

Toblacher Mahler-Wochen 2009Abschied und Aufbruch - Gustav Mahlers Neunte Symphonie im Spiegel ihrer Schallplatteninterpretationen

*Von Andreas Grabner*

Meine sehr verehrten Damen und Herren, seien Sie herzlich willkommen!

Müssen wir dem Wetter dankbar sein? Als Gustav Mahler Anfang Juni 1909, also im Sommer vor 100 Jahren, in der Sommerfrische hier in Toblach eintrifft, ist es eher frisch als Sommer. Weil es gar so „grauslich“ ist, wie er seiner Frau Alma schreibt, kann Mahler sein Komponierhäuschen, das er sich hier im Wald beim Trenkerhof hat bauen lassen, bis Mitte Juni gar nicht aufsuchen. Doch dann scheint es warm geworden zu sein, und Mahler stürzt sich in die Arbeit an der „Symphonie Nr. 9 in vier Sätzen für großes Orchester“, an dem Stück, das die größte aller seiner Kompositionen werden soll. 100 Jahre Neunte Symphonie von Gustav Mahler – das ist der Anlaß für diesen Vortrag, in dem ich Sie einladen möchte, dieses Opus summum im Schaffen Gustav Mahlers hörend zu betrachten durch die Brille ihrer Interpretationen, von der ersten Einspielung der Neunten unter Bruno Walter 1938 bis zu der Sir Simon Rattles mit den Berliner Philharmonikern von vor zwei Jahren.

Wenn ich für die Neunte Symphonie Gustav Mahlers den Begriff „Ausnahmestück“ verwende, dann ist das nicht einfach dahingesagt. Nein, Mahlers Neunte fällt ganz objektiv, nämlich rein formal aus der Art der klassischen Symphonie. Zwar wahrt das Stück die „klassische“ Viersätzigkeit, aber der einzige wirklich langsame Satz steht am Schluß, während die beiden raschen Sätze in die Mitte gerückt sind – ich kenne nur wenige Symphonien, die ähnliche Dramaturgien aufweisen, etwa die Sechste Symphonie h-moll von Peter Tschaikowsky, die „Pathetique“.

Der Kopfsatz der Neunten Symphonie ist ein riesiges Andante. Die Violoncelli und das Vierten Horn haben das erste „Wort“, flüsternd, stockend, gegen den Taktschlag, die Harfe schlägt ein ein lakonisches, in zweimal zwei Viertel zerteiltes Motiv dazu, ein beängstigtes Signal des gestopften Ersten Horns, Gemurmels der Bratschen in Sextolen, wie im Schlaf gesprochen, dann erst entwindet sich in den zweiten Violinen das Hauptthema; auch es besteht aus lauter kleinen Motiven, Partikeln, die durch Pausen von einander getrennt sind. 1992 hat das Staatliche Russische Symphonieorchester unter der Leitung von Jewgenj Swetlanow diesen Beginn so gespielt:

### **CD, Take 2**

Wie das Erwachen aus einem schweren Traum, ein erst allmähliches Sich-Wiederfinden. Man kann diesen Beginn aber auch dinglicher, diesseitiger nehmen, wie am 9. Mai 1968 das Cleveland Orchestra unter George Szell:

### **Take 3**

So zügig, so vibrierend spielten 1968 die Musiker des Cleveland Orchestra – selbst in seinen letzten Lebensjahren hatte dessen Chef George Szell nichts von seiner lodernden Vitalität verloren, die Präzision und Schlichtheit mit sehnigem Drive verband.

Ein einziges Mal hat Leonard Bernstein die Berliner Philharmoniker live dirigieren dürfen, eben mit Mahlers Neunter Symphonie. Es wurde ein Mahler aus einer anderen Welt, durchglüht vom Gefühl der Wehmut und des Abschieds. Bernstein verlebendigt die rhythmische Figur in den Celli durch ein genau beachtetes Staccato auf der zweiten Note, das Hornsignal tönt herein, als käme es aus einer anderen Welt, die Sextolen in den Bratschen scheinen zu zittern, und das Hauptthema tritt mit einer sehnsuchtsvollen, in der Partitur nicht verlangten Verzögerung ein.

### **Take 4**

Mahlers überbordend-emotionale Musik-Sprache, Mahlers universale Weltsicht und nicht zuletzt Mahlers Biographie, die eines assimilierten, den humanistisch-abendländischen Werten zutiefst verbundenen Juden, all das war Leonard Bernstein so nahe, daß er sich selbst als eine Art Mahler-Wiedergänger sah. Dementsprechend innerlich beteiligt spielte er ihn.

