

So 21 10 | 20 Uhr —

Uraufführung am 26. Juni 1912
in Wien durch die Wiener Philharmoniker
unter der Leitung von Bruno Walter.

Gustav Mahler (1860–1911)

Symphonie Nr. 9 (1908–10)

- I. Andante comodo
- II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers.
Etwas täppisch und sehr derb
- III. Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig
- IV. Adagio

KENT NAGANO

Dauer des Werkes ca. 80 min

EIN WERK DER ENTSCHEIDUNG

Für Dirigenten beginnt die Interpretation von Gustav Mahlers Neunter Symphonie lange vor der ersten Probe. Sie müssen entscheiden, ob sie das Werk allein aufführen oder ihm ein anderes, deutlich kürzeres voranschicken wollen. Einspielungen der Neunten dauern zwischen 70 (Bruno Walter und Hermann Scherchen) und 90 Minuten (Leonard Bernstein), die Partitur nennt ca. 75 Minuten; die großen Differenzen entstehen durch unterschiedliche Auffassungen vom Zeitmaß der langsamen Rahmensätze. Man kann die Symphonie mit einem Kontraststück kombinieren, muss dies aber nicht tun. Kent Nagano entschloss sich, Mahlers letzte vollendete Partitur für sich sprechen zu lassen. Er traf diese Entscheidung in genauer Kenntnis des Werkes, das in seiner Laufbahn eine besondere Rolle spielte. 1984 musste er in Boston kurzfristig für Seiji Ozawa einspringen, dessen Assistent er damals war. Auf dem Programm: Mahlers Neunte. Nagano kannte das Werk, hatte es aber noch nie dirigiert; Probenmöglichkeiten gab es praktisch nicht. Die Anspannung war hoch – die Aufführung geriet zu einem jener denkwürdigen Ereignisse, die man nicht planen kann: Sie überzeugte Publikum und Musiker durch außergewöhnliche Intensität. Nagano öffnete sich damit die Tür zur internationalen Karriere.

Er dirigierte die Neunte danach immer wieder, Mahlers Symphonien waren ihm in der Zusammenarbeit mit dem DSO auch über seine Chefdirigentenzeit hinaus ein wichtiges Anliegen. Vor vier Monaten widmete er sich der Zweiten, der ›Auferstehungssymphonie‹. Das erste Programm nach seiner Nominierung zum Künstlerischen Leiter des DSO bestand aus der Dritten, zu Anfang seiner Amtszeit als DSO-Chef dirigierte er im Oktober 2000 die Neunte, damals in anderem Kontext als heute: Er ließ ihr mit Anton Weberns Passacaglia ein Schwellenwerk zur Moderne und mit einer Messe aus dem 15. Jahrhundert ein Stück vorangehen, das dem Musikdenken im 20. Jahrhundert manche Impulse gab. Damals konzipierte er seine Programme als spannungsreiche Konstellationen. Heute vertraut er ganz auf die Eigenkraft des großen Werkes.

DAS ACH UND DAS O ...

von Habakuk Traber



Gustav Mahler
Symphonie Nr. 9

Besetzung

Piccoloflöte, 4 Flöten, 4 Oboen (4. auch Englischhorn), Kleine Klarinette, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte (4. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Kleine Trommel, Triangel, Becken, Tamtam, Glockenspiel, 3 tiefe Glocken), 2 Harfen, Streicher

Kontext I: Die Biografie

Gustav Mahler komponierte seine Neunte Symphonie im Wesentlichen im Sommer 1909 in Alt-Schludersbach, inzwischen ein Ortsteil von Toblach am Ende des Südtiroler Pustertals. Er wohnte dort in einem Bauernhof, der sich heute wie damals im Besitz der Familie Trenker befindet. Der »Herr Direktor«, wie man ihn immer noch nannte, obwohl er 1907 die Leitung der Wiener Hofoper aufgegeben hatte, mietete das gesamte erste Obergeschoss des Hauses und rückte mit großer Entourage an, unter anderem mit drei Klavieren, von denen zwei im Trenkerhof aufgestellt wurden, ein drittes an Mahlers Arbeitsplatz, dem nahegelegenen Komponierhäuschen, einer einfachen Holzhütte, die außer mit dem Tasteninstrument noch mit einer Sitzgelegenheit und einer Arbeitsplatte ausgestattet war – karg wie eine Eremitage, in der sich der Künstler ganz allein mit seinem »Creator Spiritus«, seinem Schöpfer Geist austauschen und auseinandersetzen konnte.

