

Gustav Mahler (1860–1911) – Symphonie Nr. 6 a-Moll

Erster Satz: *Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig.*

Zweiter Satz: *Andante moderato.*

Dritter Satz: *Scherzo. Wuchtig. – Altväterisch. (Poco meno mosso.)*

Grazioso. (Immer gleiche Achtel.)

Vierter Satz: *Finale. Sostenuto. Allegretto moderato.*

1. Die rätselhafte Sinfonie

Idyllische Herdenglocken, Hammerschläge, „altväterische“ Tanzfloskeln, modernste und auch schreckliche Klänge, die die Weltkriege vorweg zu nehmen scheinen, neben Erinnerungen an Tonfälle bei Schubert, Mendelssohn und Bruckner – Gustav Mahlers 6. Sinfonie ist von Gegensätzen durchzogen und lässt diese unvermittelt aufeinanderprallen. Mahler selbst schrieb an seinen frühen Biographen Richard Specht, dass die Sinfonie Rätsel aufgeben würde, denen nur diejenigen gewachsen wären, die seine ersten fünf Sinfonien gründlich gehört hätten. Dieses Zitat eines undatierten Briefes, prominent im letzten Absatz von Spechts bereits 1913 erschienener Mahler-Biographie platziert, scheint die weitverbreitete Tendenz, diese Sinfonie werkbiographisch, als ideale Darstellung von Mahlers eigener Komponisten-Biographie zu interpretieren, verstärkt zu haben. Noch weiter gehen Spekulationen, die auf Alma Mahlers Andeutungen zurückgehen, Mahler hätte in einer idyllischen Phase der noch jungen Ehe und des Familienglücks das kommende Unglück antizipiert, das drei Jahre später begann: den Verlust der älteren Tochter Maria, die eigene Herzkrankheit, die beruflichen Probleme als Direktor der Wiener Hofoper, die zu seinem endgültigen Rücktritt führten.

Allein die aufwändige Instrumentation und die Schwierigkeiten, die die Einstudierung der Sinfonie mit sich bringt, haben in den Jahren nach ihrer Uraufführung 1906 dazu geführt, dass fast mehr über die Sinfonie geredet wurde als dass sie tatsächlich zu hören war. Spechts Charakterisierung der Sinfonie als rätselhaft, die er ja noch vor dem Beginn des ersten Weltkriegs vornahm, fällt in eine Zeit, in der das Werk seit 6 Jahren nicht mehr aufgeführt worden war. In Amerika fand die Erstaufführung sogar erst im Jahre 1947 statt. Der vierhändige Klavierauszug, eine der wichtigsten Möglichkeiten, diese Musik vor der Verbreitung der Schallplatte kennenzulernen, lag im Arrangement von Hans Zemlinsky bereits seit 1906 vor, allerdings ist ein Klavierauszug nicht in der Lage, auch nur eine geringe Vorstellung von der oft atemberaubenden Instrumentation der Sinfonie zu geben. Mahler hat die Klänge hier bis zur Geräuschhaftigkeit hin überaus genau ausgehört, so dass manche Tonhöhen, werden sie auf dem Klavier gespielt, schlicht falsch klingen, weil die Klangfarben oder die Effekte einer bestimmten Spieltechnik auf einem Klavier nicht wiedergegeben werden können. Nicht allein deshalb waren Alma Mahlers detaillierte und letztlich auch authentische Angaben über die Sinfonie und Mahlers Gedanken dazu die einzige Quelle in der Zeit, in der die Sinfonie sehr selten aufgeführt wurde. Mahler selbst hat die Sinfonie zwischen 1906 und 1907 nur viermal dirigiert, und dann gar nicht mehr. In dieser kurzen Zeit nahm er in einer vollständigen Revision der Partitur im Sommer 1906 auffällig viele Änderungen (Retuschen) an der Instrumentation vor: Vor allem dünnte er aus, um den Stimmen zu mehr Durchsichtigkeit zu verhelfen, und er reduzierte auch die Zahl der spektakulären Hammerschläge, indem er den dritten und letzten Hammerschlag – ganz kurz vor Ende des Finales im letzten Fortissimo – erst strich, dann aber gegen 1910 seine Wiedereinsetzung erwog. Gerade hinsichtlich des Schlagwerks experimentierte Mahler während der Proben mit großem Aufwand: So ließ er z. B. eine große Kiste bauen, die die seiner Ansicht zu schwachen Pauken ersetzen sollte. Sie erwies sich allerdings als unbrauchbar.¹ Obwohl das Publikum der ersten Aufführung von der Lautstärke vor allem des Finalsatzes regelrecht betäubt zu sein schien und die Proben das Orchester an seine physischen Grenzen führten, forderte Mahler besonders für den hochvirtuosen Trompetenpart immer mehr Forte. Mahlers minutiöse Suche nach klanglicher Präzision in einer