Die Vorstellung des Hauptthemas in Mahlers Neunter Symphonie ist Sache der Zweiten Violinen – ganz sicher hat Mahler hier das diskretere, „schattigere“ Timbre haben wollen, das in der „deutschen“ Orchester-Aufstellung für die Zweiten Geigen typisch ist. Erst beim zweiten Durchgang treten die Ersten Violinen hinzu und umspielen und überglänzen das Hauptthema sehnsüchtig; dann verschattet sich die Tonart vom leuchtenden D-Dur zu herberem d-moll und eine neue, nun unruhigere Melodie erhebt sich. Diese zweite Thema in d-moll führt in eine erste Erregung, bevor das Dur-Thema wiedereintritt, angekündigt von einer typisch Mahler'schen Trompeten-Fanfare. Carlo Maria Giulini und das Chicago Symphony Orchestra begannen damit 1977 in lastender Schwere, um schließlich in einem riesigen Spannungsbogen zu erlösender Grandeur zu gelangen.

### **Take 5**

Das Chicago Symphony Orchestra unter Carlo Maria Giulini mit der ersten großen Steigerungswelle im Kopfsatz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie D-Dur. Mahler hat in diesem Satz verschiedene musikalische Genres zusammengespannt, die einander eigentlich widersprechen: Den Beginn haben wir schon gehört, eine Art Mischung aus Traummusik und Wiegenlied. Später zeigt sich, daß mit der Vorzeichnung „Andante“, also „Gehend“, daß mit diesem „Gehend“ etwas wie das Gehen einer Prozession, auch eines Marsches gemeint ist. Dieser Marsch ist aber mal Triumphmarsch, dann wieder Trauermarsch.

Eines der Urmotive, die wiederholte fallende Sekunde des Hauptthemas, zitiert Ludwig van Beethovens Klaviersonate Es-Dur, „Das Lebewohl“, im Partiturentwurf hat Mahler die Worte „Leb wol!“ sogar zweimal unter die Noten geschrieben. Die fallende Sekunde ist aber auch jenem vielfachen „Ewig...“ unterlegt, mit dem „Der Abschied“, der letzte Gesang des „Lieds von der Erde“ verweht, die Komposition, die der Neunten Symphonie unmittelbar vorausgeht. Und schließlich gibt es am Ende, in der Reprise, noch eine so außerweltlich-fremdartige Episode, daß bis heute sämtliche Interpreten des Werks ihre Ratlosigkeit bekennen.

Wiegenlied, Triumphmarsch, Kondukt, mystische Verzückung, Abschiedswehmut – wie geht das alles zusammen? Sehr gut, und genau das macht den Schrecken und den Reichtum dieses Satzes aus, daß nämlich alles mehr ist, als es auf den ersten Blick scheint: daß sich das friedvolle Wiegenlied als bittere Klage erweist, daß Jubelrufe auf einmal Schmerzensschreie sind, daß Sterben Ewigkeit bedeutet, ohne daß man eigentlich sagen könnte, wo das eine aufhört und das andere anfängt.

Das Ende der Exposition bildet unter der Bezeichnung „etwas frischer“ ein solcher euphorischer Aufschwung, der dann in einen umso katastrophaleren Absturz mündet. Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin haben ihn 2006 mit Scharfsinn und einer gewissen Kaltschnäuzigkeit betrachtet und legen so vor allem das unterschwellig Chaotische, das Unsteuerbare dieses Seelen-Vorgangs offen.

### **Take 6**

Man kann das aber auch viel beteiligter, schwärmerischer spielen, wie 1967 das New Philharmonia Orchestra unter der Leitung des alten Otto Klemperer. Dann mag beim Hören die verrückte Sehnsucht dieser Stelle plötzlich überspringen und zur eigenen Sehnsucht werden.

### **Take 7**

Da ist er wieder, der schauerliche stockende Rhythmus des Anfangs, ein Kardiologe würde vielleicht von Extrasystolen sprechen. Dem Gefühl der Weltumarmung folgt abgrundtiefe Bestürzung – so warmherzig, mitleidend haben Otto Klemperer und das New Philharmonia Orchestra diesen Stimmungsumschwung verklanglicht.

Das Hochschrecken scheint alle Befähigung, klar zu denken, aufgezehrt zu haben. Wie betäubt versucht die Musik, sich wiederzufinden, sie tastet, flüstert, nur halb bewußt. Riccardo Chailly und das Concertgebouw Orchester spielen das so:

### **Take 8**

Weich, ein bißchen diffus. Daß die geteilten Celli unter der allmählich erwachenden Melodie die ganze Zeit unruhige Sextolen spielen, fällt einem gar nicht auf. Sir John Barbirolli und die Berliner Philharmoniker haben 1964 der gleichen Stelle bei aller Zartheit mehr Brisanz, auch mehr Geheimnis abgewonnen:

