

Ästhetische Elefantiasis

Gustav Mahler folgt mit seinen Monumentalsinfonien einem Phänomen seiner Zeit. Masse wird zum Zeichen eines Gigantismus, der auch in der Kunst zum bestimmenden ästhetischen Prinzip wird. Ein Essay von Christoph Vratz.

Es ist Sonntagnachmittag. Ein April im Paris des Jahres 1907. Im Pariser Châtelet wird Gustav Mahlers zweite Sinfonie aufgeführt. Weil es zugleich die Frankreich-Premiere dieses Werkes ist, findet sich im Saal die gesamte musikkritische Prominenz. Mitten im zweiten Satz sieht man plötzlich ein Trio aufstehen und den Saal verlassen: Dukas, Pierné und Debussy. Sie haben genug gehört. Später gibt Debussy an, diese Musik habe ihm zu schubertisch geklungen, zu wienerisch, zu slawisch.

Die Erklärung mag stimmen oder nicht, sie spiegelt jedenfalls eine grundlegende Skepsis, die genährt scheint aus einer selbstbewussten Verteidigungshaltung dem Eigenen, in diesem Fall: dem Französischen gegenüber. Nimmt man Debussys Einwand, der lediglich durch Alma Mahler überliefert ist, für wahr, so bildet er ein Mosaiksteinchen in einem ästhetischen Gesamtbild, das die Franzosen mit Beginn der Romantik selbst vorangetrieben, danach aber weitgehend ignoriert haben. Gemeint ist ein Phänomen, für das es keine wirklich passende Vokabel gibt, sondern allenfalls Begriffe, die sich ihm nähern: Größe, Masse, Monumentalität.

Wie kein anderer Komponist steht Gustav Mahler an einer Scheidegrenze, nicht nur mit seinen Lebensdaten, die weit im 19. Jahrhundert fußen und hinüberlappen in eine sich völlig neu formierende Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit Mahler verbinden sich nicht nur Schlagwörter wie das des Weltschmerzes, sondern auch Schwierigkeiten, wie sich sein künstlerisches Credo auf einen Nenner bringen lassen könnte. Mahler ist nie: nur modern, oder: nur gespalten, oder: nur subjektiv. Dass seine Musiksprache schwer etikettierbar ist, bleibt bis heute Zeichen seines Kunstverständnisses. „Ein Rest Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer“, so Mahler selbst.

Doch bei aller Individualität, bei aller unverwechselbaren Prägung Mahlers – er ist das Kind seiner Zeit. Dass man ihm Monumentalität und „ästhetische Elefantiasis“ vorgeworfen hat, erscheint heute unverständlich. Doch diesen Vorwurf schultert Mahler bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit Richard Strauss. Schaut man sich dessen Orchesterbesetzungen in Opern

wie „Salome“ und vor allem in „Elektra“ mit ihren 115 Musikern an, so schlägt sich hier ein Gigantismus nieder, der mehr ist als eine kurze Modeerscheinung oder der Auswuchs einer fixen individuellen Idee. Opernhistorisch bedeutet

Größe, Masse, Monumentalität: Die Übersteigerung des Bisherigen gerät zur Utopie

dieser Hang zur Monumentalität bei Strauss eine spannungsgeladene Symbiose aus Tradition (Mythos) und Ideal. Der Bruch beziehungsweise die Übersteigerung alles Bisherigen gerät zur Utopie: „Es stünde schlimm um das Werk des Meisters Strauß [!], wenn es nicht mehr wäre als bloß zeitgemäß – wenn nicht Zukunftsträume in ihm lägen“, formulierte einst der Musikkritiker Richard Specht. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die Orchesterbesetzungen bei Mahler, bis hin zur alle bisherigen sinfonischen Maße sprengenden Achten, der „Sinfonie der Tausend“, nicht bloß als Marotte oder personalstilistische Besonderheit, sondern als das Ergebnis eines stilgeschichtlichen Prozesses, der schon im 18. Jahrhundert seinen Ursprung nimmt.

Bei den „Commemoration Festivals“ in der Westminster Abbey waren 1784

„Meine Zeit wird kommen“, meinte Gustav Mahler einst prophetisch – und die Zeit gab ihm Recht. Seine Sinfonien gehören heute zum Kernrepertoire des Konzertbetriebes.



