

Die Wahrsagung zerreißt nicht

Zu Gustav Mahlers Siebter Symphonie

Nach Liszts Erstem Klavierkonzert mit Martha Argerich als Solistin dirigiert Daniel Barenboim am Pult der Wiener Philharmoniker Mahlers Siebte Symphonie. Den musikalischen Zeichen in diesem Werk müsse man sich ffnen wie einem Orakel, schreibt Georg-Albrecht Eckle – und deutet dieses für die „Musikfreunde“.

Wie keine sonst aus dem Kosmos der Mahler'schen Symphonien hat die Siebte von Anbeginn verstört. Damals, als sie erschien, beirrte das Opus durch seinen musikalischen Eigensinn. Heute erkennen wir, dass Mahlers Musik die unmittelbare Geschichte nach ihr, den Wandel der Welt, die Weltkriege, den Holocaust in sich trug und für uns jetzt wiederum Botschaften enthält, die zu unserer Zukunft gehören – einzig vergleichbar den sprachlichen Prophetien Hölderlins. Man muss sich den musikalischen Zeichen Mahlers ffnen wie einem Orakel: „Göttliches trifft Unteilnehmende nicht./ Dann mögen sie rechnen/ Mit Delphi.“ Lesen wir bei Hölderlin.

Verstörung

„Teilnahme“ im Blick auf die Siebte wurde selbst Freunden und Schülern wie den Dirigenten Bruno Walter und Otto Klemperer, beide Zeugen der Prager Proben mit Uraufführung des Werkes 1908, einigermen schwer. Sie wahrten gewisse Distanz gegenüber dieser von Mahler in zwei Schüben „empfangenen“ Siebten: Sommers 1904 notiert er inkommensurable Eingebungen als zwei „Nachtmusiken“; im Folgesommer erkämpft er denselben wie unter metaphysischem Zwang den symphonischen Rahmen durch einen umfassenden Kopfsatz, setzt sodann ein gespenstisch „nchtiges“ Scherzo zwischen die „Nachtmusiken“, um endlich das Ganze mit einem scheinbar plakativen Final-Rondo in gleiendem Dur implodieren zu lassen.

Bruno Walter hat das Werk lebenslang beiseite gelassen, Klemperer, als Kapellmeister an der Kölner Oper, setzt die Siebte für den 18. Februar 1922 auf sein Konzertprogramm und schreibt ins Programmheft: „Mahlers 7. Sinfonie (in 5 Sätzen) zerfällt in drei scharf geschiedene Teile: den groß exponierten ersten Satz, drei kleinere Mittelsätze (Nachtmusiken) und den wieder in großem Format gehaltenen letzten Satz (Rondo).“ Die visionäre Unruhe in diesem Werk kommt von innen, gleichsam „aus der Nacht“: weil die radikale Episodik dieser Sätze in ihrer Zeichenhaftigkeit nur noch sehr bedingt traditionelle Strukturgesetze berührt – und wenn, dann gleichsam zitathaft.

Parataxis

Es war der Mahler-Experte Adorno, der tiefe Einblicke in das Spätwerk Hölderlins und dessen prozessuale Struktur ermöglicht hat mit seinem Aufsatz „Parataxis“ von 1963/64 – merkwürdig synchron mit der „rätselhaften Popularität Gustav Mahlers“ in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, von der Carl Dahlhaus spricht. Zumindest erklärt Adorno das parataktische Verfahren, das unvermittelte Nebeneinander der sprachlichen Einzelzeichen Hölderlins, und öffnet uns einen prozessualen Werkbegriff, den der späte Hölderlin längst präfiguriert hatte. Mahler dürfte er zum Abschied von der traditionellen „Con-Textur“, der konventionellen Abfolgelogik, animiert haben. Das, obwohl Hölderlin bei Mahler explizit nur bedingt vorkommt – den späten, wichtigsten konnte er noch nicht einmal kennen, da erst nach Mahlers Tod entdeckt und erschienen. Immerhin, den großen freirhythmischen „Rhein“-Hymnus, den Hölderlin 1808 veröffentlicht hatte, wurde Mahler nicht müde zu skandieren, wie glaubhaft berichtet wird. Was uns episodisch erscheint in der Siebten, ist Mahlers parataktische musikalische Grammatik – zumal in den „Nachtmusiken“ unter Einbezug, gemäß Klemperers Vorschlag, des später dazwischen positionierten Scherzos mit Trio.