### **Take 9**

In der ältesten Aufnahme dieses Vortrags, der berühmten ersten Einspielung von Mahlers Neunter überhaupt 1938 in Wien, ging Bruno Walter noch einen anderen Weg: Das Tempo ist erstaunlich rasch, und Walter nimmt sehr ernst, was Mahler in die Harfenstimme geschrieben hat: forte, und „sempre marcato“. Bei Walter hat das Ticken der Harfe etwas Unerbittliches, Dringliches, als wolle sie an die unaufhaltsam verstreichende Lebenszeit erinnern. Auch den Melodiefragmenten in den Bratschen und dann in den Geigen gibt Walter viel Substanz, das setzt viel latente Energie frei, und so wird aus der Stelle ein beängstigtes, unruhiges Ringen um Fassung. Mit einer liebevollen Verzögerung wird das Wiegenlied-Hauptthema erreicht wie eine große Erleichterung.

### **Take 10**

Wenn einer eine einigermaßen verlässliche Vorstellung davon haben konnte, wie wohl Gustav Mahler selbst seine Neunte Symphonie dirigiert hätte, dann war das Bruno Walter, über Jahre enger Mitarbeiter und enger Vertrauter des Komponisten. So feurig, so berstend von einander widersprechenden Gefühlen klang der Kopfsatz der Symphonie 1938 mit den Wiener Philharmonikern unter Walters Leitung.

Was passiert hier eigentlich? Unüberhörbar hat diese Musik den Charakter einer zutiefst subjektiven Mitteilung, und so scheint es mir denkbar, im Zusammenhang mit ihr, wenn nicht von einem „Helden“, so doch von einer Art „symphonischem Ich“ zu sprechen, an dessen breit dahinfließendem Bewußtseinsstrom wir teilhaben. „Bewußtseinsstrom“, weil das, was hier geschieht, sich schwerlich „draußen“, im „wirklichen Leben“ abspielt – hier wird vielmehr ganz offensichtlich geträumt, oder jedenfalls ohne festes, vorhersehbares Ziel frei assoziiert. Erinnerungen steigen auf, Hoffnungen, Ideen, Ängste. Eine Art Psychoanalyse mit den Mitteln der Musik. Die Frage aber, die hier so dringlich gestellt wird, ist die nach Leben und Tod: Das Wiegenlied, dieser Inbegriff der Geborgenheit und der Zusicherung, daß alles gut wird, kehrt als Trauermarsch wieder. Der Empathiker Leonard Bernstein veranstaltete mit den Berliner Philharmonikern in diesem Trauermarsch großes Theater, er ließ die Holzbläser tiefe Seufzer ausstoßen, kostete die ganze Klang-Häßlichkeit der gestopften Blechblasinstrumente aus und erlaubte sich vor dem Eintritt der Reprise ein wunderbares Ritardando.

### **Take 11**

Eine oder auch mehrere Tränen im Knopfloch: Leonard Bernstein nahm die Reprise im Kopfsatz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie mit viel, allerdings überzeugendem Sentiment. Unüberhörbar spielt hier die schwelgerische Hauptmelodie in den ersten Geigen die erste Geige.

Aber kann man von einer Hauptmelodie eigentlich mit gutem Recht sprechen? Mehr noch als in anderen Werken hat sich Mahler hier ja seinen polyphonen Neigungen hingegeben; die gleichberechtigte Mehrstimmigkeit ist das grundlegende Kompositions-Prinzip der Neunten. Und so wird hier das, was eine Stimme behauptet, gleichzeitig von anderen bestärkt, erweitert, konterkariert, je nachdem. Hören Sie einmal darauf, wie deutlich Kyrill Kondraschin in den 60er Jahren mit den Moskauer Philharmonikern die erste Posaune, die Holzbläser und später das ganze Blechbläser-Corps ihre Gegenstimmen aussingen ließ und so dieser Reprise zusätzliche Wahrheit abgewann.

### **Take 12**

Bevor der riesige Satz milde verklingt, scheint die Musik einige Augenblicke vollkommen aus Zeit und Raum zu fallen, eine kühne Stelle voller Fremdheit und Verlorensein, der in Mahlers Gesamtwerk allenfalls noch die berühmte Kuhglocken-Stelle in der Sechsten Symphonie gleichkommt. Hermann Scherchen sieht sie als Vorboten der Neuen Musik und läßt sie mit einer Schonungslosigkeit, ja Brutalität spielen, die mich zuerst befremdete, aber in ihrer Konsequenz durchaus etwas für sich hat.

### **Take 13**

Der Klangmagier Herbert von Karajan nahm mit den Berliner Philharmonikern die gleiche Stelle viel geheimnisvoller, wie ein aus der Ferne herüberklingender, seltsamer Naturlaut.

### **Take 14**

Eine rätselhafte, auch beunruhigende Vision – erst danach darf sich der gewaltige Kopfsatz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie zu einer abschiedssüßen Koda runden.