über 500 Musiker beteiligt, darunter knapp hundert Geigen und je zwei Dutzend Oboen und Fagotte. Zusammenstellungen sind oft das Resultat konkreter historischer Anlässe. So beispielsweise in Frankreich, wo als Folge der Revolution von 1789 ein Gefühl für Massenwirkungen entstand, abzulesen an einer Trauerfeier anno 1791 auf dem Marsfeld, bei der rund 1.200 Bläser aufspielten. In ihren Kompositions- bzw. Instrumentationslehren stellten Anton Reicha und Hector Berlioz jeweils ihre „Idealorchester“ zusammen; Reicha beziffert allein die Zahl der Streicher auf 132; Berlioz liefert folgende Zahlen: 21 Erste und 20 Zweite Geigen, 18 Bratschen, acht Erste und sieben Zweite Violoncelli, zehn Kontrabässe, vier Harfen, dazu allerdings ein Holzbläserapparat, der das bis dahin Übliche nicht signifikant übersteigt.

Von Berlioz, der sich zudem wünschte, alle Pariser Instrumentalisten zu einem Über-Orchester zu vereinigen, führt der Bogen über Bruckner bis hin

zu Mahler und Strauss und von dort weiter über die „Gurrelieder“ Arnold Schönbergs bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zu Dmitrij Schostakowitsch. Anders als bei Mahler oder Strauss kongruiert bei Schostakowitsch das Politische mit der Opulenz seiner Besetzungen, kulminierend in der siebten Sinfonie, in der im Kopfsatz sich eine geradezu banale Melodie durch immer stärkere Instrumentierung zu einem Marsch von aggressiver Lautstärke entwickelt. Dieser Abschnitt, der in die Musikgeschichte als „Invasion“ einging, repräsentiert den Einmarsch der Nazi-Truppen.

Es ist kein Zufall, dass in den verschiedenen Künsten Masse und Krieg oft miteinander korrespondieren. In Franz Werfels Roman „Barbara oder die Frömmigkeit“ von 1929 werden, rückblickend auf das Ende des Ersten Welt-

kriegs, finstere Marschkompanien beschrieben, die sich zu einer Flut von Hunderttausenden, zu einem „Lava-arm“ vereinigen. In der Anonymität der Masse werden „Körper und Selbstbestimmung des einzelnen ausgelöscht“, umgekehrt aber erwächst aus der Summe der Einzelnen ein „Eigenwesen“, das eine „ungeheure Freiwilligkeit und Souveränität“ zu besitzen scheint. Die „Masse als Ganzheit“ wirkt jedoch nicht als Rachekommando, sondern beweist ein „geheimnisvolles, höheres Selbstbewusstsein, das sich schon viel zu ruhig im Besitz der Zukunft fühlte, um nach dem Phantom des Gewesenen zurückzublicken“.

Passagen wie diese erlauben Analogien zu den Riesenorchestern der Mahler-Zeit. Masse allein ist kein Zeichen für Fortschritt, aber sie steht – mit Werfel ausgedrückt – für ein „höheres

Monumentale Werke der Mahler-Zeit

Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 8

Von der Uraufführung am 12.9.1909 ist eine Zahl von 1.030 Beteiligten überliefert. Neben den acht Gesangssolisten, zwei gemischten Chören und einem Knabenchor umfasst das Orchester eine Hundertschaft Musiker.

Richard Strauss, „Elektra“

Gegenüber der „Salome“ mit rund 100 Musikern ist das Orchester nochmals auf mehr als 110 beteiligte Instrumentalisten gewachsen.

