

Mahlers Optimismus ernst nehmen

Im Laufe der 100 Jahre seit ihrer Entstehung hat die siebente Sinfonie Gustav Mahlers Publikum, Interpreten und den Musikwissenschaftlern viele Rätsel gestellt. Die allgemeine „Mahler-Renaissance“ ab dem Beginn der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts, welche meiner Meinung nach nicht, wie oft dargestellt, hauptsächlich nur dem Wirken des amerikanischen Dirigenten und Komponisten Leonard Bernstein, sondern mehr einem allgemeinen Wiedererwachen des Interesses an Gustav Mahler und seiner Epoche zu verdanken ist, hat dieses Werk als letztes entdeckt. In der wirtschaftlichen Aufschwung nach dem zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen rasanten Entwicklung der Tonträger- und Aufnahmeindustrie war diese Musik offensichtlich der rechte Begleiter einer Neuorientierung. Mahler gilt gemeinhin als ein selbstzerstörerischer und leidender „Pionier der Neuzeit“. Sein bewegtes Leben als jüdischer Musiker, die rätselhafte Konversion zum Katholizismus und das totale Aufführungsverbot seiner Werke durch die Nationalsozialisten stellen ein brisantes Kapitel europäischer Musikgeschichte dar. Seine gewaltigen Sinfonien für riesige Orchester erschienen wie apokalyptische Vorboten eines traumatischen Jahrhunderts von Krieg, Zerstörung und Leid. „Meine Zeit wird kommen...“ hatte Mahler einst bemerkt. Nun war es soweit.

In dieses allgemeine Bild des Komponisten passt die siebente Sinfonie schlecht. Der jubelnde Ton des Finales, die schmeichelnde und zärtliche Atmosphäre der Nachtmusiken und die moderne Skurrilität des Scherzos wirken anders und neu innerhalb seines Schaffens. „Es ist mein bestes Werk und vorwiegend heiteren Charakters“. Diesem Hinweis Gustav Mahlers über seine siebente Sinfonie aus dem Jahr der Uraufführung (1908) steht Theodor W. Adornos knappes Urteil über das Finale des Werkes gegenüber: „Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese.“ Mahlers Optimismus ernst nehmen? Geht das?

Nähert man sich diesem anspruchsvollen Werk, ist ein Hineinversetzen in die Umstände der Uraufführung unerlässlich. 1908 war Mahler als Dirigent auf der Höhe seines Ruhmes, die spektakuläre Demission nach den zehn „goldenen Jahren“ als Direktor der Wiener Hofoper noch immer in aller Munde. Seine legendäre Präsenz mit oft über 100 (!) Vorstellungen pro Saison im Haus am Ring, sein beinahe täglicher Umgang mit dem gerade von ihm entscheidend verbesserten erstklassigen Hofopernorchester (1898 bis 1901 war er auch Leiter der philharmonischen Konzerte und damit des gleichen Klangkörpers als „Wiener Philharmoniker“) dürften seine ohnehin schlafwandlerische Sicherheit im Ausreizen orchestraler Virtuosität noch einmal gesteigert haben. Mahler wusste um die Möglichkeiten und Entwicklungschancen der besten Orchester Europas. Sowohl die Uraufführung am 19. September 1908 in Prag mit mehr als zwanzig Proben als auch die zweite Aufführung in München rund fünf Wochen später durch das „Tonkünstler-Orchester“ (die heutigen Münchner Philharmoniker) wurden akribisch vorbereitet. In der Korrespondenz Mahlers im Vorfeld des Münchener Konzertes finden sich genaueste Anweisungen über Probenabläufe und besondere Anforderungen wie: „...1. Horn, 1. Trompete und Pauker müssen ganz vorzüglich sein...“. Zahlreiche Assistenten waren anwesend, deren Rolle jedoch nicht endgültig geklärt scheint. So erinnert sich Otto Klemperer an die Erarbeitung der Partitur in Prag: „Jeden Tag nach der Probe nahm er (Mahler; Anmerk. d.V.) das ganze Orchestermaterial mit nach Hause, verbesserte, feilte, retuschierte. Wir anwesenden jungen Musiker, Bruno Walter, Bodanzky, von Keußler und ich, wollten ihm gerne helfen. Er duldet es nicht und machte alles allein.“ Anders Mahlers Frau Alma: „...alle halfen Mahler, Korrekturen in die Partitur und die Stimmen zu übertragen...“.

Hier beginnen nach meiner Einschätzung die aufführungspraktischen Probleme – in extremer Dichte auftretende dynamische Anweisungen, zweifelsohne noch

komplexer als in Mahlers anderen Werken. Selbst Instrumentengruppen, welche gleiches thematisches Material wiedergeben, sind von Takt zu Takt angehalten, rasche Wechsel von laut nach leise oder umgekehrt in bewusstem Kontrast zu realisieren:

5. Satz, Ziff.
232

The musical score for Flöten (Flutes) shows a passage in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *p* and a fingering *a 4*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The dynamics shift to *ff hervortretend* (fortissimo, prominent) for the next two measures, then back to *p* and *ff hervortretend* for the final two measures. Trills (*tr*) are marked above the notes in the first two measures, and a breath mark (*b*) is present above the final note.

