



# Der fröhliche Ton

Kirill Petrenko und das Bayerische Staatsorchester spielen Gustav Mahlers Siebte Sinfonie.

Von Berthold Seliger

»Hier röhrt die Natur.«  
Gustav Mahler am Pult  
(Zeichnung um 1890)

**E**in sehr langsamer, sehr leiser Marsch, ein Trauermarsch vielleicht? Punktierte Achtel und Zweiunddreißigstel, begleitet vom dumpfen Wirbel der Großen Trommel. Wie im berühmten Adagietto der Fünften Sinfonie bleibt die Harmonik zunächst unklar, ehe das Thema des Tenorhorns aus dem »Nebel der Harmonie« (Paul Bekker) auftaucht: Ein punktiertes Auf und Ab mit übermäßigen Quartsprünge, forte, fortissimo, sforzati: Vielleicht wirklich »eine der bedeutendsten melodischen Eingebungen Mahlers«, wie Gerd Indorf schreibt, aber auf jeden Fall sind wir schon mit den ersten Takten seiner Siebten Sinfonie mitten in der Mahlerschen Welt, wie sie uns von seiner brillanten Sechsten geläufig ist. Und doch ist hier etwas völlig anders. Am Ende des Tenorhornthemas hellt sich alles auf, nicht nur das mit einem gis verfarbte h-Moll verwandelt sich nach H-Dur, es folgt auch ein weiteres, »etwas weniger langsames« Marschthema, das nicht mehr akkordisch, sondern melodisch ist in kleinen Schritten: eher ein munteres Wanderlied. Der Komponist soll gesagt haben: »Hier röhrt die Natur.«

Doch diese Naturmusik hat nichts mit der Idylle der Beethovenschen »Pastorale« zu tun, sie ist ürtümlicher, bedrohlicher

auch – Natur ist hier eher als Kontrast zur Zivilisation zu verstehen, der sie fernsteht. Mahler verwendet ein Kompositionsmittel, das wir heute als »Sampling« bezeichnen würden: Die unterschiedlichsten Melodien, Harmonien, Lautstärken, Geräusche stehen nebeneinander und haben (anscheinend?) nichts miteinander zu tun – ganz so, wie wir in der unberührten Natur die verschiedensten Geräusche und »Töne« gleichzeitig erleben, ohne dass etwas durchkomponiert wäre. Ein Quartenmotiv in den Trompeten, eine aus großer Terz und Tritonus gebildete fallende Septime, eine »Kraftdemonstration« (Indorf) der Violinen, Dissonanzen noch und nöcher, Fortissimi neben ersterbendem Pianissimo, die Celli spielen Arpeggien, wir hören sentimentale Terzen, plötzlich dröhnt die Trompete mit einer verzerrten Variante des Hauptthemas in die vermeintliche Idylle, wir erleben gebannt eine »brennend schmerzliche Empfindung: Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft«, schrieb Mahler in einem Brief.

## Stimmen und Stimmungen

Ja, was ist das für eine Welt? Mahler setzt dem »brutalen Lebensstrudel« mitten in der Durchführung des ersten

Satzes eine Vision, eine Art Entrücktheitsinsel entgegen: einen »Ausblick auf eine bessere Welt«, wie er selbst sagte, eine »Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen«, also eine Art unmittelbarer »Jetztzeit« (Walter Benjamin). Und natürlich ist dieser Ausblick, diese Jetztzeit auch mit Kindheits Erinnerungen gefüllt, etwa mit Militärblasmusik, wie Mahler sie in seiner Kindheit häufig gehört hat. Doch alles verwandelt sich ständig, »nichts bleibt, wie es ist, und alles kann sich in sein Gegenteil verkehren«, schreibt Malte Krasting im Begleitbuch zu der CD.