Arnold Schönberg, „Gurre-Lieder“

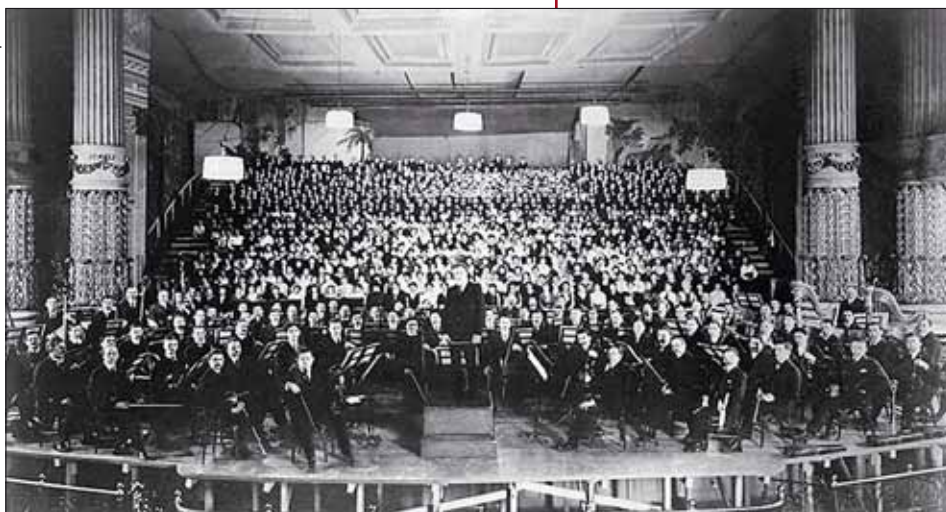
Die Besetzung verlangt fünf Solisten, drei vierstimmige Männerchöre, einen achtstimmigen gemischten Chor und einen großen Orchesterapparat, darunter allein 47 Bläser. Das Schlagzeug umfasst unter anderem sechs Pauken und Eisenketten.

Richard Strauss, „Alpensinfonie“

Die letzte seiner „sinfonischen Dichtungen“ verlangt die größte Besetzung. Allein „hinter der Szene“ sind 14 Bläser zu platzieren; der Schlagzeugapparat umfasst neun verschiedene Instrumente.

Der Name ist Programm: Für Aufführungen von Mahlers „Sinfonie der Tausend“ braucht man große Bühnen.

Foto: Wikipedia





Selbstbewusstsein“, sie wird zum Zeichen einer neuen Wahrnehmung und neuer Ausdrucksformen. Ausbrüche des Entsetzens wie im ersten Trio des Trauermarsches von Mahlers Fünfter oder, wie im Finale der Ersten, die inmitten brutaler Tuttischläge, zischender Becken und donnernder Trommeln verzerrt aufscheinenden Motive aus dem Kopfsatz sind Indizien für eine Ästhetik, die das Groteske vor allem durch Größe abbilden möchte. Monumentalität versteht sich als Ausdrucksmöglichkeit des bis dahin Unsagbaren.

Bei Mahler ist eine Wendung ins Gigantomaniache immer auch eingebunden in ein Prinzip der Gleichberechtigung von Stilebenen. Mahler erweist sich im Nebeneinander und in der Gleich-

Adornos Verdikt

Großartiges Paradoxon Mahlers: die gleiche Dynamik, die die Extreme zur Formtotalität binden will, sprengt unvermittelt die Sphäre von Kunst selber und wird zum Bildersturm, der die eroberten Bilder in die gegenwärtige menschliche Wirklichkeit zwingen möchte. Hier enthüllt sich die Achte Symphonie. Dass man ohne Gemeinde und mit gänzlich disqualifiziertem Material keine Kathedrale bauen kann, merkt jeder Esel. (...) Aber wenn einer auf der Stelle, die der Kathedrale bestimmt ist und in deren Dimensionen ein gewaltiges Zeltlager der Revolte errichtet, darin Predigt und Chor und Orgel die Menschen zum Sturm überredet, dann sollte keine Baupolizei sich in die Nähe getrauen und im Auftrag des Hochbauamtes aus geschmacklichen Gründen Einspruch erheben. Mahlers *Ecclesia militans* ist eine Heilsarmee, besser als die wirkliche; nicht kleinbürgerlich gemäßigt, nicht retrospektiv bekehrend, sondern gewillt, die Unterdrückten zum richtigen Kampf aufzurufen um das, worum sie betrogen sind und was doch allein nur noch ihnen erreichbar ist. Die Sprache, in der Organisation und Disziplin jener Armee benannt wird, ist nicht schlecht, weil sie vergangen und gestürzt ist. Sondern weil sie vergangen und schlecht und gestürzt, deshalb ist ihr die Macht der Organisation und Disziplin gegeben.