An zweiter Stelle der Neunten Symphonie steht ein Tanz-Satz mit der Vorzeichnung „Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb“. Drei verschiedene Tänze sind darin zu identifizieren, ein gemächlicher Ländler, ein Walzer und ein langsamer Ländler. Aber wie im ersten Satz werden die Melodien, Rhythmen, Tempi, Stimmungen ständig neu miteinander kombiniert oder zusammengeklebt wie in einer Kollage.

George Szell nahm den Satz von Anfang an von seiner grotesken Seite, er ließ die kraftvollen Streicher des Cleveland Orchestras tatsächlich wie von Mahler gefordert „Schwerfällig wie Fiedeln“ spielen, und das erste Horn sendet sehr gut hörbar seine kecken Störfeuer aus.

### **Take 15 = 1'00**

Kernig, erdig, schräg – viel Ausdruck holten George Szell und das Cleveland Orchestra aus diesem Ländler-Anfang heraus, ihr Tempo war hingegen durchaus commod. Den Geschwindigkeitsrekord für den Satz hält der Komponist und Dirigent Bruno Maderna, der das Stück 1971 schwungvoll und leichtfüßig mit dem BBC Symphony Orchestra aufführte. Das hat einen gutgelaunten Charme, bleibt aber letztlich oberflächlich.

### **Take 16 = 0'50**

Federnde vierzehn Minuten braucht Maderna für diesen Satz, Otto Klemperer, der andere Tempo-Extremist, fast neunzehn. Aber Klemperer kann durch Beredtheit die Spannung halten, bei ihm gleicht dieser ganze Ländlersatz einem großen, liebevoll ausgearbeiteten Relief.

### **Take 17 = 2'45**



Ein ganz menschlicher, herzenswarmer Mahler ohne zu viele destruktive Hintergedanken – wenn man das New Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Otto Klemperer hört, kommt man schon ins Zweifeln: Ist das hier wirklich ein „Totentanz“, wie es die an sich sehr feinsinnigen Mahler-Exegeten Paul Bekker und Theodor W. Adorno forderten? Mir scheint er bei aller existentialistischen Dichte der Symphonie von den vier Sätzen der diesseitigste. Nicht daß Mahler dabei das Groteske, Absurde der menschlichen Existenz übersähe: Den zweiten Tanz des großen Reigens bildet, unter der Vortragsbezeichnung „ein bißchen bewegter“, ein schräger Walzer. Sir Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker kosten in ihrer Einspielung von vorletztem Jahr mit Lust das Grobschlächtige an diesem Walzer aus, sie attackieren mit ruppiger Kraft die Eins und die Einsätze in immer wieder sozusagen „falschen“ Tonarten werden mit greller Lust zelebriert. Dann blasen die Posaunen ihr proletenhaftes „Umtata“ heraus, und man versteht, warum der Professor Adorno aus dem Satz „wüste Vulgarismen“ heraushören wollte.

### **Take 18 = 1'30**

„Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“ lautet ein oft zitierter Ausspruch Gustav Mahlers. Wer aber einen solch universalistischen Anspruch hat, der muß auch das Triviale, das Häßliche in seine Kunst einlassen. Und Mahler ließ das Häßliche ein. Er tat das mal schmunzelnd, mal beängstigt, und doch nie denunziatorisch oder verachtungsvoll. Immer wieder nämlich hat er in seinen Werken das Leben als ein Ganzes angenommen, ja geliebt, sei es auch noch so gebrechlich eingerichtet. Und so kann man diesen Walzer auch mit gutem Recht viel eleganter spielen, mit fast möchte ich sagen „Wienerischer“ Noblesse, stünde nicht schon wieder ein Brite am Pult der Berliner Philharmoniker, Sir John Barbirolli.

### **Take 19 = 1'30**

Wenn Ihnen dieser Walzer zu abseitig vorkommt, auch in der zivilisierten, feinen Deutung der Berliner Philharmoniker unter John Barbirolli, dann trösten Sie sich doch mit dem dritten Tanz des Satzes, dem „ganz langsamen“ Ländler. In ihm ist alle echte, zärtliche Hingabe, deren Mahlers großes Herz fähig ist. Kein Dirigent unter den heute hier versammelten hat diesen Ländler so innig, duftig, so sehnsuchtsvoll spielen lassen wie Sir Georg Solti mit den Chicagoer Symphonikern.

### **Take 20 = 2'00**

Das ist wahre poetische Gestaltungskraft: Das Chicago Symphony Orchestra unter Georg Solti mit dem langsamen Ländler aus dem zweiten Satz aus Mahlers Neunter Symphonie.