Es ist faszinierend, wie Kirill Petrenko und das Bayerische Staatsorchester (was für eine Bezeichnung!) in dem hier vorliegenden Konzertmitschnitt dieses Nebeneinander, diese fast schon Gleichzeitigkeit von Stimmen und Stimmungen, von Gegensätzen und Schroffheit, von überschwenglicher Schönheit und herben Derbheiten geradezu ausstellen. Indem Petrenko die Partitur ernst nimmt, lässt er die Musik in ihrer beeindruckenden Vielfalt leuchten. Dies gilt erst recht für die Trias der mittleren Sätze, also der zwei Nachtmusiken und des von ihnen eingerahmten »schattenhaften« Scherzos. In der ersten Nachtmusik

erleben wir einen Dialog zweier Hörner, das eine in C-Dur, das andere in c-Moll, das eine rufend, das andere wie aus weiter Ferne (»mit Dämpfer«) antwortend und so einen Raum hervorruft, der nach und nach von allen Holzbläsern angefüllt wird, bis alles abenteuerlich chromatisch abstürzt (vom Orchester hier geradezu genial vollzogen, alles fällt atemlos in die Tiefe, und wir mittendrin ...) und im Pianissimo vererbt und dann, welch ein Wunder!, in eine berückend schöne, volksliedartige Melodie der Hörner mündet, die, wir sind ja bei Mahler, unentschlossen zwischen Dur und Moll changiert: Eine an die »Scène aux champs«, die »Szene auf dem Lande« in Berlioz' »Symphonie fantastique«, erinnernde Berghirtenphantasie mit hinter der Bühne positionierten Herdenglocken, »Symbole der Weltverlorenheit« (Indorf). Wir erleben die Einsamkeit des Menschen in der Natur, also in der Welt an sich, die Fremdheit im Dasein, wenn der Mensch »auf höchstem Gipfel im Angesicht der Ewigkeit steht«, also in einem Augenblick größter Empfindung, aber auch existentieller Angst. Diese Nachtmusik endet mit einem C-Dur-Akkord, der sich auf geheimnisvolle Weise nach c-Moll verdunkelt und, tief raunend von

Becken und Tamtam begleitet, »morendo«, also »ersterbend« im Pianissimo verschwindet. Nur das »lang« gehaltene und ebenfalls »morendo« verklingende hohe Flageolet-g der Celli bleibt übrig, ehe auch dieses, ehe »alles« verklingt. Adorno hatte Thomas Mann im kalifornischen Exil auf die Bedeutung dieses letzten Tons hingewiesen, und der Dichter hat es in seinen »Doktor Faustus« eingewoben, wo er die Stelle Adrian Leverkühns zweitem Hauptwerk »Dr. Fausti Weheklag« zuweist und so beschreibt: »... und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut (...). Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht.«

Dann das Scherzo, »schatenhaft«, wie Mahler noch nicht im Autograf, aber in der Druckversion einfügte, um den abenteuerlichen Geisterhokuspokus zu verdeutlichen, den er in diesem Satz anrichtete. Der Spuk wird vor allem dadurch erzeugt, dass die vielen Motive und Themen eher angedeutet, jedenfalls nicht ausgearbeitet und sozusagen konturlos-schattenhaft miteinander verwoben werden, wenn sie nicht sogar einfach in ihre Bestandteile zerfallen. Weniger ein »Scherzo« denn ein makaberer Tanz, ein wilder Ritt, dissonante Schmerzensschreie, als zweites Thema ein Klageged in den Holzbläsern, von Triolen kontrapunktiert, die Adorno als »das drehorgelhaft Dudelnde des Weltlaufs mit der expressiven Trauer darüber« interpretiert. Wir hören einen Walzer, ein Trio mit einer unvergesslichen Oboenmelodie, »rührend sprechend wie kaum etwas anderes von Mahler« (noch mal Adorno), doch die Idylle wird sogleich widerrufen, und am Ende bleibt nur der weiter dudelnde Walzerhythmus, bevor der Satz eher abbricht als zu einem Schluss hingeführt wird.

