

VORTRAG – RELAZIONE - LECTURE 2001

Gustav Mahler – noch immer „Zeitgenosse der Zukunft“?

(Mathias Hansen, Berlin)

Eine Vorbemerkung: das mir gestellte Thema bedenkend, skizzierend und probenhalber formulierend, kam ich sehr bald zu der Einsicht, mit ihm nicht sogleich und also voraussetzungslos in unserer Gegenwart einsetzen zu können. Immer wieder stieß ich auf den Umstand, daß mögliche Ursachen und Gründe für die Stellung, für das Verständnis Mahlers in unserer Zeit und auch für zu erwartende Entwicklungen tief in der Geschichte, im Vergangenen verwurzelt sind. An Mahlers Werk, so glaube ich zu erkennen, zeichnet sich besonders scharf ab, wie nachhaltig stattgehabte Prägungen sein können und wie stark und kaum gemindert sie in die Zukunft hinein zu wirken vermögen. Und auch: wie leicht offenbar veraltete, überwunden geglaubte Auffassungen wiederkehren und den Schein von jungfräulich gestimmter Offenbarung annehmen können. Ich greife deshalb etwas weiter zurück, beginne meine Zeitreise im ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts, das Mahler noch erleben durfte.

I

Der Titel meines Vortrages nimmt – wie bekannt - den Untertitel des Mahler-Buches von Kurt Blaukopf auf, das 1969 erstmals erschienen ist und seither einige Nachauflagen, vor allem auch als Taschenbuch, erlebt hat.¹ Ein Buch der Musikwissenschaft also, das auf bemerkenswerte Resonanz gestoßen ist und deshalb keinesfalls den Normalfall in unserer schönen, interessanten, doch eben etwas abseitigen Disziplin bildet. Dazu wiederum gehört nun allerdings auch, daß dem Autor und seiner zuverlässig recherchierten und gut lesbaren Arbeit keineswegs Unrecht geschieht, wenn man die Resonanz auf sie zu einem erheblichen, wenn nicht gar größeren Teil dem Gegenstand selbst zuschreibt; dem Interesse an Mahlers Musik, das damals, in den siebziger Jahren und nach einer historisch gesehen knappen Zeitspanne von einem guten Jahrzehnt des überraschenden Anlaufs und rasanten Aufschwungs, einen ersten Kulminationspunkt erreichte. Ich werde auf diesen Zeitpunkt zurückkommen – an dieser Stelle nur noch soviel: damals, vor rund drei Jahrzehnten, schien diese Zukunft, die Kurt Blaukopf mit festem Blick anvisiert hatte, unaufhaltsam zur Gegenwart zu werden. Seine Prognose wollte offensichtlich in Erfüllung gehen: der „Durchbruch“ Mahlers bedeutete nicht nur die schlechthin verzögerte, doch niemals zu späte Durchsetzung eines wichtigen, zu Unrecht in die Schattenseite der Geschichte geratenen künstlerischen Werkes. Und der „Durchbruch“ zeigte nichts Geringeres an, als daß nun dieses Werk in einem Lebensgefühl angekommen ist, das das unsere ist, doch eben auch bereits von Mahler als das seine empfunden und in Musik geformt worden ist. Indem Mahlers künstlerische Imagination unsere Gegenwart, unsere Lebenswirklichkeit einholte, wurde er wahrhaft zum „Zeitgenossen der Zukunft“.

Bsp. 1: Mahler, 6. Sinfonie, 1. Satz

Über die mentale Zeitgenossenschaft hinaus, die uns Mahlers Musik als „zeitgemäß“, als Ausdruck unseres Selbst empfinden läßt, schien diese „Ankunft“ zugleich eine wiederum neue Musik zu signalisieren und gewissermaßen komponierbar zu machen. Sie erwächst nun – so schien es weiter - aus der Erfahrung mit Mahler und mit jenen Komponisten, die – wie allen voran die Komponisten der Wiener Schule – dem Meister in den bedrängten, kritischen Jahrzehnten zuvor die Treue gehalten und gegen alle Verflachungstendenzen zur Regression

wie zur Hypertrophie verteidigt hatten. Doch halt - so schön, so wünschenswert und zuversichtlich stimmend der damalige Blick nach vorn und so verständlich auch die Bewertung des Vergangenen anmutet – in beide Richtungen hin haben sich inzwischen weitere und eben auch abweichende Gesichtspunkte ergeben, die ein verändertes Bild zu zeichnen und mithin eine geänderte Sachlage zu konstatieren zwingen.

Zunächst: Mahler war nicht nur erfolgreich als Dirigent und Operndirektor – er war es auch als Komponist, nimmt man nur das Maßgebliche in Betracht. Hierzu gehört vor allem der Charakter der zentralen Werke, der Sinfonien, der eine jede Aufführung durch inneren wie äußeren Anspruch zu einem besonderen Ereignis machte – und zwar für den zustimmungsbereiten wie für den oppositionellen Teil des Publikums einschließlich der Kritiker und komponierenden Zeitgenossen. Das Überhöht-Festliche bis zu mythisch-religiös gestimmter Erhabenheit und das exzessiv Dramatische bis an die Grenze des (Selbst-)Zerstörerischen entfalteten eine darstellerische Intensität, die auf keine geringere Wirkung abzielte als auf diejenige, die in der antiken Tragödie als „Katharsis“ bezeichnet worden ist. Es geht um Reinigung, um Läuterung durch das Nacherleben tragischer Schicksale und Begebenheiten. Die nahtlose Verbindung extremer Ausdruckssphären hob die Sinfonien ohne Ausnahme – und das heißt eben einschließlich der als „heiter“, „ironisch“, „unbeschwert“ geltenden 4. Sinfonie - aus dem Alltag von „Novitätenaufführungen“. Noch die von Mahlers Musik Abgestoßenen – wie etwa der so ganz anders geartete Claude Debussy, der Alma Mahlers Berichtⁱⁱ zufolge eine Aufführung der 2. Sinfonie in Paris demonstrativ verlassen hatte – vermochten dennoch nicht dem Autor ihren Respekt zu versagen.

Wohl als einer der ersten hat Rudolf Stephan auf die Erfolgsgeschichte auch des Komponisten Mahler hingewiesen: „Seine Werke wurden gedruckt und aufgeführt, bewundert und gescholten, ihr Autor vergöttert und gehaßt. Gleichgültig blieb niemand.“ⁱⁱⁱ Das läßt sich mit zahlreichen hochgestimmten Aussagen belegen, denen nicht minder inspirierte Verrisse beizufügen wären – also die negativen Wegmarken der Durchsetzung. Und nicht zuletzt gibt es nüchterne, doch auf ihre Weise ebenso eindrucksvolle statistische Angaben. Als Konzertdirigent hatte Mahler drei Favoriten: Wagners Ouvertüren und Vorspiele, Beethovens Orchesterwerke und – seine eigenen Sinfonien. Das geht klar aus einer Chronik der von Mahler geleiteten Konzerte hervor, die Knud Martner bereits vor anderthalb Jahrzehnten – allerdings nur als Privatdruck – veröffentlicht hat.^{iv} Demnach führte Mahler, der – was wir stets bedenken müssen - bereits 1911 als nur Fünfzigjähriger starb, seine 1. und 3. Sinfonie je 15 Mal auf, die 5. neun und die 7. Sinfonie immerhin noch fünf Mal. Nach der Jahrhundertwende setzte sich auch eine wachsende Zahl von Dirigenten für Mahlers Werke ein – bereits namhafte wie Arthur Nikisch oder Richard Strauss und aufstrebende wie Artur Bodanzky, Oscar Fried, Otto Klemperer, Willem Mengelberg oder Bruno Walter. Den Höhepunkt dieser Erfolgsgeschichte markierte zweifellos die doppelte Uraufführung der 8. Sinfonie im September 1910 in München, nach der Thomas Mann dem Komponisten den zurecht viel zitierten Satz schrieb, er glaube zu erkennen, daß sich in seiner, in Mahlers Person „der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert.“^v Und Alban Berg schrieb wenig später in einem Brief an seine Frau: „Ich habe wieder einmal die IX. Mahlers durchgespielt. Der erste Satz ist das allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, im Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt.“^{vi}

Bsp. 2: Mahler, 9. Sinfonie, 1. Satz (1. Hauptthema)

II

Das bislang Gesagte bezeugt das wachsende Ansehen von Mahlers Musik, das in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg wohl insbesondere von deren hohem Ton, von ihrer sinnerfüllten Repräsentativität und unüberhörbaren Würde genährt wurde. Diesem Ansehen vermochte auch alles kritische Gerede von „Kapellmeistermusik“, zugespitzter und böser über die vermeintliche Unfähigkeit „des“ Juden zu originärer schöpferischer Leistung kaum etwas

anzuhaben – so sehr es Mahler und die ihm Verbundenen traf und immer wieder aufs neue verstörte. Andererseits wirkte nicht minder faszinierend – oder eben herausfordernd – eine tief in diese Musik gesenkte Affinität oder mehr und stärker: eine Sehnsucht nach Tod und Untergang, die noch oder zumal in extremen Ausdruckssituationen des Lauten wie des Leisen erwächst und von Alban Bergs mitschöpferischer Sensibilität sofort wahrgenommen worden ist. Dies alles trug dazu bei, daß Mahler in seinen späteren Lebensjahren und nach seinem Tod zu den Heroen des deutschen Musiklebens der Vorkriegszeit – Beethoven und Wagner – aufschloß und, nimmt man nur alles in allem, durchaus als deren Ebenbürtiger anerkannt wurde, wenn auch vielleicht eher im Erdulden als im Kämpfen. Die erwähnte statistische Facette von Mahlers Konzertfavoriten ist hierfür keineswegs nur ein äußerliches Zeichen. Und andererseits verrät noch und gerade die haßerfüllte Kritik etwas von Ausmaß und Schwere des Ereignisses „Mahler“. Selbst wenn diese Kritik unerschöpflich in verbal geäußertem Widerstand schien: letztlich vermochte sie nichts auszurichten, das dieses Ereignis auch nur verkleinerte.

Blicken wir nun vom Beginn des 21. Jahrhunderts zurück auf den weiteren Verlauf des 20., so scheint mir die Wirkungsgeschichte des Mahlerschen Werkes jeweils nach den beiden Kriegskatastrophen dieses Jahrhunderts – nach 1918 und nach 1945 – neben naheliegenden Unterschieden auch bemerkenswerte Übereinstimmungen aufzuweisen. Kernpunkt dieser Berührungen ist offensichtlich, daß nach dem jeweils stattgehabten Zerfall aller menschlichen Werte – der materiellen wie der ideellen – ein nachhaltiges Bedürfnis entstand, neue Wertsetzungen vorzunehmen und zugleich altes Wertbewußtsein wieder zu beleben. Beide Orientierungen konnten dabei ineinander fließen, sie konnten aber auch zu alternativen Forderungen auseinander treten – wie etwa in Jean Cocteaus provokantem Manifest „Le Coq et l’Harlequin“ von 1917, das die Musik von Erik Satie preist als Überwindung von Impressionismus und Mythologie, für die beispielhaft Claude Debussy und Richard Wagner stünden.^{vii} Von Gustav Mahler ist hier nirgends die Rede: doch hätte seine Musik – wenn sie in diesen Kreisen überhaupt wahrgenommen worden wäre – den künftigen Neoklassizisten so fern gestanden wie eine Fossilie im Museum.

Anders verhielt es sich mit jenem Wertbewußtsein, daß sich auch und oftmals vorrangig in die Vergangenheit hinein zu orientieren suchte und dort gewissermaßen unverrückbare, nicht veraltende oder gar zu überwindende Vorbilder ausmachte. Zu diesen „konservativen Revolutionären“, gehörte Arnold Schönberg und sein Kreis, dem in einem weiteren Sinne auch der Kritiker und Publizist Paul Bekker nahestand. In seinem 1920 erschienenen Mahler-Buch wendet sich Bekker gegen „polemische Versuche, das Eintreten für Mahler als Herabsetzung Beethovens zu kennzeichnen [...] Ich selbst habe [...] ein Buch über Beethoven geschrieben. Wenn ich jetzt eines über Mahler veröffentliche, so sehe ich in dieser Folge keinen Widerspruch, sondern die natürliche Weiterführung einer Linie, die vom Heros der Sinfonie zum Menschlichsten seiner Nachfolger führt. Hier ist kein Entweder-Oder erforderlich, nur ein ruhiges Sowohl-als-auch.“

Bekker steigert dies im Folgenden ins Bekenntnishafte, das die angesprochene Wertsuche in der geistigen Situation Nachkriegs-Europas schlaglichtartig erhellt: „Die Skepsis eines übersättigten Zeitalters ist im Schwinden begriffen. Neue Menschen, neue Massen drängen empor, und das Verlangen nach Glauben, nach Licht, nach Offenbarung ist mächtig in ihnen. Die trotzig, leidenschaftliche, innerlich glühende, sehnsuchtsvolle Kunst Mahlers findet in ihnen wachsenden Widerhall, und im Schatten dieser weltumspannenden Kunst gewinnt auch die weichere, anschmiegsamere, äußerlich mehr entgegenkommende Musik Bruckners immer mehr Boden. In beiden ruht die Zukunftsbotschaft der sinfonischen Kunst, denn wo ein Innerlichstes sich zur großen Kunst gestaltet, da gewinnt es Macht über alle Menschen.“^{viii} Die Erwähnung Bruckners geschieht bei allem spürbaren Streben nach ausgleichender Gerechtigkeit doch auch zur stärkeren Herausarbeitung der Eigenheiten von Mahlers Musiksprache. Zugleich bringt sie wohl unverkennbar eine neue Variante der „ehernen“ Konstellation Beethoven-Wagner-Mahler ins Spiel, wobei die möglicherweise fragwürdige

Gleichstellung Wagner-Bruckner gerechtfertigt sein könnte durch die Tatsache, daß die neue Konstellation nun ausschließlich von Komponisten genuin sinfonischer Musik gebildet wird.