Totentanz

Dieses Scherzo gibt sich durchaus „traditionsfromm“ (Peter Gülke) mit seiner Dreiteilung Tanz–Trio–Tanz; nur werden in den Tanzteilen drei verschiedene thematische „Charaktere“ – so nennt Mathias Hansen die Themen – parataktisch hingestellt und eben nicht hypotaktisch zueinander in Beziehung gesetzt, also im traditionellen Sinne „verarbeitet“. Diese „Charaktere“ sind insoweit Zitate, als sie inhaltliche Momente aufrufen, also „Topoi“ nutzen: Material aus Leben und Tradition – Hölderlin würde in seiner Poetologie von „fremd-analogischen Stoffen“ sprechen. Klemperer schreibt konkretisierend zum Scherzo: „Ein gespenstisch huschendes, schattenhaftes Stück. Totentanzstimmung“, die durch musikalische Gestik signalisiert wird, in einem Werk übrigens, dessen heiteren Grundcharakter Mahler unausgesetzt hervorhebt. Womit wir beim „Paradox“ wären: zu verstehen als die stoffliche, inhaltliche Gestalt der parataktischen Struktur, hier der Tod im Scherzo-Gewand.

Aus weiter Ferne

„Wie ein zartes Licht leuchtet ein volksliedhafter Mittelteil in die Nacht.“ So Klemperers Beschreibung des Trios. Wieder ein „Charakter“, ein Klangfeld, das typische Stimmungsmomente aus der Tradition zitiert, klassisch dreistimmig ein „bukolischer Holzbläsersatz“ (Reinhold Kubik), der die Volkslied-Idee „wie aus weiter Ferne“ herüberklingen lässt – so Mahler bereits in der unerhörten Posthorn–Episode seiner Dritten Symphonie. Dieses „wie aus weiter Ferne“ ist „gleichsam der Idealtypus der Mahlerschen Aneignungsformen“, sagt uns Carl Dahlhaus; weil Mahler die Evokation von Gewesenem durch „akustischen Abstand“ leistet, in den er den Volksliedton versetzt, und das mit elegischem oder gar satirischem Gestus: „um fühlbar zu machen, dass das Volkslied, paradox ausgedrückt, gerade als verlorenes und verloren gegebenes unverlierbar ist“. Besser lässt sich Mahlers Zugriff, ja Weltverständnis nicht bezeichnen. Und damit auch sein Humor, der einzig aus dieser Distanz möglich wird.