Die folgende zweite Nachtmusik, ein »Andante amoroso«, setzt nach der verstörenden Wildheit des Scherzos einen scheinbar beruhigenden Kontrast: eine Serenade, ein trivial-romantisches Ständchen, das ein Don Juan vor dem Fenster seiner Liebsten zu singen scheint, getragen von einer Gitarre, deren Verwendung in dieser Sinfonie Arnold Schönberg so beschreibt: »... der ganze Satz steht auf diesem Klang der Guitarre. Sie gehört von allem Anfang an dazu, ist ein ausführendes Organ dieser Komposition: nicht das Herz, aber vielleicht das Auge, der Blick, das, was ihr das Ansehen gibt«. Aber Zweifel scheinen angebracht, ob des Sängers Ständchen von Erfolg gekrönt sein wird: Gerd Indorf bemerkt in seiner Analyse, es erscheine »jedoch fraglich«, ob der Sänger »seine Herzallerliebste mit den von Abbrüchen und chromatischen Wendungen verfremdeten Serenadenklängen erfreut hätte. Vielleicht ist sein Vortrag bereits am komplizierten melodischen Verlauf

gescheitert.« Romantik? Alles Trug! Funktioniert nicht mehr, wir schreiben das 20. Jahrhundert ...

**Das Rätsel des Schlusssatzes**

So weit, so Mahler. Wie aber kommt es, dass ausgerechnet diese, seine Siebte, Sinfonie bis heute die am seltensten aufgeführte seiner Großwerke geblieben ist? Es liegt am Rätsel des Schlusssatzes, der von Mahlers Zeitgenossen noch größtenteils begeistert aufgenommen wurde: »Das leuchtende, jubelnde, lachende, in Jauchzern rufende, ja manchmal gar in taumelnder Jahrmarktslustigkeit und Dudelsackfidelität hinspringende Finale« (Richard Specht, 1925), oder Paul Bekker 1921: »Es ist der Gipfel lebensbejahenden Bekennens, den Mahler hier erreicht hat. Es ist ein Höchstmaß instrumentalen Ausdrucksvermögens (...). Die Jubelfarfen des Schlusses verkünden einen neuen Sieg.« In der Tat: So viel C-Dur war nie oder jedenfalls selten ... Den Kontrapunkt setzte Adorno 1960 in seinem großen und auf vielen Ebenen bahnbrechenden Mahler-Aufsatz, mit dem überhaupt erst wieder eine allmähliche neue Mahler-Rezeption ansetzte – vergessen wir nicht, dass der Komponist seit dem Faschismus quasi verfermt geblieben war. Adorno

Die dämonische Akkuratess, die Gebrochenheit und Schroffheit Mahlers bei gleichzeitiger unsagbarer Schönheit bringt Petrenko so miteinander in Beziehung und auf den Punkt wie in neuerer Zeit sonst wohl nur Kirill Kondraschin

plädierte eindrucksvoll und klug für Mahler als Dissidenten: »Mahler stachelt die mit der Welt Einverständenen zur Wut auf (...). Darum plädiert Mahlers Sinfonik (...) gegen den Weltlauf.« Mit den »positiven« Sätzen allerdings fremdelte Adorno nicht nur, er lehnte sie vehement ab, vor allem die Finalsätze der Fünften und der Siebten Sinfonie: »Mahler war ein schlechter Jäger. Seine Stimme überschlägt sich, wie die Nietzsches, wenn er Werte verkündet, aus bloßer Gesinnung redet (...) und musiziert, als wäre Freude schon in der Welt.« Adornos Diktum dürfte es dem Finale und damit der gesamten Siebten bis heute schwer gemacht haben: Wer will heute schon »Jäger-Musik« hören, wo derartige Weltzustimmungsmusik mittels schlechtem Schlager, dumpfem Schlagerrock und dümmlicher volkstümlicher Musik wahrlich aus allen Kanälen auf uns eindringt, ach was, geradezu einstürzt und ihren ideologischen Effekt als eine Art »Durchhaltungsmusik« entfaltet?