Zum zweiten Mal hatte Mahler den Ort am Rande der Dolomiten als Sommerfrische gewählt; im Vorjahr erlebte er dort die heiße Jahreszeit mit seiner Familie, nun war er allein. Frau Alma weilte zur Kur in Levico

Bild oben: Gustav Mahler am Schreibtisch, undatiert

bei Trient, Mahler hatte sie und die Tochter Anna dorthin begleitet und war anschließend ins Pustertal weitergefahren. Vieles hatte sich seit den gemeinsamen Sommern gewandelt, die das Paar und ihre Kinder bis 1907 im eigenen Anwesen bei Maiernigg am Wörthersee zubrachten. 1907, der »Annus terribilis«, das Schreckensjahr in Mahlers Vita, brachte ihm den Abschied von der Hofoperndirektion in Wien, den ein Teil der Presse herbeigeschrieben und einige Leute im Hause forciert hatten, am 12. Juli dann den Tod seiner älteren Tochter, kurz darauf die Diagnose eines Herzklappenfehlers bei ihm selbst.

Das Jahr 1907 setzte bei Mahlers eine Zäsur, Wesentliches veränderte sich danach: Die Villa in Maiernigg wurde aufgegeben, als künftigen Sommersitz wählte man Alt-Schludersbach. Beruflich orientierte sich Mahler transatlantisch: Seiner Suche nach einer neuen Dirigentenposition kam das Angebot der New Yorker Metropolitan Opera entgegen, dort einige Produktionen musikalisch zu leiten; 1909 schloss er außerdem einen Vertrag über Konzertdirigate mit dem heutigen New York Philharmonic. Wie er den Schock verarbeitete, den ihm das Sterben Maria Annas versetzte, weiß man nicht, er äußerte sich dazu kaum, auch nicht gegenüber seiner Frau. Der Tod des Kindes entzweite die Ehegatten eher, als dass er sie im gemeinsamen Leid zusammenbrachte. Nur Bruno Walter, der Freund und einstige Assistent an der Wiener Hofoper, merkte in einem Brief an seine Eltern kurz an: »Er ist ganz gebrochen davon; äußerlich kann ihm niemand etwas anmerken, aber wer ihn kennt, weiß, dass er innerlich ganz fertig ist.« Die Auskunft über seine eigene Gesundheit – Herzkrankheiten waren in seiner Herkunftsfamilie nicht selten – traf ihn zunächst hart, besonders weil er körperliche Anstrengungen meiden und deshalb auch auf anspruchsvolle Bergtouren verzichten sollte, die er so liebte. Sie gehörten für ihn nicht nur zur Erholung, sondern auch zu seiner Kreativität: »Ich brauche für meine innere Bewegung die äußere.« An Bruno Walter schrieb er, »dass ich [...] mit einem Schlage alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und dass ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muss.« Diese Aussage bezog er auch auf seine kompositorische Arbeit: »Es ist etwas Deprimierendes, da erst wieder umlernen zu müssen.«

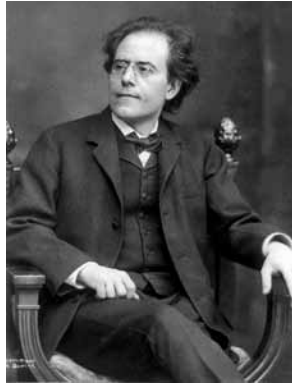
Das war 1907 und 1908. Das Jahr 1909 sah anders aus. Dass er als Komponist praktisch wieder von vorne anfangen müsse und auf erworbenen Erfahrungen nicht aufbauen könne, beklagte Mahler bereits im Zusammenhang mit der Dritten und Fünften. Der Eindruck stellte sich bei ihm wohl immer ein, wenn er an einer Wegscheide seiner Laufbahn stand. In Briefen aus Schludersbach schlug er im Sommer einen ungewohnt gelösten Ton an, schrieb davon, dass ihm das Alleinsein gut bekomme, dass er eine Symphonie weitgehend fertiggestellt habe, die »eine sehr günstige Bereicherung meiner kleinen Familie« sei. »Es ist



Gustav Mahler, Büste von Auguste Rodin, 1909

Ich habe wirklich die Zeit meistens damit verbracht, dass ich auf die verschiedenste Weise in den süßen Schmerzen gewühlt, bin mit »ach« aufgestanden und mit »o« schlafen gegangen, im Träumen habe ich gelebt und im Wachen geträumt.