T. W. Adorno, Mahler heute (1930)

zeitigkeit von Sublimem und Groteskem, von volksliedhaft Schlichtem und Monumentalem als Antiklassiker beziehungsweise als Modernist. In Mahler loderte stets die Flamme des Unbedingten. Das gilt nicht nur für den Komponisten, sondern auch für den Dirigenten und den Menschen Mahler. In ihm gär-

te, wie der Schriftsteller Stefan Zweig 1915 in einem Essay betont, immer die „Kraft, zu treiben, etwas vorwärts zu stoßen, tätig zu sein“, wie „mitgerissen von einem großen Sturm“, oder, anders gedeutet: wie in einem permanenten Kampf. Daneben halte man die Zeilen, die Mahler über den dritten Satz, das

Mahler zum Nachlesen

Neben diversen aktuellen Mahler-Zyklen – Stenz, Nott, Zinman (siehe auch S. 16) – erscheinen pünktlich zum 150. Geburtstag des Komponisten auch zahlreiche Bücher. Darunter besonders hervorzuheben ist die Taschenbuchausgabe des Mahler-Buches „Der fremde Vertraute“ (dtv) aus der Feder von Jens Malte Fischer. Der 1.000-Seiten-Wälzer ist eine gelungene Mischung aus biographischer Würdigung und kenntnisreichen Werkanalysen, ergänzt durch ein ausführliches Kapitel zur Mahler-Interpretation und -Diskographie mit CD-Empfehlungen eines der profiliertesten Mahler-Experten. Ohne Frage: In diesem Buch steckt alles drin, was man über den Komponisten wissen muss, die Lektüre macht riesigen Spaß und den Leser selbst zum Experten. Zum schnellen Nachschlagen eignet sich der Anhang mit unter anderem einer Mahler-Chronik, einem Literatur- sowie einem Werkverzeichnis.

Ebenfalls zum Nachschlagen eignet sich das Mahler-Handbuch von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (Metzler/Bärenreiter), das in verschiedenen Kapiteln über Leben, Werk und Rezeption aufklärt. (Eine Rezension des Buches lesen Sie auf S. 67.) Wiederum ganz der Interpretation verpflichtet ist Gerd Indorfs „Mahlers Sinfonien“ (Rombach), der sich auf über 500 Seiten ganz dem sinfonischen Kosmos des Komponisten widmet. Die detaillierten Betrachtungen richten sich nicht zuletzt wegen des Gebrauchs zahlreicher Fachtermini allerdings eher an den Kenner der Materie, weni-



ger an den musikalischen Laien. Dieser ist mit dem kleinen Büchlein „Gustav Mahler“ aus der Beck-Wissensreihe besser bedient. Mahler-Kenner Constantin Floros liefert auf 120 Seiten einen schönen Überblick über die verschiedenen Aspekte von Mahlers Leben, Werk und Wirken.

Wer an einem unverstellten Blick auf den Komponisten interessiert ist, kann sich in „Verehrter Herr College!“ (Zsolnay) einen direkten Eindruck von Gustav Mahler machen. In dem von Franz Willnauer herausgegebenen Buch sind Briefe versammelt, die Mahler an diverse Komponisten, Dirigenten und Intendanten geschrieben hat, darunter Anton Bruckner, Richard Strauss, Bruno Walter und Arnold Schönberg. In Vorbereitung befindet sich außerdem noch eine zweibändige Ausgabe zur Interpretation seiner Werke (Laaber), eine Rezension finden Sie in der nächsten Ausgabe von FONO FORUM.

Lärm, Skandal, Unfug, Umsturz

Niemals hat mir Musik einen abstoßenderen Eindruck gemacht; das hohle Nichts dieser lärmenden, in einem Chaos von – nicht Dissonanzen, sondern Mißtönen sich bewegendem Orchestermasse, die Unfähigkeit, selbst aus einem guten Gedanken, einem brauchbaren Motive (...) etwas zu machen, was auch nur für einige Momente den Hörer fesselt (...) das ist über alles Maß hinaus und ist nicht Musik, sondern Lärm, Skandal, Unfug, Umsturz.

