des Wertes, sondern unterliegt dem dringenden Verdacht der künstlerischen Unwahrhaftigkeit - das Originelle ist Geschenk im nachhinein, zustande gekommen durch besondere Klarheit des Blickes in das historisch Überlieferte, durch die Kraft besonders deutlicher Disposition, durch Breite, Intensität und innere Nötigung dessen, was zu sagen ist."250

4.9.2. 1966: 2. Symphonie (Auftragswerk des ORF)

So ist auch NESSLERS 2. Symphonie alles eher als ein Experiment, im Gegenteil: "... seine 2. Sinfonie ist ein Werk, in dem Nessler nicht in dem Maße 'fort- bzw. vorwärtsgeschritten' ist, wie man es erwartet hat, wenn man seine hochmodernen 'Motionen 1964' kennt." (Volksbote, 1967)251

"Der Mensch ändert sich und man weiß nicht wieso. Analysieren Sie einmal die verschiedenen Stilperioden bei STRAWINSKY, da kommen Sie von einer Verwunderung in die andere. Das kommt einfach vor, daß Richtungsänderungen sattfinden; oft ist irgendein menschliches oder persönliches Ereignis Anlaß dazu. Aber bei mir war es einfach ein Stimmungswechsel."252

249 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

250 Aus: KAUFMANN, Harald, "Hans Erich Apostel", Österr. Komponisten des 20. Jhdts., Wien, S.15

251 genauere Angaben fehlen

252 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 25.07.1992



(Aus dem Skizzenheft zur 2. Symphonie)

"Seine Zweite ist ein Griff zu altbewährten Arbeits-, Material- und Formprinzipien. NESSLER hat also 'Sinfonik' gemacht: Er verwendet das große konventionelle Sinfonieorchester (Ausnahme: Altsaxophon), die dreisätzige Form (Mittelsatz eine freie Passacaglia), die großflächige Anlage, bewährte Satztechniken aus der hohen Zeit der Sinfonie, anders gesagt: Die große sinfonische Geste ist sehr oft spürbar. Wäre man dem Komponisten nicht wohlgesinnt, könnte man analog zu H. WOLF spotten, der über BRAHMS schrieb: '... wie man anno dazumal Menuette getanzt bzw. Symphonien geschrieben, schreibt auch Herr BRAHMS Symphonien, mag derweilen vorgefallen sein was will.'

Man fragt sich, was NESSLER bewog, den Weg zur Tradition zu beschreiten. Seine Motionen 1964 für sieben Instrumente - wie die 2. Symphonie im Auftrag des österr. Rundfunks komponiert - dürften ihn in eine Sackgasse geführt haben. Er empfindet sie heute als 'Studienwerk'. Sein Status quo ähnelt dem STRAWINSKYS um 1920 und HINDEMITHS um 1930 (Wendung zum

Klassizismus). Es scheint also für gewisse Komponisten symptomatisch, bis zu einem bestimmten Zeitpunkt 'fortschrittlich' zu sein und danach sich auf die Tradition zu besinnen. Der Grund, weshalb NESSLER nicht auf der Ebene seiner atonalen 'Motionen' weiterarbeitete, liegt also darin, daß er keine oder zu geringe Möglichkeiten fand, in dieser Richtung weiterzuarbeiten, ohne in das Geleise WEBERNS zu gelangen. WEBERN ist nämlich für NESSLER das Ende einer Entwicklung. So bleiben also zwei Wege offen: Entweder das bisher Errungene mit dem zu verbinden, was der Neuen Musik zu finden bisher nicht (oder noch nicht?) gelungen ist: eine dominierende Form wie die Sonatenform, die Fuge oder die Passacaglia und eine Instrumentalensemble wie das klassische Sinfonieorchester, oder sich in das 'Laboratorium der Elektronik' zu begeben. NESSLER wählte den ersten Weg und strebt nun eine Ausgewogenheit zwischen Dodekaphonie und Tonalität an, und zwar so, daß streckenweise eine Reihe dominiert, die von tonalen Partien abgelöst wird. Das Ziel in dieser Hinsicht dürfte wohl eher in einer permanenten Durchdringung bzw. simultanene Überschichtung beider Elemente liegen als in einer weniger befriedigenden Sukzession." (Volksbote 1967, Dr. SULZ) 253

Robert NESSLER selbst begründet seinen damaligen kompositorischen Standpunkt folgendermaßen:

"Zur Uraufführung meiner 2. Symphonie:

Noch nie in der Geschichte der Musik waren die Verästelungen und Überschneidungen der Stile und Methoden so vielfältig als gerade jetzt. Ich persönlich bin zur Erkenntnis gekommen, und habe das Gefühl, daß der Versuch einer Synthese all jener verwirrender Elemente, die die Musikwelt seit ca. 60 Jahren in eine oft groteske Ratlosigkeit versetzt hat, meiner Veranlagung entspräche, und ich eine Koordinierung nicht mit dem Verstand allein suchen muß, sondern der vom Intellekt kontrollierten Inspiration weniger gefährlich als zuversichtlich freieren Lauf lassen könnte.

Dieses Vorhaben ist im wesentlichen das möglichst homogene Zusammenschmelzen tonaler und dodekaphoner Mittel und deren Formen, was vorerst recht problematisch erscheinen mag.

Da es mir in meiner Musik vor allem um die ethische Aussage geht und nicht um theoretische Prinzipien, halte ich es durchaus für moralisch, eine organische Verbindung dieser gültigen Tonsysteme herzustellen und sie individuell so dosiert anzuwenden, daß eine Art Schwebezustand entsteht, bei dem sich die resultierenden Spanningskräfte weitgehend die Waage

halten. Stilgefühl und Klangsinn müssen dabei im Unterbewußtsein diesen Zustand auf sein Gleichgewicht überwachen; nach dem Schöpfungsakt hat dieses Ergebnis der schärfsten Selbstkritik standzuhalten. Dies kann einen Weg weisen, der nicht nur nicht regressiv ist, sondern neue Aspekte bringt. Dahingehende Tendenzen in allerjüngster Zeit geben mir scheinbar recht, doch finde ich diese zumeist spekulativ. Die internationalen Tage für Neue Musik in Donaueschingen, wo das jeweils Neueste vorgeführt wird, haben diese Tendenzen deutlich aufgezeigt, denn man versucht durch irgend eine 'Richtungsänderung' aus dem gegenwärtigen Dilemma herauszukommen, und sei die Richtung noch so rückläufig. Von diesen Spekulationen möchte ich mich distanzieren, um nicht in den Verdacht zu geraten, daß meine Koordinierungsversuche faule Kompromisse seien. Aber auch 'Neu-sein' um jeden Preis, wobei die Fundamente und Formen einer 400-jährigen Musikkultur brutal geleugnet werden, aber nicht das entsteht, was auf Grund der Genialität seines Schöpfers ein Opfer alles Traditionellen rechtfertigen könnte."254

Diese Sätze schrieb Robert NESSLER zur Uraufführung seiner 2. Symphonie, die am 18. September 1967 im ersten Programm des österr. Rundfunks stattfand. Die Produktion mit den "Innsbrucker Sinfonikern" dirigierte der Komponist selbst.

Tiroler Tageszeitung 1967:255

"Soweit ein Urteil nach einer einmaligen Begegnung überhaupt am Platze ist, muß die Synthese, die NESSLER in seiner 2. Symphonie anstrebt, als durchaus geglückt erscheinen."

Anlässlich des 50. Geburtstages von NESSLER wurde diese Komposition im Rahmen der Innsbrucker Orchesterkonzerte am 13. und 14. November 1969 ein zweites Mal aufgeführt.

Tiroler Tageszeitung, 15.11.1969:

"NESSLER erntete für sein schönes Werk, das vom Städtischen Symphonieorchester unter Direktor RANDOLF glanzvoll wiedergegeben wurde, herzlichen Beifall."

"MD RANDOLF vermittelte mir auch die Aufführung dieses Werkes in Holland [Harlem] mit dem 'Noordholland Philharmonisch Orkest' unter deren Chefdirigenten Henri ARENDS. Ich bin damals [im Nov.1970] sogar dorthin gefahren und habe es mir angehört. Die

254 Aus: Gesammelte Texte Robert NESSLERS

255 genauere Angaben fehlen

Aufführung und das Orchester waren sehr gut."256

4.10. - "SONNENGESANG"

- "LES POISSONS MAGIQUES"

Vor bzw. nach der 2. Symphonie schrieb Robert NESSLER jeweils ein Werk, dessen Entstehungsgrund sich von dem der übrigen Kompositionen völlig unterscheidet. Waren es bisher Aufträge oder lang gereifte Pläne, die ihn zum Musikschi-eiben veranlaßten, so zwangen ihn beim "Sonnengesang" und bei den "magischen Fischen" zwei ganz spontane Eindrücke zum Komponieren. 1965 kam ihm zufällig durch eine Ansichtskarte aus Rom eine Übersetzung des Sonnengesanges von Franz v. ASSISI in die Hände.

"Es war eine momentane Begeisterung. Ich hatte das Gefühl, da muß ich mich darüber hermachen."257

"Ich weiß, ich habe nicht einmal überprüft, ob die Übersetzung gut ist. Mir hat das gefallen, und so habe ich diesen Text vertont. - Aus! - Ganz spontan und ohne Rücksicht auf Verluste."258

Ähnlich erging es dem Komponisten 1968 mit den "magischen Fischen".

"Als ich das Bild 'Le poisson magique' von Paul KLEE sah, war mir im Moment klar, daß ich - angeregt von diesem Bild - etwas schreiben soll oder muß. Im Augenblick wußte ich auch, daß es Stücke für zwei Instrumente sein werden, und ich wußte auch, daß es Cello und Flöte sein wird. Warum, das kann ich mit bestem Willen nicht sagen."259

4.10.1. 1965: Sonnengesang des hl. Franziskus v. Assisi für Sopran und Orchester

Seit seiner Studienzeit war die Vertonung dieses Textes für

256 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

257 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER für die Sendung "Aus dem Tiroler Musikleben" am 19.02.1987, Interviewer: Othmar COSTA

258 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

259 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER für die Sendung "Arbeit mit Musik" im Jahr 1969, Interviewer: Theo PEER

hohen dramatischen Sopran und Orchester die erste Vokalkomposition NESSLERS. Weshalb er sich nur zögernd dieser Gattung näherte, hat dieselben Ursachen wie das Fehlen von Opern und Chorwerken in seiner Werkliste. - Er fand keine geeigneten literarischen Vorlagen. Die Übersetzung des Sonnengesanges inspirierte ihn nun ganz spontan zur Komposition eines Orchesterliedes. Auf die Frage, wieso er für die Begleitung der Singstimme ein ganzes Orchester und nicht wie in seinen früheren Liedkompositionen ein Klavier wählte, antwortete NESSLER:

"Im Grunde genommen bin ich ein Orchestermensch. Ich tendiere sehr zum Orchestralen. Für die Klangfarben, die ich mir vorstellte, hat mir das Klavier einfach nicht ausgereicht."260

Die Tonsprache des Werkes bezeichnet der Komponist als zu Alban BERG tendierend.

