

Vortrag Toblach (Mahler-Protokoll) 21. Juli 2012

© Michael Schwalb; alle Abbildungen: Archiv des Autors
michael.schwalb@wdr.de

Posthume Heroisierung

– Mahler-Portraits in Literatur, Malerei und Musik –
(bei Thomas Mann, Max Oppenheimer und Bruno Walter)



Nachdem wir gestern eine kompositorische Kernbohrung ins Innerste von Gustav Mahler erfahren haben, will ich den Fixstern Mahler heute in angemessenem Abstand umkreisen und aus unterschiedlicher Warte beleuchten.

After Mahler's Death – so war ein englischer musikwissenschaftlicher Kongress zu Mahlers 100. Todestag im letzten Sommer überschrieben. Auch ich möchte mich heute in diese Perspektive begeben nach Mahlers Tod begeben, allerdings zunächst noch nicht aus Sicht der Musik, sondern aus zwei benachbarten Disziplinen: der Literatur, mit Stefan Zweig und insbesondere bei Thomas Mann; und der Malerei, wobei es mir besonders um Max Oppenheimer geht. Von ihm stammt dieses

Mahler-Portrait, ein Ausschnitt aus einem großen Gemälde, das Sie vielleicht kennen. Aber natürlich will ich auch musikalisch auf Mahler eingehen mit Aufnahmen von Bruno Walter.

Bei alledem habe ich zwei runde Gedenktage im Blick: Im Herbst 1912, vor 100 Jahren, erschien Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“, in der Gustav Mahler ganz deutlich portraitiert ist. Und am 17. Februar 1962, vor 50 Jahren, starb Bruno Walter, Mahlers enger Vertrauter und musikalischer Nachlassverwalter. Bruno Walter war auch Freund und Nachbar von Thomas Mann in ihrer gemeinsamen Münchner Zeit vor 1922, und wiederum im kalifornischen Exil nach 1945, insofern ergibt sich da eine künstlerische Dreiecksbeziehung Gustav Mahler – Bruno Walter – Thomas Mann.

Mahlers Tod kam für die europäische Musikwelt relativ unerwartet, Mahler war am 18. Mai 1911 erst 50 Jahre alt. Zwar war ihm selbst die Todesnähe immer bewusst, wovon ja auch seine Musik oft spricht oder singt. Die Öffentlichkeit nahm Mahler aber wahr als bis zur Despotie vitalen Wiener Hofoperndirektor und Organisator eines zirzensischen Konzertevents: der Uraufführung der VIII. Symphonie, jener gigantomanischen, stimmungswaltigen, instrumentengepanzerten „Symphonie der Tausend“. Die monatelangen Probenvorbereitungen für die Münchner Uraufführung im September 1910 wurden ausführlichst in der Presse verbreitet. Zu den beiden Konzerterminen fand geradezu eine Wallfahrt der europäischen Kulturelite statt, und alle konnten danach nur eines vermelden: Einen grandiosen Erfolg, der umso eindrucklicher war, als es der einzige skandalfreie, ungeschmälerte und uneingeschränkte Uraufführungserfolg zu Mahlers Lebzeiten war.

Ein gutes Halbjahr nach der Uraufführung der VIII. befand sich der Schöpfer dieser Musik, der sich in scheinbar größter Spannkraft noch dem immensen organisatorischen und künstlerischen Arbeitspensum gestellt hatte, als todkranker Mann auf seiner Rückreise nach Europa. Zufällig befand sich auch Stefan Zweig auf diesem Schiff und wird dort Zeuge von der letzten Überfahrt Mahlers, musikalischer Held von Zweigs Wiener Jugend und seiner ganzen Generation. In seinen wunderbaren Memoiren „Die Welt von gestern“ schreibt Zweig erstaunlicherweise nichts von dieser Reise, aber die große Wiener Tageszeitung „Neue Freie Presse“ veröffentlichte in der Sonntagsausgabe des 25. April 1915 ein Feuilleton unter dem Titel „Gustav Mahlers Wiederkehr“. Stefan Zweig war ja ein großer Er-dichter und Ver-dichter von Schicksalen in seinen historischen Romanen und Erzählungen; nun sieht er sich selber in einer Situation, in der ihn der Mantel der Geschichte streift, als er Zeugnis ablegt von der letzten Heimkehr Mahlers:

Ich reiste von Amerika herüber, und auf demselben Schiffe war er, todkrank, ein Sterbender. Vorfrühling lag in der Luft, die Überfahrt ging sanft durch ein blaues, leichtwogiges Meer, ein paar Menschen hatten wir uns zusammengefunden, [...]. Immer lockte es uns, froh zu sein, aber unten, irgendwo im Schacht des Schiffes, dämmerte er, behütet von seiner Frau, und wir fühlten es wie Schatten über unserm leichten Tag. Manchmal, wenn wir lachten, sagte einer: „Mahler! Der arme Mahler!“ und wir wurden stumm. Tief unten lag er, ein Verlorner, verbrennend im Fieber [...]: wie im Grabe fühlten wir ihn drunten unter unseren Füßen. Und dann in Cherbourg bei der Landung, [...] sah ich ihn endlich: er lag da, bleich wie ein Sterbender, unbewegt, mit geschlossenen Lidern. Der Wind hatte ihm das ergraute Haar zur Seite gelegt, klar und kühn sprang die gewölbte Stirn vor, und unten das harte Kinn, in dem die Stoßkraft

seines Willens saß. Die abgezehrten Hände lagen müdgefaltet auf der Decke, zum erstenmal sah ich ihn, den Feurigen, schwach. Aber diese seine Silhouette – unvergeßlich, unvergeßlich – war gegen die graue Unendlichkeit gestellt von Himmel und Meer, grenzenlose Trauer war in diesem Anblick, aber auch etwas, das durch Größe verklärte, etwas, das ins Erhabene verklang wie Musik. Ich wußte, dass ich ihn zum letztenmal sah, Ergriffenheit drängte mich nah, Scheu hielt mich zurück, von fern nur mußte ich auf ihn sehen und sehen, als könnte ich in diesem Blick noch von ihm empfangen und dankbar sein. In mir wühlte dumpfgefühlte Musik, [...] Bis ich dann die Melodie fand und die Worte in seinem Werk, längst geschaffen, aber in diesem Augenblicke erst erfüllt, die todesselige, gottnahe Melodie im „Lied von der Erde“ zu den Worten: „Ich werde niemals in die Ferne schweifen ... still ist mein Herz und harret seiner Stunde.“ Ureins sind mir jetzt die fast geisterhaften Klänge und dieser Anblick, dies verlorne und nicht zu vergessende Bild.¹

Als der sterbende Mahler in Wien angelangt war, veröffentlichte die Neue Freie Presse täglich die ärztlichen Bulletins mit den Angaben über Mahlers Befinden sowie einer Aufzählung von prominenten Persönlichkeiten, die höchstselbst beim Löw'schen Sanatorium vorgesprochen hatten, um sich nach Mahlers Zustand zu erkundigen – das erhält denselben Raum wie die tägliche Audienzliste in den Hofnachrichten.

Der Schock von Mahlers Tod hat im Werk eines anderen Schriftstellers tiefe Spuren hinterlassen: bei Thomas Mann. Die Begegnung mit der Person und dem Werk Gustav Mahlers war für ihn eine entscheidende musikalische Initiation gewesen – im September 1910 bei der Uraufführung der VIII. Symphonie, der „Symphonie der Tausend“.

Gustav Mahler hat diese Uraufführung selbst geleitet – es sollte zugleich sein letzter Auftritt in Europa werden. Auch Bruno Walter, damals noch nicht Münchner Generalmusikdirektor, sondern Mahlers Kapellmeister in Wien, war insofern beteiligt (und auch anwesend), als er die Chöre vorstudiert hatte. Thomas Mann, der in München lebte, war bei der Generalprobe, der Uraufführung am 12. September 1910 und bei dem anschließenden Empfang zugegen. In diesem Zusammenhang überliefert Frau Katia den von Thomas Mann auf Mahler gemünzten Ausspruch: „Das war wohl das erste Mal in meinem Leben, dass ich das Gefühl hatte, mit einem wirklich großen Mann zusammen zu kommen.“² Thomas Mann schreibt sogar zwei Tage nach dem Konzert aus seinem Tölzer Ferienhaus einen Brief an Mahler und schickt ihm sein neuestes Buch „Königliche Hoheit“ mit den Worten, es müsse „federleicht wiegen in der Hand des Mannes, in dem sich, wie ich zu erkennen glaube, der ernsteste und heiligste künstlerische Wille unserer Zeit verkörpert.“³ Die beiden sollten sich nicht wiedersehen, denn nur 8 Monate nach dieser Begegnung starb Gustav Mahler. Die Nachricht von Mahlers Tod erreichte den Schriftsteller während seines Urlaubs auf der Adria-Insel Brioni, die heute zu Kroatien gehört. Die Familie Mann war gerade im Begriff, vom Hafen Pola aus (oder Pula, wie wir heute sagen) per Schiff nach Venedig abzureisen, wo sie sich im Grand Hotel des Bains einmietete. Dort, auf dem Lido, entstanden die ersten Skizzen zur Novelle „Der Tod in Venedig“. Die Hauptperson der Novelle, der Schriftsteller Aschenbach, reist übrigens – wie Mann selbst – von München erst an die kroatische Adria und dann von Pola nach Venedig; und in schriftstellerischer Bewältigung von Gustav Mahlers Tod erhält Gustav von Aschenbach nicht nur den Vornamen, sondern auch die Physiognomie Gustav Mahlers. Thomas Mann hatte dazu dieses Zeitungsphoto ausgeschnitten und in seine Arbeitsnotizen eingeklebt:



Thomas Mann schreibt 1940 in der Rückschau:

„Äußerlich trägt dieser Gustav von Aschenbach die Züge Gustav Mahlers, des großen österreichischen Musikers, der damals gerade als schwerkranker Mann von einer amerikanischen Konzerttournee zurückgekehrt war; und sein fürstliches Sterben in Paris und Wien, das man in den täglichen Bulletins der Zeitungen schrittweise miterlebte, bestimmte mich, dem Helden meiner Erzählung die leidenschaftlich strengen Züge der mir vertrauten Künstlerfigur zu geben.“⁴

Im „Tod in Venedig“ liest sich das dann so:

„Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn. Der Bügel einer Goldbrille mit randlosen

Gläsern schnitt in die Wurzel der gedrunghenen, edel gebogenen Nase ein. Der Mund war groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt; die Wangenpartie mager und gefurcht, das wohlausgebildete Kinn weich gespalten.“⁵

Mehrere andere Details deuten ebenfalls auf Mahler hin: Wenige Seiten zuvor wird ein „böhmische(r) Kapellmeister“ als Aschenbachs Großvater angegeben – wieder ein Verweis auf Mahler, der in Böhmen geboren ist und der zu Lebzeiten eher als Kapellmeister galt und noch nicht als Komponist berühmt war.

Soweit zu dem einen kalendarischen Anlass, dem Erscheinen des „Tod in Venedig“ vor 100 Jahren.

Ich bitte Sie, dieses Mahler-Portrait im Gedächtnis zu behalten; ein zweites Mahler-Portrait findet sich über 30 Jahre später im amerikanischen Exil, im „Doktor Faustus“. Doch dazu muss ich einen kleinen Umweg nehmen über Bruno Walter, der am Ende meines Vortrags auch noch zu Gehör kommen soll, und Hans Pfitzner, der in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt.

Bruno Walter und Thomas Mann haben sich bei der Uraufführung von Mahlers VIII. nicht kennengelernt, sondern erst einige Jahre später, als sie in München Nachbarn wurden. Von 1913-1922 wirkte Bruno Walter als Generalmusikdirektor in München, und er wohnte – wie Thomas Mann – im schicken Herzogpark, einem neuen Wohnviertel jenseits des Englischen Gartens am Isarhochufer. Die sich zwischen den beiden entwickelnde Lebensfreundschaft war dem musikbegeisterten, aber wenig kenntnisreichen Thomas Mann sehr nützlich: Bruno Walter konnte

Thomas Mann in zahlreiche Werke des Repertoires einführen und ihm neue Kompositionen überhaupt erst zugänglich machen; er durchlief geradezu eine musikalische Initiation durch Bruno Walter. Dieses Photo ist zwar erst 30 Jahre später, 1947 im kalifornischen Exil, entstanden, aber es fängt diese Situation wunderbar ein: Bruno Walter spielt – natürlich auswendig! – am Flügel, Thomas und Katia Mann hören zu. Hinter Katia steht Klaus Mann, neben Thomas Mann sitzt Walters Tochter Lotte.



Wir kennen die Rolle von Theodor W. Adorno, den Thomas Mann in einer Widmung seines Faustus-Exemplar als „wirklicher geheimer Rat“

bezeichnete. Doch das bezieht sich tatsächlich nur auf den „Doktor Faustus“.

Im Jahre 1917 machte Bruno Walter Thomas Mann mit Hans Pfitzner bekannt, da in München die Uraufführung des „Palestrina“ anstand. Diese „musikalische Legende“ bedeutete ein wegweisendes künstlerisches Erlebnis für Thomas Mann, und die Auseinandersetzung mit Pfitzner sollte wesentlich für die eigene schriftstellerische Positionsbestimmung werden. Thomas Mann äußert sich dazu erstmals in dem großen Palestrina-Essay, der in die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ aufgenommen wurde.

Bezeichnenderweise war die zu Beginn sehr intensive und von Thomas Mann ausdrücklich gesuchte Freundschaft mit Pfitzner nur von kurzer Dauer. Pfitzner empfand nämlich das von Thomas Mann 1922 abgelegte Bekenntnis zur neuen republikanisch-demokratischen Staatsform als persönlichen Affront und äußerte dies in der ihm eigenen Aggressivität. Und 1933 war Pfitzner wenn nicht Initiator, so doch Mitunterzeichner jenes fatalen „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“, der den Nazis den Vorwand und Anlass zur Vertreibung Thomas Manns in Exil lieferte. Und Pfitzner hat sich, wie Sie wissen, ganz offen zum Nationalsozialismus bekannt und dies in naiver Unbelehrbarkeit auch nach Kriegsende nicht relativiert.

Thomas Mann hat sich danach öffentlich oder publizistisch nie mehr zu Hans Pfitzner geäußert, und dennoch kommt Pfitzner – bzw. sein Palestrina – noch einmal vor, und zwar bezeichnenderweise in dem Werk, das die Musik zum Thema und einen fiktiven Komponisten zur

Hauptfigur hat, dem „Doktor Faustus“; und dabei spielt wiederum Gustav Mahler eine Rolle.

Im Palestrina ist ein Hauptthema das Mysterium künstlerischer Inspiration. In Pfitzners Handlung hat der Papst bei Palestrina eine Messe bestellt, der Komponist hat jedoch eine Schaffenskrise. In der sogenannten „Geisterszene“ erscheinen nun Palestrina Engel, die ihm diese Messe vorsingen und gleichsam in die Feder diktieren. Diesen „reinen Einfall“ als Geschenk der Inspiration formuliert Pfitzner in der Oper musikalisch aus, indem Palestrina als passiver Held den künstlerischen Schöpfungsakt sogar gegen seinen Willen erlebt: Er ist hier nicht der Erfinder von Musik, sondern Gefäß und Medium göttlicher Eingebung.

Das war, wie gesagt, 1917.

Und eben hier hakt, fast 30 Jahre später, Thomas Mann im Faustus ein, wenn es im Zentrum des Romans um künstlerische Inspiration geht – und um den Teufelspakt. Sie haben doch Thomas Manns Schilderung von Aschenbach/Mahler aus dem „Tod in Venedig“ noch im Ohr. Im „Doktor Faustus“ erscheint dem Komponisten Adrian Leverkühn, als er sich im italienischen Palestrina aufhält (dieser Ortsname steht bei Mann natürlich nicht von ungefähr!), eines Abends der Teufel. Dieses Teufelsgespräch, das große Kapitel XXV, ist ja auch ein literarischer Kunstgriff, denn hier werden die angeblich nachgelassenen Aufzeichnungen Leverkühns, seine auf Notenpapier festgehaltene Begegnung mit dem Teufel, in das Manuskript seines Biographen Serenus Zeitblom eingeflochten. In Leverkühns nachgelassenen Papieren erscheint der Teufel in dreierlei Gestalt, zuerst als Zuhälter,

dann als Musiktheoretiker und zuletzt als Theologe. Diese mittlere Erscheinung des Musiktheoretikers interessiert uns naturgemäß besonders; Thomas Mann/Adrian Leverkühn schildert sie folgendermaßen:

„Mit dem Kerl war mir unterdes, während seiner letzten Reden weylinger Weis was andres vorgegangen: Sah ich recht hin, kam er mir verschieden vor gegen früher; saß da [...], bitte doch sehr, als was Besseres, hatt einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen, hinter dem feuchtdunkle, etwas gerötete Augen schimmern, – eine Mischung von Schärfe und Weichheit das Gesicht: die Nase scharf, die Lippen scharf, aber weich das Kinn, mit einem Grübchen darin, ein Grübchen in der Wange noch obendrein, – bleich und gewölbt die Stirn, aus der das Haar wohl erhöhend zurückgeschwungen, aber von ders zu den Seiten dicht, schwarz und wollig dahinstand, – ein Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert, soweit eben das Denken es ihm erlaubt.“⁶

Dieser letzte Satz über den gelegentlich komponierenden Musiktheoretiker sowie das Requisit der Hornbrille ließen die ersten Exegeten des „Faustus“ an ein geheimes Portrait des wichtigsten musikalischen Ratgebers für den Roman denken, an Theodor W. Adorno; aber zuletzt Michael Maar hat schlagend nachgewiesen, dass es sich nach Physiognomie und Frisur hier nur um eine Beschreibung von Gustav Mahler handeln kann.