Doch die Sehnsucht, die hier heraufbeschworen wird, bleibt unerfüllt. Am Ende verdunkelt sich die Stimmung zusehends. Bruno Walter charakterisiert es treffend so: „Ein tragischer Unterton klingt durch die Lust, man fühlt ,der Tanz ist aus'“. Hören wir an einem kleinen Detail, wie man diese Verschattung weniger oder mehr gestalten kann, nämlich an einer kleinen herben Hornfigur. Das Königliche Concertgebouw Orchester unter Riccardo Chailly verschenkt ihr expressives Potential:

### **Take 21 = 0'11**

Daniel Barenboim dagegen läßt die Berliner Staatskapelle bitter spielen bis an den Rand des Zynismus.

### **Take 22 = 0'11**

Zum Schluß der Betrachtung dieses Satzes noch eine Petitesse, aber eine zum Schmunzeln: Am Ende löst sich der vitale Ländler vom Anfang in seine Einzelbestandteile auf; es bleibt davon nur die emporhuschende Tonleiter übrig, ein letztes Wort sozusagen, das, schräg genug, ausgerechnet das Kontrafagott und die Piccoloflöte an sich reißen.

### **Take 23 = 0'07**

So präzise das Cleveland Orchestra unter Christoph von Dohnány. Daß das New Philharmonia Orchestra 1967, als es unter Otto Klemperer diese Symphonie aufnahm, technisch nicht ganz auf der Höhe war, tut der Tiefe und Gestaltungskraft dieser Interpretation keinen Abbruch. Aber daß bei der ehrwürdigen EMI niemand, nicht einmal der penible Walter Legge, gegen diese exponierte Ungenauigkeit im Zusammenspiel sein Veto einlegte, finde ich schon kurios...

### **Take 24 = 0'08**

All die, die Mahlers Neunten Symphonie als erstes Werk der Neuen Musik beanspruchen, finden im dritten Satz, „Rondo – Burleske“ überschrieben, reichlich Stoff, um zu argumentieren. Tatsächlich ist Mahler nirgendwo so nah an Bartók, Strawinsky oder Hindemith wie hier, wo sich die Einzelstimmen ohne Rücksicht austoben, wo frivol mit der Bitonalität geflirtet wird und wo ein Barbarismus den nächsten jagt. Das Chaos ist indes nur Schein. In Wirklichkeit ist der Satz sehr streng gebaut, mit einem wiederkehrenden Hauptthema, einem operettenhaften Nebenthema à la Lehár und dazwischen drei virtuosen Fugato-Partien. 1954 hat der polnisch-jüdische Dirigent Paul Kletzki mit dem Israel Philharmonik Orchestra den Anfang so gespielt, brisant und zitternd vor innerer Erregung – mag sein, daß die Trompete am Anfang noch ein wenig mehr zittert, als beabsichtigt:

### **Take 25 = 0'43**

Eine Einspielung, deren Wahrhaftigkeit nach langen Jahren des Vergessenseins im letzten Jahr mit dem „Toblacher Komponierhäuschen“ belohnt wurde. „Burla“ bedeutet ja so viel wie „Scherz, Narretei“, und in der Tat hat Paul Kletzki dem Anfang dieser Burleske auch Leichtigkeit abgewonnen, fast eine Art freilich etwas gehetzte gute Laune.

Bei Otto Klemperer ist in ultra-breitem Tempo und mit erdschweren Akzenten der Humor noch deutlich gequälter, die Beschwingtheit kommt ihm allerdings darüber dennoch nicht völlig abhanden.

### **Take 26 = 0'43**

Einem Stück, das „über den Weltlauf lachen will, vergeht darüber das Lachen“, so kommentierte treffend Theodor Adorno – und doch ist das sardonische Grinsen, das hier über weite Strecken aufgesetzt wird, nicht die ganze Wahrheit dieses Satzes. Denn mitten in all die Raserei hat Mahler ein Wunder-Gebilde gesetzt, dessen Lauterkeit und dessen vermutlich ja ganz unpassende Hoffnung einem den Atem verschlagen können. Das Thema mit seiner charakteristischen Doppelschlagfigur ist eigentlich nichts Neues, es ist schon zuvor im wüsten Fugengetümmel als Kontrapunkt aufgetaucht. Jewgenj Swetlanow und das Russische Staatliche Symphonieorchester spielen die atemloseste Version des Satzes und schließen die Episode mit einer angespannten, lakonischen Geste an, als wäre sie nichts weiter als ein Gesichtspunkt des schon zuvor Gesagten, der jetzt nur deutlicher zutage tritt.

### **Take 27 = 1'08**

Betont antiromantisch, dennoch in seiner Kraft und Dringlichkeit unter die Haut gehend. Man kann die Episode aber natürlich auch sozusagen „extraterritorial“ sehen und als Gegenwelt zu dem Schlachtenlärm außen herum inszenieren. Dann werden Beckenschlag und Blechbläsergeste das Tor zu einer anderen, besseren Welt, dann singt die Trompete zart und in selbstvergessener Unschuld, dann träumen die Geigen mit surrealem Schimmer davon, daß einmal alle Sehnsucht erfüllt werde. Das Cleveland Orchestra unter Christoph von Dohnány.