Bsp. 3: Bruckner, 9. Sinfonie, 3. Satz - Mahler, 9. Sinfonie, 4. Satz

Nicht minder kennzeichnend für die Situation nach dem 1. Weltkrieg und in den beginnenden zwanziger Jahren war die erste Großaufführung von Werken Mahlers bei dem sogenannten „Mahler-Fest“ in Amsterdam im Mai 1920, das von Willem Mengelberg vorbereitet und geleitet wurde. Unter den Gästen befand sich auch Arnold Schönberg, den Mengelberg eingeladen hatte. Beide seit 1914 befreundete Musiker kamen am Ende des Festes auf die Idee, einen internationalen „Gustav-Mahler-Bund“ zu gründen, für den dann Schönberg in der Folgezeit ein umfangreiches, doch, wie sich sehr bald zeigen sollte, auch unrealisierbares „Statut“ ausarbeitete. „Zweck und Ziel“ des „Bundes“ sei, so formulierte Schönberg als § 2 des Entwurfes etwas ungenau, „die Erscheinung Gustav Mahler, den Menschen, den Künstler und das Werk ins Bewußtsein der Zeitgenossen einzusetzen.“ Es ging den Akteuren vor allem um Erweiterung und Intensivierung von Aufführungen im internationalen Musikleben, zu denen auch Vorträge, Publikationen, die Einrichtung eines Archivs, die Herausgabe der Werke und nicht zuletzt und typisch für Schönberg, die Gründung einer „Stilbildungsschule“ gehörten, welche „Musiker, Sänger und Dirigenten geistig und technisch zur Ausführung von Mahlers Werk befähigen soll.“^{ix} Auch wenn die hochfliegenden Pläne Schönbergs nicht einmal im Ansatz zu realisieren waren, so lassen sich doch in der Folgezeit ähnliche und weitgehend unabhängig voneinander entstehende Bestrebungen in einigen europäischen Musikzentren und in den USA beobachten. So in Wien durch Anton Webern oder auch in Sowjet-Rußland, wo es zahlreiche Aufführungen durch ausländische und einheimische Dirigenten gab und mit Dmitri Schostakowitsch oder Iwan Sollertinski im Praktisch-Kompositorischen wie Theoretisch-Analytischem einflußreiche Protagonisten Mahlers sich regten.

Bsp. 4: Schostakowitsch, 4. Sinfonie, 1. Satz

III

In unserem Blick aus der Vogelperspektive auf das 20. Jahrhundert konstatieren wir nur die wachsende Reduzierung und schließlich den Abbruch aller Bemühungen um und aller Auseinandersetzungen mit Mahler im Lauf der dreißiger Jahre. Das Vordringen der von Nazi-Deutschland ausgehenden Eroberungskriege, die ihr folgende Besetzung fast ganz Europas und in ihrem Sog die Verketzerung von Mahlers Musik als „rassisch entartet“ erzwang hier deren jahrelanges Verstummen. Vielleicht bringt uns dieses Verschwinden nichts eindrucksvoller, aber auch bestürzender in Erinnerung als eine kleine, auf Schallplatten festgehaltene Episode während einer Aufführung des „Liedes von der Erde“ durch Carl Schuricht und das Concertgebouworkest in Amsterdam am 5. Oktober 1939, einen Monat nach Hitler-Deutschlands Überfall auf Polen und somit zu Beginn des 2. Weltkrieges, aber noch sieben Monate vor der Besetzung der Niederlande. In eine leise, fast tonlose Passage in der Mitte des letzten Satzes, des „Abschieds“, gibt eine Nazi-Sympathisantin mit holländischem Akzent ebenso leise, doch vernehmlich ihren Protest gegen die Aufführung kund mit den Worten „Deutschland über alles, Herr Schuricht!“^x Genug damit zu dieser dunklen Zeit. Obwohl, wie schon angedeutet, die geistige Situation nach 1945 einige Ähnlichkeit mit derjenigen nach dem 1. Weltkrieg aufweist, geht es allerdings mit Mahler nun etwas anders zu. Zwar gibt es genügend Musiker, die wissen, wer Mahler gewesen und daß ihm ein nicht geringeres Unrecht geschehen ist als Mendelssohn oder Schönberg oder den „nur“ als künstlerisch „entartet“ eingestuften Musikern wie Hindemith oder Strawinsky, Bartók oder Alban Berg. Zu Beginn der zwanziger Jahre bemühte man sich sowohl in den zwar erschütterten, doch noch immer anspruchsfähigen Schichten des Bildungsbürgertums wie in

den neuen proletarisierten, aber nach Bildung strebenden Bevölkerungsteilen um die Wiederbegegnung mit den hohen Ideen und Idealen des klassisch-romantischen Zeitalters – von Bach und Beethoven bis Wagner und - Mahler! Zum „Zusammenbruch“ und zur „Stunde 0“ des Jahres 1945 hingegen gehörte ein tiefgreifendes Mißtrauen gegenüber jedem „hohen Ton“, gegen Pathos und Opferungs-ideologie, ja gegen „Ideologie“ schlechthin. Auch wer das Unrecht an Mahler beseitigt sehen wollte, konnte zugleich starke Hemmung empfinden, sich einem solchen „hohen Ton“, wie er von Wagner oder Bruckner vormusiziert und von Mahler noch gesteigert worden ist, zu überlassen. Der nazistische Mißbrauch Wagners und Bruckners hatte dergestalt für einen verfemten Komponisten wie Mahler noch fatalere Folgen als für jene selbst. Kam für Wagner und Bruckner nach dem Mißbrauch die – wie immer auch verzögerte und umwegige – „Reinigung“ durch Neubewertende Analyse und Darstellung der Werke (das große Beispiel ist Bayreuth seit den fünfziger Jahren!), so folgte für Mahler zunächst nach dem antisemitischen Verschweigen die Verdrängung aus Orientierungslosigkeit bzw. aus Skepsis gegenüber aller „Ideologie“, sprich: „Weltanschauungsmusik“. Und nicht zuletzt ließ sich auch noch in so mancher Aussage über Mahler ein Echo der antisemitischen Ausgrenzung vernehmen. Man hörte in Mahlers Musik vornehmlich – so sie überhaupt bereits wieder aufgeführt wurde – ein mehr oder minder originelles, lebensfähiges Erbe und zudem meist noch eine Übersteigerung der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts – und nicht oder nur als Anlaß der Ablehnung eine Wegbereitung der Musik des 20. Jahrhunderts.

Stellvertretend für zahlreiche solcherart getönte Stimmen seien hier nur drei Autoren erwähnt, die allerdings sehr unterschiedlicher Herkunft und Lebensanschauung sind. Ende der vierziger Jahre schrieb der Schweizer Musikforscher Jacques Handschin in seiner im großen und ganzen noch heute lesenswerten „Musikgeschichte im Überblick“, daß Mahler „großzügigen Gestaltungswillen mit stilistischer Unbedenklichkeit verbindet und sowohl in der Gefühlswelt des ‚fin de siècle‘ wie in Schubertismen schwelgt.“^{xi} Ausführlicher und mit weitgehenderer innerer Anteilnahme zeichnet Paul Henry Lang in dem 1947 erstmals in deutscher Übersetzung erschienen Buch über „Die Musik im Abendland“ sein Bild Gustav Mahlers. Mahler verkörpere zusammen mit Max Reger und Richard Strauss „den Geist des sterbenden neunzehnten Jahrhunderts, ohne merklich in den des aufsteigenden zwanzigsten einzugehen [...] Mit monchischer Hingebung versuchte er, allen widerspruchsvollen Instinkten seiner Zeit Form und Gestalt zu geben, aber alles, was er aufbringen konnte, war eine fast religiöse Aufrichtigkeit, die auch nicht durch das Pathos der großen Worte und den geradezu hysterischen Titanismus in Frage gestellt werden kann.“ Das bezieht Lang selbstverständlich vor allem auf die 8. Sinfonie, um zu dem Schluß zu kommen: „Trotz der Entfaltung und geschickten Handhabung so ungeheurer Mittel und geistiger Anstrengung muß man bedauerlicherweise zugeben, daß das einzig wirklich Große an diesen Schöpfungen die Absicht bleibt [...] Man fragt sich, ob Mahler das nicht selbst bemerkte – warum sonst das leidvolle ‚Lied von der Erde‘? [...] Mahler verströmte seine wesentlich lyrische Begabung in ein paar sehr schöne Lieder, aber auch hier hatte er keine Erde unter den Füßen, sondern nur die Musik von Schubert, Beethoven, Bruckner und Wagner; sein Lächeln ist leblos, seine Ironie bitter, sein Humor gezwungen.“^{xii}

Dies schrieb, wohlgemerkt, ein Wohlgesonnener, einer, der sich als Verteidiger Mahlers verstand gegen an diesem begangenes Unrecht. Auch die dritte und letzte hier zitierte Stimme gibt sich verständnisvoll Anteil nehmend – vergeblich jedoch. Denn es ist die Stimme Hans Joachim Mosers, eines der unrühmlichsten Vertreter des Fachs Musikwissenschaft in der Nazi-Zeit und, bemerkenswert unbeeindruckt vom Geschehenen, auch noch danach. Sein 1936 erstmals erschienen „Lehrbuch der Musikgeschichte“ verspricht im Vorwort, das Augenmerk auf das zu richten, „was für den praktischen deutschen Musiker von heute und morgen [!] wichtig sein dürfte.“ Der Name Gustav Mahler taucht – selbstverständlich – in diesem „Lehrbuch“ nicht auf. 1949 veröffentlichte „Hajott“ Moser die 10. Auflage des Buches in einer „Neubearbeitung“, die u.a., wie es im Vorwort heißt, „in der endlich möglich gewordenen Beigabe von Abschnitten über Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Mahler

usw.“ bestand. Und so lesen wir denn: „Das musikalische Problem ist hier [gemeint ist das Umstrittensein des „Tonschaffens“ von Liszt und nach diesem das von Mahler] noch durch die Tatsache von Mahlers jüdischer Abstammung [...] ausgeweitet worden: man hat ihn einerseits von Amsterdam und Newyork her zum Vollender des Schubert-Brucknerschen Symphonietyps glorifiziert, andererseits antijüdisch seine Verdienste herabgesetzt. Verehrungswürdig ist zweifellos an dem als Dirigent unanfechtbaren Künstler [...] das heiße idealische Ringen des Komponisten, der zunächst durch Anschmiegung an Deutschtum und Katholizismus jeden Anlagenunterschied zu überbrücken versuchte, dann aber sich seines Andersseins tragisch bewußt wurde und heute vom Zionismus mit Ernest Bloch, Schönberg u.a. als führender national-israelischer Musiker beansprucht wird.“^{xiii}

IV

Mit Ausnahme von Äußerungen unbelehrbarer Rassisten wie Moser blieben die verbreiteten Urteile über Mahler nach 1945 – waren sie nun zustimmend, um Neutralität bemüht oder eher ablehnend – doch stets einem von nobler Unverbindlichkeit geleiteten Verstehen-Wollen verpflichtet. Dies änderte sich merklich und nachhaltig mit dem Erscheinen von Theodor W. Adornos Mahler-Buch im Jahre 1960. Ich kann hier unter den zahlreichen Gesichtspunkten und Gründen, die erwähnt werden müßten, um die kaum zu überschätzende Bedeutung und nicht minder eindrucksvolle Resonanz dieses schmalen Buches auch nur näherungsweise darzustellen, lediglich einige wenige ansprechen. Und ich rücke jenen Aspekt in den Mittelpunkt, der mir für unser Thema, Mahlers „Zeitgenossenschaft“, der wichtigste zu sein scheint. Adorno hat das Gesamtwerk Mahlers mit analytischer Schärfe, was wesentliche Dimensionen der Musik betrifft, und – dies wohl erstmals auf höchstem Niveau – mit philosophischem Weitblick, was deren ästhetischen Ort und Stellenwert in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ausmacht, untersucht und dargestellt. Dieses Werk erscheint hier einerseits als Verbindungsstück von der klassisch-romantischen Tradition des 19. Jahrhunderts zur musikalischen Gegenwart, und zwar ganz im Sinne Arnold Schönbergs, dessen Werk Adorno auch – ungeachtet aller kompositionstechnischen wie ästhetischen Andersartigkeit – als gewissermaßen legitime Fortsetzung begreift. Andererseits sei Mahlers Musik bereits ganz und gar „Musik der Gegenwart“, nämlich unserer Gegenwart, die das Ergebnis von geschichtlichen Katastrophen bislang ungekannten Ausmaßes bildete. Die „schneidende“^{xiv} Trompetenstimme im Kopfsatz der 5. Sinfonie, komponiert in den allerersten Jahren des Jahrhunderts, wird für Adorno – wie Kafkas wesensverwandte, nur wenig später entstandene Erzählung von der „Strafkolonie“ – zum „Vorschein“ von Pogromen und Massenvernichtungen, die erst Jahrzehnte später im Verlauf des 2. Weltkriegs Wirklichkeit werden sollten.