"Z.B. der Schluß des Sonnengesanges - da muß ich zugeben, daß ich da sehr in Richtung Alban BERG verwurzelt war. Das gebe ich ohne weiteres zu, weil das ist ja keine Schande. Im Gegenteil, ich habe immer gesagt, mir könnte nichts besseres passieren, als in das Fahrwasser Alban BERGS zu geraten."261

Tiroler Tageszeitung, 25.02.1966:

"Am vergangenen Freitag sendete Radio Tirol die Uraufführung des 'Sonnengesangs' nach Worten des heiligen Franziskus von Assisi für Sopran und Orchester von Robert NESSLER. Dieses Werk stellt, was Anlage, Aussagekraft und Dimension anlangt, einen vorläufigen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten dar. Mit den Mitteln einer Tonsprache, die der Gegenwart völlig entsprechen - ohne experimentell zu wirken - hat Robert NESSLER den Text nicht nur vertont, sondern diesen gleichsam in die Musik einbezogen, so daß auch die rhythmischen Eigenwerte der literarischen Vorlage in ihrer Wirkung erhöht wurden. Die mystisch-ekstatisch geführte Singstimme (mit Intervallschritten und Sprüngen, wie sie uns sowohl aus der Musik des Mittelalters als auch aus der jüngsten Zeit vertraut sind) verschmilzt mit dem Orchesterklang zu vollkommener Einheit. Der Instrumentalanteil der Komposition ist also nicht im üblichen Sinne Begleitung, sondern ein gleich wichtiger Bestandteil der Textaussage.

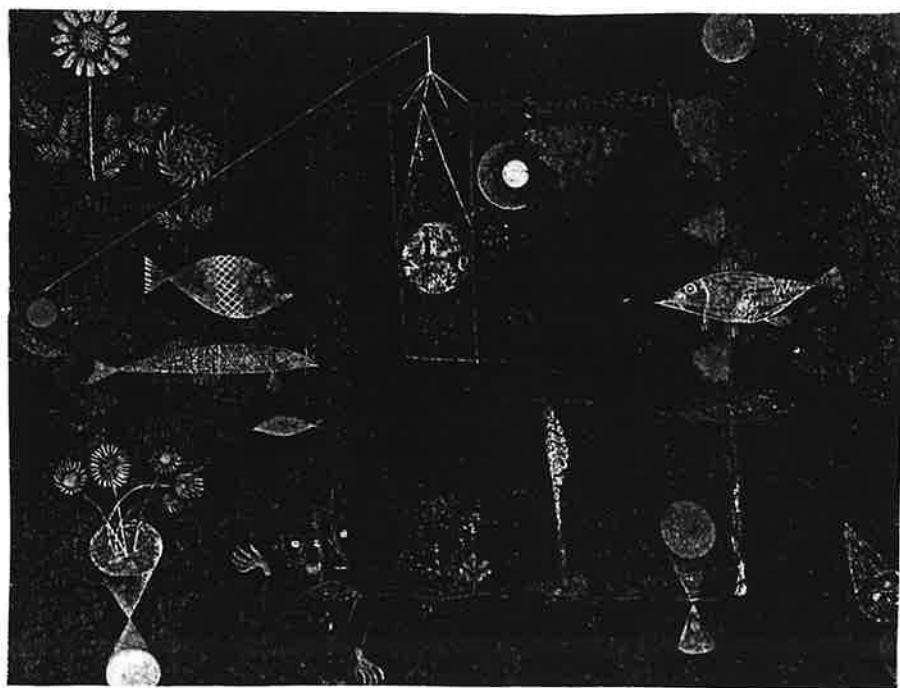
Dieser Ausgeglichenheit aller Mittel ist es zu verdanken, daß das Werk, obwohl es manchmal bis an die Grenzen der Tonalität zu gehen scheint, unmittelbare Wirkung auf den Hörer ausübt. Diese Wirkung verdankt das Werk auch der ausgezeichneten

260 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

261 s. Fußnote 260

Leistung Erika MECHERAS als Solistin und des Städtischen Orchesters. Der Komponist leitete die Aufführung, und er verstand es offenbar, allen Beteiligten das Letzte an Können abzuverlangen."

4.10.2. 1968: "Les poissons magiques", vier Studien
für Flöte und Violoncello
nach einem Bild von Paul KLEE



("Le poisson magique" von Paul KLEE)

"Meine 'Magischen Fische' haben das Bild 'Le poisson magique' von Paul KLEE aus dem Jahre 1925 zur Vorlage. Wahrscheinlich habe ich die starke Affinität KLEES zur Musik in diesem Bild ganz besonders gespürt, so daß es sofort zur Komposition kam. Es entstanden vier Studien für Flöte und Violoncello, die dem Hörer den Versuch vermitteln sollen, die Impression des Bildes in Musik umzusetzen."²⁶²

"Ich habe das Bild von KLEE im Schaufenster der

Tyrolia gesehen, und daraufhin ist dann rasch das Stück entstanden, obwohl ich sonst kein Schnell-schreiber bin. ... Mich hat der ganze Paul KLEE angesprochen, obwohl ich vorher nicht wußte, daß KLEE sich nie entscheiden konnte, ob er Musiker oder Maler werden sollte. Das habe ich erst nach der Komposition in einer Biographie über Paul KLEE gelesen. In dieser wurde KLEE genau so dargestellt, wie ich ihn mir vorgestellt habe - unglaublich - , irgendeine mysteriöse Affinität ist da vorhanden." 263

„Les poissons magiques“
(Paul Klee)

Robert Nessler, 1968

© Copyright 1973 by Ludwig Dohlinger (Bernhard Herzmansky) K.G., Wien, München.
D.14.280

(1. Partiturseite)

Tiroler Tageszeitung, 18.06.1969:

"Die Stücke sind kurz 'Gesamtdauer ca 10 Minuten' und frei zwölftönig geschrieben, wobei - bedingt durch die Zweistimmigkeit - atonale Bezüge möglich sind."

Die Uraufführung und eine Produktion spielten Franz RENWART (Flöte) und Klaus HASSLWANTER (Violoncello). Diese Aufnahme befindet sich auch auf der Dokumentations-CD über Robert NESSLER, - "..., weil es eines meiner bestec Stücke ist."264

Letztes Jahr, im März 1992, erhielt der Komponist einen Brief von Musikern aus den USA, in dem stand, daß sein Werk "Le poisson magique" bei einem Kammerkonzert in New York aufgeführt wurde.

"Die Musiker haben sich das Werk beim Verlag 'Doblinger' in Wien 'herausgefischt', bestellt, und so ist das Werk nach New York gekommen."265

Neben den "Magischen Fischen" liegen noch einige andere Werke NESSLERS gedruckt vor (edition modern, München; Doblinger, Wien). Daß dabei ein Stück bis nach Amerika kommt, sieht NESSLER als "natürlichen" Weg. Die Verleger seien ja moralisch verpflichtet, die Werke zu verbreiten, doch meist geschehe es umgekehrt, kritisiert NESSLER: Der Verlag nehme großteils nur solche Werke an, bei denen Aussicht auf Profit bestehe.

"Die Frage ist, wo fängt das Geschäft an und wo die moralische Verpflichtung. Die Verleger, die qualitätsbewußt arbeiten, die gehen meist Pleite. Das ist das Problem, und das wird auch nie gelöst werden."266

4.11. 1970: DIVERTIMENTO FÜR OBOE, 3 VIOLINEN UND 3 CELLI

"Wer schreibt 1971 noch ein Menuett?" - So lautete die Überschrift eines TT-Artikels, der anlässlich einer Pressevorführung dieses Werkes im Studio Tirol erschien. Daß Robert NESSLER auf diese altbewährte klassische Form des Divertimentos zurückgriff, mag vielleicht daran gelegen haben, daß

264 s. Fußnote 263

265 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 24.03.1992

266 s. Fußnote 265

er nach den Symphonien und den verschiedenen "ernsten" Stücken nun einmal seine heiter-spritzige Ader erproben wollte. Das Werk sollte ursprünglich für eine bunte Besetzung geschrieben werden. Im Zuge der Arbeit beschränkte sich der Komponist jedoch auf ein Blasinstrument (Oboe) und sechs Streichinstrumente (3 Violinen, 3 Celli).

"Ich wollte eigentlich den Klang von drei Geigen und drei Celli zusammenbringen und habe deswegen die Bratschen eliminiert. Es war ein Ausprobieren einer Besetzung, d.h. - ausprobieren brauche ich es gar nicht, ich kann mir ganz genau vorstellen, wie es klingen wird. - Und es ist mir gelungen, es ist ein sehr gutes Stück."²⁶⁷

"Ohne alle experimentell gewonnenen Möglichkeiten des Spiels auszunutzen, schreibt Robert NESSLER eine Musik, die in ihrer konzertierenden Haltung den ausübenden Musiker sofort anspricht. ... Das kompositorische Problem, mit drei hohen und drei tiefen Stimmen einen überzeugenden musikalischen Satz zu schreiben, ist nicht zu unterschätzen. Robert NESSLER arbeitet mit Kontrast-Blockbildungen und stellt diesen homogene, ausgewogene Registerkombinationen gegenüber. In den Streicherklang ist die Solostimme der konzertierenden Oboe eingebettet." (aus: Gesammelte Kritiken Robert NESSLERS)²⁶⁸
Tiroler Nachrichten, 24.09.1971:

"In den vier klassische Tempobezeichnungen tragenden Sätzen dominiert der heitere Allegrocharakter, der vom optischen Schwung des Kopfsatzes über die subtile Ironisierung eines Menuetts bis zur humoristischen Verspieltheit des Finales geistreich variierte Züge trägt; lediglich das Andante hebt sich durch seinen meditativ-lyrischen Grundton davon ab." Die Ausführenden der ORF-Produktion dieses Werkes in der Haller Jesuitenkirche waren: Vladimir NAVRATIL (Oboe); Roman WISATA, Martin MUMELTER, Peter LEFOR (Violinen); Klaus HASSLWANTER, Max ENGEL, Edgar GREDLER (Violoncelli).