Nacht I und II

Die „Nachtmusiken“ (I. Allegro moderato; II. Andante amoroso) verdichten die von Mahler empfangenen Zeichen zu zwei Wesenheiten, die als Prozessmomente wie Orakelsprüche für sich stehen. Sie speisen sich aus klaren Topoi: der „Marsch“ ist in „Nachtmusik I“ gleichsam der musikalische „Code“ und bezeichnet Bedrohung und Krieg als traumatisch „in wirklichkeitsferner Stilisierung“ (Klemperer); was er allerdings bedroht, sagt die „Nachtmusik II“, die Frieden antizipiert, indem sie das Idyll imaginiert mit „Code Volkslied“ als einer Urzelle des Menschseins. Das gelingt Mahler bestürzend durch Evokation des Topos „klassische Serenade“. Er grundiert nämlich die thematischen „Charaktere“ mit Mandolinen- und Gitarrenklang, figuriert die serenadentypische Gestik des Liebeswerbens als Traum vom möglichen Glück – „in dem gesamten Schaffen Mahlers sein einziges verliebtes Stück“, sagt Klemperer. Mahler zeichnet seine Utopie jedoch auch noch mit außermusikalischen Mitteln, setzt nämlich als magisches Stimmungsmoment, wie schon in seiner Sechsten, „Herdenglocken“ ein, eine Art Naturlaut also, den er „Musik werden lässt“ (Tibor Kneif). Er „nutzt das Einfache, um das Schwierige nahezubringen“ (de la Motte), und das Schwierige ist die Prophetie, die Botschaft des Orakels in ihrer stetigen Ambivalenz. So wird in der ersten „Nachtmusik“ zu Beginn mit unvergleichlichem Hornruf das Lyrische wundersam intoniert, schlägt aber in den alles durchsetzenden Marschgestus um, der immer wieder von Liedgebärden beruhigt wird und in der Schlussphase gleichsam als einziges Lichtmoment bestürzend zerfällt. In der „Serenade“, der zweiten „Nachtmusik“, gerade umgekehrt: Hier erheischt das Lied von allem Anbeginn aufs Zarteste ein fernes Glück – und selbst das wird durch verhaltene Einbrüche von Marschsignalen gezeichnet, wird dadurch gar zum „Idyll“ per definitionem; denn das wahre Glück ist, gesagt mit Rilke, „von der Todesstunde rund umschrieben“ ...

Delphisch

Progressive Köpfe wie Klemperer glaubten an die „Nachtmusiken“ von Anfang an und hatten eher Mühe mit Mahlers Einbindung dieser „Orakel“ ins symphonische Gerüst, hatten mit den Ecksätzen zu kämpfen, so stark, dass es im Falle Klemperers nach seiner Kölner Aufführung sechsvierzig Jahre dauerte, bis er 1968 in London das Werk kurz vor Ende seines Lebens wieder in die Hand nahm, aufführte und aufnahm. Dieses Tondokument ist ein Vermächtnis und

in seiner Radikalität wahrhaft authentisch: Klemperer verklärt die „Nachtmusiken“, indem er ihre Topoi als Einzelzeichen unvergleichlich leuchten lässt durch „zerlegende“ Tempi, nimmt aber, konsequent von innen nach außen, auch den Ecksätzen, vornehmlich dem monumentalen Kopfsatz, rabiät den Fluss und bedroht den symphonischen Zusammenhang, an welchen Mahler als epischen Rahmen doch noch glauben wollte, während das Werk selbst in seiner kühnen Struktur jeden „Con-Text“ längst verabschiedet: Topoi wie „Trauermarsch“, „Kampf“, „Hymnus“, „Idyll“, die Klemperer im Text 1922 noch benennt, stehen in seiner späten Realisation geradezu verloren als Teile einer gewesenen Welt, die nicht mehr zusammenhält und doch wieder Zukunft bilden soll. Die endgültige Destruktion des symphonischen Zusammenhangs leistet die Siebte jedoch durch ihr umstrittenes Final-Rondo, das Mahler, sarkastisch genug, die „Nacht“ kontrastierend als „den Tag“ verstanden haben wollte (nach Zeugnis des Dirigenten Mengelberg). Und dieser „Tag“ setzt sich geradezu als Unikat von allem ab mit positivistischen Fanfaren, „escapes“ in volkstümlichen Tanzsegmenten, rondohaft-manischem Abwurf von C-Dur-Geschoßen – als gehe es um den Vorgriff auf das fatale Dur-Finale der Fünften Schostakowitschs mitten aus dem Stalin-Terror drei Jahrzehnte später: beide Musik wider besseres Wissen; heißt: Verzweigung über das Vorwissen um eine zutiefst befrachtete Zukunft. Die eigene Prophetie also wird mit schmetternder Gewalt „ohnmächtig“ (Adorno) zu übertönen versucht. Nur: Orakel sind nicht zu überlisten – denn „die Wahrsagung/ zerreißt nicht“. Wieder Hölderlin.

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle lebt in München und ist Autor und Regisseur – mit einem besonderen Akzent auf dem Dialog zwischen Wort und Musik.