Aber wir müssen uns diese Szene des Teufelsgesprächs noch ein wenig näher ansehen. Thomas Mann hat sie explizit genau in die Mitte, eben

ins Zentrum des Romans gestellt; und da der Teufel in dreierlei Gestalt erscheint, ist der Mittelteil dieses dreiteiligen Gesprächs damit nichts weniger als der Dreh- und Angelpunkt des Romans. Im Gespräch mit dem Teufel als Musiktheoretiker geht es an dieser Stelle um die Auseinandersetzung mit künstlerischer Inspiration. Zwar ist das Portrait Gustav Mahlers hineinmontiert, der aber muss für einen anderen herhalten, den bewußt verschwiegenen (bei Harry Potter heißt es immer: Der, dessen Name nicht genannt werden darf): Hans Pfitzner.

Denn der Teufel spricht:

„... Nimm gleich einmal den Einfall, – was ihr [...] seit hundert oder zweihundert Jahren so nennt, – denn früher gabs die Kategorie ja gar nicht, so wenig wie musikalisches Eigentumsrecht und all das. Der Einfall also, eine Sache vor drei, vier Takten, nicht wahr, nicht mehr. Alles übrige ist Elaboration, ist Sitzfleisch. Oder nicht? Gut, nun sind wir aber experte Kenner der Literatur und merken, dass der Einfall nicht neu ist, dass er gar zu sehr an etwas erinnert, was schon bei Rimski-Korsakow oder bei Brahms vorkommt. Was tun? Man ändert ihn eben. Aber ein geänderter Einfall, ist das überhaupt noch ein Einfall? Nimm Beethovens Skizzenbücher! Da bleibt keine thematische Conception, wie Gott sie gab. Er modelt sie um und schreibt hinzu: ‚Meilleur.‘ Geringes Vertrauen in Gottes Eingebung, geringer Respekt davor drückt sich aus in diesem immer noch keineswegs enthusiastischen ‚Meilleur‘! Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration, bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt, bei der alles als seliges Diktat empfangen wird, der Schritt stockt und stürzt, sublime Schauer den Heimgesuchten vom Scheitel zu den Fußspitzen überrieseln, ein Tränenstrom des Glücks ihm aus den

Augen bricht, – die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übrig lässt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.“⁷

Elaboration versus Inspiration – im Gespräch Leverkühns mit dem Teufel wird das Hochgefühl der Pfitznerschen Inspirationsästhetik, die himmlische Gnade des Beschenktwerdens geradezu demontiert und ins Gegenteil verkehrt. Das Teufelsgespräch im „Doktor Faustus“ ist eine teils wörtliche Persiflage von Pfitzners himmlischer Eingebung, eine Parodie der Engel-Erscheinung des „Palestrina“, was eine synoptische Darstellung verdeutlichen mag:

Leverkühn/Teufel

„Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration, bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt, bei der alles als **seliges Diktat** empfangen, der Schritt stockt

und stürzt, **sublime Schauer** den Heimgesuchten vom Scheitel zu den Fußspitzen überrieseln, ein Tränenstrom des **Glücks** ihm aus den Augen bricht, - die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übrig lässt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.“

Palestrina/Engel

ergreift mechanisch die Feder und singt:

„Allmacht – Geheimniskraft!
Wie durch die eigne Brust
Selig nun zieht
Allmächt'ge Schöpferlust,
Ewiges Hohelied!
Wunder ist Möglichkeit
Allwo sie weit Welten erschafft!“

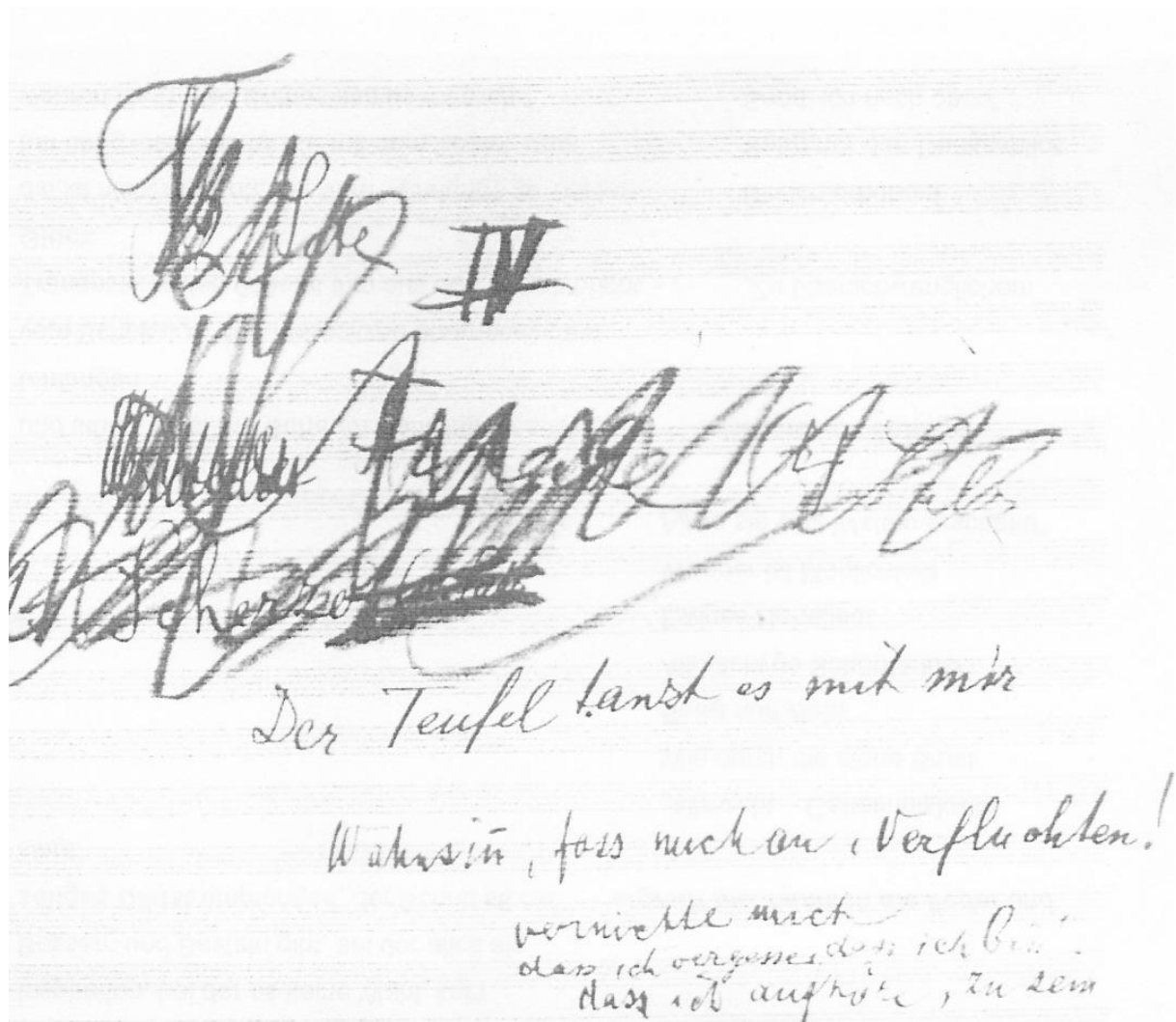
*leise und von **Schauer** umfassen*

„Zu überschwenglichem **Glück**
Bin ich erhoben!
Selig nur den Dankesblick
Send' ich nach oben“

Links der Text des Faustus, rechts ein Auszug aus dem Textbuch des „Palestrina“, dessen Dichter ja Pfitzner selbst war. Sie sehen, dass Thomas Mann dessen Zentralbegriffe aufnimmt (das selige Diktat, die Schauer des Glücks) und aus dem himmlischen Kontext ins Gegenteil wendet, dem Teufel zuschreibt.