4.12. 1972-73: CONCERTO II FÜR KLAVIER, STREICHER UND PAUKEN

Die Uraufführung des Concerto II am 26.11.1974 in einem

267 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

268 genauere Angaben fehlen

Studiokonzert des ORF Tirols war ein besonderes Ereignis, da sie nicht - wie es bisher üblich war - über Tonband, sondern "live", vor einem Publikum stattfand. Theo PEER spielte den Klavierpart des ihm gewidmeten Konzertes, Wolf Dieter KÖHLER die Pauken. Begleitet wurden die beiden von Streichern des Innsbrucker Symphonieorchesters unter der Leitung des Komponisten.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system includes staves for Klavier (Kl.), Pauken (Pk.), and Streicher (Str.). The second system continues the notation for these parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "marcellino" is written in the first system, and "f" is written in the second system. The page number "120" is visible at the bottom of the second system.

(Aus dem Skizzenheft zu dem Concerto II)

Dieses Werk - Concerto II - unterscheidet sich ganz wesentlich von NESSLERS ersten Komposition für Klavier und Orchester.

"Es ist etwas ganz anderes, in diesem Werk sind noch 4 Pauken dabei. Die Pauke hat mich gereizt, als Schlaginstrument mit bestimmter Tonhöhe. Der Umfang der Pauke reicht ja vom tiefen bis zum hohen E - 2

Oktaven; das wohldosiert auszunützen ist gar nicht so einfach. Die Intervalle dürfen nicht zu nahe beieinanderliegen, weil sonst gibt es nur einen furchtbaren Wirbel. Es war ein Ausprobieren einer Instrumentengruppe, von der ich viel halte, und von der ich auch genau gewußt habe, wie sie aufeinander funktioniert."269

Neue Tiroler Zeitung, 28.11.1974:

"Das Konzert ist, wenn man so sagen darf, ein echter NESSLER: vital, temperamentvoll, rhythmisch sehr ausgeprägt, ja über weite Strecken geradezu tänzerisch empfunden. ... Große Spannweiten im Klangvolumen werden schon durch die ungebremsste Kraft der Pauken in den Ecksätzen vorgegeben; mit welcher Intensität und Originalität dieser dynamische Bogen dann aber bis ins meditative Adagio und bis zur Duftigkeit des Walzer-Allegrettos erfüllt ist, zeigt eben die künstlerische Substanz des Komponisten."

Tiroler Tageszeitung, 28.11.1974:

"Robert NESSLER versteht sehr wohl einen eigenen Kompositionsstil zu schreiben, den er selbst als ein 'Erfüllen alter Formen mit neuen Inhalten' bezeichnet. Eben dieses oft überpräzise Festhalten an überkommenen Formen scheint bei aller Phantasie der Erfindung jene Barriere zu sein, die einer vollen Entfaltung von NESSLERS kompositorischer Begabung entgegensteht, vor allem wenn man um seine profunden Kenntnisse der Harmonielehre, des Generalbasses weiß."

"Ich finde, daß das Festhalten an den Formen nie eine Barriere sein kann. Die Idee eines Stückes kann schwach sein, und das kann dann als Barriere empfunden werden, - aber das Festhalten an Formen? Ich will in ganz bestimmten Formen schreiben."270

4.13. 1973: PRÄLUDIUM 73 FÜR GROSSES ORCHESTER

(Auftragswerk anlässlich der Eröffnung des Innsbrucker Kongreßhauses)

"Im Allgemeinen stehe ich Auftragswerken positiv gegenüber; es ist ja kein 'Muß', sondern ein Angebot. Ich bringe da immer einen Vergleich und sage: 'Wenn

269 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

270 s. Fußnote 269

ich eine Kirche bauen soll, darf ich kein Bauernhaus hinstellen, sonst entspreche ich dem Auftrag nicht.'

- Und in der Musik ist es auch so."271

Robert NESSLER stand gerade mitten in der Arbeit an seinem Concerto II, als ihm von Musikdirektor E. SEIPENBUSCH der Auftrag erteilt wurde, für die Eröffnung des neugebauten Kongreßhauses in Innsbruck ein Werk zu schreiben. Das 2. Klavierkonzert wurde beiseite gelegt, und in erstaunlich kurzer Zeit stellte er nicht nur die Komposition - Präludium 73 - fertig, sondern schrieb auch das gesamte Orchestermaterial.

"Durch die Kürze des zur Verfügung stehenden Zeitraumes wäre kein Verlag mehr dazu imstande gewesen. ... Auftragswerke sind - noch dazu, wenn sie an einen ganz bestimmten Zweck gebunden sind - für einen Komponisten eine meist schwierig zu lösende Aufgabe: Einerseits soll die Musik dem gegebenen Rahmen entsprechen, andererseits darf und möchte der Komponist seine künstlerische Persönlichkeit nicht aufgeben. Robert NESSLER löste das Problem auf folgende Weise: Vom Formalen her nahm er Bezug auf die Tatsache, daß das Kongreßhaus aus den jahrhundertealten Ruinen der Dogana entstand, und wählte daher die traditionelle Form von Präludium und Fuge, allerdings in sehr freier und ihm entsprechender Art und Weise. Das einsätzliche Werk beginnt mit einem choralartigen Thema rein tonalen Charakters und dominierenden Blechbläsern, das folgende Fugato - überwiegend von Streichern und Holzbläsern getragen - bringt eine eher vital als akademisch ausgeführte Zwölftonreihe und führt in einer Wiederholung des Anfangschorals zum krönenden Abschluß." (Tiroler Tageszeitung, 17.10.1973)

Bei der Uraufführung am 21.10.1973 im Festkonzert zur Kongreßhauseröffnung wurde das Werk, das von dem Innsbrucker Symphonieorchester unter der Leitung von MD E. SEIPENBUSCH gespielt wurde, mit großem Beifall aufgenommen.

Tiroler Zeitung, 23.10.1973:

"Der anwesende Komponist durfte auf Werk und Wiedergabe stolz sein."

4.14. 1976: MUSIK FÜR NEUN STREICHINSTRUMENTE
 (Auftragswerk des ORF-Studio Tirol)

Adagio

The image shows a handwritten musical score for nine string instruments. The score is written on multiple staves, with some parts marked 'Adagio' and others 'Allegro'. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'.

Adagio

Allegro

pp cresc.

(Aus dem Skizzenheft zu dm Streichernonett)

"Das ist fast das beste Stück von mir."272

Bert BREIT:

"Was ich von NESSLERS Stücken besonders schätze, ist diese Geschichte für neun Streichinstrumente. Es ist ein grandioses Werk, sicherlich eine der besten Kompositionen, die jemals hier in Tirol entstanden sind. Ich glaube, in dem Stück drückt sich das aus, was Robert NESSLER ist und kann, nämlich, seine Emotionalität und daß er viel von der Kompositionstechnik versteht."273

In dem Beibext zur CD-Dokumentation, die auch dieses Werk NESSLERS enthält, schreibt der Komponist über die "Musik für neun Streichinstrumente":

"Ich habe diesem Streichernonett absichtlich keine erwartungsträchtige Aufschrift gegeben, damit dadurch das Absolute und Unprogrammatistische betont wird. Ich versuchte also lieber eine Musik ohne Titel als einen Titel ohne entsprechender Musik zu schreiben in der Absicht, die weitreichenden Register der neun Streicher ohne Anwendung besonderer extremer Spieltechniken, aber durch Nutzung individueller Tongebung, im gesamten Klangbild zum Ausdruck zu bringen. Auf die Durchhörbarkeit habe ich immer dort geachtet, wo ich sie überhaupt wollte; denn ein engmaschiges Geflecht von neun Stimmen erscheint ab einer bestimmten Dichte fast nur mehr als unruhige Klangfläche. Ich wollte bei dieser Gelegenheit eine heute ohnehin etwas in Frage geratene 'Handwerklichkeit' einerseits mit Ironie ad absurdum führen, andererseits aber aufzeigen, wie man Polyphonie eventuell revitalisieren könnte. Formal gesehen besteht das Werk aus einem bewegt-aggressiven Hauptteil, dem ein flächig-ruhiger Satz mit dem Charakter einer erweiterten Introduktion vorangestellt ist. Diese Form entsteht 'von innen her' und bildet ohne Satzpause jenen Bogen, der die Folge von Kettenreaktionen musikalischer Zellen ist - die eigentliche Triebfeder des impulsiven, aber kontrollierten Stückes, das dann mit der wiederkehrenden Ruhe des Anfangs ausklingt. Aleatorisches kommt nicht vor; es ist alles ausgeschrieben, festgelegt und nichts dem Zufall überlassen. Entscheidend für den Hörer ist nur der unmittelbare Eindruck des Endproduktes, der durch allzu eifrige Bedachtnahme auf Konstruktion und Entstehung nicht beeinträchtigt werden sollte."

"Der Witz des Werkes besteht darin, daß sich der Hörer nicht mehr auskennt, weil es ein derartiges

272 s. Fußnote 269

273 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

Stimmengewirr ist, daß es nicht mehr durchhörbar sein kann."274

Wie die 2. Symphonie NESSLERS, so war auch diese Komposition ein Auftragswerk des Österr. Rundfunks.

Tiroler Tageszeitung, 25.04.1977:

"'Jedes Leben stagniert, das sich nicht entwickelt,' erklärte Dr. Othmar COSTA, Leiter der Abteilung Ernste Musik des ORF-Studios Tirol, und findet damit nicht nur die Formel für die Pflichterfüllung des ORF gegenüber zeitgenössischer Kunst, sondern bekundet damit ein persönliches Engagement, das über jeder Pflichterfüllung steht."

