

Mahlers Pastorale

Ein Gespräch über die 3. Sinfonie von Gustav Mahler zwischen dem Dramaturgen der Stuttgarter Philharmoniker, Albrecht Dürr, und Gabriel Feltz

Mit der Aufnahme der dritten Sinfonie erscheint, nach der fünften, sechsten und siebenten, bereits die vierte Einspielung einer Sinfonie Gustav Mahlers mit den Stuttgarter Philharmonikern und Ihnen. Wie gestalteten sich nun die Vorbereitungen speziell zur 3. Sinfonie?

Alle Sinfonien Mahlers kenne ich ungefähr seit meinem elften oder zwölften Lebensjahr. Damals habe ich sie auf Langspielplatten oder Musikcassetten – in der damaligen DDR gab es ja keine Compact Discs – jeden Tag rauf und runter gehört. In dieser Zeit war ich völlig verrückt nach dieser Musik. Mein Vater besaß von fast allen Stücken eine Taschenpartitur, so konnte ich immer mitlesen. Diese kleinen Büchlein habe ich heute noch. Sie sind voller Eintragungen und Notizen, welche Interpretationsansätze unterstützen sollten. Ich muss schon manchmal lachen, wenn ich sie heute durchblättere. Aber ich gebe auch gerne zu, dass die eine oder andere Idee in den letzten Jahren meiner Beschäftigung mit dem Werk Gustav Mahlers doch verwirklicht wurde. Insofern bin ich sehr froh, dass ich auch im Falle der 3. Sinfonie einen langen „Vorlauf“ hatte, bevor ich diese wahrlich gigantische Komposition dirigierte. Als dann die Planungen mit den Stuttgarter Philharmonikern ungefähr sechs Monate vor der ersten Probe konkret wurden, merkte ich allerdings, dass mir meine ganze Annäherung an dieses Werk bis jetzt rein gar nichts half. Denn ich spürte, dass die wichtigste Aufgabe wohl darin bestand, eine Art „Leitfaden“ oder „Schnittstelle“ zu finden, welche die riesenhafte Ausdehnung des Stückes nebst den höchst unterschiedlichen Charakteren der sechs Sätze in einen auch für den Zuhörer nachvollziehbaren Zusammenhang, eine Einheit, bringt. Meiner Meinung nach sollten die Interpreten unbedingt der Begriffsbezeichnung „Sinfonie“ gerecht werden und nicht eine Art sechsteilige symphonische Suite aufführen. Solche Zielsetzungen haben natürlich konzeptionelle Auswirkungen auf Tempi, Spielweisen und Klangvorstellungen. Ob mir diese vorhin erwähnte Einheit gelungen ist, muss nun der Hörer dieser Aufnahme bitte selbst beurteilen. Außerdem wollte ich unbedingt Mahlers eigenen, auf die Natur hinweisenden Kommentaren zu dem Stück gerecht werden. Ich glaube nämlich, der vielzitierte und berühmte Ausspruch, die Musik sei „Naturlaut“, trifft nicht nur besonders auf die erste Sinfonie zu, sondern auch auf die dritte.

Haben denn Mahlers eigene Äußerungen zur dritten Sinfonie bei der Erarbeitung des Werkes weitergeholfen?

Ja, auch wenn seine programmatischen Entwürfe zu den einzelnen Sätzen, die er später nicht mehr in Programmheften abgedruckt haben wollte, viele Fragen aufwerfen. Zum Beispiel: „Pan erwacht, der Sommer marschiert ein...“ tituliert er in der Partitur den ersten Satz. Mir kommt die Musik hier vor wie ein junger Elefant, der sich seiner Kraft nicht bewusst ist. Wie erreicht man, dass alle Marschepisoden dieses über eine halbe Stunde langen Monstrums von einem Sinfoniesatz (neben dem Finale der sechsten Sinfonie der längste, den Mahler je geschrieben hat), nicht militärisch hart wirken, sondern strahlend-majestätisch, eben als eine Art „Naturmusik“? Oder werfen wir einen Blick auf die so genannte Posthorn-Episode des dritten Satzes. „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ lautet Mahlers Erklärung. Sollen wir diese zuckersüße romantische Seligkeit ernst nehmen oder ist dieses Scherzo doch ironischer, doppelbödig – als eine klischeehafte Übertreibung zu begreifen? Da bleiben viele Fragen offen. Am einfachsten ist wohl der allererste Anfang der Sinfonie dank Bruno Walter zu deuten. Dieser schreibt in seinen Erinnerungen: „An einem herrlichen Julitage kam ich mit dem Dampfer [am Ufer des Attersees] an; Mahler erwartete mich am Landungssteg und schleppte trotz meinem Protest meinen Koffer eigenhändig den Steg hinunter [...] Als mein Blick auf unserem Wege nach seinem Haus auf das Höllengebirge fiel, dessen star-