### **Take 28 = 2'38**

Eine einfach ganz unglaubliche Stelle... „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben“, fordert Robert Musil in seinem „Mann ohne Eigenschaften“ – Christoph von Dohnány und das Cleveland Orchestra zeigten mit großer Geste, welche utopische, lebensgestaltende Kraft im Möglichkeitssinn liegen mag. Freilich behält in der Burleske aus Gustav Mahlers Neunter Symphonie die Glücks-Vision nicht das letzte Wort; sie wird verhöhnt und zerfetzt und scheint lange schon vergessen, wenn der Satz in wildem Taumel zuende geht.

Erst wenn das Finale, ein riesiges Adagio beginnt, begreifen wir, daß sie dort eine Verheißung war, die hier eingelöst wird: Ein weit ausgreifender Oktavaufschwung der Violinen, und schon kommt er, jener prägnante Doppelschlag des Sehnsuchts-Motivs. Er, dieser Doppelschlag, wird sich als die musikalische Keimzelle des ganzen Satzes erweisen; schon in dem nun anhebenden Choral bewegt er die Unter- und Mittelstimmen. Mit dem Chicago Symphony Orchestra hat Carlo Maria Giulini diesen Beginn mit großem Atem als eine unendliche Melodie realisiert.

### **Take 29= 1'52**

Giulini läßt in diesem fast Bruckner'schen Choral Choral der Oberstimme, also den erste Geigen das Vorrecht und stiftet so Kantabilität, Zusammenhalt und Glanz. Bei Kyrill Kondraschin hingegen und den Moskauer Philharmoniker treten die Mittelstimmen und der Baß der vielfach geteilten Streicher mehr hervor – das gibt warme Kupfertöne und Kraft, so etwas wie eine Ahnung von kommendem Heil.

### **Take 30 = 1'35**

Doch auch dieser Satz ist nicht nur Genuß, er bleibt janusköpfig – vorerst. Mitten aus einem Fortissimo bricht der Choral auf einmal ab und macht einer geisterhaften Melodie der Celli und des Kontrafagotts Platz, während die Geigen drüber in eisigen Höhen schweben. Ist dies etwa der Tod? Das BBC Symphony Orchestra spielte die Stelle unter der Leitung von Bruno Maderna so:

**Take 31 = 0'31**

Zügig heruntergespielt, Maderna weiß offensichtlich mit der Drastik der Stelle nicht viel anzufangen. Christoph von Dohnány schon:

**Take 32 = 0'56**

Dieses Seitenthema kommt nach einer weiteren feierlichen Choral-Episode wieder, und dann erst verrät es, welche Assoziationen eigentlich zu ihm gehören: Harfe, Klarinette und Englischhorn spielen drum herum unüberhörbar auf das letzte Lied aus dem „Lied von der Erde“ an, „Der Abschied“, das mit diesen Versen endet: „Still ist mein Herz und harret seiner Stunde! Die liebe Erde überall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu. Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! Ewig... Ewig...

Otto Klemperer und das New Philharmonia Orchestra spielen das mit der Schlichtheit eines Naturlautes, und gerade in dieser Naturhaftigkeit wird die ganze Einsamkeit dieser Stelle offenbar; hier ist etwas oder jemand dabei, der Welt abhandeln zu kommen. Der folgende hymnische Aufschwung ist schon ein Abgesang.

**Take 33 = 3'03**

Anfang 1909 schrieb Gustav Mahler an Bruno Walter diese Zeilen: „Von mir ist viel zu viel zu schreiben, als daß ich nur versuchen könnte, anzufangen. Ich durchlebe jetzt so viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen! Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung. (...) Was denkt denn nur in uns? Und was tut in uns? Merkwürdig, wenn ich Musik höre – auch während des Dirigierens – höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind.“ Dieses „Seit anderthalb Jahren“ – das bezieht sich auf das annus horribilis 1907, in dem Mahler von der Direktion der Wiener Hofoper zurücktreten mußte, in dem seine Tochter Maria Anna an der Diphtherie starb und in dem er von seiner schweren Herzerkrankung erfuhr. Als Mahler den Brief an Walter schrieb, hatte er selbst noch knappe zweieinhalb Jahre zu leben; die Neunte Symphonie blieb sein letztes vollendetes Werk. Was bedeutet das für die Deutung des Stücks? Schon die ersten Exegeten, Bruno Walter, Alban Berg oder Paul Bekker, haben es als Mahlers Auseinandersetzung mit dem vorausgeahnten eigenen Tod gedeutet. Dabei ist die Neunte ja noch nicht mal Mahlers Schwanengesang, denn im folgenden Sommer stürzte sich der Rastlose gleich auf ein nicht minder monumentales Werk, die Zehnte Symphonie; sie, die unvollendet blieb, wäre mit viel größerem Recht sein Vermächtnis. Dennoch ist ganz unüberhörbar, daß diese Neunte Symphonie die Frage nach dem Sinn von Leben und Tod mit einer Dringlichkeit stellt, wie kein anderes Stück Mahlers. Und sie tat das natürlich, weil Mahlers künstlerisches Ingenium durch die Erlebnisse der vorausgegangenen Jahre mehr noch als früher „mit Erfahrung durchtränkt“ wurde, wie es Theodor Adorno einmal schön gesagt hat.

„Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen, diesen Satz Mahlers habe ich vorhin schon einmal zitiert. Mahlers Musik löst diesen selbstgesetzten Anspruch ein - sie ist also „Weltaufbau-Musik“, oder Weltanschauungsmusik oder vielleicht auch Möglichkeits-Musik im Musil'schen Sinne. Gustav Mahler ist mindestens ebenso sehr, wie er ein genialer Komponist gewesen ist, ein genialer Philosoph gewesen, ein Philosoph mit den Mitteln der Musik. Und so mag für diese letzte vollendete Symphonie Mahlers doch tatsächlich das Thema sein, was der große, kluge Michel de Montaigne einst als einziges wahres Ziel der Philosophie bezeichnete: „Philosopher, c'est apprendre à mourir“, Philosophieren, das heiße: Sterben lernen. Über drei Sätze war das symphonische Ich in ständiger Bewegung, es ließ sich in Träume wiegen, marschierte in Trauerzügen, drehte sich in verrückten Walzern, erfuhr die schmerzliche Überfülle des Glücks und durchschritt Höllen der Einsamkeit – und nahm alles liebend an. Nun aber ist die Zeit erfüllt. Unter vielfachem „morendo“ und „ersterbend“ entkleidet sich die Musik allmählich ihrer instrumentalen Dichte, sie wird immer leichter, bis sie nur noch in den Streichern schwebt. Die ersten Geigen singen ein Zitat aus Mahlers eigenen Kindertotenliedern, „im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhn!“; spätestens da kommt einem vielleicht Franz Schuberts und Matthias Claudius' Tod in den Sinn kommen mit seinem „Sei gutes Muts, ich bin nicht wild“, oder auch Eingang des Gautama Buddha ins Nirvana, der sich mit einem kaum merklichen Lächeln vollziehen darf. Dann mag der, der so lange gesucht hat, Antwort auf seine Fragen bekommt, oder tatsächlich deutlich empfindet, „daß es gar keine Fragen sind.“ Man kann dieses Verlöschen im Ton einer bis zuletzt nicht weichenden Trauer spielen, es dehnen und auskosten bis zur Neige, Leonard Bernstein hat das zum Beispiel getan.



Man kann es aber auch im Ton einer wie auch immer gearteten, annehmenden Zuversicht spielen. Paul Kletzki dirigierte so 1954 das Israel Philharmonic Orchestra, ganz zart und unpräntiös, und es wurde die herzbewegendste Interpretation dieses Finales daraus, die mir untergekommen ist.

### **Take 34 = 2'07**

Ein Ende, das einen eigentlich sprachlos läßt. Gustav Mahlers Neunte Symphonie ist ein überwältigendes, auch ein überforderndes Stück. Ein Stück mit weltumfassendem Wahrheitsanspruch, mit einer Überfülle von Aussagen, die einander widersprechen zu scheinen, mit einem Über-Reichtum an Partitur-Details, extremistisch und doch nach der Mitte suchend. All das macht klar, daß es für die Interpretation eine Patentlösung nicht gibt. Klar ist aber auch, daß das Stück seinen Interpreten gewisse Entscheidungen abverlangt: Schönklang gegen Expressionismus, Detailzeichnung gegen großen Zusammenhang, Karikieren gegen Ernstnehmen, Einzelmelodie gegen Polyphonie, Spätromantik gegen Moderne, Gefühl gegen „Form“. Erstaunlich war für mich, wie viele verschiedene Ansätze die Neunte Symphonie verträgt.

Die einzigen Fehlschläge kommen von Dirigenten, die Apostel oder große Förderer der Neuen Musik waren: von Hermann Scherchen mit den Wiener Symphonikern und Bruno Maderna mit dem BBC Symphony Orchestra.