Dr. Othmar COSTA war es auch, der erkannte, was es für Robert NESSLER bedeutete, gefördert und aufgeführt zu werden, wie wichtig ihm solche Aufträge waren: "Ich glaube, bei Robert NESSLER ist mitunter diese Inspiration gar nichts anderes als ein Auftrag; nicht so wie bei Palestrina, der eine Eingebung von oben hat und dann diese 'Missa papae Marcelli' schreibt, keine himmlische Geschichte. Bei Robert ist es wichtig, daß jemand zu ihm kommt und sagt: 'Ich will etwas von Dir. Schreib bitte ein Kammermusikstück!'; oder wenn z.B. der Roman WISATA sagt: 'Wir haben die und die guten Streicher.', dann geht der Robert her und schreibt ein Stück für neun Streicher z.B., und aus dem Nachdenken über diese Möglichkeit, neunstimmig zu arbeiten, ergibt sich dann natürlich auch manches für die Komposition, und die Inspiration wächst mit dem Auftrag, mit der Zielvorstellung."275

Michael BUCHRAINER:

"Ich glaube, einen äußeren Anreiz zum Musiks Schreiben braucht fast jeder Komponist. Also mir ergeht es auch so. Irgendwo geht es dann besser, als wenn man nur so vor sich hin schreibt."276

In diesem Sinne waren die ausgezeichneten Instrumentalisten, die die "Musik für neun Streichinstrumente" im April 1977 bei einem vom ORF durchgeführten Kompositionskonzert mit neuen Werken heimischer Komponisten in der Jesuitenkirche in Hall aus der Taufe hoben, NESSLER sicherlich zusätzliche Inspiration bei der Arbeit an diesem Werk.

Neue Tiroler Zeitung, 26.04.1977:

"Dieses Stück gab einen starken Eindruck eines reifen

274 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

275 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

276 Aus: Interview mit Michael BUCHRAINER am 25.09.1992

Künstlers wieder."

Bei einer Matinee im Wiener Konzerthaus wurde das Werk vom Wiener Kammerorchester unter Philipp ENTREMONT 1989 aufgeführt. Seither beschäftigt NESSLER die Idee einer chorischen Aufführung dieses Werkes - mit "50,60 Streichern" - wofür er auch eine Bearbeitung schaffen möchte.

"Es würde eigentlich der Absicht des Werkes entsprechen. Durch die chorische Besetzung würde der Wirr-Warr noch größer sein."277

4.15. 1977: 1. STREICHQUARTETT

zum 70. Geburtstag von Herbert von KARA JAN

Prof. NESSLER berichtete der Zeitschrift "Publicum" über sein Werk:

"Mein 1. Streichquartett, entstanden im Herbst 1977, besteht aus zwei Blöcken. Der rezitativische Anfang, getragen von der 1. Geige, führt zu einem vitalen Satz, der sich im Grenzbereich teils frei tonaler, teils frei dodekaphoner Strukturen bewegt. Es schließt sich nach kurzer Satzpause eine Chaconne-artige Variationskette an, und zwar wird eine sehr ruhige Zwölftonreihe leise und vorsichtig von der Bratsche vorgestellt, aber dann um so kontrastreicher abgewandelt. Nach sechzehn kurzen, zum Teil sehr stürmischen Veränderungen folgt eine Fuge, die die rhythmisch belebte Grundreihe zum Thema hat. Zum Schluß bringt das Cello die Reihe quasi als Cantus firmus, während die übrigen in ostinaten Passagen heftig kontrapunktieren. Daran erkennt man die Absicht, Kräfte der alten Form- und Satztechniken mit den Möglichkeiten der Polyphonie von heute in Verbindung zu bringen.

Die Uraufführung des Werkes erfolgte am 5. April 1978 im ORF-Studio Tirol durch das 'Innsbrucker Streichquartett' und ist Herbert von KARA JAN zum 70. Geburtstag gewidmet. Der Maestro hat meine Widmung angenommen und die Manuskriptpartitur eigenhändig signiert."278

"Diese Unterschrift ist wertvoll. ... Ich verehere KARA JAN nicht nur als Dirigent, sondern als Musiker

277 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 14.08.1992

278 Aus: Gesammelte Texte Robert NESSLERS

im allgemeinen, seine musikalischen Auffassungen und natürlich auch seine dirigentische Einmaligkeit. Darunter verstehe ich diese einmalige Ausstrahlung, die er hat, die sonst keiner hat."

"Ich widmete KARAJAN diese Partitur in Verehrung und ohne Spekulation. Darum habe ich ihm kein Orchesterwerk gewidmet, sondern ein Streichquartett, damit er damit nichts anfangen kann bzw. damit er nicht glaubt, etwas damit anfangen zu müssen." 279

Diese KARAJAN-Verehrung NESSLERS stößt in seinem musikal. Umfeld auf wenig Verständnis:

Bert BREIT:

"... also ich hätte dem KARAJAN die Partitur eher um die Ohren geschlagen, als daß ich sie ihm gewidmet hätte."280

Othmar COSTA:

"Ich glaube, daß diese Widmung einen Hinweis gibt auf NESSLERS Musikbegriff - auf diesen klassisch-idealistischen Musikbegriff. ... NESSLERS Ideal war KARAJAN. Ich selbst stehe dem, was KARAJAN gemacht hat, eher kritisch gegenüber. Ich bewundere z.B. nicht, daß er die Holzbläser verdoppelt hat, daß er das klassische Orchester aufgestockt hat, um ihm mehr Wucht zu geben."281

Armin KÖLBL:

"NESSLERS Welt ist sicher diese spätromantische Tonsprache; obwohl es in seinen Partituren ausgedünnt ist, ist er im Grunde sicher durch und durch Romantiker; und die Verehrung für KARAJAN kommt dann vielleicht daher, weil dieser die Möglichkeit hatte, das alles umzusetzen und der es für NESSLER sicher auch optimal umgesetzt hat. - Ich weiß nicht, ich kann es nicht verstehen, daß man vor einem Dirigenten so eine Verehrung haben kann."282

"Das ist mir schon klar, daß ich aus dem ganzen Kreis der einzige KARAJAN-Fan bin, aber ich bin es heute noch."283

Zurück zur Uraufführung des 1. Streichquartetts:

Neue Tiroler Zeitung, 07.04.1978:

"Die Interpretation durch das Innsbrucker Streichquartett war

279 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

280 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

281 Aus: Interview mit Othmar COSTA am 14.07.1992

282 Aus: Interview mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

283 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 16.03.1993

größtenteils adäquat. Dennoch hätte ich mir stärkere Akzente im zweiten Satz und größere tonliche Stabilität in den rezitativen Teilen vorstellen können. Auch mehr Entschiedenheit in der Interpretation wäre NESSLERS Werk zweifellos zugute gekommen."



(Robert NESSLER und das Innsbrucker Streichquartett)

Im Juni 1989 wurde dieses Stück von einem zusammengewürfelten Quartett (Peter LEFOR / Luzi SULZ, Violinen; Thomas WEDEL, Bratsche; Astrid SULZ, Cello) bei einem Konzert des Festivals "Musik der Religionen" in der Haller Jesuitenkirche sehr engagiert wiedergegeben.

"Das 1. Streichquartett Nessler's ist eben keine jener 'typischen Kompositionen der siebziger Jahre', die in der spröden Sterilität der (damals schon längst ausgereizten) Nachfolge-WEBERN-Manier nur zu oft Überdruß erzeugt hatten, sondern eine Lektion in der Kunst, mit zwölf Tönen wirklich 'Musik' zu machen, Strenge der Form mit Expressivität und Klangsinnlichkeit so zu verbinden, wie es einst der große Alban BERG vorgemacht hatte. ... Die präzise Aufführung

hinterließ starke Eindrücke." (Neue Tiroler Zeitung, 02.06.1989)

4.16. 1979: - OUVERTÜRE FÜR KAMMERORCHESTER

Der Anlaß zu diesem Stück war NESSLERS Unterrichtstätigkeit am Feldkircher Konservatorium, wo er auch einige Zeit das Schülerorchester leitete.

"Das ist eigentlich ein Werk, komponiert für das Schülerorchester in Vorarlberg. Das Stück ist technisch nicht so schwer und leicht verständlich, so ist es für ein Schülerorchester einfach spielbar."²⁸⁴

Die Uraufführung dieses Werkes durch das Vorarlberger Konservatoriumsorchester wurde von R. NESSLER geleitet; ebenso eine ORF-Aufnahme dieser Ouvertüre mit dem Innsbrucker Kammerorchester. Der Zeitschrift "Publikum" berichtete der Komponist 1979 über dieses Werk:

"Die Bezeichnung 'Ouvertüre' - in diesem Falle nicht ernst aufzufassen, sondern leicht ironisch - bezieht sich auf die altfranzösische Suiten-Ouvertüre. Es handelt sich dabei natürlich nicht um eine Ironisierung im abwertenden Sinn, sondern - im Gegenteil - um eine besondere Art von Huldigung an die Musik dieser Zeit, ohne einfach 'klassizistisch' sein zu wollen. Im Unterschied zu meinen unmittelbar vorher entstandenen Werken ist eine kräftige Neigung zur Tonalität feststellbar, obwohl diese völlig frei eingesetzt wird und gleichmäßig von dodekaphonen Elementen durchzogen ist. Auch die Form nimmt an diesem 'Ironisierungsprozeß' teil, ist aber durchaus deutlich erkennbar."²⁸⁵

4.17. 1979: MUSIK FÜR STREICHQUARTETT ZUM GEDICHTZYKLUS HIOB (Text: Friedrich PUNT)

"Das ist eine Hörspielmusik, die der damalige Inten-

284 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 15.09.1992

285 Aus: der Zeitschrift "Publikum", Novemberausgabe 1979, S. 8/9

dant Helmut WLASAK in den Kammerspielen aufführte. Angeregt hatte das Stück meine frühere Klavierlehrerin, Frau Erna LORZEN-KOFLER. ... Ich habe nicht den Text vertont, sondern ich versuchte mehr, die Stimmung einzufangen, die diese Gedichte von PUNT bei mir auslösten. Es sind ganz momentane Stimmungen, die man nicht so präzisieren kann.

Bei den Aufführungen wurden die Gedichte vorgelesen und als Zwischenspiel war die Musik, gespielt vom Innsbrucker Streichquartett. ... Im Vergleich zu meinem ersten Streichquartett ist diese Musik ganz anders, schon einmal durch die Textvorlage. Das 1. Streichquartett ist absolute Musik, dieses Werk nicht. Die Tonsprache des 1. Quartettes ist frei zwölftönig, dieses Stück ist rein zwölftönig. Der Grund für diese Strenge lag im Text."286

Im Jahr 1979 wurde dieses Werk NESSLERS vom Innsbrucker Streichquartett im ORF-Studio Tirol aufgezeichnet.