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist voll von Hinweisen, nicht nur bei Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner, immerhin entscheidenden Vorbildern von Gustav Mahler, dass ein angeschlagenes Vortragstempo innerhalb eines Satzes einer Sinfonie, eines Streichquartetts, einer Klaviersonate oder natürlich auch in einer Opernarie durchaus variabel zu gestalten sei und dieses auch so gehandhabt wurde. Wagners Artikel „Über das Dirigieren“ und seine Notizen zum großen Duett zwischen Senta und der Titelfigur aus dem „Fliegenden Holländer“ im zweiten Akt sind hier vielleicht beispielhaft zu nennen. Jedenfalls hat sich ja daraus offensichtlich eine regelrechte Aufführungstradition entwickelt, welche grob geschätzt bei den Dirigenten von Wagner selbst über Hans Richter, Arthur Nikisch und Hans von Bülow bis Wilhelm Furtwängler reichte, um nur einige zu nennen. Die vielen Aufnahmen des letztgenannten geben ein eindrucksvolles Zeugnis dieser Kunst ab. Auch Mahlers eigene Einspielungen am Welte-Mignon-Flügel bestätigen dies. Deshalb halte ich es auch noch heute für legitim und wünschenswert, das einmal angeschlagene Hauptzeitmaß flexibel zu handhaben. Diese Kunst ist heutzutage schon etwas verlorengegangen, zugunsten von geradezu „stromlinienförmigen“ Interpretationen ohne Risikobereitschaft. Der riesige Kontrast, in der Mitte der Durchführung des ersten Satzes der dritten Sinfonie Mahlers, bei Ziffer 44 der Partitur, zwischen der bedächtigen Introduction der Celli und Kontrabässe (Notenbeispiel 3) und der plötzlich auffahrenden Burleske der Holzbläser (Notenbeispiel 4), funktioniert nach meiner Ansicht nicht ohne eine Modifikation des Tempos.

Notenbeispiel 3

Example 3

43 Immer dasselbe Tempo (Marsch) Nicht eilen

530

Notenbeispiel 4

Example 4

539

Ich habe es während der Proben für diese Aufnahme sogar versucht. Die Musik blieb geradezu auf der Stelle stehen – das kann doch nicht gemeint sein. Auch das ruhige Grundzeitmaß des zweiten Satzes habe ich an einigen Stellen bewusst etwas variiert, um den entsprechenden Passagen ein gewisses Quantum an Unruhe zu geben. Denn so schwingt für mich die Erregung des ersten Satzes noch nach, die unglaubliche Energie der ersten halben Stunde dieses Werkes ist gewissermaßen für die Hörer, aber auch die Musiker noch nicht ganz abgebaut. So entsteht hoffentlich unterschwellig eine Art Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen und genau das ist ja gewollt. Auch die zwei großen Steigerungen im dritten Satz, dem eigentlichen Scherzo der Sinfonie, sollten wie heftige „Entladungen“ erscheinen, die erneut an den Kopfsatz erinnern. Umso stärker wirkt ja dann die romantische Naivität, der Posthorn-Episoden. Diese Stellen müssen ja zweifelsfrei eine Idylle beschwören, ähnlich der „Szene am Bach“ aus Beethovens „Pastorale“ oder dem 3. Satz „Szene auf dem Land“ der „Symphonie fantastique“ von Berlioz.

Einer der außergewöhnlichsten und modernsten Sätze aus den über fünfzig, welche Mahler insgesamt für seine Sinfonien komponiert hat, scheint mir der vierte Satz der Dritten zu sein. Wie denken Sie darüber?

Sie haben vollkommen Recht, ein sehr eigenartiges Musikstück, denn es gibt überhaupt kein einheitliches Zeitmaß. Hier sind die größten Freiheiten im Vortrag möglich und gefordert. Das macht es für den Dirigenten nicht gerade leicht. Erst rund fünfzig Jahre nach Mahlers Tod haben Komponisten damit begonnen, derartiges einfach ohne Taktart und ohne Tempobezeichnungen niederzuschreiben. Auch daran kann man erkennen, dass Gustav Mahler seiner Zeit immer wieder weit voraus war.

Dieser vierte und der fünfte Satz verlangen ja auch den Einsatz der menschlichen Stimme. Hier drängt sich der Vergleich zur Neunten von Beethoven auf, der ersten Sinfonie, in welcher diese bedeutsame Erweiterung der musikalischen Mittel praktiziert wurde. Gibt es hier denn Gemeinsamkeiten?

Darüber habe ich mir bisher keine Gedanken gemacht, aber spontan würde ich einen Zusammenhang eher verneinen. Schillers und Beethovens Utopie einer Verbrüderung der gesamten Menschheit hat ja etwas sehr Deklamierendes, man könnte fast von Manifesten sprechen. Bestimmte Sätze und auch einzelne Wörter der „Ode an die Freude“ werden durch Beethovens Musik extra hervorgehoben und mit einer bestimmten Charakteristik versehen, etwa das konkret komponierte „musikalische Chaos“ vor dem Bariton-Einsatz „O Freunde, nicht diese Töne!“ oder die diffizile, sphärische Vertonung des „Himmelzelts“ durch die Holzbläser kurz vor der Doppelfuge. Mahlers Beziehung zu Nietzsches Text im vierten

Satz und den Worten aus „Des Knaben Wunderhorn“ im fünften und die damit verbundene Verwendung von vokalen Phrasen erscheint mir da eher atmosphärisch einer Stimmung des Ganzen verpflichtet. In seiner zweiten Sinfonie, der „Auferstehungssinfonie“ zeigt sich die Inspiration durch Beethovens Neunte deutlicher.

Uns verbleiben zum Abschluss unseres Gesprächs vielleicht noch einige Gedanken zum sechsten Satz. Ein wunderschönes Adagio, ist es nicht für jeden Dirigenten purer Genuss, solche Musik zu leiten?

Absolut! Ein fantastischer Abschluss für eine Sinfonie und sicher einer der am leichtesten zugänglichen Sinfoniesätze von Gustav Mahler überhaupt. Man sollte nicht zu langsam beginnen, der Musik und den Fähigkeiten der Orchestermusiker vertrauen und sehr schlicht dirigieren. Lassen Sie es mich so formulieren: jegliche „Allüren“ der Interpreten sollten hier verboten sein. Diese Musik wirkt von ganz allein.