Das ist die schriftstellerische Umkehrung von Pfitzners religiöser Engel-Erscheinung in blasphemische Verzerrung; in Thomas Manns Parodie wird aus Pfitzners Inspirationstheorie die teuflische Vision eines syphilitisch deformierten Geistes. Hier also, im Zentrum des Doktor Faustus, findet die Auseinandersetzung und Abrechnung mit Pfitzner statt, indem Thomas Mann ihn in ganz subtiler Weise schriftstellerisch verteufelt. Für das Bild des Teufels musste mit dem Portrait Mahlers ein anderer Komponist herhalten, der nicht nur physiognomisch als dämonische Erscheinung beschrieben wird, sondern der sich selbst in dämonischen Verstrickungen fühlte.

Sie erinnern sich an ein weiteres Detail, dass nämlich der Komponist Leverkühn sein Teufelsgespräch auf Notenpapier aufgezeichnet hat. Ein Blick auf die Skizze von Mahlers unvollendeter X. Symphonie zeigt, dass Thomas Mann das Bild Mahlers über das des eigentlich gemeinten Hans Pfitzner schiebt.



Mahlers Notenblätter sind voller verbaler Hilferufe, so schreit das Titelblatt zum IV. Satz: „Der Teufel tanzt es mit mir – Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! – vernichte mich//dass ich vergesse dass ich bin!//dass ich aufhöre, zu sein“. Mahlers Witwe Alma, mittlerweile mit Franz Werfel verheiratet, war mit Thomas Mann und Bruno Walter im Exil Bestandteil des europäischen Kulturbiotops am Pazifik, und sie verwahrte als selbststilisierte Gralshüterin die Ikone der Fragment gebliebenen 10. Symphonie. Thomas Mann hat Mahlers Notenblätter bei Alma ausgestellt gesehen und dies in seine Teufelsbeschreibung hineinmontiert.

Noch einmal zum „Tod in Venedig“: Der hat nicht nur in unserer Zeit andere Kunstsparten zur Nachahmung angeregt – denken Sie an die legendäre Visconti-Verfilmung von 1971; schon kurz nach dem Erscheinen im Herbst 1912 war die Novelle berühmt; und Wolfgang Born, ein deutsch-jüdischer Maler, der heute vergessen ist, schuf einen Zyklus von Lithographien zur Novelle. (Wolfgang Born lebte von 1893-1949, als er im Exil in New York starb. Er war übrigens ein Halbbruder des Physik-Nobelpreisträgers Max Born.) Die letzte Lithographie seines Bilderzyklus zum „Tod in Venedig“ ist betitelt mit „Der Tod“.



Thomas Mann schreibt einen Brief an den Maler, der als Vorwort zu dieser Bildermappe gedacht war:

„Noch ein Wort über das letzte, „Tod“ betitelte Bild, das mich durch eine Ähnlichkeit sonderbar und fast geheimnisvoll anmutet. In die Konzeption meiner Erzählung spielte, Frühsommer 1911, die Nachricht vom Tode

Gustav Mahlers hinein, dessen Bekanntschaft ich vordem in München hatte machen dürfen, und dessen verzehrend intensive Persönlichkeit den stärksten Eindruck auf mich gemacht hatte. Auf der Insel Brioni, wo ich mich zur Zeit seines Abscheidens aufhielt, verfolgte ich in der Wiener Presse die in fürstlichem Style gehaltenen Bulletins über seine letzten Stunden, und indem sich später diese Erschütterungen mit den Eindrücken und Ideen vermischten, aus denen die Novelle hervorging, gab ich meinem orgiastischer Auflösung verfallenen Helden nicht nur den Vornamen des großen Musikers, sondern verlieh ihm auch, bei der Beschreibung seines Aeußeren, die Maske Mahlers, – wobei ich sicher sein mochte, dass bei einem so lockeren und versteckten Zusammenhang der Dinge von einem Erkennen aufseiten der Leserschaft nicht würde die Rede sein können. Auch bei Ihnen, dem Illustrator, war nicht die Rede davon. Denn weder hatten Sie Mahler gekannt, noch war Ihnen von mir über jenen heimlich-persönlichen Zusammenhang etwas anvertraut worden. Trotzdem – und dies ist es, worüber ich beim ersten Anblick fast erschrak, – zeigte der Kopf Aschenbachs auf Ihrem Bilde unverkennbar den Mahler'schen Typus...“⁸

Soviel zu Thomas Mann und dem Maler Wolfgang Born; und damit komme ich zu dem anderen schon angesprochenen Maler, zu Max Oppenheimer.



Er hat Gustav Mahler in ein großes Bild eingebaut – besser gesagt in zwei Bilder, wie wir sehen werden. Das ist eine etwas verwickelte Geschichte, und ich zeige Ihnen zunächst die bekanntere zweite, späte Version eines grandiosen Gemäldes, das Sie vielleicht schon einmal in Wien, im Oberen Belvedere, gesehen haben.

Max Oppenheimer kam 1885 in Wien zur Welt als Kind einer assimilierten jüdischen Familie, und er starb 1954 im Exil in New York. Oppenheimer studierte in Wien und Prag und hatte nach 1911 erste große Einzelausstellungen in München und Berlin. Oppenheimer signierte seine Werke mit dem Akronym MOPP, das M für seinen Vornamen Max, OPP für Oppenheimer. Was zunächst spielerisch wirkt und als Markenzeichen gedacht ist, nutzt ihm aber später im amerikanischen Exil, wo er MOPP als offiziellen Namen führt.

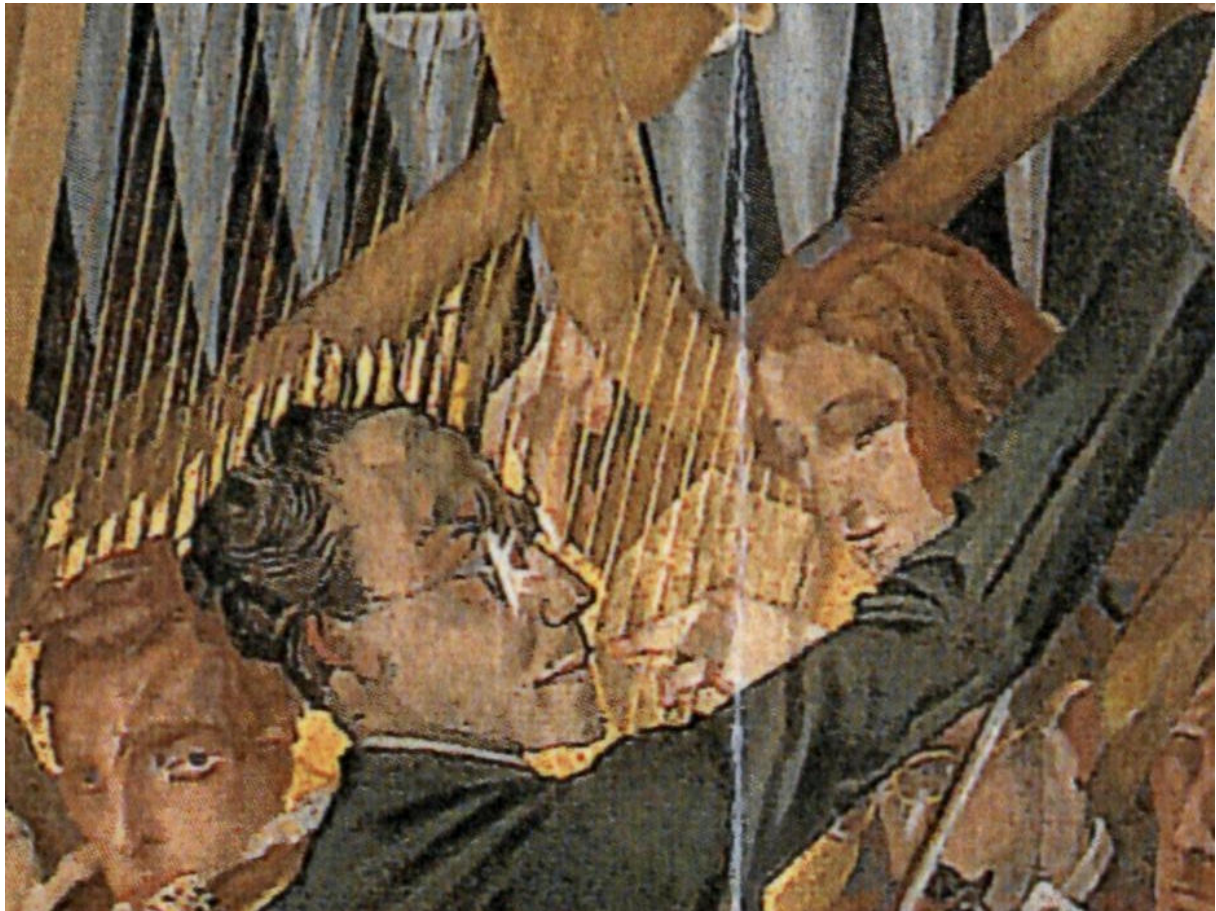
Mopp – oder Oppenheimer – wurde vor allem durch seine Musikbilder und Musikerabbildungen berühmt. Achten Sie doch einmal auf den Konzertmeister im Orchester – es ist Arnold Rosé. Und nun sehen wir ihn als Primarius des nach ihm benannten Streichquartetts:



Arnold Rosés Geigenton werden wir zum Schluss noch hören.