4.18. 1981: APHORISMEN FÜR VIOLINE SOLO

APHORISMEN

für Violine solo

Robert Neuner (1981)

Langsam $\text{♩} = 50$

ff, *f*, *rit.*, *wieder langsam*, *molto pp*, *p*, *pp*, *(sehr langsam)*, *fff*, *attacca*

Sehr lebhaft $\text{♩} = 144$ (in tempo) (♩) *Allegro*

f, *p*, *f*, *p*, *ff*, *ff*, *f*, *ff*, *ff*

f, *ff*

Sehr langsam $\text{♩} = 40$

arco, *f cresc.*, *cresc.*, *ff*, *p*, *f*, *f cresc.*, *ff*, *quasi trillieren (ad lib.)*, *mit Dämpfer*, *p zart*, *Dämpfer ab!*, *pp*

Copyright 1986 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmayer) KG, Wien — München
Printed in Germany

D. 16.744

D. 16.744

(1. Seite der Aphorismen)

Tiroler Tageszeitung, 26.04.1982:

"NESSLER verzichtet auf modische Spieltechniken und zeigt, daß man sich auf diesem Melodieinstrument auch ohne solche Praktiken 'modern' ausdrücken kann, Flageolettöne, sordinierte Passagen, Doppelgriffe kamen als Möglichkeit einer besonderen Färbung hinzu. Der gestalterisch besonders schwierige langsame Anfang leitete über zu traumhaft wirkenden Vorstellungen von nahezu meditativen Charakter."

Der Geiger, Peter LEFOR, dem dieses Werk in freier Dodekaphonie gewidmet ist, hob es im April 1982 bei einem "großen Konzert Tiroler Solisten" aus der Taufe und spielte es wieder am 31. Mai 1989 in Hall bei dem Festival "Musik der Religionen". Auch hier hinterließ diese "esoterisch anmutende Komposition von gedanklicher Versonnenheit und wechselnden Momentstimmungen" großen Eindruck beim Publikum.

4.19. 1984: FÜNF ORCHESTERLIEDER FÜR MEZZOSOPRAN
 (nach Texten von Georg TRAKL und Friedrich NIETZSCHE)

"Ich bin jetzt in einer Schaffensperiode, in der ich mich relativ wohl fühle und in der ich etwas verweilen möchte. In diese Periode gehören die TRAKL-Lieder und die Orchestersonate. ... Früher habe ich eine wildere, temperamentvollere Musik geschrieben. Ich bin nun zu einem leiseren, ruhigeren Stil gekommen. Denken Sie an große Vorbilder, an STRAWINSKY zum Beispiel, den weiten Weg von 'Feuervogel' zu 'Agon', so nahe zu WEBERN. 'WEBERN hat in der Stille seine Diamanten geschliffen.' Ein unglaublicher Satz aus dem Munde STRAWINSKYS, der sich Jahrzehnte vorher noch so negativ über SCHÖNBERG geäußert hat."287.

Bert BREIT:

"NESSLER hat eine überquellende Begabung. Daß er dennoch nicht ins Redselige hineinkommt, sondern immer knapper und wesentlicher wurde, schätze ich besonders."288

287 Aus: dem Beiheft zur CD-Dokumentation über Robert NESSLER

288 Aus: Interview mit Bert BREIT am 06.08.1992

1984 steht Robert NESSLER nach wie vor bzw. mehr denn je zu seinen großen Vorbildern der 2. Wiener Schule, zu SCHÖNBERG, BERG und zu WEBERN.

In seinen "grundsätzlichen Gedanken zu den TRAKL-Liedern" schrieb Robert NESSLER:

"Die Meister der Musik um den SCHÖNBERG-Kreis üben auf mich noch immer besondere Faszination aus. Noch nicht bewältigt, werden sie mit wenigen Ausnahmen vom Publikum auch noch immer nicht geliebt. Ein Anknüpfen an die 2. Wiener Schule kann aber noch heute mit echtem Fortschritt verbunden sein, wobei diesbezüglich Ernst KRENEK kürzlich sagte, daß ihm die 'Alte Kompliziertheit' schon lieber sei als die 'Neue Einfachheit'. Die Postmoderne beginnt langsam zu verblassen und Hubert STUPPNER (Bozen) ist der Meinung, daß ein Endpunkt der Musikentwicklung erreicht sei. Nachdem aber doch alles 'weitergehen muß', kann das Bestehen-können nur eine Frage der Substanz und nicht die Frage einer Summe aktueller Gags sein."289

Ausschnitte aus einem ORF-Interview mit Robert NESSLER am 19.02.1987, Interviewer: Othmar COSTA:

Anlaß dieses ORF-Gesprächs war die Uraufführung der TRAKL-Lieder.

"Wie entsteht so ein Werk?

Der Plan ist in diesem Fall entstanden, angeregt durch die für diese Texte und vielleicht auch für meine Musik besonders geeignete Stimme von Doris LINSER. Dieses Timbre ist faszinierend für diesen Stil. Wir kennen sie alle als besonders musikalische Sängerin und das hat mich in erster Linie angeregt. Vokal habe ich bis jetzt relativ wenig geschrieben. Ich bin also eher ein sogenannter Orchestermensch. Bis auf den Sonnengesang des hl. Franziskus sind die TRAKL-Lieder wieder seit langem ein Stück, das diese Gattung (vokal mit Orchester) einschließt.

Wie sucht man die Texte aus?

Die Textwahl ist bei mir schon ein Teil des inspirativen Vorganges. D.h. ich habe mich schon Jahre vorher immer wieder mit TRAKL beschäftigt und in dem TRAKL-Band ununterbrochen geblättert und gelesen usw., und plötzlich - da kann man nicht sagen wieso - springt da etwas über und man hat das Gefühl, dieses Gedicht wird es sein, da könnte etwas daraus werden. Und genauso ist es mir ergangen mit dem Text von NIETZSCHE, den ich ja den vier TRAKL-Liedern vorangestellt habe."

Trunkenes Lied (Friedrich Nietzsche)

O Mensch! Gib acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Ich schlief, ich schlief.
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht:
 Die Welt ist tief
 und tiefer, als der Tag gedacht,
 tief ist ihr Weh – Lust tiefer noch als Herzeleid,
 Weh spricht, vergeh!
 Doch alle Lust will Ewigkeit,
 will tiefe, tiefe Ewigkeit.

Begegnung (Georg Trakl)

Am Weg der Fremde – wir sehn uns an
 Und unsre müden Augen fragen:
 Was hast du mit deinem Leben getan?
 Sei still! Sei still! Laß alle Klagen!
 Es wird schon kühler um uns her,
 Die Wolken zerfließen in den Weiten.
 Mich deucht, wir fragen nicht lange mehr,
 Und niemand wird uns zur Nacht begleiten.

Ballade (Georg Trakl)

Ein Narre schrieb drei Zeichen in den Sand,
 Eine bleiche Magd da vor ihm stand.
 Laut sang, o sang das Meer.
 Sie hielt einen Becher in der Hand,
 Der schimmerte bis auf zum Rand,
 Wie Blut so rot und schwer.
 Kein Wort ward gesprochen – die Sonne
 schwand,
 Da nahm der Narre aus ihrer Hand
 Den Becher und trank ihn leer.

Da löschte sein Licht in ihrer Hand,
 Der Wind verwehte drei Zeichen im Sand –
 Laut sang, o sang das Meer.

Einer Vorübergehenden (Georg Trakl)

Ich hab' einst im Vorübergehn
 Ein schmerzenreiches Antlitz gesehn,
 Das schien mir tief und heimlich verwandt,
 So gottgesandt –
 Und ging vorüber und entschwand.

Ich hab' einst im Vorübergehn
 Ein schmerzenreiches Antlitz gesehn,
 Das hat mich gebannt,
 Als hätte ich eine wiedererkannt,
 Die träumend ich einst Geliebte genannt
 In einem Dasein, das längst entschwand.

Die Sonne (Georg Trakl)

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel
 Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
 Der Mensch Jäger oder Hirt
 Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch
 Unter dem runden Himmel
 Fährt der Fischer leise im blauen Kahn.
 Langsam reift die Traube, das Korn.

Wenn sich stille der Tag neigt
 Ist ein Gutes und Böses bereitet,
 Wenn es Nacht wird,
 Hebt der Wanderer leise die schweren Lider;
 Sonne aus finsterner Nacht bricht.

Die Art und Weise, wie nun Robert NESSLER an die Vertonung der Gedichte herangeht, deutet in der Konzentriertheit und Knappheit der Aussagen auf WEBERN, unterscheidet sich in einem Punkt jedoch ganz wesentlich von dessen TRAKL-Liedern. Verwendet WEBERN zur Begleitung der Singstimme nur 4 Instrumente (Klarinette, Baßklarinette, Geige und Violoncello), so setzt NESSLER den gesamten Orchesterapparat ein.

"Das kommt aus einem Gefühl heraus, daß man den Eindruck hat, hier reicht die Farbe des Klaviers allein nicht mehr aus. ... Hier ist ein Orchesterklang nötig, der die Inhalte unterstreicht ohne irgendwie vordergründig zu werden. ... Es ist das Faszinierende für mich gewesen, in der Lyrik mit dem großen Orchester meine Farben zu produzieren."²⁹⁰ Dies geschieht auf eine sehr behutsame Art. NESSLER schreibt

²⁹⁰ Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 19.02.1987,
 Interviewer: Othmar COSTA

"zarte Linien mit nur wenig Ausbrüchen im Orchester."291
Im Programmheft der Uraufführung am 21.09.1987 schreibt Jutta HÖPFEL:

" ... Zu dem 1984 komponierten Werk sagt Prof. NESSLER selbst, es sei seine 'transparenteste Partitur', die er bis jetzt für großes Orchester geschrieben habe; sein Weg, 'um der Zerbrechlichkeit dieser sensiblen Gedichte' nahezukommen. Wir haben es hier mit freier Zwölftontechnik zu tun, d.h., es gibt Flexibilität von strenger Reihentechnik bis zu gelegentlichen tonalen Anklängen. Den Mezzosopran - schon bei der Komposition hat Robert NESSLER die Stimme der Doris LINSER als der idealen Interpretin vorgeschwebt - begleitet ein großes Orchester, jedoch ohne Schlagzeug: 2 Flöten, Oboe/-Englischhorn, Klarinette/Baßklarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Harfe, Celesta und große Streicherbesetzung. Das vierte Lied ist nur mit drei- bis vierfach geteilten Streichern besetzt."