Gustav Mahler, 1879



Gustav Mahler, 1909

Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen? Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene). Ich bin lebensdurstiger als je und finde die »Gewohnheiten des Daseins« süßer als je.

Gustav Mahler an Bruno Walter, 1909

da etwas gesagt, was ich seit längerer Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der Vierten zur Seite zu stellen. (Doch ganz anders).« Diese endet mit dem Lied vom »himmlischen Leben«, aus dem auch viel Material für den Anfangssatz genommen wurde; die Neunte öffnet sich in ihrem Verklingen ebenfalls himmlischen Aussichten. Die Vierte gilt, trotz ihres Totentanz-Scherzos, als eine heitere Symphonie, Mahler nannte sie eine Humoreske.

Kontext II: Die Werke

Der kurze Ausflug in Mahlers Biografie mag vor Kurzschlüssen bewahren, die zur Deutung der Neunten Symphonie von Anfang an immer wieder herangezogen wurden. Mit ihrem Ton des Abschieds wurde sie als Ausdruck seiner Todesahnung, als auskomponiertes Lebewohl an diese Welt und seine Lieben interpretiert. Immerhin war es die letzte Partitur, die er fertigstellen konnte; ihre Uraufführung erlebte er nicht mehr. Aber im Sommer 1910 begab er sich an die Komposition seiner Zehnten, die, wie man heute weiß, so weit gedieh, dass sich ein kontinuierlicher Zusammenhang, sogar eine Aufführungsfassung herstellen lässt, die eine mögliche Ahnung von dem Werk gibt, auch wenn der musikalische Satz über weite Strecken unvollständig ausgeführt ist. Die Neunte war nicht sein letztes Wort und auch nicht als solches gedacht. Das heißt nicht, dass Gedanken über Abschied und Tod, Transzendierung und Diabolisierung des Lebens in ihr keine Rolle spielten. Aber sie sind nicht durch die äußere Biographie diktiert, selbst wenn sie von ihr angestoßen wurden. Stücke um Trauer und Tod durchziehen Mahlers Œuvre vom »Klagenden Lied« bis zur Zehnten Symphonie.

Der Neunten Symphonie, die 1908 im ersten Toblacher Sommer in Skizzen begonnen, 1909 im Großen und Ganzen komponiert, 1910 ergänzt, korrigiert und als Druckvorlage von einem New Yorker Kopisten sauber (wenn auch nicht fehlerlos) abgeschrieben wurde, gingen die Achte und »Das Lied von der Erde« voran, das eigentlich seine Neunte war; doch aus Aberglauben vermied er seinerzeit diese logische Zählung. Die Achte beginnt mit einer Anrufung des »Schöpfers Geist«, jenes bewegenden Prinzips, das die griechische Bibel »Pneuma«, die hebräische »Ruach« nennt; sie endet mit einer Musikalisierung der Schlusszene aus Goethes »Faust II«, in welcher der Himmel offen steht: Nach Hector Berlioz' »Damnation de Faust« und Liszts »Faust-Symphonie« ist dies eine neue Art, dem Goetheschen Drama oder zumindest Teilen daraus ein musikalisches Pendant zu schaffen. Das »Lied von der Erde« beginnt mit einer auffordernden Fanfare und endet mit einem langen Abschied. In beiden Werken wird viel gesungen – von Solist(inn)en und Chor. Die Texte stammen aus der Weltliteratur. Die Neunte ist wieder eine rein instrumentale Symphonie, die menschlichen Stimmen schweigen; was Sprache sagen könnte, ist in die Musik eingezogen, die stellenweise selbst zu sprechen scheint.