Übrigens war Oppenheimer selbst ein begabter Geiger und spielte ein wertvolles Instrument von Amati.

1915 geht Oppenheimer aus Berlin in die friedliche Schweiz, wo er 1921 in Genf das Atelier des verstorbenen Malers Ferdinand Hodler übernimmt; hier hat Oppenheimer Raum für große Formate und beginnt ein Gemälde „**Orchester**“ (**auch: Das Konzert**) mit den monumentalen Maßen 3 x 4,30 m; erstmals ausgestellt 1923 in Genf und Paris. Hier ist der Dirigent Mahler im Ausschnitt folgendermaßen dargestellt:



Diese hier zu sehende frühe Version war lange verschollen und ist bislang nur wenigen Spezialisten bekannt. Sie ist nämlich nicht zu besichtigen, sondern hängt in der privaten Sammlung von Hans Dichand, der – als Besitzer der Kronen-Zeitung – so etwas wie der Axel Springer in der österreichischen Presselandschaft war.

Mittlerweile war Oppenheimer über seine Musikbilder berühmt geworden, und sein monumentales Orchesterbild sollte von einer richtiggehenden Werbe-Kampagne begleitet werden. Dazu gehörte, dass sich Oppenheimer selbst äußerte und in einer weitverbreiteten Berliner Zeitung (Berliner Tageblatt) einen längeren dreiteiligen Artikel schrieb unter dem Titel:

Wie ich das „Orchester“ malte

Eindruck. – Gestaltung. – Ausführung.

Unter **Eindruck** beschreibt Oppenheimer eine Probe zu Mozarts „Figaro“ mit dem Wiener Operndirektor Gustav Mahler, dessen konzentrierte Energie ihn gebannt hat (wahrscheinlich im März 1906)

Beschreibung und Charakterisierung Mahlers als Orchesterleiter

Zuerst schildert er seinen Eindruck des Instrumentengewirrs im Orchestergraben und fährt dann fort: „In der Mitte, wie eine Bibel, hoch und geöffnet, die Partitur. Ein Stäbchen durchschneidet sie schräg.“ [...] „... Eine Tür klappt auf. Die Helle, die sie hereinwirft, lässt einen dunklen mageren Mann erkennen, der eilends der Mitte zustrebt. Jetzt da er empor ist, erstirbt, schweigt alles. Klar zeichnet sich von grellem Notenblatt sein feines Profil. ... [...] Nun er das Stäbchen hebt, spielen sie leise und zärtlich. Ein Klopfen: und zu den ersten Violinen: „Meine Herren, alle zugleich, unisono“, und nach fünf Takten: „ohne crescendo“ Und jetzt, das Stäbchen mahnt eindringlicher: „ohne decrescendo, bitte“ Und nun hämmert das Stäbchen fiebrig: „Aber, meine Herren, die zweiten Geigen, Pult vier spielt unrein.“ An der Spitze des Stäbchens, das rhythmisch im Ausmaß von nur zwei Zentimetern sich hebt und senkt, hängen hundertvierzig Augen. Jetzt rundet er die Linke und Oboen setzen ein. ... Die Hand fällt und mit ihr resigniert auch die Rechte. – Töne verebben, manche Musiker legen die Instrumente weg. „Meine Herren! Mozarts Musik erfordert höchste Klarheit, Präzision und vollendeten Ausdruck. Ich dulde kein Schleppen! Takt drei nach Buchstabe B.“ Oppenheimer beschreibt nun das Orchester, ehe er wieder zum Dirigenten kommt: „Ueber dem Gewoge die Arme des bleichen Magiers manchmal wie segnend und dann wieder herrisch oder beschwörend. Wie eine dunkle Flamme, die aufspringt, in sich

zusammensinkt; zur Seite geneigt, flüsternd oder drohend aufpeitschend oder beschwichtigend.“

Soweit der 1. Teil **Eindruck**; im 2. Teil **Gestaltung** schildert Oppenheimer den Anlass zum Gemälde, der ihn – wie er schreibt „10 Jahre später“, also etwa 1917 – inspiriert: Es ist eine „Hauptprobe zu Mahlers vierter Symphonie unter Oskar Fried.“

Der 3. Teil **Ausführung** beschreibt den Aufbau des Bildes: „da es sich um Darstellung zahlreicher und verschiedenartiger Instrumente, Pulte, Notenblätter, Hände, Häupter und Körper handelte, ergab sich puritanische Vereinfachung der Form und eine auf wenige Töne beschränkte Farbigkeit.“⁹

Oppenheimer schert sich also nicht um Genauigkeit – was man schon an dem zentralen, wenn auch körperlos gespielten Klavier bemerkt, einem Instrument, das in Mahlers Vierter ja gar nicht vorkommt. Aber weder die Instrumentaltechnik, noch die Musiker selbst sind dokumentarisch – die Portraits dienen Oppenheimer nur als Mittel zum Zweck: Es werden Instrumente ohne Spieler gemalt, Notenpulte schweben frei in der Luft, und anderes mehr. Ein Hinweis noch auf den portraitierten Solobassisten: Es ist kein Musiker, sondern hier hat Oppenheimer ein Portrait des Malers Ferdinand Hodlers hineingeschmuggelt, in dessen ehemaligem Genfer Atelier er das Bild geschaffen hat. Und achten sie einmal auf die Bogenhaltung: Er spielt in der französischen Bogenhaltung, mit Obergriff, das heißt er fasst den Bogen von oben, wie es in den romanischen Ländern, in Frankreich und auch in Genf, beim Orchestre de la Suisse Romande, üblich ist.

Ein bewusstes Portrait allerdings ist die Figur Gustav Mahlers, der wie ein antiker blitzeschleudernder Zeus die Massen beherrscht und mit seinem rechten Arm den blechbewehrt goldfarbenen Akkord hervorruft. Oppenheimer wollte unbedingt ein Mahler-Portrait malen, denn er schreibt im Juli 1921 an seinen Bruder: „Mahlerbilder brauche ich (auch das Rodin-Portrait, obgleich es nicht sehr gut ist) ...“ (gemeint ist natürlich die Rodin-Büste).

Aber Oppenheimer hat nicht nur selbst im Berliner Tageblatt über das Bild geschrieben, er hat auch Thomas Mann propagandistisch eingespannt: Als er in München an einem Portrait des Schriftstellers arbeitete, bat er Thomas Mann um einen Artikel über das Orchesterbild, und Manns Aufsatz erschien im Januar 1926 ebenfalls im Berliner Tageblatt unter dem Titel

Symphonie

Ich möchte nur einen Absatz zitieren:

„Es ... zeigt ein modernes Orchester in voller Tätigkeit, wohl 70 Mann stark, geführt von einem Dirigenten, dessen brillen- und lippenscharfe Physiognomie in ihrer Willensekstase und religiösen Intelligenz an diejenige Gustav Mahlers erinnert. Sein vor byzantinischem Golde stehendes Profil, sein emporgeworfener Arm befehligen ein brausendes Tutti, das man hört, – wahrhaftig! Es drängt mich, von der unglaublichen akustischen Wirkung des Bildes zu zeugen, der suggestiven Macht, mit der es das geistige Ohr des Beschauers halluzinatorisch mit der gesättigten, üppig kolorierten Klangmasse heutiger Instrumentalmusik erfüllt.“¹⁰

Das ist ja dichterisch bezwingend beschrieben, wie sich hier die Abbildung von Musik im Betrachter wieder in Musik zurückverwandelt – aber da hat es den guten Dichter auch ein wenig zu sehr erfüllt, denn er hat sich in der Orchestergröße doch gewaltig verzählt! (Es sind nicht 70 Musiker, sondern nur die Hälfte!) Dies finde ich jedoch bezeichnend, da es ja ein Zeichen dafür ist, wie suggestiv Klangfülle und Akkordballung mit malerischen Mitteln dargestellt wird.

Oppenheimers weiteren Lebensweg kann ich nur gerafft wiedergeben: Er lebte in den 20er Jahren wieder in Berlin, der künstlerischen Avantgardestadt im deutschen Sprachraum; aber als Jude ahnte er kommendes Unheil und zog 1932 in seine Geburtsstadt Wien. Wie Recht er hatte! Gleich nach dem Reichstagsbrand wurden Oppenheimers Gemälde in Deutschland konfisziert und als jüdisch entartet „in Verwahrung genommen“ – bzw. ausgestellt, allerdings in der berühmt-berüchtigten „Entartete Kunst“-Ausstellung 1937.