**In Distanz zu sich selbst**

Aber lässt sich Adornos Diktum wirklich aufrechterhalten? Kann ein Komponist von der Klasse Gustav Mahlers, dem die großartigste Sinfonik attestiert wird, gleichzeitig ein derart schlechter

Komponist sein, dass ihm nach vier wunderbaren Sätzen das große Finale so derb misslingt? Es fällt schwer zu glauben. Könnte es nicht einfach so sein, dass Mahler absichtsvoll übertreibt, dass er das strahlende C-Dur bewusst übersteigert, um das in der deutschen Klassik seit Beethoven so beliebte »Per aspera ad astra« gleichsam zu karikieren? Man darf wohl doch annehmen, dass Mahler genau wusste, was er tat. Er zitiert in der Variante des Hauptthemas dieses Satzes Wagners »Meistersinger« – wohl kaum als Persiflage, aber vielleicht als Überhöhung? Das Refrainthema wird von tänzerischen und idyllischen Episoden unterbrochen – diese Episoden sind allesamt »historischen« Materials, sei es ein höfischer Tanz wie das Menuett, seien es romantische Idyllen des 19. Jahrhunderts. In den Übertreibungen, in den monumental Steigerungen, den Rachmaninowschen Unisonowendungen oder den monumentalen Glocken, zu denen die aus der Ferne herbeiwahenden Kuhglocken der Nachtmusik im Finale mutiert sind, und erst recht im jubelndem Lärm dieses Finales scheint mir vielmehr eine gewisse Distanz zur Musikgeschichte formuliert – die uns als eine Mode,

Verwendung kommt, das im Schaffen Mahlers häufig als Zeichen des Todes interpretiert wird? Vielleicht ist dieser Satz weniger eine »angestrengt fröhliche« oder »ominös positive« Musik, sondern eine, die sich selbst sozusagen zu Tode feiert? Ein frenetisch übertriebener Jubel, der uns, wenn wir in den Spiegel schauen, seine hässliche Fratze zeigt? »Mahlers Musik ist kritisch, Kritik am ästhetischen Schein, Kritik auch an der Kultur, in der sie sich bewegt«, sagte Adorno 1960 in seiner Wiener Rede – und ausgerechnet für das Finale seiner Siebten Sinfonie, die der Komponist für eines seiner besten Werke hielt, soll das nicht gelten? Aw C'mon, Mister Adorno ...

**Gelungener Auftakt**

Kirill Petrenko erweist sich mit dieser grandiosen Aufnahme erneut als herausragender Mahler-Interpret. Wie schon bei seiner Interpretation der sechsten Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern zeigt Petrenko auf, wie modern Mahler war, ohne jedoch das Schwelgerische dieser Musik zu kurz kommen zu lassen. Die dämonische Akkuratess, die Gebrochenheit und

Berthold Seliger, Jahrgang 1960, ist Konzertagent und Autor. Er schreibt regelmäßig im Feuilleton der jungen Welt, zumeist über Musik. Zuletzt veröffentlichte er 2019 »Vom Imperienegeschäft. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören« (Edition Tiamat). In der Ausgabe vom 23./24. Januar 2021 erschien von ihm an dieser Stelle »Der Traum der Moderne. ranni und Florian Boesch's Liederalbum und das antizipierte Glück«.

Gustav Mahler: »Symphonie Nr. 7« – Kirill Petrenko, Bayerisches Staatsorchester, Konzertschnitt Nationaltheater München, 28./29. Mai 2018 (Bayerische Staatsoper Recordings)

Verwendete Literatur: Theodor W. Adorno: Mahler: Eine musikalische Physiognomie. Frankfurt a. M. 2003  
Ders.: Wiener Rede, in: H. Danuser (Hg.), Gustav Mahler. Wege der Forschung, Bd. 653, Darmstadt 1992  
Gerd Indorf: Mahlers Sinfonien. Freiburg i. Br. 2010  
Gustav Mahler: Briefe. Wien 1996

**Uwe ■ Von Rattelschneck**