»Dämmerung«, Gemälde von Carl Moll, um 1900

Auflösung oder Beginnen? Der erste Satz

Es dauert einige Zeit, bis sich im ersten Satz eine Ahnung von kantablen Bögen aus der Kurzatmigkeit kleiner Motivbrocken erhebt. Die zweiten Geigen lassen das erste zusammenhängende Thema nach kurzer Einleitung allmählich entstehen. Mahler schuf es aus winzigen Splintern, aus sprachähnlichen Formeln, aus verschiedenen Musikalisierungen des »Leb woll!«, das er zum letzten Drittel des Satzes in die Partitur schrieb. Aus Seufzern auf und ab wird allmählich instrumentaler Gesang, wortlose Sprache. Dieses Thema öffnet sich nicht für den Aufbau weiterer Ereignisse. Es sinkt in sich zusammen, »morendo«, ersterbend, wird dann erneut zu anderer Gestalt aufgerufen. Sieben Mal taucht es im Laufe des ersten Satzes auf, verändert dabei seine Gestalt, erhält immer neue Gegenmelodien von eigenem Charakter. Sie machen dem Hauptgedanken den Rang streitig, sie stimmen dann am deutlichsten mit ihm überein, wenn die Musik in Gefahrenbezirke gerät: an den Pausen, die den Verlauf stocken lassen. Häufig verflechten und verwirbeln sie sich untereinander zu einem räumlichen Gesamteindruck, der die Identität des Einzelnen verwischt.

Winfried Zillig hat darauf aufmerksam gemacht, dass seine vollen 450 Takte [gemeint ist der erste Satz] eigentlich von Anfang bis zu Ende aus einer einzigen Melodie bestünden. Die Totale ist durchmelodisiert. Sämtliche Periodengrenzen verwischen sich: Die musikalische Sprache geht vollends in die redende über. Wo aber die melodisierenden Stimmen sich übereinander schieben und kreuzen, murmeln sie wie in Träumen.

Theodor W. Adorno, 1960

Wie freu ich mich über die Welt!
Wie schön ist die Welt! Welcher Kerl
darf sagen: mir ist alles gleichgültig.
Der das sagt, ist nur ein Lehmhaufen.

Gustav Mahler zu Paul Decsey,
Sommer 1909



Bruno Walter, Karikatur von Theo Zasche,
1913

Ich habe wieder einmal die IX. Mahler-Symphonie durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt. Immer wieder meldet sie sich. Alles Irdisch-Verträumte gipfelt darin (daher die immer wie neue Aufwallungen ausbrechenden Steigerungen nach den zartesten Stellen).

Alban Berg, 1912

Gegen Ende des Andante hebt sich eine kammermusikalische Passage deutlich von allem ab, was vorher geschah. Manches an ihr erinnert an Vogelstimmen, jede Partie kultiviert darin ihr eigenes Profil. Alban Berg bezeichnete dieses transparente Stückchen extremer Polyphonie als »Gedanken an das Jenseits«. Polyphonie bedeutet Denken auf verschiedenen Ebenen zugleich. Mahler beschränkt sie nicht auf das Zusammenwirken melodischer Linien, er dehnt sie auch auf die musikalische Form aus. So finden sich im ersten Satz Elemente eines liedartigen Aufbaus, Variationsstrukturen sind erkennbar, der Hauptgedanke kehrt rondoartig wieder; vor allem aber wirkt das Prinzip der Gegensätze, wie es dem klassischen Sonatensatz zugrunde lag. Keinem dieser Schemata aber fügt sich das Eröffnungsstück der Neunten ganz. Seine Form ist, gemessen an den historischen Modellen, mehrdeutig – wie auch das Geschehen im Detail.

Denn in diesem Werk gibt es nicht nur breit ausgespinnene Themen, sondern auch Zeichen, Signale, Symbole. Sie bestimmen die knappe Einleitung. Die ersten sechs Töne in Cello und Horn bilden einen Rhythmus, der weite Strecken des Satzes im Untergrund beherrscht. In ihnen hörten manche die Hammerschläge aus der Sechsten nachklingen, deren dritten Mahler seinerzeit aus der Partitur strich. Dreimal erscheint dieser Doppeltakt und eröffnet damit ein Reset der musikalischen Gedanken. So wird der Satz in drei spiralartigen Umläufen erfahrbar, von denen der mittlere ziemlich genau doppelt so lang ist wie die beiden äußeren. Dass Rhythmusmotive als Todessymbole eingesetzt und verstanden werden, hat Tradition: Anton Bruckner nannte den signalartigen Rhythmus im ersten Satz seiner Achten »Todverkündung«, Alban Berg verwandte in seinen letzten Werken, dem Violinkonzert und der Oper »Lulu«, Leitrythmen als Todeszeichen. Dass er in der Neunten leise und räumlich aufgespalten zwischen zwei Instrumenten eingeführt wird, lässt sich als traumartiges Auftauchen aus der Erinnerung deuten.