"Meine Empfindung für diese Gedichte pendeln quasi zwischen Singstimme und Orchester, wobei die Stimme und die Instrumente gegenseitig integriert erscheinen. Bei Nietzsche ließ mich ein undefinierbares Verlangen meine Vertonung den Trakl-Liedern voranstellen. Ich versuchte hohe Konzentrierung der musikalischen Aussage aller Gedichte und erhoffe mir vom Hörer andererseits große Aufnahmebereitschaft."292

Durch Zufall fiel die Uraufführung der Lieder, die bereits 1984 vollendet waren, wegen notwendigen Verschiebungen auf das TRAKL-Jahr 1987 (100. Geburtstag TRAKLS).

"Als ich mit dem Komponieren begonnen hatte, habe ich das TRAKL-Jahr noch gar nicht bedacht."293

Die Konzerte am 20. und 21. Februar 1987 dirigierte E. SEIPENBUSCH, es spielte das Innsbrucker Symphonieorchester, Solistin war - wie gewünscht - Doris LINSER.

Tiroler Tageszeitung, 22.02.1987:

"Die Gedichte erhalten in NESSLERS Vertonung eine stille Leuchtkraft, die bei der Lektüre nur der Geduldige erfährt. Das große schlagzeugfreie Orchester und die darin eingebettete, ganz selten auch kontrastierende Frauenstimme gehen nicht den Weg einer parallelen Übersetzung des Wortes in Klang, sie spüren vielmehr den (auch mehrfachen) Wortsinn auf und begeben sich auf die Fährte des Atmosphärischen sowie all

291 s. Fußnote 287

292 s. Fußnote 287

293 Aus: ORF-Interview mit Robert NESSLER am 19.02.1987,
Interviewer: Othmar COSTA

dessen, was im Umfeld der Worte geschieht. Das Ergebnis sind raffinierte, jedoch schlicht wirkende Orchesterlieder voll von Zartheit und Farbe, basierend auf den Errungenschaften der zweiten Wiener Schule. ... Die Schönheit der Lieder, die in dem wunderbar abgeschattierten 'Einer Vorübergehenden' ihren Höhepunkt findet, scheint sich auch gerade daraus zu ergeben, daß sie relativ streng konzipiert sind und sich jeder Sentimentalität entziehen; das Gläserne erklingt beteiligt, das Emotionale relativiert."

4.20. 1986: ISME-PROLOG FÜR GROSSES ORCHESTER
(Auftrag zum Weltkongreß der ISME in Innsbruck)

Dreizehn Jahre nach der Komposition "Präludium73" erhielt Robert NESSLER neuerlich einen Auftrag, ein Musikstück für einen ganz bestimmten Zweck zu schreiben; Auftraggeber war diesmal die ISME, die internationale Gesellschaft der Musikerzieher. Ein Weltkongreß dieser Organisation, deren Zielsetzung die Anregung und Förderung der Musikerziehung in allen Staaten der Erde ist, fand zwischen dem 6. und 12. Juli 1986 in Innsbruck statt. Da es Tradition ist, daß im Rahmen der ISME-Tagungen wenigstens eine Uraufführung stattfindet, beauftragte Prof.Dr. SULZ, der Leiter der Veranstaltung, Robert NESSLER ein Stück zu diesem Zweck zu komponieren. So entstand das Orchesterwerk "ISME-Prolog86" - "ein kräftiges, pulsierendes, musikantisches Stück"294, - das bei der Eröffnungszereemonie der Tagung am 7. Juli 1986 im Kongreßhaus von der österr. Jugendphilharmonie unter Carlos KALMAR uraufgeführt wurde.

4.21. 1988: ORCHESTERSONATE (gewidmet Othmar COSTA)

"Die TRAKL-Lieder und die Orchestersonate sind für

294 Aus: Tiroler Tageszeitung, 08.07.1986

mich die zwei wichtigsten Werke, weil ich mich in diesen mit der Zwölftönigkeit technisch - und nicht nur technisch - richtig wohl gefühlt habe. Ich hatte das Gefühl: 'So, jetzt kann ich's!' Kompositionstechnisch sind diese beiden daher sehr ähnlich, dennoch sagt jedes Werk etwas anderes aus. Der oberösterreichische Komponist EDER hat das einmal sehr gut formuliert. Er sagte, daß er versuche, mit jedem Werk etwas anderes auszudrücken. Auch ich habe das versucht. Ob es mir gelungen ist, muß jemand anderer beurteilen."295

Über seine 1988 komponierte Orchestersonate, die anlässlich seines 70. Geburtstages am 9. und 10. November 1989 in einem Abonnement-Konzert des Innsbrucker Symphonieorchesters unter E. SEIPENBUSCH uraufgeführt wurde, schreibt der Komponist:

"Die Bezeichnung 'Sonate' bezieht sich nicht auf die klassische Sonatenform im weitesten Sinne, sondern auf das allgemeine Sonare (Klingen), denn man spricht heute mehr von formbildenden Klängen als von Harmonien. Daß durch die zwei Abschnitte des Stückes (langsame Introduction mit anschließend teils grazios, teils heftig bewegtem Satz und Adagio-Finale) trotzdem eine gewisse Dreiteiligkeit erscheinen mag, entsteht durch herkömmliche Formassoziationen des geübten Hörers, den außerdem diese Art Musik aufgrund ihrer überwiegenden Ästhetik nicht mehr schockieren wird."296

Neue Tiroler Zeitung, 11.11.1989:

"In beiden Sätzen kontrastieren drei Grundstimmungen: ein von Celli und Bässen pizzicato eröffnetes Larghetto, in dem sehr bald die Streicherdominanz der Orchesterbesetzung offenkundig wird (...), um eine geradezu unerbittlich-dezidierte Aussage in den linearen Streicherakkorden zu formulieren. 130 Jahre nach dem 3. Akt Tristan dringt dessen todtraurige Einsamkeit hier nochmals in die Seele. Doch da kehrt sich die Elegie schon ins Allegro, spritzige Holzbläser figurieren plastische Akzente (...), difizile Streicherbewegungen unterstreichen den nervigen Charakter dieser zwischen kürzeren Phrasen und großen Klangeruptionen lebendig pulsierenden Musik, die bei aller Schwierigkeit fürs Orchester fabelhaft präzise und klangfreudig daherkommt, den Hörer in ihre Logik hineinzwingend. In völliger Übereinstimmung, quasi unisono geht der Satz zu Ende. Ganz meditativ wird die Musik nun im Adagio moderato, dessen breites Thema zunächst die tiefen Streicher exponieren; und wieder entsteht in strenger Gebundenheit das

295 Aus: Interview mit Robert NESSLER am 09.06.1992

296 Aus: Gesammelte Texte Robert NESSLERS

lineare, streckenweise betont rauh-dissonante Streicherband, ein Klanggeschehen, das von Harfeneffekten aufgelichtet, von den Pauken rhythmisch akzentuiert, von Bläserfanfaren verdichtet ja dramatisiert wird, bevor das sensible Gespinst in friedvoller Kontemplation zur Ruhe kommt. Ganz in sich stimmend, ganz abgeschlossen."

"Meine Sonate ist hiemit eine Synthese von 'romantisierenden' Ausdrucksformen (Adagio) und dodekaphoner Polyphonie sowie kontrastierender Klangflächen in den Streichern (massiv besetzt), die zusammen eine Verbindung anstreben und einen eigenartigen Schwebezustand von Konstruktion und spontaner Erfindung erkennen lassen. Auch tonale und polytonale Passagen durchsetzen den Gesamttablauf, ohne die Form zu irritieren. Im Gegenteil, - es bewirkt eine Geschlossenheit der substantziellen Aussage und einen inneren, geordneten Zusammenhalt des Tonmaterials von der Introduction bis zum Finale. Das Werk ist Othmar COSTA zu seinem 60.Geburtstag gewidmet."297

Tiroler Tageszeitung, 11.11.1989:

"Stets war die sorgfältige Probenarbeit des Innsbrucker Symphonieorchesters und des überaus aufmerksamen Chefdirigenten Edgar SEIPENBUSCH nachzuvollziehen, Die Konzertmeisterin und der Solocellist konnten sich mit geschmeidigen, berührenden Solopassagen der Motivreihe hervortun."

4.22. 1992: ACHT STÜCKE FÜR KLARINETTE SOLO

Bei meinem ersten Gespräch mit Robert NESSLER im März 1992 erzählte der Komponist, daß er gerade an einem Werk für Klarinette solo arbeite und zeigte mir einige Seiten seines Skizzenbuches. Diese Stücke seien nun wieder die erste Komposition seit seiner 1988 entstandenen Orchestersonate. Krankheitsgründe hätten in den letzten Jahren seine Schaffenskraft gehemmt, doch jetzt fühle er sich wieder besser. Kurze Zeit später las ich zu meinem Erstaunen in der Tiroler Tageszeitung, daß Robert NESSLER die Komposition bereits beendet hatte:

Tiroler Tageszeitung, 13.03.1992:

"In Innsbruck wird man Mitte Oktober dieses Jahres wieder Musik von Robert Nessler hören. Soeben hat er 'Acht Stücke für Klarinette' fertiggestellt und in dem Soloklarinettenisten des Innsbrucker Symphonieorchesters, Peter RABL, auch schon einen Interpreten gefunden, der das Werk zur Uraufführung bringen wird. Die Klarinette faszinierte NESSLER wegen ihrer unerhört vielfältigen Expressivität von Lyrik (natürlich liebt NESSLER über alles MOZARTS Klarinettenkonzert und insbesondere dessen langsamen Satz) bis zu ironischer Keckheit und wegen ihres enormen Tonumfanges von viereinhalb Oktaven. 'Dies macht die Klarinette solistisch besonders gut verwendungsfähig', so NESSLER, der sich deshalb wundert, daß es nur sehr wenig Solostücke für Klarinette gibt. Auf Anhieb fallen nur STRAWINSKYS Stücke und eines von dem Schweizer Komponisten Heinrich SUTERMEISTER ein. Entgegen seiner häufig gepflogenen Komponierweise, ein Werk aus einer einzigen Tonreihe zu entwickeln, hat NESSLER für jedes der acht Stücke eine neue Reihe gewählt. Dies soll sicher auch die Vielfältigkeit der instrumentalen Möglichkeiten unterstreichen, die in der Dynamik und in der Form in sehr stark kontrastierenden Stücken ausgenützt werden. Eine 'geistige Verwandtschaft', so NESSLER, bestehe dennoch zwischen den verschiedenen Reihen. Die Stücke folgen nicht strikt der Zwölftontechnik, sondern diese werden 'aus Vitalitätsgründen' frei und mit Tonwiederholungen angewandt."