Bsp. 5: Mahler, 5. Sinfonie, 1. Satz (1. Trio)

„An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war [...] Nicht bloß durch den Ton von Abschied und Tod verläßt Mahler das affirmative Unwesen. Die musikalische Verfahrensweise selber spielt nicht mehr mit, Zeugnis eines geschichtlichen Bewußtseins, das ganz ohne Hoffnung zum Lebendigen sich neigt.“^{xv} Das ist, wie leicht zu erraten, die Stimme Adornos – es ist die Stimme der humanen, doch unnachgiebigen Katharsis, deren utopisches Fernsein eine pessimistische Weltsicht mehr als nahelegt. Adorno war offensichtlich überzeugt, in der Musik Mahlers bereits deren tönendes Widerbild zu vernehmen. In diesem Sinne ist Mahler für Adorno ganz und gar „Zeitgenosse“; und ist es ihm auch in unabsehbare Zukunft hinein. Das Mahler-Buch Adornos trägt Züge eines Bekenntnisses, ja eines Testaments. Seine Wirkung ist bis heute ungebrochen, und zwar bei

den Gleichgesinnten wie bei den Kritikern des kritischen Theoretikers. Es kommt keiner um ihn herum – es sei denn um den Preis eines intellektuellen Defizits. Also müssen alle durch Adorno hindurch. Woraus sich der seltsame, doch stets interessante Umstand ergibt, daß das Mahlerverständnis der Gegenwart weitgehend und entscheidend von der Auseinandersetzung mit diesem Autor und seinem Mahler-Bild geprägt worden ist und auch weiterhin geprägt wird.

V

Es mag offen bleiben, ob von einem „mainstream“ gesprochen werden darf. Aber in den siebziger Jahren vernimmt man eine Reihe von Stimmen, die, ungeachtet von Adornos Warnung und Einspruch, den Eindruck erwecken, daß Mahler und sein Werk nunmehr „durchgesetzt“, daß er gewissermaßen in unserer Gegenwart, die bereits die seine war, „angekommen“ ist. Im Hintergrund spielte da sicherlich die 68er-Bewegung hinein, der gleichermaßen kompakte wie diffuse Angriff auf das bürgerliche Establishment einer Wirtschaftswundergeschichte, das – um nur einen Punkt zu nennen – weiterhin einer kritischen Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit und deren Folgen stillschweigend aus dem Weg gehen zu können glaubte. Zugleich machten sich ab den siebziger Jahren – und das scheint mir nicht selten übersehen zu werden – bei aller klassenkämpferischen Vollmundigkeit in West wie in Ost markante Tendenzen bemerkbar, was wenig später als „Postmoderne“ benannt und verallgemeinert werden sollte und in der Musik vor allem zu neuen oder zumindest neu gestylten Bewertungen des 19. Jahrhunderts führten. Es spielt für diese „Ankunft“ weiterhin und kaum zufällig eine Rolle, daß um 1970 die ersten Gesamtaufnahmen von Mahlers Werken vorlagen und diese eine ganze Reihe traditioneller Favoriten des Konzertsaals wie Tschaikowsky, Sibelius oder Richard Strauss zu überflügeln begannen. Die neue und bislang beispiellose Präsenz Mahlers ließ allerdings für feinfühligere Naturen alsbald neben den Zeichen von existentieller Notwendigkeit auch solche von modischer Interessantheit erkennen. Zu diesen hellhörigen Naturen gehörte Carl Dahlhaus, der 1972 als einen seiner zahlreichen „Leitartikel“ einen Aufsatz mit dem Titel „Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers“ und mit der programmatischen Unterzeile „Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik?“ veröffentlichte – immerhin übrigens in der vielgelesenen Wochenzeitschrift „Die Zeit“.

Zu den Kerngedanken Dahlhaus' über die Musik Mahlers gehört, „daß in ihr Fin de siècle und Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, an sich durch eine geschichtliche Kluft voneinander geschieden, wie sie tiefer kaum denkbar ist, jäh und überraschend, wie durch einen intellektuellen Handstreich, zusammentreffen, so daß der Hörer einerseits zu Recht den Eindruck ‚innerer Gleichzeitigkeit‘ mit Mahlers Musik hat, ohne sich andererseits von den musikalischen Gewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts, in denen er sich noch immer heimisch fühlt, allzu abrupt trennen zu müssen.“^{xvi} Der Hörer vernimmt eine Musik, die er als „zeitgemäß“, die er als die seine, als eine seinem Lebensgefühl entsprechende Musik empfindet. Sie spricht eine Sprache, die er zu verstehen glaubt, da sie nahtlos an die ihm vertraute Sprache des 19. Jahrhunderts anknüpft – und dennoch eine deutliche Differenz zu der Musik von Brahms, Bruckner oder Wagner aufweist. Und diese Komplexität aus Übereinstimmung und Abstoßung bestimmt den anhaltenden Eindruck der „Modernität“ von Mahlers Musiksprache. Ihre Modernität liegt recht eigentlich in deren Ungreifbarkeit. Trotz der auch in diesem Artikel waltenden, für Dahlhaus so typischen intellektuellen Ambivalenz deutet sich in seiner bei aller um neutrales Erfassen der Tatsachen bemühten Analyse eine eher kritische Distanz zum Mahler-„boom“ an, der ja in der Tat in den nachfolgenden Jahren noch zu erstaunlichen Höhenflügen ansetzte. Weniger kritisch verhielten sich dazu soziologisch orientierte Autoren wie Kurt Blaukopf oder Georg Knepler. Blaukopf glaubte in der Stereo-Technik einen entscheidenden Motor für die Mahler-Renaissance zu erkennen, gewissermaßen die Befreiung der Musik Mahlers von den Entstellungen akustisch unzulänglicher Aufführungsapparate und Konzertsäle: „Die besten Stereoaufnahmen der

jüngsten Zeit“, schrieb Blaukopf als Fazit seines Mahler-Buches von 1969, „vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näherkommt als fast jede Konzertaufführung. Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahmen kein unlösbares Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahlers zu entsprechen. Richtungsmischer und Intensitätsregler, Hallvorrichtungen und Bandmontage ermöglichen die Erfüllung aller Vorschriften der Partitur, ohne daß man der riskanten Empfehlung Mahlers, Änderungen in seinen Partituren vorzunehmen, folgen müßte. Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen.“^{xvii}

Die Auffassung Kurt Baukopfs ist hier nur als Zeitdokument zu zitieren und nicht zu diskutieren, so viel Kritisches hier inzwischen auch vorgebracht werden müßte. Was waren das doch für selige Zeiten, in denen selbst ein so kluger Mensch wie dieser Wiener Soziologe und Musikkenner noch so viel Gutgläubigkeit in die Technik zu setzen vermochte. Nicht weniger Gutgläubigkeit, allerdings in weitaus naiverer Argumentationsweise, herrschte gleichzeitig auf marxistisch orientierter Seite. In einem Beitrag für eine Gustav Mahler gewidmete Arbeitstagung des Instituts für Wertungsforschung in Graz behauptete Georg Knepler: „Im genauen Gegenteil zum ‚Sich-selbst-Ausdrücken‘ machte Mahler seine Musik zum Schauplatz der großen Zeitkonflikte. Jede Wertung, die das außer acht läßt, verfehlt das Wesentliche. Als immer wieder neu ansetzende Versuche, die Welt zu verstehen und so zu innerem Frieden zu gelangen [...] läßt sich Mahlers Musik verstehen, als großer Versuch, einen ruhenden Standpunkt innerhalb einer sich rapide zu Katastrophen und Revolutionen hin bewegenden Welt zu gewinnen, hat Mahlers Musik ihren Wert.“^{xviii}

Auch diese Sätze sind hier nicht zu kommentieren, sondern in ihrer wunderlichen Mischung aus Anmaßung und Einfalt ebenfalls nur als Zeitdokument heranzuziehen. In jedem Fall spricht aus den zitierten Stimmen wohl unzweideutige Gewißheit, daß Mahlers Musik nunmehr, in den siebziger Jahren, ihren eigentlichen und auch endgültigen Durchbruch erfährt. Sie schien zumindest im Begriff zu sein, ihre verständnisfähigen Hörer und ihre technisch wie künstlerisch angemessenen Interpreten zu finden. Und nicht minder gewiß erschien, daß sie nunmehr erstmals wieder nach Schönberg und seinem engeren Kreis auch auf Komponisten traf, die zu einer „Weiterführung“, „Transformation“ oder wie auch immer zu bezeichnende produktive Anknüpfung an Mahler fähig sind.

VI

Bsp. 6: Berio, Sinfonia, 3. Satz; Schnittke, 5. Sinf., 2. Satz;

Die möglichen Anknüpfungspunkte an Mahler gehen in jedem Fall über eine bloße neo-stilistische Attitüde hinaus – ich habe hier soeben mit Luciano Berios Sinfonia von 1968 und Alfred Schnittkes 5. Sinfonie aus dem Jahre 1988 das mögliche Ausmaß eines breit gefächerten Spektrums anzudeuten versucht. Ohne es an dieser Stelle zu wagen, mit wenigen Sätzen das „Anliegen“ von Berio und Schnittke zu benennen, erscheint es unzweifelhaft, daß es jedem auf seine Weise um „Großes“, „Tiefes“, „Bewegendes“, auch um „Gegenwärtiges“ wie „Wegweisendes“ geht, das sich hier zu jeweiliger „Klangrede“ formt. Das ist erneut „Weltanschauungsmusik“ in der großen Tradition der klassisch-romantischen Musik, die am Beginn des 20. Jahrhunderts wohl am entschiedensten von Gustav Mahler und von Arnold Schönberg repräsentiert worden ist. Nicht minder breit, wenn auch durch verbale Konkretheit sogleich in disparate Manifeste mündend, zeigen sich die theoretischen Reflexe auf die jüngere Rezeptionsgeschichte des Mahlerschen Werkes. Dabei entsteht der Eindruck, daß die Eckpunkte der Meinungsbildung zumindest in den späteren siebziger und in den achtziger Jahren in erheblichem Maße und auch auf aggressivere Weise vom Für oder Wider in Bezug auf das Mahlerbild Adornos markiert werden. Kurt von Fischer kritisierte 1977 Adorno, indem er sich dagegen wandte, die ästhetische Qualität der „Schönheit“ in Mahlers Musik nur als eine

von Erinnerung gelten lassen zu wollen. Mahler nehme, so Fischer, keineswegs eine rückwärts gewandte Haltung ein, sondern weise in eine „offene Zukunft, in der Schönheit wieder möglich [sei].“^{xxix}

Dem Plädoyer für eine neu zu gewinnende Schönheit steht zumeist auch die Forderung nach Vielgestaltigkeit, nach „Pluralität“ zur Seite. Sie sei nicht minder als die „Schönheit“ von der Kritischen Theorie für obsolet erklärt worden. Nun gelte es, beide Qualitäten vor allem um der Wiedergewinnung der Kommunikationsfähigkeit von Musik erneut zu aktivieren und sie somit aus den Sackgassen der Avantgarde, in denen nicht allein die Musik gescheitert sei, herauszuführen. Ich zitiere hierzu zwei Stimmen, die sich erklärtermaßen auf Mahler beziehen. In der Schlußdiskussion des Internationalen Kongresses während des Gustav-Mahler-Festes in Hamburg 1989 äußerte Susanne Vill: „Ich glaube, viele junge Menschen, die sich heute Mahler nähern, [zieht] die große Offenheit [an], die bei Mahler gegeben ist und das genaue Gegenteil von vielem darstellt, was im Anspruch der Zwölftontechnik und der seriellen Musik der 60er Jahre vorhanden ist.“^{xxx} Und Constantin Floros stellte fest: „Die Musik, die wir heute hören, ist eine ganz andere Musik, [sie sei] von Emotionalität getragen [...] Es ist die Musik wieder zu einer Tonsprache geworden, was sie lange Zeit nicht war.“^{xxxi} Und damit sind selbstverständlich und in erster Linie die Serialität ab den 50er Jahren und deren Folgeerscheinungen gemeint, das, was man nun als „gescheiterte Avantgarde“ zu bezeichnen pflegte.