Der Österreichische Staat stellte ihm nun im Parterre der Hofburg einen Saal Verfügung, und hier entsteht die 2. Version des Orchesterbilds unter dem Titel „**Die Philharmoniker**“ (gemeint sind natürlich die Wiener Philharmoniker); es wurde erstmals 1940 in New York ausgestellt, und bis 1952 immer wieder überarbeitet.



Das ist, Sie sehen es, eine im Aufbau ähnliche, aber im Duktus wie im Detail völlig andere Fassung des Orchesterthemas. Oppenheimer schreibt 1935 an eine Sammlerfreundin, er betrachte das Bild als „quasi den Schlussstein einer Entwicklung, den ich machen muß, schon um Alles (!) vorher gewesene zu rechtfertigen.“ Das neue Orchesterbild sei „verbessert in der Komposition und vor allem in der malerischen Struktur“, sei „schöner, kontrastreicher, tiefer in der Farbe und mit größerem Elan gemalt“. Wohlgemerkt: 1935, da ahnte er noch nichts vom nochmaligen Exil und dass das Bild erst 1952 vollendet sein würde!

Auf zwei Details möchte ich Sie noch hinweisen: Da dieses Bild vornehmlich in Wien entstanden ist und als symbolisches Portrait der Wiener Philharmoniker angelegt war, benutzen die Kontrabassisten hier die deutsche Bogenhaltung, den sogenannten Untergriff, wie er in deutschen Orchestern und auch in Österreich üblich ist.

Und den Konzertmeister kennen Sie bereits: Es ist Arnold Rosé, geboren 1863, gestorben im Londoner Exil 1946. Von 1881 bis 1938 war Rosé

Konzertmeister des Hofopernorchesters bzw. der Philharmoniker, d.h. sagenhafte 57 Jahre lang und bis zum Lebensalter von 74 Jahren!



Rose heiratete Mahlers Schwester Justine, bezeichnenderweise am 10. März 1902, einen Tag nach Mahlers Hochzeit mit Alma! Und nach Alma ist dann auch die Tochter von Justine und Arnold Rosé benannt; diese Alma Rosé wurde ebenfalls Geigerin und erlangte traurige Berühmtheit als Leiterin des „Mädchenorchester von Auschwitz“, wo sie ja auch umkam.

Oppenheimer konnte Wien im März 1938 im letzten Augenblick vor Hitlers Einmarsch verlassen – Ziel war wiederum die Schweiz. In Zürich stellte ihm das Kunsthaus einen Saal zur Weiterarbeit an den „Philharmonikern“ zur Verfügung.

Im Januar 1939 gelingt Oppenheimer die Ausreise nach New York, mit dem Riesenbild von 3 x 5 Metern auf drei Holzplatten im Gepäck. Ein Ateliergebäude am Central Park West wird seine Heimat für die letzten 15 Lebensjahre. Nach Kriegsende hofft Oppenheimer auf den Ankauf der „Philharmoniker“ für die wiederaufgebaute Wiener Oper, hofft auf eine Rückkehr nach Europa, nach Wien. Das war ihm nicht mehr vergönnt. Er hat keinen Erfolg mehr, denn in Mode kam der abstrakte

Expressionismus (etwa Georges Braque oder Pablo Picasso).

Oppenheimer stirbt, verarmt und vereinsamt, am 19. Mai 1954 an einem Herzschlag in seinem Atelier.

Erst nach Oppenheimers Tod entschloss sich das Ministerium für Unterricht, das Bild für 52.000 Schilling – damals etwa 9.000 DM – zu kaufen – allerdings erst einmal zerlegt in 3 Tafeln, die zunächst eingelagert wurden. 1960 wurde das Bild zur großen Mahler-Ausstellung gezeigt, dann erst wieder 1985. Heute ist es ein Glanzstück im schönsten Wiener Museums, dem Oberen Belvedere.

Eine Nachbemerkung noch zu Thomas Mann: Sein Aufsatz „Symphonie“ bezieht sich, wie Sie gehört haben, auf die frühere der beiden Bildfassungen; dieses frühe Bild hat Thomas Mann beschrieben. Das späte hat er aber auch gesehen – davon zeugen Tagebuchnotizen von 1936 in Wien und 1938 in Zürich, wo Thomas Mann, der ja selbst im Exil war, den Maler bei der Arbeit besucht hat und nur vom „starken Eindruck“ des Orchesterbilds schreibt.

Die Thomas-Mann-Forschung ist hier allerdings nicht auf dem neuesten Stand: Sie kennt nur das späte Bild und weiß von dem frühen nichts; auch die neueste Werkausgabe, die Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe, bezieht alle Mannschen Äußerungen fälschlicherweise auf das späte, museal zugängliche Bild. Hermann Kurzke, der Herausgeber des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe, hat mir gegenüber diesen Fehler schon eingestanden, und wir werden eine Gelegenheit finden, dies auch mit den Mitteln der global organisierten Thomas-Mann-Gesellschaft zu korrigieren. Mir lag allerdings daran, dies an dieser Stelle schon einmal öffentlich zu machen.

Von Thomas Mann komme ich nun zu dem Dirigenten, der für die musikalische Prägung des Schriftstellers verantwortlich war: Bruno Walter; und ich möchte anlässlich von dessen 50. Todestag einige Aspekte zum Komplex Bruno Walter und Gustav Mahler beleuchten bzw. korrigieren. Hier eines der raren Photos von Bruno Walter mit Gustav Mahler, entstanden im September 1908 in Prag anlässlich der Uraufführung von Mahlers VII. Symphonie:



Ehe ich auch Musikbeispiele, von Bruno Walter dirigiert, vorspiele, soll er selbst zu Wort kommen. Im Jahre 1936 war – zum 25. Todestag von Gustav Mahler – Bruno Walters Buch über Mahler erschienen – in Amsterdam, denn in Deutschland galten beide, Mahler wie Walter, schon als „entartet“, waren verfemt und

vertrieben. Anlässlich einer Lesung aus seinem Buch im März 1936 spricht Walter über Mahler:

CD:

<1> O-Ton

2'09“

Interessant ist diese Sichtweise von Mahler als Romantiker. – Wir sehen Mahler heute vor allem als Zukunftsmusiker, bahnbrechend bis an die Grenzen der Tonalität – und sogar als Wegweiser über diese Begrenzung hinaus und damit richtungsweisend für Schönberg, Berg, Webern und die sogenannte Zweite Wiener Schule. Bruno Walter hingegen vermittelt uns aufgrund seiner eigenen Biographie einen besonderen Blick auf Gustav Mahler. Wie er selbst auch ein im 19. Jahrhundert verwurzelter Künstler war, so beschreibt er Mahler als Zeitgenossen der Vergangenheit – um die sprichwörtlich gewordene Apostrophierung Mahlers durch Kurt Blaukopf als „Zeitgenosse der Zukunft“ umzukehren. Bruno Walter bindet Mahler sozusagen rückwärts an; er verweist nicht auf die Disharmonien, die Aufbrüche und Zersplitterungen von Mahler als „Abenteurer der Seele“, sondern auf dessen harmonisierende Verschmelzung von Elementen der deutschen Romantik in einem quasi alchemistischen Verfahren.

Mit 18 Jahren war Bruno Walter nach Hamburg engagiert worden, wo Mahler als Erster Kapellmeister wirkte. Walter hatte von dem skandalumwitterten Komponisten und seinem Werk bisher nur aus der Zeitung erfahren und fragte ihn, was er tun könne, um die dort verrissene I. Symphonie kennenzulernen. Walter schreibt: „Sofort ging ein Glanz von Freude über sein Gesicht. [...] Er [...]

setzte [...] sich an den Flügel und spielte mir das ganze Werk vor. Ich war vom ersten Augenblick an gefangen. Ich wußte: ‚Hier ist eine Musik, für die du dich einzusetzen hast. Dies ist eine Lebensaufgabe.‘“¹¹

Die Auseinandersetzung mit Mahlers Œuvre hat Bruno Walter nahezu 70 Jahre lang und buchstäblich bis ans Ende seines langen Dirigentenlebens beschäftigt; ein erster Höhepunkt sollten zwei posthume Uraufführungen werden, und zwar derjenigen Werke, die hier in Toblach vollendet worden waren: Im November 1911 dirigierte Walter in München „Das Lied von der Erde“, und im Juni 1912 in Wien die IX. Symphonie. Walters Wirken reicht durch seine für die Columbia produzierten ersten Stereo-Aufnahmen einzelner Symphonien Gustav Mahlers bis 1961. Wir müssen uns diese zeitliche Spannweite, aber auch die epochenübergreifende biographische Handreichung durch Bruno Walter einmal klarzumachen: 1961, bei Walters letzter Aufnahme einer Mahler-Symphonie, nämlich der IX., war Mahler gerade 50 Jahre tot – genau derselbe Zeitraum trennt uns heute von Bruno Walter.