Das Lesen dieses Artikels war für mich Anlaß, mich mit Robert NESSLER beim nächsten Treffen nicht wie geplant weiter über seinen Lebensweg zu unterhalten, sondern über seine Art zu komponieren, über die Entstehung eines Werkes:

"Ja, das ist eigentlich bei jedem Komponisten verschieden. Bei mir ist es so: Ich mache es stückweise; oft setze ich an einem Tag nur ein paar Takte, manchmal ist es ein ganzes Stück. Dann wird das überschlafen. Es kann sein, daß mir in der Nacht oder weiß Gott wann einfällt, daß irgendwo ein Punkt fehlt oder sonst irgendetwas. Man lebt irgendwie mit dem Stück, es geht mir ständig im Kopf herum und dann fällt mir ein: da ist es zu kurz, dort zu lang usw.. Kleine Änderungen sind natürlich notwendig. Dann werden die Skizzen kritisch beleuchtet. Manchmal denke ich mir: 'Wie hast du denn das machen können, das gehört doch anders.' Ich kann nicht erklären, wieso ich dieses Gefühl habe, es ist einfach da. Und so setzt dann auf der einen Seite das Kompositionstechnische, auf der anderen Seite die Inspiration ein. Diese ist für mich sehr wichtig, denn ich bin kein trockener Konstrukteur. Ich lasse mich von der Inspiration treiben und die korrigiere ich dann, wenn ich mir denke, daß es mich z.B. ein bißchen vertragen hat, wenn es zu frei ist, oder wenn es in die falsche Richtung geht. Ich weiß dann oft nicht, wieso ich

etwas so oder so gemacht habe.

Sie schreiben doch eine Art Zwölftonmusik. Da kann ich mir eine melodische Inspiration nur schwer vorstellen. Ist es nicht eher ein Suchen nach einer Melodie?

Nein, ich suche nicht danach. Man kann eine Melodie natürlich auch konstruieren, das gibt dann so eine sterile Musik ab. Aber ich glaube, man hört bei meiner Musik schon heraus, daß es inspiriert ist. Ich halte mich ja auch nicht streng an die Zwölftönigkeit, sondern ich lasse mich von der Inspiration treiben, korrigiere dann, wenn es mir zu frei erscheint.

Wann haben Sie mit der Komposition der Klarinettenstücke begonnen?

Begonnen habe ich im November 1991; ich habe dann eigentlich mehr oder weniger kontinuierlich daran gearbeitet, je nach Gesundheitszustand. Daß ich so früh fertig werde, hätte ich eigentlich nicht gedacht. Ich wußte am Anfang ja auch nicht, wieviele Stücke es werden sollten, - zwei, vier oder acht. Es sind nun acht geworden. Es ist sehr wichtig, wie sich die Stücke unterscheiden, wie sie formal zusammengehören; das ist bei mir nicht von vornherein fix, sondern ergibt sich während des Komponiervorganges.

Wie würden Sie die Musik dieser Klarinettenstücke beschreiben?

Kurz gesagt: frei zwölftönig.

Unterscheidet sich diese Musik von der des letzten Werkes, das Sie komponiert haben?

Kompositionstechnisch ist zwischen den TRAKL-Liedern, der Orchestersonate und den Klarinettenstücken eigentlich kein Unterschied. Natürlich kann man ein Solostück nicht mit einem Orchesterwerk oder mit einem Orchesterlied vergleichen. Aber im Prinzip habe ich meine Technik nicht geändert. Sie ist frei zwölftönig, Sie können auch schreiben frei tonal. Es ist beides gleich falsch. Es ist Zwölftönigkeit so genommen, daß sie frei inspiriert erscheint.

Wenn Sie sagen, daß hinter jedem Stück eine andere musikalische Idee bzw. Aussage steht - spielen da auch außermusikalische Dinge mit hinein?

Nein, überhaupt nicht. Die Stücke sind eigentlich ganz absolute Musik ohne Programm. Die Stücke haben nur einen verschiedenen Charakter, das ist ganz etwas anderes.

Arbeiten Sie am Klavier, wenn Sie komponieren?

Im allgemeinen komponiere ich so ein Stück ohne Klavier. Manchmal kontrolliere oder probiere ich

vielleicht etwas auf diesem Instrument.

Wie geht es weiter mit diesem Stück?

Der Klarinetttist bekommt die Noten, und dann werde ich mit ihm arbeiten. Zuerst soll er sich alleine damit beschäftigen, und im Herbst werden wir dann gemeinsam proben. Am 13. Oktober soll die Uraufführung sein. [Diese fand auch an diesem Tag in einem Konzert der Reihe "Musik im Studio" statt. Klarinette spielte Peter RABL]

Haben Sie schon Pläne für weitere Werke?

Nein, zuerst müssen die Klarinettenstücke ein bißchen verdrauchen. Ansonsten spiele ich schon länger mit dem Gedanken, ein Violinkonzert zu schreiben. Vielleicht kommen einmal Ideen, und dann wachse ich hinein, - oder auch nicht. Ich zwingen mich nicht dazu. Mir geht es so: Ich muß daran herumgrübeln. Das deckt sich schon mit der Inspiration, denn grübeln und konstruieren ist nicht das gleiche."298

4.22. WERKVERZEICHNIS

- 1937-39 ca. 20 Lieder mit Klavier
- 1940 *Kleine Suite* für Streicher
- 1942 *Concertino im alten Stil* für Sologeige, Flöte
Streicher und Concertino
- 1945 *Nachtmusik* für Kammerorchester
- 1946 *Introduktion und Allegro* für Cembalo und Streicher
(gewidmet Isolde AHLGRIMM)
- 1947-53 Diverse Hörspiel- und Bühnenmusiken
- 1959 *BACH-Variationen* für Orchester
- 1961 *Konzert für Klavier und Orchester*
- 1961 *Orgelfantasie "Vita et mors"*
- 1962 *In memoriam Antonio VIVALDI, Introduktion und
Allegro* für Cembalo und Streicher
- 1962 *Miniaturen* für Klavier
- 1962 *Dialoge* für Klavier und Flöte
- 1963 *Kammerkonzert* für Klarinette, Klavier und Streicher
- 1964 *Motionen* für sieben Soloinstrumente
- 1964 *1. Sinfonie* in einem Satz
- 1965 *Sonnengesang des hl. Franziskus von Assisi*
für Sopran und Orchester
- 1966 *2. Sinfonie* (Auftragswerk des ORF)
- 1968 *Les poissons magiques*, vier Studien für Flöte und
Violoncello nach einem Bild von Paul KLEE
- 1970 *Divertimento* für Oboe, 3 Violinen und 3 Celli
- 1972-73 *Concerto II* für Klavier, Streicher und Pauken

- 1973 *Präludium 73* für großes Orchester (Auftragswerk
anlässlich der Eröffnung des Innsbrucker Kongreß-
hauses)
- 1976 *Musik für 9 Streichinstrumente*
(Auftragswerk des ORF-Studio Tirol)
- 1977 *1. Streichquartett* zum 70. Geburtstag von
Herbert von KARAJAN
- 1979 *Ouverture* für Kammerorchester
- 1979 *Musik für Streichquartett* zum Gedichtzyklus Hiob
(Text: Friedrich PUNT)
- 1981 *Aphorismen* für Violine solo
- 1984 *Fünf Orchesterlieder* für Mezzosopran (nach Texten
von Georg TRAKL und Friedrich NIETZSCHE)
- 1986 *ISME-Prolog* für großes Orchester (Auftrag zum
Weltkongreß der ISME in Innsbruck)
- 1988 *Orchestersonate* (gewidmet Othmar COSTA)
- 1992 *Acht Stücke* für Klavrinette solo

PERSONENREGISTER

	Seite(n)
ABRAHAM, Paul.....	56
ADORNO, Theodor W.....	84
AHLGRIMM, Isolde.....	87, 100
APOSTEL, Hans Erich.....	84, 110
ARENDS, Henri.....	113
BACH, Carl Philipp Emanuel.....	62, 104
BACH, Johann Sebastian.....	38, 42, 89-91
BAHR-MILDENBURG.....	16
BARTOK, Bela.....	11, 25, 80, 93, 94
BEETHOVEN, Ludwig van.....	42, 62, 63, 65, 74, 104
BENATZKY, Ralph.....	56
BENES, Jara.....	56
BERG, Alban.....	10, 11, 25, 29, 42, 79, 84, 101-103, 128, 132
BERLANDA, Emil.....	11, 18
BIZET, Georges.....	19
BLACHER, Boris.....	78
BOCCHERINI, Luigi.....	63
BORONKAY, Istvan.....	97
BRAHMS, Johannes.....	64, 109, 111
BREIT, Bert	30, 31, 34, 37, 45, 53, 59, 66, 67, 74, 81, 83, 104, 124, 127, 131
BRESGEN, Cesar.....	15
BRITTEN, Benjamin.....	63
BRUCKBAUER, Franz.....	107
BRUCKNER, Anton.....	76
BUCHRAINER, Michael.....	41, 67, 78-81, 125
CHATSCHATURJAN, Aram Iljitsch.....	94
CHOPIN, Frederic.....	93
CORELLI, Arcangelo.....	65
COSTA, Othmar.....	19, 25, 29, 31, 36, 38, 41, 43, 44, 50, 52, 58, 67, 95, 98, 101, 105, 109, 125, 127, 132, 137
DALLAPICCOLA, Luigi.....	36
DAVID, Johann Nepomuk.....	75
DEBUSSY, Claude.....	20
DIEZ, Ernst.....	55
DOHNANYI, Christoph von.....	49, 52, 55, 72
DVORAK, Antonin.....	63
EDER, Helmuth.....	136
EGK, Werner.....	15, 23
EHRENBERG.....	14
EINEM, Gottfried von.....	63
ENGEL, Max.....	119
ENTREMONT, Philipp.....	126
ERNST, Max.....	29
EYSLER, Edmund.....	56