Es versteht sich, daß solcher freundliche Optimismus nicht nur Zustimmung fand, daß sich ihm Positionen entgegenstellten, die in solchem Optimismus sowohl eine Verkenntung grundlegender Merkmale von Mahlers Musik wie der künstlerischen Situation der Gegenwart wahrnahmen. Zu diesen Kritikern gehört – nach wie vor und unermüdlich an erster Stelle – der Publizist Heinz-Klaus Metzger. Für Metzger beruht die sogenannte Mahler-Renaissance, und zwar von Beginn an, also seit dem Doppeljubiläum 1960/61, auf der Täuschung, „daß [...] plötzlich eine Aufklärung ausgebrochen ist und die Negativität der Wahrheit zum Denken aller Leute wurde.“ Deshalb plädiert Metzger dafür, „den negativen Mahler von früher für heute zu retten.“ Denn: „Immer mehr Komponisten interessiert an Mahler, daß er mit alten und veralteten Materialien operiert hat, und das wollen sie heute auch tun. Man bezieht von Mahler gewissermaßen die Lizenz zur Regression.“^{xxxii} Dabei hätten die Komponisten gerade von Mahler zu lernen, was nicht mehr möglich sei bzw. möglich nur durch Preisgabe der inneren Stimmigkeit der Musik, also dessen, worin sich vor allem ihre „Wahrheit“ zeigt. Metzger zögert nicht, diesen seinen Gedanken konsequent – und das heißt in diesem Fall bis zur allerdings stets noch erhellenden Absurdität – weiter zu denken: „Als erster Komponist hat Mahler erkannt – und das macht ihn zum wichtigsten Komponisten der gesamten Musikgeschichte –, daß man keine Symphonien, Lieder oder Tänze mehr, keine Sonaten oder Charakterstücke, keine Opern und symphonische Dichtungen, keine Kirchenmusik und keine weltliche Musik, keine absolute Musik und keine Gebrauchsmusik – nämlich daß man überhaupt nichts mehr komponieren kann. Die geschichtsphilosophische Begründung können Sie bei Adorno nachlesen.“^{xxxiii}

Mir scheint, daß sich in dieser absurden Konsequenz ein Echo der Ratlosigkeit vernehmen läßt, in die ein nunmehr alltäglicher, „normalisierter“ Umgang mit Mahler auch und zumal die kritisch Denkenden gestürzt hat. Die Alltäglichkeit spiegelte und spiegelt sich in den sintfluthaft ausströmenden CD-Angeboten ebenso wie in den nicht minder ausufernden kompositorischen Tendenzen von Neo-Stilistik, die Mahler zu einem ihrer favorisierten Haltgeber erkoren. Dem kritisch Denkenden drängt sich die klare Empfindung auf, daß hierbei vornehmlich Aushöhlung und Nivellierung geschehen. Aber – und dies nährt eben die Ratlosigkeit – es läßt sich kein Ausweg, keine wirkliche Alternative erkennen. Im Gegenteil, möchte man fortsetzen. Die Situation verschärft sich gegenwärtig noch durch Kunstkonzepte, die jede Art des Bezuges, der Auseinandersetzung gegenstandslos machen könnten durch die vollständige Aufgabe des Werkbegriffs im bunten „Event“-Treiben dessen, was als „Multi-Media-Konzepte“, als „Klang-Installation“ usw. weltweit die Aufmerksamkeit auf sich zu

lenken sucht. Da könnte dann bereits ein Stück wie Dieter Schnebels „Mahler-Moment“ aus dem Jahre 1985 wie eine Warnung oder gar ein Memento wirken.

Bsp. 7: Schnebel, Mahler-Moment

VII

Ist diese Anverwandlung Mahlers durch einen zeitgenössischen Komponisten Zeichen des Angekommen-Seins, des Durchgesetzt-Seins und erlaubt sie die Annahme, daß aus dem „Zeitgenossen der Zukunft“ einer der Gegenwart, unserer Gegenwart geworden ist? Darauf eine Antwort zu geben erscheint gleichermaßen verwegen und abwegig. Sicher hingegen dürfte nur sein, daß Mahlers Musik heute in wohl ausgewogenem Maße unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse erfüllt. Denn diese Musik ist offensichtlich in der Lage, den konservativen Interessenten als intakte Tradition und den an neuer Musik Interessierten nach wie vor eben als Neue Musik zu erscheinen. Und außerdem und nicht zuletzt vermag sie auch noch als Vehikel zur Abwehr jener avantgardistischen Musik zu dienen, die einen Verzicht auf Sprachcharaktere und deren Ersetzung durch nichtmusikalisches Zeichenmaterial anstrebt. Ohne es wohl beabsichtigt zu haben, zeichnet Thomas Schäfer in seiner unlängst erschienenen Dissertation mit dem Titel „Modellfall Mahler. Zeitgenössische Rezeption in zeitgenössischer Musik“^{xxiv} ein eindrucksvolles Bild dieser merkwürdigen Situation. Das materialreiche Buch bietet in seinem Hauptteil lesenswerte Analysen von Kompositionen aus den letzten drei Jahrzehnten - Werke von Berio, Schnittke, Henze, Ligeti, Ruzička, Thomas Jahn, Lachenmann, Schnebel, Vittorio Fellegara, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Michael Denhoff und Detlev Glanert. Doch niemals wird bei diesen „Annäherungen“ an den „Modellfall Mahler“ die Frage nach deren ästhetischer Angemessenheit auch nur berührt. Sind denn Mißverständnisse in der Rezeption, die aber grandiose Folgen haben können, nicht ebenso charakteristisch für eine Zeit, für eine bestimmte geschichtliche Situation? Und kennzeichnen eine Situation dann nicht auch jene Mißerstände, die nichts weiter sind als blanke, hilflose, elende solche? Sind alle die von Thomas Schäfer aufgereihten Komponisten denn wirklich Mahler gewissermaßen gleich nah? Soll der denn selbst noch für die Nachäffungen seiner Musik de facto als Rechtfertigung herhalten? Und ist damit Wissenschaft erst dann Wissenschaft, wenn sie kein Urteil mehr hat? Vor einigen Jahren hat der unermüdlich agitierende Komponist und Publizist Claus-Steffen Mahnkopf – ein Don Quixote der sympathischsten Art – so etwas wie ein Mahler-Plädoyer gehalten, das, von Adorno ausgehend, auf eine Überwindung oder vielleicht besser: das auf eine Überflügelung aller postmodernistischen Aufgeregtheiten und Abstrusitäten zielte, ohne dennoch in deren Fallen zu tappen. Eine Idee des Musikhistorikers Martin Geck aufnehmend, rückte Mahnkopf die „Kategorie des Traumes“ in den Mittelpunkt. Sie ließe sich „als das bestimmen, was der Mahlerpionier Adorno unter dem Namen einer musique informelle der Neuen Musik empfahl: eine, die zwar durch und durch konstruiert ist [...] doch in jedem Augenblick sich die intentionalen, imaginativen und mimetischen Freiheiten bewahrt, angstfrei zwischen Form und Gehalt, Totalität und Einzelnem zu vermitteln. In einem solchen Ansatz [...] könnte Mahlers Aktualität für heutiges Komponieren liegen, der, nach Schubert und trotz Schumann und Wagner, das ahasverische Projekt der Romantik vollendete und dem zum letzten Mal die Einbeziehung des Volkes in die Kunstmusik noch möglich war, die seither, entgegen den Sehnsüchten der deutschen Postmoderne, verwehrt wird.“

Zugleich findet Mahnkopf in Mahlers Musik neben dieser „Volksnähe“ nicht als deren Gegensatz, sondern gewissermaßen als deren janusköpfige Kehrseite eine Dichte und Intensität kompositorischer Struktur, die Mahler zu einem der „Ahnen des musikalischen Kompleximus“ machten. Und dies vernimmt Mahnkopf in der 4. Sinfonie wie im „Lied von der Erde“ oder im Fragment der 10. Sinfonie. Besagen will das wohl vor allem, daß man Mahler nur gerecht zu werden vermag, wenn in seiner Musik sowohl ungeminderte Potentiale von Kritik und Destruktion vernommen werden als auch Kraftfelder des Positiven, die sich allerdings ohne

jeden postmodernen Kompromiß entfalten. Mahnkopf versucht unmißverständlich, dem Dilemma erschöpfter Grabenkämpfe zu entkommen – und darin ist ihm uneingeschränkt beizupflichten. Den offenkundigen und wohl auch schwerlich zu vermeidenden Umstand, daß Mahnkopf als Komponist dabei seine eigenen, auf sich selbst gerichteten Interessen verfolgt, darf man nicht übersehen, sollte man jedoch auch nicht gegen ihn wenden. Denn wenn Mahler „Zeitgenosse der Zukunft“ bleiben soll, wird man sich damit abzufinden haben, daß alle Aussagen über ihn nur temporäre Geltung erlangen. Die Größe Mahlers – wie die aller anderen Großen – besteht doch darin, daß wir sie empfinden und einiges an ihr zu erkennen glauben. Das Ganze allerdings bleibt und muß bleiben – ein Rätsel.

-
- ⁱ Kurt Blaukopf, Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft, München (DTV) 1973
- ⁱⁱ Alma Mahler-Werfel, Erinnerungen an Gustav Mahler, Frankfurt/M. 1971, S. 198 f
- ⁱⁱⁱ Rudolf Stephan, Gedanken zu Mahler, in: Gustav Mahler. Werk und Interpretation (Ausstellungskatalog), hrsg. von Rudolf Stephan, Köln 1979, S. 9
- ^{iv} Knud Martner, Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870-1911, Kopenhagen 1985, S. 170 f
- ^v Thomas Mann, Briefe 1889-1936, hrsg. von Erika Mann, Berlin 1965, S. 106
- ^{vi} Alban Berg, Brief an Helene Berg („vermutlich Sommer 1912“), in: Alban Berg, Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 39
- ^{vii} Jean Cocteau, Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate, Leipzig und Weimar 1991, S. 81
- ^{viii} Paul Bekker, Gustav Mahlers Sinfonien, Tutzing 1969 (Reprint der Auflage von 1921), S. 8 und 34
- ^{ix} Berthold Türcke, The Mahler Society: A Project of Schoenberg and Mengelberg, in: Journal of the Arnold Schoenberg Institute Vol. II, Nr. 1 (Los Angeles) 1983, S. 40
- ^x CD-Aufnahme archiphon (arch-3.1) 1993
- ^{xi} Jacques Handschin, Musikgeschichte im Überblick, Wilhelmshaven 1990⁴, S. 374
- ^{xii} Paul Henry Lang, Die Musik im Abendland, Augsburg 1947, S. 548 ff
- ^{xiii} Hans Joachim Moser, Lehrbuch der Musikgeschichte, Berlin 1953, S. 286 f
- ^{xiv} Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt/M. 1960, S. 32
- ^{xv} A.a.O., S. 188
- ^{xvi} Carl Dahlhaus, Die rätselhafte Popularität Gustav Mahlers, zit. nach: Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten Heft 106. Gustav Mahler. Durchgesetzt?, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999, S. 5
- ^{xvii} Kurt Blaukopf, Gustav Mahler, a.a.O., S. 273 f
- ^{xviii} Georg Knepler, Gustav Mahlers Musik – Versuch einer Wertung, in: Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit (Studien zur Wertungsforschung Bd. 9), hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1977, S. 15
- ^{xix} Kurt von Fischer, in: Wege der Forschung, Darmstadt, S. 81
- ^{xx} Susanne Vill, zit. nach: Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß, hrsg. von Matthias Theodor Voigt, Kassel 1991, S. 18
- ^{xxi} Constantin Floros, zit. nach: Das Gustav-Mahler-Fest..., a.a.O., S. 19
- ^{xxii} Heinz-Klaus Metzger, zit. nach: Das Gustav-Mahler-Fest..., a.a.O., S. 17 f

-
- ^{xxiii} Heinz-Klaus Metzger, Verhältnis zur Tradition, in: Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Sonderband Gustav Mahler, München 1989, S. 4
- ^{xxiv} Thomas Schäfer, Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik, München 1999
-

QUIRINO PRINCIPE

LA NONA DI GUSTAV MAHLER

Paul Bekker, nel suo memorabile libro *Gustav Mahlers Sinfonien* (Schuster, Berlin 1921) che fu nella storia della cultura e della musicologia la prima grande indagine d'insieme sul lascito sinfonico mahleriano, osservò che ogni sinfonia di Mahler è un modo diverso e inconfondibile di affrontare uno dei massimi problemi umani. L'osservazione è decisiva, e più il tempo scorre e ci allontana dal cinquantennio in cui Mahler consumò la sua esistenza terrena (1860-1911), più ci accorgiamo che le parole di Bekker corrispondono a verità. Non soltanto: quelle parole corrispondono più che mai a una verità attuale, **di oggi**, di questo inizio di un nuovo secolo e di un nuovo millennio. È una vendetta della storia e dello "Zeitgeist": Mahler, il "grande inattuale" ("der große Unzeitgemäße"), rivela proprio **oggi** di essere lui e proprio lui, per l'Occidente **di oggi** e per il suo malessere acuito sino alla disperazione, l'interprete e il rappresentante più eloquente e impietoso. Le sinfonie di Mahler, le nove compiute e quel torso incompiuto ma vivente che è la Decima [tradurrei proprio: "der unvollendete, jedoch lebendige Torso, die Zehnte..."], sono dunque dieci strumenti con cui reagire a quell'orrore che è l'esistenza, o, se, preferiamo, dieci comandamenti per gridare "NO !" al mondo, alla realtà, all'essere. Rivela di essere lui, meglio che Richard Strauss, "il grande attuale", "der große Zeitgemäße".