(Allgemeine Musik-Zeitung vom 8. März 1895, nach einer Teilaufführung von Mahlers 2. Sinfonie)

Scherzo seiner zweiten Sinfonie, geschrieben hat: „Wenn Sie (...) in das wirre Leben zurück müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, dass Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem hell erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken.“ Dieses diffuse Wogen ist als Synonym für eine nicht identifizierbare Masse zu werten, vielleicht sogar als Metapher für das Orchester an sich.

Die Größe von Orchestern bildete für Mahler immer wieder ein Problem: „Ich brauche jede Menge Extrainstrumente. Ich bin gerne bereit, die Kosten selber zu tragen“, schreibt er 1895 an Richard Strauss im Vorfeld der Uraufführung der ersten drei Sätze seiner zweiten Sinfonie. Umgekehrt moniert Strauss im Vorfeld einer Aufführung von Mahlers Dritter,

dass er nur „85 Mann“ zur Verfügung habe: „nur 3fache Bläser u. 4 Hörner, die Verstärkungen würden circa 300 M betragen“. Woraus zu folgern ist, dass die Realisierung der gewünschten Orchestergröße zu jener Zeit immer noch ein organisatorisches und auch finanzielles Problem darstellte.

Größe und Gigantismus als Phänomene liegen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert latent in der Luft und entpuppen sich, historisch gesehen, spätestens im Ersten Weltkrieg als unkontrollierbar. Masse erweist sich als Dämon, als Katastrophe. Genau das antizipiert Mahler in seinem Werk. Auch mentalitätsgeschichtlich wird Masse zu einem sich verselbstständigen Thema: Masse als Gegensatz zu einer zivilisierten Gesellschaft, Masse als Folge von Verstädterung, Masse im Zeichen von Proletarisierung, kurz: Masse an der Schnittstelle zwischen Soziologie, Psychologie und

Kulturkritik. Größe und Masse beginnen Alltag und Kunst unterschwellig zu dominieren, so auch in der Musik. Es ist von daher sicher kein Zufall, dass Bernhard Kellermann in seinem Roman „Der Tunnel“ von 1913 – zwei Jahre nach Mahlers Tod! – ein Konzert in New York beschreibt, bei dem die Größe des Orchesters wie selbstverständlich auf „zweihundert Instrumente“ festgeschrieben wird. Eine „ungeheure Vibration“ wird erwähnt, ein „Chaos von Stimmen und Lärm“, ein „Getöse, wie von einer einstürzenden Mauer“. Dass Mahlers Werk für diese Passage Pate gestanden hat, ist mehr als wahrscheinlich, zumal die Beschreibung des Dirigenten äußerlich stark an Mahler erinnert.

Um Größe nachweisbar zu machen, muss sie an konkrete Merkmale gebunden sein. Dazu zählen einerseits Details in der Besetzung – das Instrumentarium Mahlers wird nur noch von Strauss in seiner „Alpensinfonie“ überboten. In Mahlers Sechster etwa spielt das Schlagzeug eine „nie geahnte Rolle“ (Neue Zeitschrift für Musik, 1906), bei der die



Fotos: FF-Archiv



Glockentöne hinter der Szene zu „den feinsten Reizen“ gehören, „die wir dem modernen Orchester verdanken“. Wie Mahler immer wieder das Schlagwerk in seinen Sinfonien einbindet, kann – analog bei Schostakowitsch – als Beispiel für die gezielte Suggestion von Größe gelten. Ein zweites Kriterium ist die Dynamik. Als Mahler 1906 in Essen das Finale zu seiner Sechsten probte, flehte er die Trompeten an, immer noch stärker zu blasen. Aus Lautheit sollte ein infernalisches Lärmen werden, weit über das Maß des Normalen hinausgehend. In dem Mahler bewusst die Grenzen des Herkömmlichen überschreiten möchte,