Bis in unsere Zeit ist Bruno Walter nur durch die Brille dieser amerikanischen Altersaufnahmen wahrgenommen worden; diese haben unser Bild von beiden, Mahler wie Walter, entscheidend geprägt. Denn als bahnbrechende technische Neuerung machte es am Ende der 1950er Jahre die Entwicklung stereophoner Aufnahme- und Wiedergabevorrichtungen erstmals möglich, den Detailreichtum eines großen Orchesterapparats plastisch abzubilden und derart komplexe Partituren wie die Mahlers

strukturell durchhörbar zu machen. Kurt Blaukopf sprach dabei sogar von Mahlers „Erlösung durch die Stereophonie“. Vorausgegangen war ein vergleichbarer Effekt in der Filmindustrie: Cinemascope, das als bekanntestes Breitwandverfahren in den 1950er Jahren in den USA eingeführt wurde. Frappierend ist diese Analogie beim Vergleich von Walters Mahler-Stereoaufnahmen mit den europäischen Vorkriegsmitschnitten: Wie in einem musikalischen Breitbild zieht Walter den Gesamtmaßstab auseinander – ohne allerdings die Temporelationen innerhalb der Sätze zu verändern. Die Architektur der Musik wird nicht angetastet, nur vergrößert und verbreitert. Walters späte amerikanische Aufnahmen zeigen sich klassisch ausgewogen; die Interpretationen wirken sehr geglättet, was sich vor allem in den breiten Tempi ausdrückt – und eine Charakterisierung als Lyriker haftet denn Walter auch bis heute an.

Diese Etikettierung erweist sich jedoch bei näherem Hinhören als Vorurteil. Das große Interesse an dem rasant gewachsenen Angebot historischer Klangdokumente hat in den letzten 25 Jahren dazu geführt, dass zahlreiche von Walters Vorkriegsaufnahmen – aus Berlin, Wien, London und Amsterdam – wieder oder teilweise erstmals veröffentlicht sind; gleichzeitig hat der boomende CD-Markt Walters amerikanische Rundfunkmitschnitte verfügbar gemacht. Trotz eingeschränkter akustischer Qualität wirken diese frühen Tondokumente geradezu elektrisierend frisch; hier wird der „Herr über alle Musik“ (Erika Mann über Bruno Walter anlässlich seines 80. Geburtstags) erkennbar, der so gar nichts statuarisch Denkmalhaftes mehr an

sich hat, sondern bei dem sich lyrisches Empfinden mit draufgängerischer Dramatik vereint.

Beim vergleichendem Hören scheint es fatalerweise, als sei Bruno Walter bei den späten, in Hollywood entstandenen Columbia-Aufnahmen von den erweiterten technischen Möglichkeiten nicht bloß fasziniert, sondern geradezu gebannt – und das im doppelten Wortsinne. Zwar sind Mahlers Partituren durch die Stereophonie in wichtigen Aspekten erstmals angemessen darstellbar, etwa in der orchestralen Tiefenschärfe, der komponierten „Stereeffekte“ räumlich entfernter Instrumente oder bei der gegenläufigen Dynamik verschiedener Orchestergruppen. Aber Walter ist von diesem Detailreichtum, den er erblühen lassen will, so gefangen, dass seine frühere, dramatisch geraffte Darstellung einer vergrößernden, episch ausgeweiteten Erzählweise weicht. Eine Folge ist die signifikante Verbreiterung der Tempi in diesen späten Aufnahmen; der Musikfluss erhält einen ganz anderen Gerinnungsfaktor, der zuweilen durchaus mit einem Spannungsverlust einhergeht.

Natürlich kann ich dies in unserem heutigen Rahmen nur beispielhaft anreißen, aber dazu möchte ich Ihnen jeweils kleine Ausschnitte aus Walters stereophonen Aufnahmen der I. und der IX. Symphonie mit dem Columbia Symphony Orchestra vorführen; dagegen setze ich den Konzertmitschnitt von Mahlers I. vom April 1939 (New York, NBC Symphony Orchestra). Und bei der IX. spiele ich den auf ganz besondere Weise anrührenden Wiener Mitschnitt vom Januar 1938, entstanden nur wenige Wochen vor

dem sogenannten „Anschluss“, der Mahlers wie Walters zwangsweises Verstummen zur Folge hatte.

Zunächst der Schluss des Kopfsatzes von Mahlers I. mit dem Columbia Symphony Orchestra von 1961:

CD <2> Musik 1: 1. Symphonie 1961 1. Satz 1'

Walter schlägt hier eine recht gemächliche Gangart an – jedenfalls im Vergleich mit dem Livemitschnitt der NBC vom 8. April 1939; in dieser Konzertaufnahme ist Walters Angang hochdramatisch und furios: Er legt am Schluss des Kopfsatzes ein derart atemberaubendes Accellerando hin, dass die komponierten Generalpausen die vorwärtsstürzende Kraft nur mühsam zu bändigen vermögen.

CD <3> Musik 2: 1. Symphonie 1939 1. Satz Ende (Applaus) 1'

Diese himmelstürmende Aufnahme wirkt deshalb so sensationell, weil sie geradezu eine Synthese musikalischer Gegensätze bildet: Das hochvirtuose NBC Symphony Orchestra war kurz zuvor speziell für Arturo Toscanini gegründet worden, seine orchestrale Genstruktur durch den hitzig-virtuosen Musizierstil Toscaninis fixiert. Bruno Walter, mit seiner Vorstellung eines weichen, fließenden Klanges ein exemplarischer Antipode Toscaninis, wurde vielleicht gerade deswegen regelmäßig als Gastdirigent zu Toscaninis Orchester eingeladen.

Ich möchte Ihnen an noch einem Beispiel zeigen, weshalb mich diese Übertragung des traditionellen Sonntagskonzerts der NBC derart anspringt. Im zweiten Satz, einem Ländler-Scherzo mit walzerartigem Trio-Mittelteil, meißelt Walter 1939 diese Gegensätze mit orchesterlicher Wucht und Brillanz heraus. Er legt Mahlers Vorschriften der dauernden Temposteigerungen eng aus und wird geradezu aberwitzig schnell, was die Hornisten des NBC aber nicht aus der Puste bringt. Danach muß jedoch eine laut Partitur eintaktige Generalpause auf zwei Takte verlängert werden, um nach dem beinahe überstürzten Accellerando das Grundtempo wiederherstellen zu können! Auch im Trioteil entspricht das Tempo Mahlers metronomischer Vorschrift: Der Walzer wird ganztaktig gespielt, also nicht jedes der drei Viertel betont.

CD <4> Musik 3: 1. Symphonie 1939 2. Satz 1'10"

In der Produktion mit dem Columbia Symphony Orchestra vom Januar/Februar 1961 entfacht Walter längst nicht den suggestiven Sog dieses frühen Mitschnitts. Die Temposteigerungen sind bestenfalls angedeutet, und der Walzer-Mittelteil ist nicht ganztaktig gedacht, sondern jedes der drei Viertel wird geradezu säuberlich ausgespielt. Das Ergebnis klingt ein wenig aseptisch; natürlich beeindruckt die klangliche Tiefenschärfe der Stereoproduktion. In der breiteren Darstellung hingegen verlieren sich nach meinem Empfinden viele der komponierten Effekte.

CD <5> Musik 4: 1. Symphonie 1961 2. Satz 1'23"

Nicht selten schlägt ein Dirigent im Alter wesentlich langsamere Tempi an als in seiner Jugend; insofern sind Tempo- und damit Charakterunterschiede zwischen frühen und späten Aufnahmen auf den ersten Blick noch nicht auffällig. Bruno Walter war aber zum Zeitpunkt des Konzerts mit Mahlers I. Symphonie bei der NBC bereits 62 Jahre alt – der Vorwurf allzu subjektiv-jugendlicher Darstellung kann ihm da eigentlich nicht mehr gemacht werden. Erstaunlich ist schon die furiose Gewalt der geradezu atemberaubenden Tempi, die eine biologisch bedingte Alterslahmheit bei Walter widerlegen. – Umso mehr lässt in der späten Aufnahme von 1961 die langsamere, ja geradezu neutrale Darstellung des Mittachtzigers stutzen. Sicherlich spielt da Walters Herzinfarkt von 1957 eine Rolle, der ihm einen gemäßigten Lebensrhythmus aufzwang.