Occorre tuttavia una precisazione. Mahler si trova, storicamente, lungo l'arco discendente della gigantesca esplosione cosmica che è la rivoluzione romantica (e a dire il vero non sappiamo se la sua apparizione terrena si collochi davvero sul tratto discendente della traiettoria o se invece quell'energia rivoluzionaria sia stata tanto immensa da essere oggi soltanto nella sua prima fase esplosiva e nel suo arco ascendente e appena iniziale...). È tipico del romanticismo musicale il fatto che i compositori, all'interno di un genere e di una forma, abbandonino l'uso barocco e settecentesco di produrre una grande quantità di esempi e di numerose varianti dello stesso modello (i moltissimi concerti di Vivaldi, Telemann, Tartini, le più che cento sinfonie di Haydn, le più che quaranta di Mozart), e che gradualmente, attraverso Beethoven come nodo di svolta quantitativa e formale (nove sinfonie, soltanto cinque concerti per pianoforte e orchestra, soltanto un concerto per violino e orchestra, ecc.), si dedichino a un numero limitatissimo di esempi. Ciascuno di questi esempi, in compenso, è densissimo, individualmente connotato con grande forza e caratteri marcati:

Schumann scrive quattro sinfonie, cinque Mendelssohn, quattro Brahms, una Franck, tre Skrjabin, tre Saint-Saëns, sei Ciajkovskij. Un fenomeno analogo vale per la musica pianistica e da camera: alle molte sonate e ai numerosi quartetti per archi di Haydn e di Mozart, attraverso la pietra miliare delle trentadue sonate e dei

sedici quartetti di Beethoven, si giunge alle tre sonate e ai tre quartetti di Schumann, alle tre sonate e ai tre quartetti di Brahms, all'unico quartetto di Wolf, all'unico quintetto di Bruckner, all'unica sonata, ai due "Streichquartette" e all'unico "Klavierquartett" di Richard Strauss, e potremmo citare, perché no?, l'unico e incompiuto "Klavierquartett" di Gustav Mahler che è anche la sua unica composizione da camera a noi rimasta. Questo fenomeno di riduzione quantitativa degli esempi all'interno di una forma e di un genere, e di contemporanea crescita della densità connotativa e della sovrabbondanza qualitativa, può essere definito come la vittoria del genere sulla forma, poiché la caratterizzazione individuale avviene mediante una serie di trasgressioni creative grazie alle quali i criteri formali ereditati dalla tradizione vengono continuamente modificati e ridisegnati; nascono alternative numeriche (in più o in meno) ai quattro tempi della forma classica, appare il finale con l'impiego di voci umane su un testo cantato, eccetera. Mentre la forma entra in crisi, pur mantenendo il rifeimento rispetto al quale la crisi è definibile, il potere emotivo e significativo del genere sinfonico cresce e ingigantisce.

Le nove sinfonie di Mahler sono quindi creature fortemente individualizzate, e perciò immediatamente riconoscibili e indimenticabili una volta ascoltate. Eppure, esse non sono più tre o quattro: sono nove e più, raggiungendo e superando la serie beethoveniana. Ciò avviene poiché in esse il rapporto genere-forma ricomincia a privilegiare il secondo dei due termini, rovesciando il fenomeno in atto nell'età aurea del romanticismo: sta configurandosi, in Mahler, una rinnovata vittoria della forma sul genere. Infatti, le sinfonie di Mahler fondano nuove forme. Si aggiunga un altro fenomeno sempre più vistoso, notato quasi trent'anni fa dalla musicologa russa Inna Barssova nel suo libro *Sinfonii Gustava Mahlera* (Ed. Sovetskij Kompositor, Moskva 1975): nella serie delle sinfonie di Mahler è possibile individuare quattro o cinque "macrosinfonie", ossia gruppi di sinfonie in cui ciascuna delle componenti abbia la funzione di un "primo" o "secondo" o "terzo tempo". L'idea non era nuova nel 1975: di originale, la Barssova propose appunto il termine "macrosinfonia", ma da sempre era evidente l'esistenza di un blocco con caratteri poetici a autobiografici comuni, costituito da *Das klagende Lied* più i cosiddetti *Poisl-Lieder*, i *Lieder* su testi di Tirso de Molina e Richard Leander alias Volkmann, i *Lieder eines fahrenden Gesellen* e la Prima Sinfonia, che potremmo battezzare spudoratamente, qui in loco, la *Gesellensymphonie*; le sinfonie con testi cantati tratti da *Des Knaben Wunderhorn*, ossia Seconda, Terza e Quarta, non da oggi battezzate *Wunderhornsymphonien*; tre sinfonie senza canto e soltanto strumentali, ossia Quinta, Sesta e Settima, che però sono percorse da echi, citazioni e reminiscenze dei *Kindertotenlieder* tratti da poesie rückertiane e degli altri cinque *Lieder* su testi di Rückert, con tanta intenzionalità semantica da indurmi a battezzare questa terna con il nome di *Rückertsymphonien*. L'Ottava è a sé: è la più isolata e la più anomala delle sinfonie di Mahler, sia per motivi formali (due soli tempi, dalle dimensioni gigantesche), sia per motivi poetici e testuali, poiché esiste un lacerante contrasto tra la parvenza cristiana (il *Veni creator spiritus* attribuito a Rhabanus Maurus, il finale apparentemente cristiano del *Faust*, opera massima di uno dei poeti **meno** cristiani d'Occidente quale fu Goethe) e il significato totale di questa sinfonia che vuol essere una *summa* della cultura europea e occidentale vissuta secondo lo spirito della tradizione germanica. Insomma, l'Ottava è un disperato sforzo di assimilazione da parte di un artista di sangue ebraico che veda nella propria *contaminatio* culturale la via per trasformare l'ebraismo riconosciuto come radice in un elemento non più estraneo ma essenziale all'Occidente. Una sorta di monumentale autobiografia di

Mahler attraverso la drammatizzazione dialettica della forma musicale. Un ultimo gruppo è costituito da *Das Lied von der Erde*, dalla Nona Sinfonia e dall'incompiuta Decima, ossia dei tre lavori ideati a Toblach e composti nella "Hütte" del maso Trenker ad Alt Schluderbach. Quale possa essere il connotato comune di questa possibile ultima "macrosinfonia" (qui l'espressione usata dalla Barssova perde, mi sembra, quasi ogni plausibilità), lo vedremo tra poco.

Basta dire, per ora, che di fronte alla funzione di guida esercitata dal testo cantato in *Das Lied von der Erde*, in cui la parola tiene testa orgogliosamente alla grandezza dell'invenzione musicale,

la Nona e la Decima Sinfonia sembrano non avere alcun riferimento che non siano il lessico, la morfologia e la sintassi della musica, portati alle estreme conseguenze cui il linguaggio tonale di tradizione austro-tedesca poteva giungere senza svincolarsi dalla tonalità, in quell'agosto-settembre 1909 che fu l'epoca in cui la Nona fu composta. Dal canto suo, uno dei più autorevoli studiosi mahleriani qual è Donald Mitchell, nel suo saggio *Gustav Mahler: Symphony No. 9*, apparso nel volume uscito in occasione del simposio di Amsterdam 1995, *Gustav Mahler: the world listens* (Het Concertgebouw, Amsterdam 1995, 2, 96-100) afferma invece che nelle "sinfonie senza canto", ossia nella Quinta, Sesta, Settima, certamente, ma **anche** nella Nona e nella Decima (l'Ottava, come sappiamo, si colloca in un altro ambito poetico che in Mahler non ha precedenti né conseguenze), la poetica dei Lieder continua a filtrare sotterranea. È vero: ma ciò avviene a un diverso grado di semantica, e perciò quella sopravvivenza segreta del Lied non è paragonabile alla *Umgangssprache* mahleriana che nelle prime quattro sinfonie adotta un linguaggio in cui la reminiscenza, l'anticipazione e l'autocitazione sono veri strumenti sintattici, non accidenti o mere occasioni.

NOTA 1

Ho trovato una strana coincidenza con questa mia sensazione nel libro di Francis Huster, *Gustav Mahler. La symphonie de Vienne* (Somogy éditions d'art / Michel Archimbaud, Paris 1999: un "quasi romanzo" in forma di fittizio diario tenuto da Gustav Mahler, dal giorno del matrimonio con Ima fino alla morte di lui. È come se egli, già morto, vedesse il tempo dall'alto. In un passo dell'immaginario *Tagebuch*, Mahler parla della Nona Sinfonia come di un tappeto volante che gli permette di guardare la propria vita come dal cielo stellato.

NOTA 2

A proposito dell'inizio della Nona Sinfonia, esiste una strana identità con l'inizio della partitura orchestrale per l'azione coreografica *El amor brujo* di Manuel de Falla, rappresentato per la prima volta al Teatro Lara di Madrid il 2 aprile 1915. C'è anche, in quella partitura, l'alternarsi di terza maggiore e terza minore, come avviene in alcuni indimenticabili passi mahleriani: il I e il IV tempo della Terza Sinfonia, o il I tempo della Sesta.

NOTA 3

Alban Berg, in una delle lettere a sua moglie, non datata ma probabilmente del novembre 1912, scrive che l'inizio della Nona Sinfonia, una delle pagine più prossime al cielo che Mahler abbia scritto, manifesta lo stesso infinito amore per questa terra e per la natura che percorre *Das Lied von der Erde*.

MAHLER 1

BSP 1 Lied-Thema Rattle

Das ist das Hauptthema des ersten Satzes von Mahlers erster Sinfonie. Wir alle kennen es, es stammt praktisch unverändert aus dem zweiten Lied der «Lieder eines fahrenden Gesellen», die Gustav Mahler 1884 komponierte. «Ging heut morgen übers Feld» heisst der Text, Mahler hat ihn selber gedichtet. «Wird's nicht eine schöne Welt, wie mir doch die Welt gefällt» heisst es weiter: Unbeschwerte Lebenslust spricht aus diesen Zeilen und aus der Musik.

«Frühling und kein Ende» schrieb Mahler im Autograph als Überschrift über diesen ersten Satz, und es ist für die Interpreten von Mahlers Erster leicht, diese unbeschwerte Heiterkeit zu treffen. 156 Aufnahmen dieses Werks führt die ausführlichste Diskographie auf, die vom französischen Mahler-Enthusiasten Vincent Mouret zusammengestellt wurde und die grösstenteils auf dem Standardwerk des Kanadiers Peter Füllöp aufbaut. Wie immer ist eine Mehrheit der erhältlichen Aufnahmen recht pauschal und inspirationslos. Ich habe deshalb darauf verzichtet, Ihnen hier Mittelmässiges vorzuspielen, auf die Gefahr hin, dass das Ausserordentliche aufgrund der niedrigeren Fallhöhe zwischen den Tonbeispielen nicht so recht zum Tragen kommt. Und es ist interessant, aber im Grunde nicht verwunderlich, dass es fast ausschliesslich die beinahe lebenslang mit Mahlers sinfonischem Werk vertrauten Dirigenten sind, die umfassend überzeugende Deutungen der Ersten eingespielt haben.

Zurück zu diesem Lied-Thema: Es ist nicht nur das Hauptthema des ersten Satzes, es ist im Grunde auch das einzige Thema. Mahler bringt später, viel später zwar noch eine Cello-Kantilene und eine Hörnerfanfare, die man auch als Themen ansehen könnte, für eine schulmässige Sonatenhauptsatzform aber kommen sie längst zu spät und werden niemals im Sinne von kontrastierenden Gedanken und Tonsphären gegeneinander gestellt. Bereits im ersten Satz seiner ersten Sinfonie zeigt sich, dass Mahler den traditionellen Formen der Kompositionslehre nur sehr untergeordnete Bedeutung beimisst. Und ein weiteres Hauptcharakteristikum von Mahlers symphonischen Komponieren ist ebenfalls bereits hier zu sehen: Der Einbezug von konnotierter Musik in die Sinfonie, ohne sie in irgend einer Weise zu transzendieren, wie das Schubert oder Bruckner mit den Ländlern und Walzern getan haben, sondern in der ganzen eindeutigen Alltags-Gestalt der sogenannten Trivialmusik.

Aber dieses fröhlich-unbeschwerte Lied-Thema ist keineswegs die einzige Innovation im ersten Satz von Mahlers erster Sinfonie, und auch bei weitem nicht die wichtigste. Davor nämlich stellt Mahler eine Einleitung, die ihn auf einen Schlag heraushebt aus aller Tradition. Es gibt kein symphonisches Werk vor dieser Ersten von Mahler, das auch nur entfernte Ähnlichkeit mit diesem Anfang hätte, und man muss schon nach Frankreich zu Claude Debussy schielen, um in anderem Kontext etwas Verwandtes zu finden. Mahler ist typisch Mahler schon in seiner Ersten Symphonie, es gibt sie nicht, die Züge eines Frühwerks, ganz ähnlich wie bei Beethoven. Bis zum Einsatz des Lied-Themas gibt es nichts, was den Hörer vermuten liesse, sich im Kopfsatz einer grossen Sinfonie zu befinden. Auch die in der deutschen Romantik beliebten langsamen Einleitungen haben

keine vergleichbare Funktion und evozieren nirgends ein so ausgeprägt impressionistisches Bild.

Als das Erwachen der Natur nach einem langen Winterschlaf hat Mahler diesen Beginn in seinem Programm beschrieben. Über dem A der Streicher von den Kontrabässen bis zum Flageolett der Geigen steht ein Naturthema aus fallenden Quartern, das unterbrochen wird von Weckrufen der Klarinetten, von fernen Fanfaren, von schrillen Kuckucksrufen und von einer überaus romantischen Horn-Melodie. Ein chromatisch ansteigender Bass schildert das langsame Erwachen der Natur oder des Waldes: Das ist reinste Filmmusik!

Meisterhaft wird der Raum einbezogen in die Komposition, durch Klangfarbe und räumliche Tiefe. «Diese verschiedenen Perspektiven der Verräumlichung war nur möglich durch die Entdeckung der Klangfarbe als selbständige musikalische Dimension», schrieb György Ligeti.

Und hier nun gibt es gewaltige Unterschiede in den Interpretationen der Mahler-Dirigenten. Hören wir, wie Colin Davis diesen Anfang 1988 mit dem Orchester des Bayerischen Rundfunks gestaltete.