Aus Lautheit sollte ein infernalisches Lärmen werden, weit über das Normale hinaus

offenbart sich nicht nur sein Schmerz als ein an der Gesellschaft leidendes Subjekt, sondern auch Kritik gegenüber dem Istzustand der Musik. Schließlich die Harmonik. Auch daran ließe sich zeigen, wie Mahler Größenwirkung erzielen möchte, etwa wenn er ein Tutti als verwegenkühnen Akkord baut, der Zerfall und Protest gleichermaßen repräsentiert. Größe bedeutet Masse, Masse bedeutet Totalität, und das möchte Mahler zum Ausdruck bringen. Er sucht, indem er die Gattung der Sinfonie auf eine neue Kulmination hintreibt, nach einer übergreifenden neuen Ordnung, nach einer großen Einheit, nach einem „Zu-

sammenklang“ aller kompositorisch wichtigen und historisch erworbenen Mittel: „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“

Im Unterschied zu Debussy, Skrijabin oder Strauss möchte Mahler, zumindest äußerlich, die Form der Sinfonie wahren und gleichzeitig ihre Möglichkeiten bis an ihre Grenzen hin ausreizen. Seine Kunst des Dehnens und des permanenten Steigerns ist auch Indiz für eine dem Zeitgeist abgelassene Monumentalität. Eine Steigerung von Mahlers Ideen kann nur ins Absurde führen, wie bei der Figur Schönbäcklers in Friedrich Dürrenmatts „Justiz“: „Am besten jedoch sei es, gleich zwei Symphonien gleichzeitig laufen zu lassen.“ ■

Mahler satt in Boxen

FONO-FORUM-Autor Götz Thieme empfiehlt in unserem Klassik-Kanon (S. 24) Klaus Tennstedts Einspielung von Mahlers Achter von 1986 als eine der drei Referenzaufnahmen. Diese ist nun als Teil einer 16-CD-Box bei EMI erschienen, die für nicht ganz 40 Euro den kompletten Mahler beinhaltet, inklusive des „Klagenden Liedes“ sowie des Klavierquartetts. Weitere Höhepunkte der Geburtstagsedition sind die zweite Sinfonie mit dem Philharmonia Chorus und den Gesangssolisten Elisabeth Schwarzkopf und Hilde Rössl-Majdan unter Otto Klemperer, die „Kindertotenlieder“ in der Interpretation der unvergleichlichen Kathleen Ferrier und die „Rückert-Lieder“ von Janet Baker, allen voran ihre Jahrhundertinterpretation von „Ich in der Welt abhanden gekommen“. Ebenfalls vertreten: Simon Rattle, der sich seit seiner Zeit beim City of Birmingham Orchestra intensiv mit Mahler beschäftigt und etwa „Das klagende Lied“, die dritte als auch die siebte Sinfonie beisteuert.

Simon Rattle, seit nunmehr 30 Jahren exklusiv bei EMI unter Vertrag, ist außerdem eine eigene Mahler-Box gewidmet, mit sämtlichen Sinfonien, dem „Klagenden Lied“, dem „Lied von der Erde“ sowie Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn“. Neben dem City of Birmingham Orchestra sind auf den insgesamt 14 CDs außerdem die Berliner Philharmoniker (Sinfonien Nr. 5 und 10) sowie die Wiener Philharmoniker (Sinfonie Nr. 9) zu hören.



Weniger der Interpret als vielmehr der Komponist steht wiederum bei der „Complete Edition“ der Deutschen Grammophon (Universal) im Mittelpunkt. Neben der legendären Interpretation der Fünften von Leonard Bernstein (1987 mit den Wiener Philharmonikern), Soltis Studioeinspielung der Achten (1971 mit dem Chicago Symphony Orchestra) und der Neunten unter Karajan (1982 mit den Berliner Philharmonikern) finden sich auch Aufnahmen jüngerer Datums in der Box, darunter die Sinfonie Nr. 4 unter Pierre Boulez (1998 mit dem Cleveland Orchestra) oder Claudio Abbados Interpretation der Sechsten (2004 mit den Berliner Philharmonikern). Eine kleine Zugabe enthält die letzte CD: den Entr'acte aus „Die drei Pintos“ von Carl Maria von Weber in der von Mahler komplettierten und orchestrierten Fassung.