Ich glaube aber, dass etwas Grundlegendes hinzukommt. Die Tempo- und Charakterunterschiede zwischen den monauralen Vorkriegsaufnahmen und den späten Stereoproduktionen sind durchgängig nachweisbar. Die langsameren Tempi sind, wenn auch nicht derart signifikant wie in den Stereoaufnahmen, bereits in den Mitschnitten der später 1940er- und frühen 50er-Jahre deutlich. Daher scheint mir dieses Phänomen ein Indiz für den markanten Einschnitt, den der 2. Weltkrieg und die damit verbundenen privaten Katastrophen in Walters künstlerische Kontinuität gerissen haben. Die Vertreibung aus Europa und das Exil hatten gravierende Auswirkungen auf Walters Musizierweise, entgegen der scheinbaren Internationalität der Sprache Musik. Der Krieg und der Verlust der europäischen Kultur haben einen tiefen, nicht mehr überbrückbaren Bruch in Walters Leben, Empfinden und damit in seiner Darstellungsfähigkeit hinterlassen

– einen Bruch, der sich diskographisch anhand Walters klingender Biographie nachweisen lässt, eine Art Schock, der Walters musikalische Darstellungskraft zutiefst beeinflusst hat und nach dessen Überwindung das Leben in einem anderen, verbreiterten und langsameren Duktus weitergeht.

Bruno Walters stereophone Mahler-Aufnahmen sind, wie gesagt, grundsätzlich um mehrere Minuten langsamer musiziert als die frühen Mono-Einspielungen (bei der IX. beträgt der Unterschied sogar ganze 11 Minuten!). Die IX. hatte Walter im Juni 1912 in Wien uraufgeführt; fast 50 Jahre Dirigiererfahrung mit dieser Symphonie, die Walter immer als Mahlers bedeutendste und tiefste empfunden hat, liegen also hinter ihm, als er im Januar 1961 mit 84 Jahren in Hollywood die Aufnahme dieses Riesenwerks beginnt. Diese Aufnahme der Columbia ist ebenfalls in ihrer Klarheit faszinierend, wirkt aber wie eine abgefilmte Partitur, als ob sich eine Kamera von einem optischen Detail zum nächsten hangelt. Walter scheint nahezu gebremst durch die Tatsache, dass man in einer Stereoaufnahme alle Einzelheiten so präzise hört, wie er sie in der Partitur sieht. Diese Aufnahme ist ein Beispiel dafür, dass Walters lange kanonisierte späte amerikanische Aufnahmen trotz ihrer Aura als Vermächtnis einen geradezu zwiespältigen Eindruck vermitteln, als ob mit dem Segen der erweiterten technischen Möglichkeiten musikalisch beinahe ein Fluch verbunden wäre.

Hören wir den Ausschnitt einer Probe zum 1. Satz; Walter beginnt ziemlich in der Mitte des Satzes.

CD <6> Musik 5: 9. Symphonie 1961 1. Satz, Probe

2'

Im Gegensatz zu der säuberlichen amerikanischen Produktion ging es bei dem Konzertmitschnitt mit den Wiener Philharmonikern in der sonntäglichen Matinee am 16. Januar 1938 geradezu vegetativ wuchernd zu: Der gesamte Kopfsatz ist hier mit knapp 25 Minuten um 4½ Minuten kürzer! Die Spielweise des Orchesters – ich habe natürlich die eben geprobte Stelle ausgewählt – springt den Hörer viel unmittelbarer an, denn dies sind die Musiktradition und der Orchesterklang, die Mahler bei der Konzeption seiner Symphonien vorgeschwebt haben.

CD <7> Musik 6: 9. Symphonie 1938 1. Satz

0'46"

Und jetzt komme ich nochmal zu Arnold Rosé, der diese orchestrale Genstruktur klingend verkörpert. Den Geigenton des bei dieser Aufnahme 74jährigen Konzertmeisters, der am Ende des 1. Satzes in den kleinen Soli exponiert ist, hat noch Johannes Brahms gehört, da Rosé und sein Quartett Brahms' späte Kammermusik uraufgeführt hatten. Dieses Konzert mit Mahlers IX. Symphonie war auch Rosés Abschied von Wien, denn der „Anschluss“ Österreichs, keine zwei Monate nach dieser Aufzeichnung, zwang auch Rosé als Juden zur Flucht. Arnold Rosé konnte sich ins Londoner Exil retten, wo er 1946 starb.

CD <8> Musik 7: 9. Symphonie 1938 1. Satz

1'20"

Natürlich können wir heute diesen Konzertmitschnitt nicht mehr unbefangen hören, ohne das Schicksal von Arnold Rosé und Bruno Walter mitzudenken. Am Tag vor dem angespielten

Sonntagskonzert entstand übrigens als musikalische Ikone Walters Aufnahme des Adagietto. Hier und bei der IX. Symphonie vermittelt sich auf faszinierende Weise, wie in einer ganz seltenen Sternstunde ein historischer Moment und der Wendepunkt einer individuellen Lebensgeschichte zusammenfallen – mit dem Ergebnis einer überzeitlichen musikalischen Aussage.

Stefan Zweig, Bewunderer Mahlers und Freund Bruno Walters, hatte bereits 1936 einen Aufsatz zu Walters 60. Geburtstag überschrieben mit „Kunst der Hingabe“. Dieser Dichter, dem es wie kaum einem anderen gegeben war, Biographie, Charakter und Lebensaufgabe eines schöpferischen Menschen zu erfassen und in Worte zu kleiden, charakterisierte dabei als „Hingabe bis zur Selbstverschattung“ vor allem Walters Verhältnis zu Gustav Mahler und den Dienst an der Verbreitung von dessen Werk.

1960 war Bruno Walter zum letzten Mal in Europa, als er bei der Eröffnung der Wiener Festwochen ein Konzert der Philharmoniker zu Mahlers 100. Geburtstag dirigierte. In einem unveröffentlichten Brief aus der Sammlung meiner Ehefrau schrieb Walter dazu aus New York: „Ich fühle mich überhaupt durch die Mahler-Feiern hier und in Europa sehr beglückt. Ich hatte kaum zu hoffen gewagt, Mahlers Zuversicht, dass seine Zeit kommen werde, in so voller Bestätigung zu erleben.“ (Was würde er erst heute, wiederum 50 Jahre später, sagen angesichts des Mahler-Booms im Konzertsaal und auf CD!) Dies ist nicht zum geringsten Teil Bruno Walter selbst zu verdanken; seine früh erkannte Lebensaufgabe hatte sich erfüllt, und Mahlers Schaffen hatte sich sogar mit Bruno Walters Leben existentiell verschlungen:

Walter hat den Komponisten Mahler über die Zeit des Nationalsozialismus hinübergerettet, indem er im Exilland Amerika einen regelrechten Kreuzzug für Mahler unternahm. Leonard Bernstein kam in den USA durch Bruno Walter mit Mahlers Symphonien in Kontakt und repatriierte diese in einem ungeheuren Erfolgszug wieder nach Europa. In den fast 70 Jahren seit der ersten Begegnung mit Mahler, in dem halben Jahrhundert seit der Uraufführung von dessen IX. Symphonie, hat Bruno Walter Mahler zum Klassiker gemacht; und hierüber ist er selbst zu einem Klassiker geworden.

1 Neue Freie Presse Sonntag 25. April 1915 S. 1-4; aus: ANNO, Austrian Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19150425&zoom=33>

2 Katia Mann: Meine ungeschriebenen Memoiren; Frankfurt/S.Fischer 1974, S. 49/50

3 Thomas Mann: Briefe 1889 - 1936, Hg. Erika Mann, Frankfurt/S.Fischer 1961, S. 88

4 On myself (Princeton) März/April 1940 (Gesammelte Werke, Frankfurt/S. Fischer 1974 Bd. XIII, S. 149)

5 Thomas Mann, Der Tod in Venedig; Gesammelte Werke Band VIII, S. 456 f

6 Thomas Mann, Doktor Faustus; Gesammelte Werke Band VI, S. 317

7 Thomas Mann, Doktor Faustus; Gesammelte Werke Band VI, S. 316 f

8 handschriftl. Konzept; München, 18.3.1921; Vorwort zu einer Bildermappe (Gesammelte Werke Bd. XI, S. 583 f)

9 Berliner Tageblatt, 55. Jg., 6. Oktober 1926; zitiert nach: Oppenheimer. Mahler und die Musik, Hg. Agnes Husslein-Arco und Alexander Klee; Belvedere, Wien 2010, S. 93 ff

10 Thomas Mann, Symphonie. Erstmals erschienen im Berliner Tageblatt, 55. Jg., 12. Januar 1926. Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1.: Essays II, Hg. Hermann Kurzke. Frankfurt/Fischer 2002, S.1073 ff

11 Bruno Walter, Wider den Alltag, in: Josef Müller-Marein, Das musikalische Selbstportrait, Hamburg 1963, S. 12 f