Dem Rhythmus antwortet zu Beginn der Symphonie ein Dreiton-Motiv der Harfe. Es entspricht der pentatonischen Urzelle, mit der »Das Lied von der Erde« begann und endete. Die Anfänge der Neunten entstanden parallel zur Liedsymphonie. Diese Elementarfigur gründet nicht nur die düsteren Verläufe des Andante. Der Musikwissenschaftler Jörg Rothkamm wies in einer Analyse nach, wie sie alle Schichten der Komposition durchsetzt, Haupt- wie Begleitstimmen, und das gesamte Eröffnungsstück in zahllosen Varianten durchzieht. Das Hornsignal, das sich ihr zu Beginn anschließt, ist aus dem Dreiton- und dem traditionellen Seufzermotiv kombiniert; es offenbart sich im Laufe der Zeit als gemeinsamer Kern der verschiedenen Themen, als eine Art »Urinie«. Es enthält später seinen Widerpart in Marschsignalen. Sie drängen eine Passage, die Mahler »Mit Wut« überschrieb, an den Rand zur Gewalttätigkeit, sie ertönen zum Marschtritt des Dreitonmotivs im »Kon-

dukt«, dem letzten Teil des langen ersten Satzes. Er bildet sich aus Bruchstücken, aus Fragmenten, und er wahrt die Geste des Gebrochenen, als verweigere er die Gestalt des großen, (schein-)heilen Ganzen. Der Musikwissenschaftler Paul Bekker sprach 1921 von einem »Stil der Auflösung«. Dass sich der Anfang aus Erinnerungsbrocken bildet, dass die Melodie der Zweiten Violine aus der Floskel entsteht, zu der im »Lied von der Erde« die Schlussworte: »Ewig, ewig, ewig« gesungen werden, dass die Musik immer wieder neu ansetzt und jeden Reset ausführlicher gestaltet, deutet aber auch auf die Gegenkraft hin: Der Kopfsatz der Neunten ist auch ein Stück über das Beginnen, über das Beginnen nach dem »Abschied«, mit dem »Das Lied von der Erde« schloss.

Walzertraum: Der zweite Satz

Der zweite Satz führt mitten ins Getümmel der walzenden Rundtänze, die in Wien noch bis in die Schubert-Ära als subversiv verdächtig und zeitweise verboten waren. Sie werden in drei verschiedenen Tempi und Gefühlslagen durchgespielt. Constantin Floros nannte dieses Scherzo »die Summa der Mahlerschen Tanzcharaktere. Alle von Mahler entwickelten Tanzcharaktere sind hier vertreten: der gemächliche Ländler, die beiden Walzertypen und der langsame Ländler.« Was der Satz an Themen bietet, hatte man damals irgendwo schon einmal gehört; sie stammen aus dem Fundus des Volkstons, zitieren, beschwören, verwandeln ihn. Manche Lieder lassen sich hinter ihren symphonischen Schattenrissen noch identifizieren: »Bald gras i am Neckar« ganz zu Anfang (Mahler vertonte diesen Text selbst als »Rheinlegendchen«), das Liedchen vom böhmischen Wind, (»Ich hab mir mein Weizen am Berg'l g'sät, hat ihn der böhmische Wind verweht«) und ein böhmisches Hirtenlied, das zu Weihnachten gesungen wird. Dabei zählt vor allem der Tonfall. Er stammt aus der süddeutsch-österreichisch-böhmischen Kultur, wie sie auf der so genannten »Iglauer Sprachinsel«, in deren Zentrum Mahler aufwuchs, das allgemeine Leben dominierte. Doch die Jugenderinnerungen erscheinen nicht in der Beschaulichkeit eines imaginären Albums. Nichts ist in Ordnung an diesem Satz. Abschnitte werden verkürzt, Themen übereinandergeworfen, harmlose Harmonien böse verbogen, Balancen zerstört, die ursprünglichen Tempi – jedes Thema hat sein eigenes – verzogen, bis das Zeitmaß schließlich ins Eigenleben flieht. Verkehrte Welt herrscht hier, sie lässt sich nicht auflösen. Die Integration der verschiedenen Motive bewirkt die Desintegration des musikalischen Verlaufs, die Anstrengung zur Synthese, die alles unter einen Hut bringen will, verstärkt das Chaos. Das Triviale wird zum Überdruck erhitzt, ins Groteske gedreht und durch Collagen gejagt. »Der Ton solcher Montage ist keiner von Parodie, sondern eher der eines Totentanzes« (Theodor W. Adorno): Abschied im Akutstadium. Dass der Rückzug aus der Gesellschaft mit der Beobachtung oder dem Traum von einer Tanzszene beginnt, ist seit Beethovens B-Dur-Quartett op. 18 und Berlioz' »Symphonie fantastique« kein unbekannter Topos.