Flöten

The musical score for Violine 1 (Violin I) shows the same passage as the Flöten part. It begins with a dynamic marking of *f*. The dynamics shift to *pp subito* (pianissimo subito) for the next two measures, then to *ff* and *pp* for the final two measures. Trills (*tr*) are marked above the notes in the first two measures, and a breath mark (*b*) is present above the final note.

Violine 1

Können solche geradezu seltsam bezeichneten Phrasen nicht nur das unmittelbare Ergebnis des jeweiligen Eindrucks des Komponisten vom aktuellen Stand des Orchesters aus der Probe sein? Ich bin fest überzeugt davon, dass die komplizierte Dynamik beim oben abgebildeten Notenbeispiel durch jene Eintragungen und Korrekturen, von denen Alma Mahler und Otto Klemperer berichten, genutzt wurde, um für den Dirigenten Mahler ein optimaleres, aber eben momentanes Ergebnis seiner klanglichen Vorstellungen zu erstellen. Auch die Akustik des Konzertsalles ist ein zu berücksichtigender Aspekt.

Damit bestehen nun für den ausführenden Interpreten die Möglichkeiten, diese extremen dynamischen Gegensätze so auszureizen, dass der melodische Gehalt einer solchen Phrase geradezu „zerstört“ wird, aber auch die Alternative, ohne Mahlers Vorschriften zu ignorieren, bewusst darauf zu verzichten und dem thematisch-melodischen Verlauf Vorrang zu geben. Ich habe mich für letzteres entschieden.

Die festlich-überschwängliche Atmosphäre des Finales ist für mich in allererster Linie eine Inszenierung eigenen Könnens und damit nicht doppelbödig- verschlüsselt im „Adornoschen Sinne“. Der Anspruch Mahlers an sich selbst als Komponist, die bewusste und erwünschte Einreihung in eine große mitteleuropäische, deutschsprachige Tradition, angefangen von Haydn über Mozart zu Beethoven, Brahms und Bruckner lassen mich Mahlers Jubel und Triumph seiner siebenten Sinfonie ernst nehmen. In der Kombination eines Rondos mit kontrapunktischen Techniken, einer Vielzahl Zitate (unter anderem Wagners „Meistersinger“ und Mozarts „Entführung“) und seinem mitreißenden, virtuoson Schwung ist dieser Satz einmalig.

Bedarf es da unbedingt des allgemeinen Bildes des leidenden Menschen Gustav Mahler? Ich denke nein. Die sechste Sinfonie entstand in einer Zeit glücklichster Umstände im Leben ihres Schöpfers und ist doch in ihrer Dramatik und Ausweglosigkeit ein einmalig düsteres und selbstzerstörerisches Werk. Und die siebente ist für mich wie ein „Entgleiten“: In der Durchführung des 1. Satzes bei Ziffer 32 aus dramatischen Themen und bedrohlichen Märschen sowie deren Verarbeitung in eine ganz offensichtlich märchenhaft-friedvollere Welt. Diese Sinfonie kehrt das tragische Prinzip der sechsten um. Nur einmal noch kehrt Mahler in der Reprise zu diesen düsteren Konflikten zurück. Nach einer letzten Zerreißprobe des Hauptthemas, jener berühmten Komprimierung in Quartan und Quinten (T. 515ff.), welche

sich durch die Trompetenfanfaren in der Introduction schon ankündigt (T. 45ff.), beginnt eine ganz andere Welt.

Das permanente Changieren der Nachtmusik 1 zwischen Dur und Moll (man beachte die gleichzeitige Verwendung im Takt 187!), die „Naturaute“ von Horn, Klarinette und Flöte, umrahmt von Herdenglocken, lassen die fauchende und hitzige Atmosphäre des Kopfsatzes nahezu vergessen. Das Scherzo treibt grandiosen Spuk mit uns. Sind es ganze Armeen von Geistern oder Kobolden, welche hier Ihr Unwesen treiben? Der Phantasie bei dieser Groteske, die in Ihrer „Bissigkeit“ auch von Prokofjew oder Schostakowitsch stammen könnte, sind hier jedenfalls keine Grenzen gesetzt. Schon die Tempobezeichnung „andante amoroso“ lässt Vermutungen über den Inhalt des vierten Satzes (Nachtmusik 2) zu. Anders als bei Mozart in seinem „Don Giovanni“ ist in dieser Serenade hier nicht nur das werbende Lied zu vernehmen. Vielleicht auch der Verlauf des nächtlichen Rendezvous? Haben Mahlers zahlreiche Liebschaften wie zum Beispiel zu Anna von Mildenburg hier Pate gestanden? Es gibt zum Glück keine Antworten auf diese Fragen. Eine Interpretation ist immer subjektiv. Meine Überlegungen und Gedanken haben keinen Anspruch auf allgemeine oder gar wissenschaftliche Gültigkeit. Jeder Mensch, der sich mit solchen herausragenden Kunstwerken auseinandersetzt, wird zu individuellen Ergebnissen kommen. Dies sind die meinen. Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Hören.

Gabriel Feltz

(Alle Angaben aus der Partitur: Gustav Mahler, Sämtliche Werke – Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft Wien, Symphonie VII (Band 7), Revidierte Ausgabe Bote & Bock)