Runtergerotzt in einer Mischung aus Brutalität und Gleichgültigkeit die eine, läppisch und klassizistisch kühl die andere. Man kann Mahler mit vielem beikommen, aber ostentative Sachlichkeit allein reicht nicht aus. Dann wenigstens ein bißchen Eleganz: Riccardo Chailly läßt das Concertgebouw Orchester mit noblem Schönklang spielen, aber oft kommt nur edle Langweile dabei heraus. Und schon sind wir bei den Aufnahmen, gegen die im großen und ganzen wenig einzuwenden ist:

Über technische Schwierigkeiten sind die Musiker der Berliner Philharmoniker in allen ihren vielen Aufnahmen der Neunten vollkommen erhaben – fast schon die halbe Miete in dieser Apotheose spätromantischen Orchesterklangs. Unter Sir John Barbirolli spielten sie das Stück mit lauterer, eleganter Dringlichkeit, unter Herbert von Karajan mit genau abgezirkelter, eindrucksvoller Klang-Magie, unter Claudio Abbado schlank und unspektakulär dramatisch; unter Sir Simon Rattle liegt jedes kleinste Detail hörbar offen – auch wenn der große Bogen unter der Tüftelei manchmal etwas leidet. Herzenswarm und ohne Effekthascherei musiziert ist die Neunte des Concert Gebouw Orchesters unter Bernhard Haitink. Daniel Barenboim ist mit der Staatskapelle Berlin vor allem Mahlers Idealismus suspekt, was in den Ecksätzen als eine gewisse Kaltschnäuzigkeit erscheint, in den Mittelsätzen zu einer interessanten Mischung aus Distanz und Karikieren führt. Trotz aller Beschränkungen durch Aufnahmetechnik und –situation gehören die beiden historischen Einspielungen zu den Perlen der Diskographie: In Bruno Walters Interpretation mit den Wiener Philharmonikern scheinen bei zügigen Tempi die Emotionen zu verglühen – bis heute eine der alamierendsten, dringlichsten Deutungen des Stücks. Von Paul Kletzki's herzbewegender Interpretation des Adagios habe ich schon geschwärmt – schade, daß der Ländler-Satz in der Aufnahme mit dem Israel Philharmonic Orchestra durch einen Strich von über hundert Takten entstellt wird.

Entdeckungen waren für mich die beiden russischen Interpretationen: Kyrill Kondraschins kraftvolle, polyphon durchdrungene Deutung mit den Moskauer Philharmonikern und Jewgenj Swetlanows fulminante Einspielung mit dem Russischen Staatlichen Symphonieorchester, eine gleichzeitig kernige und geistvolle Deutung und mit einer sich überstürzenden Burleske von Schostakowitsch'scher Schärfe. Luzide, unweinerlich, mit stoischer Power hat George Szell die Neunte von Mahler mit dem Cleveland Orchestra gesehen; drei Jahrzehnte später spielte das gleiche Orchester sie unter Christoph von Dohnány dunkler, wehmütiger aber nicht weniger plastisch.

Wenn ich nur eine CD mit auf eine Insel nehmen könnte: diese vier wären in der letzten Runde. Leonard Bernsteins Einspielung mit den Berliner Philharmonikern ist ein Unikum – kein anderer Dirigent hat sich so bedingungslos und tiefführend den Mahlerschen Extremismen hingeeben; eine Aufnahme, die mich mal völlig hinreißt, dann wieder mit ihrem Überschwang befremdet. Sir Georg Solti und das Chicago Symphony Orchestra haben eine Version vorgelegt, die durch Emphase und zarten poetischen Glanz berührt. Sehr individuell mit ihren breiten Tempi und ihrem vollen Sound die Deutung Otto Klemperers mit dem New Philharmonia Orchestra – aber trotzdem voller Intimität und Glut. Und diese Aufnahme bekommt meine persönliche Palme: 1977 hat Carlo Maria Giulini Gustav Mahlers Neunte Symphonie eingespielt. Unter seiner Leitung spielen die Musiker des Chicago Symphony Orchestra ganz gelassen und unverkrampft, für den Kopfsatz läßt Giulini sich und ihnen fast 32 Minuten Zeit, das ist der absolute Längenrekord; Extremismen wird man in seiner Deutung nicht finden - und doch gibt die Spannung über vier Sätze nicht nach, denn Giulini und seine Musiker suchen das Schöne und ehren es, wo immer sie es finden, sie singen es aus in zarten Melodiebögen, zelebrieren es in reichen, dunklen Farben, gestalten es in zeitlos klaren Proportionen. Eine Aufnahme voller Welt-, Lebens- und Menschenliebe, einer Haltung, die Gustav Mahlers Welt-, Lebens-, Menschheits-Musik angemessen scheint wie keine andere. Ein Stückchen aus dieser wunderbaren Aufnahme hören wir jetzt noch zum Schluß, aber die Neunte Symphonie Gustav Mahler wird uns, ich möchte nicht zu viel verraten, heute im Laufe des Tages noch einmal begegnen, heute nachmittag nämlich, wenn Attila Csampai die Gewinner des Toblacher Komponierhäuschens 2009 bekannt gibt.

**Take 35 = ~ 5'30**