FLORA, Paul.....	42
FRANKE, Sabine.....	97
FUX, Johann Joseph.....	76, 77
GHEDINI, Giorgio Federico.....	61
GIES, Heinz.....	107
GÖTTLER, Anton.....	99
GREDLER, Edgar.....	119
GRIEG, Edvard.....	12, 61
HAAS, Joseph.....	15, 90
HARTMANN, Karl Amadeus.....	26
HASSLWANTER, Klaus.....	39, 118, 119
HAUSEGGER, Sigmund von.....	14
HAYDN, Joseph.....	59, 65
HEINERMANN.....	20
HELLBERGER, Heinzpeter.....	67
HENZE, Hans Werner.....	26
HINDEMITH, Paul.....	15, 24, 73, 75-80, 87-90, 93, 102, 111
HÖLSCHER, Ludwig.....	63
HÖPFEL, Jutta.....	64, 134
HONEGGER, Arthur.....	42
JEPPESEN, Knud.....	77
JERSCHIK, Mary.....	23, 24
JONAS, Franz.....	32
KABASTA, Oswald von.....	14, 34
KALMAN, Emmerich.....	56
KALMAR, Carlos.....	135
KANN, Hans.....	101
KARAJAN, Herbert von.....	19, 45, 50, 51, 54, 56, 126, 127
KATTNIGG, Rudolf.....	12, 34
KAUFMANN, Harald.....	110
KAYSER, Nols.....	104
KEFER, Walter.....	104, 107
KEMPE.....	70
KITSCHIN, Margaret.....	63
KLEE, Paul.....	39, 114, 116, 117
KLEIN, Rudolph.....	75
KNAPPE.....	14
KÖHLER, Dieter.....	107, 120
KÖLBL, Armin.....	29, 41, 53, 69-74, 109, 127
KOFLER, Hans.....	10, 41, 58, 104
KRAUSS, Clemens.....	14, 85
KREISLER, Fritz.....	56
KREMER, Gidon.....	66
KREMSER, Rene.....	77, 78
KRENEK, Ernst.....	132
KURZ.....	107
LEFOR, Peter.....	66, 119, 128, 131
LEHAR, Franz.....	19
LEPUSCHITZ, Rainer.....	45
LICHTFUSS, Martin.....	37, 81
LINSER, Doris.....	38, 39, 132, 134

LORENZ/KOFLER, Erna.....	10,130
LÜCK, Rudolf.....	15
LUNZ.....	9
MAHLER, Gustav.....	19,42,73,84
MECHERA, Erika.....	116
MEISSNER, Alexander.....	60,96,97
MESSIAEN, Olivier.....	25,27,93,98,99
METHA,.....	70
MICHELANGELI, Umberto Benedetti.....	61
MILLÖCKER, Carl.....	56
MOLTKAU, Hans.....	17
MOZART, Wolfgang Amadeus.....	42,43,59,61,62,64,65,104,138
MUMELTER, Martin.....	119
NAVRATIL, Vladimir.....	119
NESSLER, Christoph.....	40
NESSLER, Claudia.....	40
NESSLER, Elisabeth.....	40
NESSLER, Fridolin.....	21,31
NESSLER/WILLNER, Gloria/Gertrude.....	21
NESSLER, Ingrid.....	40
NESSLER, Margot.....	23,24
NESSLER/PRADER, Maria.....	8,37
NESSLER, Robert sen.....	8,22
NESSLER, Siegfried.....	8,16,18,19,22,33-35,58,60
NEUMANN, Vaclav.....	91
NIETZSCHE, Friedrich.....	38,39,131,132,134
NICOLUSSI, Elisabeth.....	77,78
NONO, Luigi.....	26
OFFENBACH, Jacques.....	56
ORFF, Carl.....	23
PÄRT, Arvo.....	66
PEER, Theo.....	22,23,36,52,60,64,90,93,97,107,120
PFITZNER, Hans.....	49,50,85,86,88
PUNT, Friedrich.....	129,130
RABL, Peter.....	39,138,140
RANDOLF,.....	113
REGER, Max.....	15,16,88,90
RENWART, Franz.....	118
RIEGER, Franz.....	104
RILKE, Rainer Maria.....	83
SALMEN, Walter.....	36
SCHIELE, Egon.....	42
SCHIESTEL.....	16,17
SCHÖNBERG, Arnold.....	14,25,26,29,42,68,75,84,85 101-103,110,131,132
SCHREKER, Franz.....	14
SCHUMANN, Robert.....	12,64
SEIPENBUSCH, Edgar.....	31,38,39,69,70,73,122,134,136,137
SLEZAK, Hubert.....	97
SMETANA, Bedrich.....	19,53,65
STAHL, Göran.....	39

STERFF, Walter.....	107
STEYRER, Anton.....	9, 20
STEYRER (Mutter).....	17
STOCKHAUSEN, Karlheinz.....	45
STRAUSS, Johann.....	42, 56
STRAUSS, Richard.....	13, 79, 84, 85, 87
STRAWINSKY, Igor.....	110, 111, 131, 138
STROHAL, Ursula.....	69
STUPPNER, Hubert.....	132
SUITNER, Otmar.....	11, 30, 31, 38, 45, 59, 60, 90, 91, 94, 104, 108
SULZ, Astrid.....	128
SULZ, Josef.....	112, 135
SULZ, Luzi.....	128
SUTERMEISTER, Heinrich.....	138
SZYMANOWSKI, Karol.....	94
TRAKL, Georg.....	29, 30, 38, 39, 131-134
TRIPP, Werner.....	101
URBANNER, Erich.....	104
VERDI, Giuseppe.....	60
VIVALDI, Antonio.....	66, 100
WAGNER, Richard.....	70, 102
WALTER.....	21
WARTHA, Martin.....	53, 69-74
WEBER, Carl Maria	63, 71
WEBERN, Anton.....	8, 25, 29, 42, 46, 55, 66, 73, 80, 84, 100 102, 103, 105, 107, 112, 131-133
WEDEL, Thomas.....	128
WEIDLICH, Fritz.....	10-13, 17, 18, 25, 54, 60, 84
WIND, Bruno.....	36, 69
WISATA, Roman.....	12, 119, 125
WLASAK, Helmut.....	96, 130
WÖSS, Kurt.....	108
WOLF, Hugo.....	111
ZEMLINSKY, Alexander von.....	14, 84
ZMUDSINSKI, Tadeusz.....	30, 93, 94
ZWETTKOFF, Peter.....	46

INTERVIEWS:

Tonlich aufgezeichnete Interviews im Besitz der Verfasserin. (Interviewerin: die Verfasserin):

INTERVIEWS mit **Robert NESSLER** am 04.03.1992, 24.03.1992, 09.06.1992, 16.06.1992, 25.07.1992, 14.08.1992, 15.09.1992, 16.03.1993

INTERVIEW mit Michael BUCHRAINER am 25.09.1992

INTERVIEW mit Bert BREIT am 06.08.1992

INTERVIEW mit Othmar COSTA am 14.07.1992

INTERVIEW mit Armin KÖLBL am 16.07.1992

INTERVIEW mit Hans KOFLER am 15.07.1992

INTERVIEW mit Rene KREMSER am 12.09.1992

INTERVIEW mit Elisabeth NICOLUSSI am 18.12.1992

INTERVIEW mit Theo PEER am 14.07.1992

INTERVIEW mit Martin WARTHA am 16.09.1992

INTERVIEW mit Roman WISATA am 09.07.1992

Interviews und Sendungen des Österr. Rundfunks:

ORF-SENDUNG "Arbeit mit Musik" von Theo PEER aus dem Jahr 1969. (Im Besitz von Theo PEER)

INTERVIEW anlässlich der Uraufführung der TRAKL-Lieder Robert NESSLERS, gesendet am 11.02.1987.

Interviewerin: Milena MELLER. (Im Archiv des ORF)

ORF-SENDUNG "Aus dem Tiroler Musikleben" von Othmar COSTA, gesendet am 19.02.1987. (Im Archiv des ORF)

ORF-SENDUNG "Das Podium - Robert NESSLER zum 70. Geburtstag" von Othmar COSTA, gesendet am 06.11.1989. (Im Archiv des ORF)

ORF-SENDUNG "Robert NESSLER - zum 70. Geburtstag des Tiroler Komponisten" von Othmar COSTA, gesendet am 09.11.1989. (Im Archiv des ORF)

GESAMMELTE ZEITUNGSKRITIKEN UND TEXTE Robert NESSLERS
(im Besitz von Robert NESSLER)

LITERATURVERZEICHNIS:

DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. HRSG. Friedrich BLUME. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1989.

dtv ATLAS ZUR MUSIKGESCHICHTE. HRSG. Ulrich MICHELS. Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter Verlag, München 1984.

BLACHER, Boris: "Einführung in den strengen Satz". ED. BOTE und G. BOCK, Berlin - Wiesbaden 1953.

FREITAG, Eberhard: "Schönberg". RoRoRo Bildmonographie. Reinbek bei Hamburg 1973.

HAUSSERMANN, Ernst: "Herbert von Karajan". Verlag Fritz Molden, Wien-München-Zürich-Innsbruck 1991.

HINDEMITH, Paul: "Unterweisung im Tonsatz", (Theoretischer Teil). Schott Verlag, Mainz 1940.

JUNGHEINRICH, Hans-Klaus: "Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten." S. Fischer Verlag, Frankfurt 1986.

KAUFMANN, Harald: "Hans Erich Apostel. Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts". Band 4. Österreichischer Bundesverlag, Wien.

KLEIN, Rudolf: "Johann Nepomuk David. Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts". Band 3. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1964.

KRELLMANN, Hanspeter: "Webern". RoRoRo Bildmonographie. Reinbek bei Hamburg 1975.

LÜCK, Rudolf: "Cesar Bresgen. Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts". Band 21. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1974.

MUSIKER IM GESPRÄCH. CHRISTOPH VON DOHNANYI. Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters, Frankfurt-London-New York 1976.

PFITZNER, Hans: "Werk und Wiedergabe". Hans Schneider Verlag, Tutzing 1969.

RILKE, Rainer Maria: "Briefe an einen jungen Dichter". Insel Verlag, Frankfurt 1991.

SCHERLIESS, Volker: "Alban Berg". RoRoRo Bildmonographie.
Reinbek bei Hamburg 1975.