BSP 2 Colin Davis, Anfang

Ruhe und Grösse, Majestät und Harmonie herrschen bei Colin Davis: Hier wird nun auch klar, dass das Lied-Thema der Eintritt des Menschen, des Individuums, des Helden, wie ihn Mahler nannte, in die Welt der Natur beschreibt. Und für Colin Davis wächst dieser Mensch gleichsam aus der Natur heraus, ist ein Teil von ihr.

Mit demselben Orchester brachte Rafael Kubelik 1970 eine ganz andere Atmosphäre hervor.

BSP 3 Kubelik, Anfang

Quirlig und nervös klingen hier die Fanfaren, scharf schneiden die Pizzicati. Hier herrscht nicht majestätische Ruhe, sondern es lauert eher etwas Bedrohliches, das jeden Moment wie ein Vulkan ausbrechen kann.

Einen Aspekt, den ich für zentral halte, den wir schon bei Kubelik fanden, bringt Leonard Bernstein in seiner frühen Aufnahme mit dem New York Philharmonic ein: Die dunklen Seiten in diesem harmonischen Erwachen der Natur, indem er das chromatisch ansteigende Bass-Motiv dumpf und grollend mit Bedrohung auflädt.

BSP 4 Bernstein, nur Bass-Abschnitt

Mir kommt da immer der Drache im «Siegfried» von Wagner in den Sinn, der sich aus seiner Höhle wälzt. Auf jeden Fall ist da etwas unheimlich Grosses, das sich in Bewegung setzt, und wir wissen, dass für Mahler die Natur nie nur schön und friedlich ist, sie ist für ihn immer auch bedrohlich: «Mich berührt es immer seltsam, dass die meisten, wenn sie von Natur sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft denken. Den Gott Dionysos, den grossen Pan, kennt niemand.», schrieb er während der Komposition seiner dritten Sinfonie an einen

Freund. Auch das Bedrohliche, Abgründige, Übersinnliche, Ekstatische gehört für Mahler zur Natur.

Und aus dem Naturthema, der fallenden Quart, die auch das Intervall der Kuckuckrufe ist und auf welche sich das thematische Material der ganzen Symphonie zurückführen lässt, löst sich das Hauptthema: Der Mensch oder der Held tritt ein in diese erwachende, frühlingshafte Natur und fühlt sich enthusiastisch wohl in dieser Welt. Georg Solti zeigt am deutlichsten, dass der Held auch einen Schatten hat: Achten Sie auf den Bassklarinetten-Kontrapunkt.

BSP 5 Solti LSO Lied-Thema

Es folgen in einem Durchführungs-ähnlichen Teil pastorale Passagen. Ostinatos ohne Bass und mit wenig harmonischer Entwicklung. Weite Teile bleiben statisch, immer wieder tönen die Naturlaute und Vogelstimmen hinein. Ausgedehnte harmonische Bewegungen ergeben sich erst im zweiten Teil. Nachdem die erste Hälfte des Satzes in D-Dur und A-Dur verharret hatte, geht die Reise nun in kurzer Zeit nach Des, As, C und F-Dur bis zu einem Kulminationspunkt, dem bei Mahler oft zu findenden «Durchbruch».

BSP 6 Leinsdorf, Mitte bis Durchbruch

Erich Leinsdorf nahm die Erste 1962 mit dem Boston Symphony Orchestra auf und zeichnet sich aus durch sein vielfältiges Portamento und seine agogische Bewegung auf kleinstem Raum. Eine starke Beschleunigung löst bei ihm die befreiende Kaskade des «Durchbruchs» aus, die in der Tat von einer Energiedichte ist, die keiner der anderen erreicht. Leinsdorf büsst diesen Effort etwas, indem der Rest des Satzes nach diesem Ausbruch fast ein wenig betulich wirkt, aber dieser grandiose Moment ist das wert.

Auf die Dauer des ganzen Satzes gesehen, musiziert Bruno Walter in seiner frühen Aufnahme mit dem New York Philharmonic von 1954 diesen Schluss am überzeugendsten. Mit Brio und Temperament, und einer Energiedichte, die bis zum Schluss durchgehalten wird, erreicht er einen imposanten Eindruck von Grösse und grenzenloser Lebenslust: Die Welt gehört mir.

BSP 7 Bruno Walter New York, Durchbruch und Schluss

Eine gekonnte Dramaturgie finden wir auch bei Simon Rattle in seiner 1991er Aufnahme mit dem Orchester aus Birmingham: ein gezielt angepeilter Höhepunkt, nach einer langsamen, stetigen, gekonnt gebauten Steigerung, und darauf ein wirklich furioses Finale. Pierre Boulez und das Chicago Symphony Orchestra demonstrieren eine beispielhafte Auffächerung der Instrumentalfarben, Riccardo Chailly mit dem Concertgebouw Amsterdam bieten eine sehr noble, in warmen Klangfarben gehaltene Deutung dieser Natursphäre und der beginnenden Reise des Helden in die Welt.

Entstehung

In seiner ersten Sinfonie bringt Gustav Mahler bereits seinen typischen Orchesterklang hervor, ohne Übergänge, ohne Vorstufen, ohne langsames Herantasten. Und er war sich dessen durchaus bewusst. So wie er zeit seines

Lebens überzeugt war, Musik für eine zukünftige Generation von Hörern zu schreiben, die erst fähig wären, sein Ideen zu verstehen, so hat er seinen Klang als völlig neu empfunden. Mit diesem neuen Klang kontrastiert die Tatsache, dass Mahler kaum je soviel zitiert hat wie in seiner Ersten: Floros hat sie leicht übertreibend als Werk über bereits bestehendes Material beschrieben. Die Basis des Kopfsatzes und der Mittelteil des 3. Satzes sind zwei Lieder aus den «Liedern eines fahrenden Gesellen» von 1884, der Blumine-Satz geht zurück auf Mahlers Schauspielmusik zum «Trompeter von Säckingen», die 1884 entstand, das Lied «Hans und Grete» von 1880 findet sich – allerdings versteckt – im Scherzo, das Volkslied «Bruder Jakob, schläfst du noch» bildet nach Moll gewendet die ironische Basis für den Totenmarsch und im Finale lieh sich Mahler einige Motive aus Liszts «Dante-Sinfonie» und Wagners «Parsifal». Komponieren sei wie Spielen mit Bauklötzen, notierte Mahlers Freundin Natalie Bauer-Lechner, wo mit denselben Bauklötzen immer neue und fantastischere Gebäude entstehen würden.

Von 1886 bis 1888 war Mahler zweiter Kapellmeister in Leipzig unter Arthur Nikisch, mit dem ihn eine gesunde Rivalität verband. Ein grosser Erfolg Mahlers in dieser Zeit war die Komplettierung von Carl Maria von Webers Oper «die drei Pintos» im Januar 1888. In der kurzen Zeit der folgenden sechs Wochen komponierte Mahler seine erste Sinfonie und dies trotz seinen Verpflichtungen von Proben und Aufführungen als Kapellmeister. An seinen Jugendfreund Friedrich Löhr schrieb Mahler: «...Es ist so übermächtig geworden – wie es aus mir wie ein Bergstrom hinausfuhr! Wie mit einem Schlag sind alle Schleusen in mir geöffnet.» Oft wird noch behauptet, dass Mahler bereits 1884 in Kassel mit der Komposition der Ersten begonnen habe. Es handelt sich dabei aber bloss um einige Skizzen zum dritten Satz. Die Hauptarbeit leistete Mahler in diesen sechs Wochen im Winter 1888.

Eine Aufführung in Leipzig kam nicht mehr zustande, Mahler wechselte im Herbst 1888 an die Königlich-ungarische Oper in Budapest. Und es dauerte nochmals ein Jahr bis seine erste Sinfonie am 20. November 1889 dort uraufgeführt werden konnte. Die Aufnahme war bekanntlich nicht sehr berauschend. Die ersten drei Sätze («Blumine» stand noch an zweiter Stelle) erhielten warmen Applaus, danach aber, im Trauermarsch, kehrte die Stimmung und das Finale erntete Ablehnung. Bizarrerie, Kakophonie und Vulgarität wurden Mahler vorgeworfen, sämtliche Gesetze der Musik habe er verletzt.

Nach dieser Enttäuschung schloss Mahler das Manuskript ein, bis er drei Jahre später, nun Musikdirektor in Hamburg, eine Revision in Angriff nahm, von der man annehmen kann, dass sie drastisch ausfiel. Das Budapester Manuskript ist verloren, Genauer über diese Fassung wissen wir nicht. Vor allem die Instrumentation hat Mahler geändert, sein Werk sei viel transparenter geworden, schrieb er an Richard Strauss. Vor allem aber stellte Mahler seinem Werk ein gedrucktes Programm zur Seite, welches dem Publikum das Verständnis erleichtern sollte.

Die Hamburger Aufführung am 27. Oktober 1893 wurde ein schöner Erfolg für Mahler. Ein Erfolg, der ihn beflügelte, weitere Aufführungen ins Auge zu fassen. Richard Strauss, zu dieser Zeit in Weimar, setzte das Werk unter Mahlers Leitung auf das Sommerfestivalprogramm 1894. Aber die Reaktionen waren zwiespältig. Bemängelt wurde vor allem, dass kein Zusammenhang zwischen Programm und Musik erkennbar sei. Und der Blumine-Satz wurde als trivial kritisiert. Mahler nahm sich diese Kritik zu Herzen: Die nächste Aufführung 1896 in Berlin fand ohne das gedruckte Programm und ohne den Blumine-Satz statt. Für die Erstausgabe 1899 änderte Mahler noch einmal die Orchestrierung und verstärkte die

Besetzungen im Vergleich zur Hamburger Fassung wieder. In dieser Gestalt wird sie heute fast ausschliesslich gespielt.

Die Erste blieb Mahlers Schmerzenskind. Er hat sie in unregelmässigen Abständen immer wieder dirigiert, aber auch als er längst ein gefeierter Komponist und Dirigent war, ist seine Erste noch immer auf Unverständnis und Ablehnung gestossen. Die wachsende Popularität in den 20er und 30er Jahren dürfte ihren Hauptgrund denn auch weniger in einem Gesinnungswandel des Publikums gehabt haben, als in der vergleichsweise moderaten Länge und der leichter zu handhabenden Orchesterbesetzung der Ersten.

Der «Blumine»-Satz tauchte erst 1968 wieder auf, wird aber auch heute nicht ernsthaft als zur Sinfonie zugehörig betrachtet. Es gibt Dirigenten, welche den Satz als Zugabe ihren Aufnahmen der Ersten beifügen, etwas Simon Rattle oder James Judd. Es gibt auch Dirigenten, die eine Aufführung der Hamburger Version von 1893 aufführen, auf Platte etwa von Hiroshi Wakasugi oder Ole Kristian Ruud.

2. Satz

Wir kommen zum zweiten Satz: «Mit vollen Segeln» schrieb Mahler als Titel darüber. Ein derber Ländler bildet den ersten Teil. Er evoziert bäuerisches Lebensgefühl, schwerfällig und derb, der Sonntags-Tanz in der Kneipe. Das Trio dagegen, ein langsamer Walzer, repräsentiert eine andere, elegantere Welt. Als zentral für die Interpretation erweist sich hier die Fähigkeit, den Charakter der Tänze nicht zu verlieren, bei allen Rubati und agogischen Feinheiten, bei aller klanglichen Raffinesse: Wenn der Charakter der Tänze nicht getroffen wird oder der Puls verlorenght, fällt der Satz auseinander: Ein prominentes Beispiel für die erste Todsünde ist Leonard Bernstein, eines für die zweite Pierre Boulez.

Bernsteins Live-Aufnahme von 1979 mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam ist ohnehin in jeder Hinsicht schwächer als diejenige von 1967 mit dem New York Philharmonic. So betulich, wie hier die Gangart ist, würde man nie auf Bernstein tippen. Der langsame Walzer steht ihm mehrmals still, dies nicht wegen des langsamen Grundtempos, sondern weil Bernstein die Stauungen, die nie ganz in Stillstand münden dürften, nie richtig in den Griff kriegt.

BSP 8 Bernstein Amsterdam Anfang und Anfang Trio

Noch ein ganzes Stück langsamer dirigiert John Barbirolli diesen Satz in seiner Radio-Aufnahme mit den New Yorkern. Schwerfälligkeit und Plumpheit werden hier jedoch demonstrativ auf eine Weise dargestellt, die etwas absolut Skurriles hat, etwas Abgründiges und Faszinierendes. Insgesamt aber geht Barbirollis Interpretation doch wohl am Charakter dieses Satzes vorbei.

BSP 9 Barbirolli New York, kurzer Ausschnitt

Anders liegt der Fall bei Pierre Boulez: Seine Gangart hat mit dem von Mahler vorgeschriebenen «kräftig bewegt, doch nicht zu schnell» nichts mehr zu tun, sondern muss als gehetzt und getrieben bezeichnet werden. Zwar erweist sich das Orchester aus Chicago hier in Bestform, vor allem das berühmte Blech glänzt in schönster Pracht. Aber auch im Trio ist Boulez deutlich zu schnell, der langsame Walzer wird hier schon fast zum Wiener Walzer.