Max Reinhardt, Gustav Mahler, Carl Moll
und Hans Pfitzner im Garten der Villa Moll
in Wien, 1905

Man kann diese Art als Stilistik der Auflösung bezeichnen. Auflösung in Melodik, Harmonik, Satzart, Formgestaltung, Gesamtanlage. Zerfall, nicht aus Schwäche, sondern aus Bedürfnis der Neubildung, des andere Fundamente suchenden, prophetischen Ausdruckszwanges. [...] Die Polyphonie im gewohnten Sinne, von Mahler seit der Fünften bewusst gepflegt, in der Achten zur äußersten Freiheit und Leichtigkeit des Stimmenspiels entwickelt, verschwindet. Es gilt nicht mehr zusammenzufassen. Die Linien lösen sich aus kunstvoller Bindung, laufen frei nebeneinander, schwingen unbehindert aus. Die Stimmen schneiden und kreuzen sich.

Paul Bekker, 1921

Sechs Monate vor seinem Tod schrieb Franz Schubert ein a-Moll-Allegro für Klavier zu vier Händen, das trotz seiner Kürze zu den bestürzendsten Werken seiner letzten Lebenszeit gehört. Dieses Allegro nannte er (oder sein Verleger) »Lebensstürme«. Mahler schreibt im dritten Satz seiner Neunten [der ebenfalls in a-Moll steht] im Vergleich dazu einen »Lebenstornado«, der den Lauf dieser Welt in seiner ungeheuren, leeren Betriebsamkeit so scharf porträtiert wie kein Mahler-Satz zuvor.

Jens Malte Fischer, 2003



Gustav Mahler, 1909

»Lebenstornado«: Der dritte Satz

In der »Burleske«, dem einzig virtuosen Stück aus Mahlers Feder, steigert er die musikalische Satzkunst zu »grimmiger Lustigkeit« (Mengelberg). Dieses angebliche Rondo wird kurzatmig, noch ehe es in Schwung kommt. So viel Polyphonie, so viel Imitieren, Fugieren, Kontrapunktieren kommt sonst in Stücken dieser Art nicht vor. Die »Burleske« setzt den zweiten Satz fort und übersteigert ihn, komprimiert ihn zum Durcheinander. Selbst das Spiel mit dem Trivialen kennt keine Grenzen. Die Anspielung auf eine Melodie aus Lehars »Lustiger Witwe« wird durch einen ordinären Schlager im Horn noch überboten. Doch selbst das Derbste ist noch in eine kunstvolle Entwicklung der Form eingebettet, einen permanenten Schichtwechsel. Waren schon im ersten Satz fast immer zwei thematische Gestalten miteinander verwoben, so wird diese Konstellation in der »Burleske« weiter dynamisiert. Was Begleitung war, steigt zum Thema auf, das seinerseits wieder von einem Motiv begleitet wird, welches dann die Führung übernimmt. Die Spiralbewegung kommt erst in einer langsamen Episode zum Stillstand, deren Sanglichkeit den Trost verspricht, den der letzte Satz, das Adagio, bieten könnte. In der Doppelschlagfigur wird die Verbindung der beiden Sätze sinnfällig. Sie reicht unter die Oberfläche erkennbarer Melodien. Die Burleske, die stockend wie eine Farce über neobarocke Geschäftigkeit beginnt, nimmt sich Gestalten vor, die noch gar nicht da waren, die Hauptthemen des Schlusssatzes nämlich. Sie endet, als einziger Teil der Symphonie, kräftig und mit Schwung. Jens Malte Fischer nannte sie in seiner Mahler-Biografie einen »Lebenstornado«.