BSP 10. Boulez Ende Teil 1, Übergang ins Trio

Ähnlich schnell dirigierte nur Bruno Walter diesen Satz, und etwas abgeschwächt gilt für seine beiden Einspielungen dasselbe wie für Boulez: Seine Tempi wirken gehetzt, der Charakter des langsamen Walzers wird nicht recht getroffen, die Kontrastwirkung zu den schnellen Eckteilen gehen fast vollständig verloren. Die hohe Energiedichte, der Ausdruck einer ungeheuren Lebensfreude in der früheren Aufnahme, sowie das gelungene, beschwingte Trio in der späteren, stimmen uns allerdings gnädig.

Einer der in diesem Satz beispielhaft den richtigen Ton, Charakter und Rhythmus trifft ist Riccardo Chailly mit dem Amsterdamer Orchester: Reine Instrumentalfarben, die aufgeraut werden, wenn es sinnvoll ist, durchsichtige, hervorragend aufgefächerte Linien, durchwegs vernünftige Tempi. Im Trio beschwört Chailly mit gedeckten, weichen Streicherfarben und agogisch atmenden Walzer-Dehnungen meisterhaft eine völlig neue, leicht nostalgisch gefärbte Sphäre herauf.

BSP 11 Chailly Teil Anfang und Trio bis Schluss

Ebenfalls sehr überzeugende Lösungen in diesem zweiten Satz brachten Solti mit dem Chicago Symphony Orchestra, Simon Rattle und Erich Leinsdorf über die Mikrophone. Solti agiert gewohnt ungestüm und vorwärtsdrängend, wobei das vielgerühmte Chicago Symphony Orchestra nicht gerade die allerbeste Figur macht. Aber der Gestus des Rauhen, Groben und Vulgären kommt auf diese Weise bestens zur Geltung. Simon Rattle malt ein virtuoses Orchestergemälde, mit viel Freude an den schrägen Farben, die Mahler hier ermöglicht und an der rhythmischen Energie. Und Erich Leinsdorf packt die soviel rauhe Ungezähmtheit, Unheimliches, Untergründiges und Dämonisches in diesen Satz, wie sonst keiner.

BSP 12 Leinsdorf, Ausschnitt

Programm

Bevor wir zum 3. Satz kommen, der sich als für die Interpretation der ersten Sinfonie als veritable Knacknuss erweist, möchte ich einige grundsätzliche Bemerkungen zum Programm der Ersten Sinfonie einfügen. Die Diskussion, ob und inwieweit Mahlers Erste Programmmusik sei oder nicht, und die damit verbundenen Qualitätskriterien, hat bereits bei der Uraufführung in Budapest mit aller Heftigkeit eingesetzt und hat Mahler wiederholt dazu bewogen, seine programmatischen Gedanken zu seinem Werk zu veröffentlichen, zu verändern und wieder zurückzuziehen.

Noch 1977 schrieb Carl Dahlhaus: «Mahlers Symphonien werden als absolute Musik und nicht als tönende Biographie gehört. Dass sie «Weltanschauungsmusik» gewesen sind, ist vergessen, die Programme werden ignoriert, und zwar zu Recht: Sie gehören, da Mahler sie verschwiegen oder zurückzog, nicht zum Werk als ästhetischem Gegenstand (Ihre Bedeutung für die Entstehung der Symphonien ist eine Privatsache des Komponisten, die das Publikum nichts angeht).»

Konstantin Floros dagegen, weist überzeugend nach, dass ein Verständnis von Mahlers Sinfonik ohne die Kenntnis dieser biographischen und philosophischen Hintergründe ihrer Entstehung nicht möglich ist. Die Symphonie war für Mahler ein Gegenentwurf zur realen Welt und er hat sein sinfonisches Schaffen als einen Ausdruck seiner Weltsicht und seiner philosophischen, persönlichen und religiösen Fragen betrachtet.

Ich plädiere dafür, diese Diskussion zu beenden, die hauptsächlich aus dem Missverständnis heraus geführt wurde, dass «absolute» Musik wertvoller sei als solche, die von aussermusikalischen Inhalten beeinflusst sei. Mahlers Musik IST Programmmusik, alle Versuche, seinen Sinfonien die Weihe des Absoluten umzuhängen sind zwar nicht zum Scheitern verurteilt, weil man durchaus mit solchen Kriterien Mahlers Musik beschreiben kann. Bloss gehen sie an Mahlers Intentionen vorbei, was sofort klar wird, wenn man unvoreingenommen Mahlers überlieferte Äusserungen und die Anweisungen und Notizen in seinen Partituren liest.

Das Ringen mit der Form, das bei Bruckners Sinfonien fast in jedem Takt spürbar ist, hat Mahler nie in dieser Weise gekümmert. In allen Zeugnissen, gibt es keine Hinweise darauf, dass Mahler in solchen Kategorien gedacht hätte. Seine Revisionen zielen niemals auf formale Stringenz, bloss um der Form willen. Auch wenn er manche formalen Kriterien für die traditionelle Sinfonie durchaus erfüllte, auch wenn man im Bau seiner Sätze durchaus manchmal die traditionellen Formen erkennen kann, auch wenn er seine Sinfonien schliesslich auch Sinfonien nannte – es war bei der Ersten ja ein längerer Weg bis zu diesem Titel – hat er damit nicht an die Form appelliert, sondern an eine Tradition der Aufführungspraxis.

Fast alles, wenn nicht gar ganz alles in Mahlers Musik, muss auf Mahlers Autobiographie und seine philosophische Weltsicht zurückgeführt werden. Mahler selbst hat das mit aller Deutlichkeit bestätigt: «Sie (die beiden ersten Sinfonien) erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens: Es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe... und wenn einer gut zu lesen verstünde, müsste ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen, so! sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, dass, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahinflüsse, ich ... nichts Rechtes mehr machen könnte.» Später hat Mahler die Bedeutung dieser autobiographischen Züge heruntergespielt, dennoch liefern sie den Schlüssel zum Verständnis mindestens dieser beiden ersten Sinfonien.

Viel zu reden hat auch die Bezeichnung «Titan» gegeben. Allgemein wird daraus ein Bezug zum Roman von Jean Paul abgeleitet, und Bruno Walter hat bestätigt, dass dieses literarische Werk Sujet mancher Diskussionen zwischen ihm und Mahler gewesen ist. Manche Satzüberschriften wie «Blumine» und Abschnitte des Programms wie «Blumen-, Frucht- und Dornstücke» zum ersten Satz weisen ebenfalls auf Jean Paul hin, und es gibt Literaturwissenschaftler wie Jost Hermand, die einen engen Zusammenhang zwischen dem Roman und der ersten Sinfonie behaupten. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass Mahler quasi ein «Heldenleben» komponieren wollte, und in der allgemeineren Bedeutung vom Wort «Titan» den passenden Titel fand, und zudem die Konnotation zum Roman Jean Pauls, den er sehr geschätzt hat, als sekundäres Element durchaus mitgedacht hat. Diese Ansicht wird unterstützt durch Überlieferungen von Natalie Bauer-Lechner, die wiederholt Mahlers Grundkonflikt zwischen dem Idealen und dem Realen beschreibt, der ebenfalls bei Jean Paul zu finden ist und überhaupt zentral für die deutsche Romantik ist. Die Spannungen einer Seele, welche die Schönheit liebt, und im täglichen Leben ein Inferno des Gegenteils erlebt, schrieb Bauer-Lechner, ein Satz, den man unverändert als Programm über Mahlers Erste stellen könnte.

3. Satz

Der dritte Satz gilt allgemein als erstes Beispiel für Mahlers Collage-Technik. Am Anfang steht ein Trauermarsch, der auf einer Moll-Variante des Kanons «Bruder Jakob» basiert. Darauf folgt eine sentimentale Bläser-Melodie, die eindeutig Klezmer-Musik-Anklänge aufweist. Und in diese mischt sich wiederum eine flott-fröhliche Bläserkapelle. Dass das alles nur ironisch gemeint sein kann, darüber besteht Einigkeit, aber wie diese Ironie auszuführen ist, da scheiden sich die Geister.

Ein Solo-Kontrabass spielt den ersten Einsatz, und zwar in einer so hohen Lage, welche dem Instrument völlig unangepasst ist. Ihm folgen ebenso klanglich verfremdet die anderen Instrumente, oft in extremen Lagen und unkonventionellen Kombinationen. Eine geniale Instrumentation, die in jedem Ton darauf abzielt, extreme klangliche Werte zu erreichen, und damit die Groteske sinnfällig zu machen. Wie Schatten oder Phantome, die vorüberziehen, sollten diese travestierten Instrumentalfarben wirken, verriet Mahler Natalie Bauer-Lechner. Jeder Einsatz des Kanons müsse von neuem überraschen, und er habe sich den Kopf darüber zerbrochen, wie das zu erreichen sei.

In einer totalen Verkennung von Mahlers Absichten schaffen es die versierten Kontrabass-Solisten der Weltklasse-Orchester natürlich, diesen ersten Einsatz «schön» zu spielen, und viele Dirigenten korrigieren sie nicht. Und das betrifft nicht etwa bloss die vielen Auch-Mahler-1-Dirigenten, sondern gestandene Spezialisten, angeführt von Georg Solti himself:

BSP 13 Solti, Chicago Anfang

Viel zu schön dieser Anfang vom Chicago Symphony Orchestra unter Solti, viel zu gemächlich, viel zu symphonisch. Grundsätzlich fehlt der späten Solti-Aufnahme eine ganze Menge von der Magie und dem Charisma, das sonst Soltis Mahler-Aufnahmen auszeichnet. Besser ist seine weit dramatischere Version von 1964 mit dem London Symphony Orchestra.

Wie es eigentlich gemeint ist, wie der Kontrabass hier eben zu quietschen hat, zeigt Barbirolli in seiner New Yorker Rundfunk-Aufnahme am schönsten: Das Kontrabass-Solo zu Beginn evoziert wunderschön die ganze pauvre Armut der Trauermarsch-Kapelle. Und der Einsatz der fröhlichen Blaskapelle ist in seinem viel zu schnellen Tempo und mit seinen völlig übertriebenen Akzenten eine wunderschöne Groteske genauso wie die andere Kapelle danach wieder in ihren schleppenden Gang zurückfällt: Die Übertreibung als Mittel der Ironie. Meisterhaft.

BSP 14 Barbirolli New York, Anfang und weiter bis Bläserkapelle

Einen weiteren Anhaltspunkt liefert uns Bruno Walter in seiner 1954er Aufnahme aus New York: Hier sind die Klezmer-Anklänge so deutlich, dass man sicher sein kann, dass Mahler das so gemeint hat.

BSP 15 Walter New York

Mahler selbst liefert uns den Schlüssel zu diesem Satz schon im Programm von Hamburg, wo er als Inspirationsquelle das Motiv «Des Jägers Leichenbegängnis» deklarierte, das aus Märchenbüchern jedem österreichischen Kind bekannt sei: Die Tiere des Waldes begleiten musizierend den Sarg mit dem toten Jäger. Und

im November 1900 schrieb er an Natalie Bauer-Lechner über diesen Satz: «An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der grässlichen Ironie fasst ihn an. Der Trauermarsch des «Bruder Martin» hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt, zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden «böhmischen Musikantenkapelle» hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden.»

Diese «furchtbar schmerzliche Klage des Helden» ist hier nicht furchtbar im Sinn von laut und exaltiert, es ist kein Aufschrei – der folgt später zu Beginn des Finales in wahrhaft existentiellen Dimensionen – sondern die Klage ist leise, privat, verinnerlicht. Und sie ist auch nostalgisch, sie erinnert sich an glückliche Zeiten, sie ist zutiefst melancholisch und auf eine Weise schmerzlich, in welcher der Schmerz wieder süß wird. Die Musik stammt ebenfalls aus den «Liedern eines fahrenden Gesellen», es ist der Schluss des letzten Liedes «Die zwei blauen Augen», wo es heisst: «Auf der Strasse stand ein Lindenbaum, Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht! Unter dem Lindenbaum, Der hat seine Blüten über mich geschneit. Da wusst' ich nicht, wie das Leben tut, War alles, alles wieder gut!» Der Lindenbaum ist hier der Ort der Ruhe, des Schlafens, des Träumens und des Sterbens, wie wir ihn schon aus Schuberts «Winterreise» kennen. Ruhe und Tod sind in der romantischen Gedankenwelt sehr nahe beieinander, und es ist kaum vorstellbar, dass Mahler mit seinem Flair für die frühe Romantik, hier nicht an Schubert gedacht hat. So welt-entrückt, so todessehnsüchtig und gleichzeitig nostalgisch süß wie Simon Rattle gelingt dieser mittlere Abschnitt des dritten Satzes keinem anderen.

BSP 16 Rattle Lindenbaum

In der komprimierten Wiederholung des ersten Teils schichtet Mahler das Kanonthema und die Blasmusikkapelle übereinander und fügt zusätzlich noch ein neues, Czardas-ähnliches Motiv hinzu. Wir haben damit drei völlig unterschiedliche Themen übereinander, was nicht nur technisch eine Meisterleistung ist, sondern auch programmatisch: Das Nebeneinander von allgemeiner Fröhlichkeit und dem individuellen Leid ist einer der wichtigsten Grundkonflikte in Mahlers Musik sein Leben lang: Die Einsamkeit des Einzelnen in der Masse.

Wieder ist es Erich Leinsdorf, der zur unheimlichsten, dämonischsten Lesart kommt. Bei ihm gibt es kein instrumentales Theater, hier ist ALLES gebrochen und doppelbödig.