Abschied und Sehnsucht: Das Finale

Der vierte Satz, das Adagio, nimmt langen Abschied. Thematische Erinnerungen an die vorangegangenen Sätze durchziehen ihn. Solche Integration wäre noch wenige Jahre zuvor von den Anhängern der zyklischen, geschlossenen Form als willkommener Anlass zu kräftigen Tönen und zu Apotheosen genutzt worden. Bei Mahler aber wirkt auch diese Integration dekomponiert. Es wird reduziert, selbst in der Wahl der orchestralen Mittel. Die Leitgedanken beruhen einerseits auf dem Streicherklang, dem Ersatz der Farben durch Schattierungen, der Schwarz-Weiß-Zeichnung oder -Fotografie vergleichbar, andererseits auf dem Knappsten aller Mehrstimmigkeit, der Melodie zu einem gehaltenen Ton. Tempo und strukturelle Merkmale verbinden das Finale mit dem ersten Satz, und doch wird keine Geschlossenheit erreicht. Deren simpelstes Merkmal, die Rückkehr zur Haupttonart, vermeidet Mahler. In dieser Symphonie gibt es keine, sie endet anders, als sie begann. Überall herrschen tonale Verhältnisse, aber deren Sinn, die Schwerkraft einer Grundtonart, ist aufgelöst. Das Zentrum geht auf Wanderschaft und verliert dabei sein Wesen. Die einzelnen tonalen Felder sind in die Schwerelosigkeit entlassen. Gravitation entsteht nur noch durch Wechselwirkungen aus der Schweben heraus. Wo tonale



»Vollmond über Wien«, Gemälde von Carl Moll, 1906–10

Klammern nicht mehr halten, treten die einzelnen Felder der Komposition selbständig in Aktion und Reaktion zueinander.

Mit der Funktion der Harmonik ändert sich auch die Rolle der Zeit im kompositorischen Gefüge. Das Tempo verselbstlicht sich gegenüber den Themen, an die es gebunden war, und wird zur Kategorie eigenen Wertes. Der Zeitlauf gewinnt die Oberhand über die musikalische Gestalt. Der Ablösung der objektiven Zeit aus dem Netz des thematischen Geschehens entspricht die Manipulation der subjektiven Zeit durch Erstarrung und Bewegung. Eine Funktion im temporalen Geflecht erhält stärkere Bedeutung: die Erinnerung. Aus ihr formte sich der Anfang der Symphonie. Im Finale erscheint dann bedeutungsvoll aufgeladenes Material aus Mahlers letzten Gesangszyklen: Kurz bevor es sich im Nichts verliert, zitieren die Geigen in hoher, entrückter Lage eine Wendung aus dem vierten der »Kindertotenlieder«. Der gesungene Text lautete dort: » [...] im Sonnenschein. Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!«, die dem Erdenleben entrückt sind. Es ist das letzte größere melodische Ereignis in diesem Werk, es dehnt sich in die Länge, als verlöre es mit dem Zeitmaß auch seinen Puls. Das einzige Motiv, das sich daneben noch hält, ist eine Wendung vom Anfang des Satzes, die charakteristische Doppelschlagfigur, die schon das Schlusstück aus dem »Lied von der Erde« gekennzeichnet hatte. Die Musik nimmt Abschied, indem sie sich erst in die extrem beruhigte, fast erstarrte Schönheit, dann in die Stille zurückzieht. Die große, mächtige Himmelszene der Achten verwandelt Mahler zum Sehnsuchtsbild dessen, der von der Erde aus einen langen Traumblick Richtung Himmel wirft.

Der Tonalität geht es ans Leben. Die verselbstlichtigten Stufen dissoziieren sich in ihrer unmittelbaren Folge; nur gewaltsam wären sie noch mit Riemann'schen Mitteln [der traditionellen Harmonielehre] zu analysieren. Auch darin sind Dissoziation und Konstruktion wechselseitig vermittelt.

Theodor W. Adorno, 1960

Das Konzert im Radio



Konzert
Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr

Oper
Samstag, 19.05 Uhr



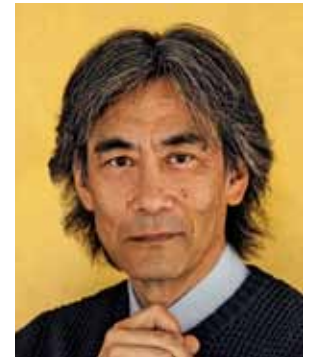
Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

bundesweit und werbefrei
DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de