BSP 17 Leinsdorf, Boston, 2. Trio und 2. Teil

Ebenfalls ausgezeichnet meistert Leonard Bernstein mit dem New York Philharmonic diesen Satz, ebenso wie Rafael Kubelik mit dem Orchester des Bayerischen Rundfunks und einer ausserordentlichen Sensibilität für die Details der Instrumentierung.

FINALE

«Dall'inferno al paradiso» überschrieb Mahler das Finale. Unser Held muss die Kreise der Hölle durchschreiten, bis er endlich am Ziel seiner Wanderung ankommen kann. Und diese Hölle hat es in sich.

BSP 18 Barbirolli, Anfang IV

Eine furchterregende Fratze, die John Barbirolli hier in einem anhaltend intensiven Fortissimo heraufbeschwört, welche den Zuhörer minutenlang kaum Atem schöpfen lässt. Als den «Aufschrei eines im tiefsten verwundeten Herzens» beschrieb Mahler diese Anfangsdissonanz. Eine Schlacht entbrennt, eine spirituelle Schlacht, und der Held ist je weiter vom Sieg entfernt, desto näher er sich ihm wähnt, wie Mahler in einem Brief an Richard Strauss sagte.

Das Inferno wird unter anderem charakterisiert durch ein Thema aus Liszt's Dante-Sinfonie, ein chromatisch absteigendes Triolenmotiv, das sehr deutlich immer wieder zu hören ist.

BSP 19 Dante-Thema

Eine noch zentralere Rolle spielt in diesem Satz das «Kreuzmotiv», das ebenfalls bei Liszt, aber auch bei vielen anderen Komponisten vorkommt. Es ist wieder auf der Quart, diesmal der aufsteigenden aufgebaut. Mahler braucht es in der Moll-Variante ebenfalls für die Charakterisierung des Infernos:

BSP 20 Kreuz Moll

Dasselbe Motiv avanciert dann aber, nach Dur gewendet und erweitert, zum Leitmotiv für das Paradies. Zum ersten Mal erscheint es in dieser Gestalt im Pianissimo mitten im tosenden Schlachtenlärm: Ein leuchtender kleiner Stern in der Dunkelheit, welcher unseren Helden eine entfernte, andere, bessere Welt ahnen lässt. Und spätestens da dürfte es vom Publikum auch erkannt worden sein und heute erkannt werden, nämlich als rhythmisierte Variante des Gralsmotivs aus Wagners «Parsifal»:

BSP 21 Kreuz Dur Pianissimo

Ganz klar ein zentraler Moment in diesem Satz, den – ebenso klar – manche Dirigenten verschlafen, unter ihnen auch wieder Leonard Bernstein. Später erscheint dieses Motiv zum zweiten Mal in Dur, diesmal pesante und fortissimo, und hier greift Mahler zu einem Trick, der in seiner grandiosen Einfachheit eine unglaubliche Wirkung entfaltet: In einer brachialen Rückung hebt er den Schlussston unvermittelt von C-Dur nach D-Dur an:

BSP 22 D-Dur-Rückung

Damit macht Mahler klar, dass jetzt, in diesem Moment, wo wir nach dem f-Moll des Anfangs die Grundtonart D-Dur erreicht haben, das Paradies errungen ist. Dieser D-Dur-Akkord soll wirken, als sei er vom Himmel gefallen, sagte Mahler zu Natalie Bauer-Lechner. Ab jetzt bewegt sich der Held in heilen Sphären, die Klänge seiner Jugend erklingen wieder, die Triolen des Infernos dringen nur noch als Erinnerungen von ferne herein. Der Triumph ist nicht mehr getrübt, jedenfalls

nicht bis zum Beginn von Mahlers Zweiter Sinfonie, die er ausdrücklich als Fortsetzung der Ersten betrachtet hat.

Im Finale schlägt die Stunde der Pult-Berserker Bernstein und Solti, aber etwa auch Abbado hält diesbezüglich gut mit. Von den beiden Aufnahmen Soltis ist auch hier die erste von 1964 mit dem London Symphony Orchestra vorzuziehen. In der späteren Version mit dem Chicago Symphony Orchestra agiert Solti oft etwas maniert, etwa im Auskosten von Akzenten und in den Schockeffekten, und dynamischen Gegensätzen, die mir etwas plakativ scheinen. In der ersten Aufnahme arbeitet er die verschiedenen Farben der Blechbläser sehr schön heraus, differenziert in der Dynamik und hält die Spannungen mit disziplinierten Fortepiano-Akzenten aufrecht. Eine entschiedene Gangart, trocken und scharf, und überzeugend.

BSP 23 Solti LSO Mittelteil

Ebenfalls eine interessante, überzeugende Deutung gelingt Simon Rattle: Der Klang seines Birmingham-Orchestra ist generell hervorragend und vielfältig ausdifferenziert: Im tosenden Anfang hört man bei ihm sogar die Klarinette, die sonst zugedeckt wird in den Blech-türmen. Aber insgesamt bleibt Rattle mir etwas zu kultiviert, zu wenig existenziell in diesem Finale.

Eine Enttäuschung ist dagegen einmal mehr Pierre Boulez, der diesem Satz nur wenig Spannung abgewinnen kann, der einfallslos auf die Brillanz des Mahler-erfahrenen Chicago-Symphony Orchestra vertraut: Kein Geheimnis in den Geigenkantilenen, nichts Hintergründiges, keine Ahnung von Doppeldeutigkeiten. Das Vorurteil, das oft auf Boulez gemünzt wird, die intellektuelle Kälte, trifft hier für einmal zu. Und dass er dadurch an Durchsichtigkeit und analytischer Schärfe gewinnen würde, ist auch nicht zu belegen.

Der Schluss wiederum gelingt keinem so überzeugend wie Kubelik. Meisterlich gibt er der Coda mit dynamischen Finessen eine scheinbare Beschleunigung, ohne ein wirklichliches Accelerando anziehen zu müssen, ein subtiler Trick, womit die schnellen Geigen-Figurationen ihre Wirkung entfalten können, die sonst in manch einer Konkurrenzaufnahme dem beschleunigten Tempo zum Opfer fallen.

BSP 24 Kubelik, Schluss

Triumphal lässt auch Bruno Walter das Finale enden. Sein ohnehin sehr schnelles Tempo erlebt eine mitreissende Beschleunigung auf das Ende hin. Direkt, energiegeladen, straff, kräftig, mit kühnen Rubati musiziert Walter in dieser New Yorker Einspielung. Das Spiel des Orchesters ist von rücksichtsloser Leidenschaft. In der späteren Einspielung mit dem Columbia Orchestra hat Walter einer eher kontrollierten, objektiveren Spielweise den Vorzug gegeben. Wir hören den Schluss aus der New Yorker Einspielung.

BSP Walter New York Schluss

FAZIT

Etwas zeigte sich in diesem Rundgang durch die Interpretationen von Mahlers Erster Sinfonie ganz deutlich: Den Mahler-Klang erstmal einigermaßen adäquat zu treffen, ist keine Hexerei. Durch die scharfen Kanten der Instrumentierungen, durch den klar abgegrenzten formalen Aufbau und die Collagentechnik mit bekannten, deutlich erkennbaren musikalischen Motiven, ist es einem technisch versierten Orchester ein leichtes, die Erste auf eine Weise zu spielen, die schon sehr gut klingt, die unverkennbar nach Mahler tönt und beim Publikum bestens ankommt. Dies mag neben der Popularität der Ersten und der vergleichsweise kleinen Orchesterbesetzung mit ein Hauptgrund dafür sein, dass sie von Mahlers Sinfonien am meisten eingespielt worden ist. Und viele, vor allem neuere Aufnahmen, die heute auf dem Markt sind, spiegeln denn auch genau diese Situation: Technisch versiertes Orchester, ambitionierter Dirigent, Mahler-Ton recht gut getroffen, das aber war's. Die grosse Hürde in der Interpretation von Mahlers Erster Sinfonie, die steht dahinter: Es ist offenbar ein sehr hartes Stück Arbeit, von dem relativ schnell erreichten, schon recht befriedigenden Niveau, weitere Schritte hin zu einer wirklichen interpretatorischen Durchdringung zu tun.

So finden sich denn am Ende dieser diskographischen Reise durch Mahlers erste Sinfonie ausschliesslich Aufnahmen von versierten, erfahrenen und ausgewiesenen Mahler-Spezialisten in der Liste derjenigen Einspielungen, die guten Gewissens empfohlen werden können: Kubelik, Bruno Walter, Barbirolli, Leinsdorf, und als einziger der vielen Dirigenten, die in den letzten 20 Jahren diese Sinfonie aufgenommen haben Simon Rattle.

Welcher Einspielung aus diesem Quintett man die Krone reichen will, wird letztlich zur Geschmackssache: Ob man die noble Eleganz, die kontrollierte Ekstase und die orchestralen Feinheiten von Simon Rattle vorzieht, oder das bedingungslose, vor Herzblut strotzende Engagement von John Barbirolli, das ich in der New Yorker Aufnahme noch über dasjenige der ebenfalls bezwingend hinreissenden Hallé-Aufnahme von 1957 stelle. Oder ob man die instrumentalen Raffinessen und die überlegene, klare Sicht auf das Gesamtwerk von Rafael Kubelik schätzt, das in seiner offiziellen DG-Aufnahme stärker und stimmiger zum Tragen kommt als im ebenfalls berauschend schönen Mitschnitt von 1979 bei audite. Mit demselben Recht kann man Bruno Walter in seiner schnörkellos-geradlinigen, energischen, in den Details oft bezwingenden New Yorker Einspielung aufs Podest heben, die mit Sicherheit in jeder Hinsicht jene spätere von 1961 mit dem Columbia Symphony Orchestra schlägt. Mich persönlich am meisten gepackt hat Erich Leinsdorf in dieser energiegeladenen, dämonischen, absolut ausserordentlichen Einspielung mit dem Boston Symphony Orchestra von 1962, die in hervorragender Qualität von RCA wieder herausgegeben worden ist.

Es mag einige unter Ihnen erstaunen, dass sowohl Solti wie Bernstein, die oft für ihre Mahler-Deutungen gelobt werden, hier nur Ehrenplätze belegen. Bei Bernstein ist der Fall klar: Seine späte Live-Einspielung mit dem Concertgebouw lässt gerade seine Markenzeichen, das Feuer, das Temperament, die subjektive Exaltiertheit und die Schärfe der Akzentierungen vermissen, ohne einen valablen Ersatz dafür zu bieten. Die frühere New Yorker Aufnahme von 1967 bietet zwar Bernstein, wie man ihn kennt, aber im Vergleich mit Kubelik, Walter oder Leinsdorf schiesst er in seinem missionarischen Eifer zu oft am Ziel vorbei und verliert Dimensionen und Spannungsbögen aus den Augen, lässt Temporelationen in unverständliche Extreme ansteigen und verliert sich handkehrum in oberflächlicher Schönheit.

Auch bei Solti ist, wie schon vorhin gesagt, die frühe Aufnahme mit dem London Symphony Orchestra derjenigen mit dem Chicago Symphony vorzuziehen. Aber auch diese verliert allzu oft das Ziel aus den Augen. Soltis draufgängerischer Subjektivismus führt oft zu bezwingend temperamentvollen Momenten, oft aber auch zu Missverständnissen und detailverliebten Extravaganzen.

Erwähnenswert sind weiter Bernard Haitink, von dessen Einspielungen sich die letzte mit den Berliner Philharmonikern als die schlüssigste erwies, Claudio Abbado, der ebenfalls mit den Berlinern das überzeugendere Resultat erzielte als mit dem Chicago Symphony Orchestra, weiter auch Mahler-Dirigenten wie Herrmann Scherchen oder Jascha Horenstein, oder Dimitri Mitropoulos, der 1940 die erste Studio-Aufnahme der Ersten einspielte, oder auch Riccardo Chailly und Colin Davis mit ihren insgesamt stimmigen Aufnahmen.

Schluss

Carl Dahlhaus hob 1977 Gustav Mahler als Wegweiser für die Musik der Nachkriegszeit hervor. Vorweggenommen habe er «die Emanzipation der Klangfarbe (die nicht mehr bloss die Komposition verdeutlicht oder koloriert, sondern selbst zum Gegenstand von Komposition wird), ferner die Diskontinuität, das Zerbrechen des musikalischen Zusammenhangs in Stücke, die bei scheinbarer Divergenz und Unverbundenheit dennoch rätselhaft genau aufeinander bezogen sind und schliesslich der Hang, Bruchstücke der «niederen» Musik in die artifizielle einzufügen ... also die Grenze zwischen der Musik als Kunst und der «Trivialmusik» ... nicht zu respektieren.» All dies ist schon vorhanden in Mahlers Erster Sinfonie. Und am besten gefällt mir in diesem Satz das Wort «rätselhaft»: Die Erkenntnis nämlich, dass Mahler, mit den Bauklötzen, die er findet, so grandiose Gebäude bauen kann, wie seine Sinfonien, dass die Einzelteile so rätselhaft genau zusammenpassen und in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung so viele Möglichkeiten offenlassen, menschliche Gefühle, Sehnsüchte, Lebenserfahrungen und Wahrheiten auszudrücken, dass selbst die besten Mahler-Dirigenten der letzten 60 Jahre bei weitem nicht auf einen Stand der Interpretation gelangen konnten, auf welchem sie von sich behaupten könnten, sie hätten nun Mahlers Werk wirklich und für alle Zeiten durchdrungen.