Die Künstler

KENT NAGANO

ist dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin als Ehrendirigent verbunden und gestaltet mit ihm mindestens ein Programm pro Saison. Im Herbst 2015 begann seine Amtszeit als Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper und Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters der Hansestadt. Seit 2006 leitet Nagano als Musikdirektor das Orchestre symphonique de Montréal, sein Vertrag wurde bis 2020 verlängert. Von 2006 bis 2013 setzte er als GMD der Bayerischen Staatsoper Akzente durch Uraufführungen von Unsuk Chin, Wolfgang Rihm und Jörg Widmann und durch Neuinszenierungen von Opern des tradierten Repertoires von Mozart bis Wagner. 2013 wurde er zum Ersten Gastdirigenten der Göteborger Symphoniker berufen. Weltweit arbeitet Nagano mit führenden Orchestern zusammen, u. a. mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Leipziger Gewandhausorchester, den Wiener, Berliner und New Yorker Philharmonikern, dem Chicago und London Symphony Orchestra.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit dem Jahr 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er Ehrendirigent des Orchesters. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.





 Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

STÉPHANE DENÈVE
Nikolaj Znaider Violine
CONNESSON ›Flammenschrift‹
SIBELIUS ›Violinkonzert‹
STRAUSS ›Eine Alpensymphonie‹

Sa 03.11. | So 04.11.
20 Uhr | Philharmonie

NEUERSCHEINUNGEN

Kent Nagano dirigiert Werke von Rihm und Beintus

Im September erschien beim Label »Capriccio« in Koproduktion mit dem Kulturradio vom rbb eine neue CD des DSO mit Kent Nagano. Sie vereint Konzertschnitte zweier außergewöhnlicher Werke, die von dem Maestro nicht nur dirigiert, sondern auch initiiert wurden: Wolfgang Rihms »Das Gehege« und »Le petit prince« von Jean-Pascal Beintus.



Rihms »nächtliche Szene« für Sopran und Orchester gab der DSO-Ehrendirigent anlässlich seines Amtsantritts an der Bayerischen Staatsoper 2006 in Auftrag. Als Textgrundlage für die vieldeutige Fantasieszene diente dem Komponisten Botho Strauß' »Schlusschor«. Den expressiven Part des Solosoprans übernahm im Berliner Konzert vom 19. März 2011 die kanadische Sopranistin Rayanne Dupuis, eine ausgewiesene Spezialistin für Neue Musik.

Nicht nur mit Rihm, sondern auch mit Beintus verbindet Nagano eine langjährige musikalische Freundschaft. Beim französischen Komponisten gab das DSO eine auf der berühmten Erzählung von

Antoine de Saint-Exupéry basierende Suite für das Kulturradio-Kinderkonzert am 11. Juni 2006 in Auftrag. Ausdrucksstark illustrierte der Komponist ausgewählte Kapitel des Buches mit träumerischen musikalischen Bildern. Dabei beschränkte er sich auf Kammerorchesterstärke, gepaart mit einem Solistenduo aus Violine und Harfe, das für die Uraufführung mit Eva-Christina Schönweiß, Stimmführerin der Zweiten Violinen beim DSO, und der Harfenistin Kirsten Ecke besetzt wurde.

Cello-CDs mit Daniel Müller-Schott und Maximilian Hornung

Mit Tschaikowskys »Rokoko-Variationen« begeisterte der Cellist Daniel Müller-Schott im März 2017 das Publikum in der Berliner Philharmonie. Auf seiner neuesten CD, die er gemeinsam mit dem DSO und dem Dirigenten Aziz Shokhakimov einspielte, stehen sie am Anfang einer Reise durch das russische Repertoire für Violoncello und Orchester des 19. Jahrhunderts. Neben weiteren Meisterwerken von Tschaikowsky enthält das Album auch Stücke von Glasunow und Rimsky-Korsakow. Die Aufnahme ist am 12. Oktober in Koproduktion mit Deutschlandfunk Kultur bei »Orfeo« erschienen.

Eine zweite Cello-CD mit dem DSO – unter der Leitung von Andris Poga und mit dem Cellisten Maximilian Hornung – versammelt zwei hochexpressive, in der Sowjetunion entstandene Konzerte aus dem Jahr 1966: das Zweite Cellokonzert von Schostakowitsch und das Zweite Cellokonzert des georgischen Komponisten Sulchan Zinzadse, das Maximilian Hornung einst im Autographen von seinem Lehrer Eldar Issakadze ausgehändigt bekam und nun erstmals eingespielt hat. Vom Label »myrios classics« wurde auch diese CD am 12. Oktober veröffentlicht.

—
Weitere Informationen unter
dso-berlin.de/neuerscheinungen

QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG
 IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ
 POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30
WWW.QIU.DE