¹ Alma Mahler-Werfel, Gustav Mahler. Erinnerungen (1940), Frankfurt am Main 1991, S. 121-122.

akustisch auf nie dagewesene Weise überfordernden Situation ist umso erstaunlicher, als er auch diese Sinfonie in den Sommermonaten in seinem abgeschiedenen Arbeitshaus im Walde bei Maiernigg geschrieben und sich alle Klänge ohne Hilfsmittel vorgestellt hatte.

Ebenso stellte er auch die Reihenfolge der Binnensätze, des Scherzos und des Andante Moderato, um. Während er ursprünglich das Scherzo direkt auf den ersten Satz folgen ließ, was einen sehr glatten Übergang zwischen den beiden motivisch ähnlichen Sätzen in a-Moll ermöglichte, stellte er die Sätze schon bei der Uraufführung um und ließ als zweiten Satz das Andante moderato in Es-Dur anschließen, was klanglich aus einer ganz anderen Welt zu stammen scheint und tonal nicht weiter von a-Moll entfernt sein könnte.² Diese Reihenfolge, die die motivischen Gemeinsamkeiten von Scherzo und Finalsatz beleuchtet, wird auch am heutigen Abend erklingen.

Mahlers Unruhe und sein unablässiges Umarbeiten des Werks, welche offensichtlich die Proben mit ihm zum Teil des Kompositionsprozesses werden ließen,³ führten in der frühen Zeit der Sinfonie dazu, sie als eine Art Lebensrätsel des Komponisten zu verstehen. Alma Mahlers im Jahre 1940 veröffentlichte Erinnerungen spitzen die Situation anekdotisch noch weiter zu: „Die letzten Proben! Der Schlußsatz dieses Werkes mit den drei großen Schicksalsschlägen! Kein Werk ist ihm beim ersten Hören so nahe gegangen. Nach der Generalprobe ging Mahler im Künstlerzimmer auf und ab, schluchzend, händeringend, seiner nicht mächtig. [...] Bei der Aufführung dirigierte Mahler die Symphonie fast schlecht, weil er sich seiner Erregung schämte und Angst hatte, daß die Empfindung während des Dirigierens aus ihren Grenzen brechen könnte. Die Wahrheit dieses schrecklichen letzten Antizipando-Satzes wollte er nicht ahnen lassen!“⁴

2. Innen und Außen

Zu den radikalsten Gegensätzen in der Form der sechsten Sinfonie gehört das unvermittelte Springen zwischen sehr klassischen Tonfällen und einem klanglichen Realismus, der vielmehr an Landschaften und Szenen als an die tonale und motivische Strenge einer Sonatenhauptsatzform denken lässt. Der erste Satz, das Allegro energico ma non troppo, beginnt fast wie eine instrumentierte und nur leicht modernisierte Klaviersonate von Franz Schubert. Der erste Teil der Sonatenhauptsatzform wird sogar wiederholt. Dieser Umstand – in klassischer Musik ein Standard, in romantischer Musik eher ein Problem, da Wiederholungen dem ästhetischen Ideal einer ständigen Entwicklung zuwiderlaufen – hält gerade so lange an, dass sich die Zuhörenden in einer klassischen Form sicher wähnen. Statt einer komplexen Themenverarbeitung im zweiten Teil, der Durchführung, erklingt dann aber ein Idyll mit Almglocken und pittoresken Szenen wie einem Duo zwischen Horn und Solovioline oder zwischen Flöte und Bassklarinette. Dass diese abrupten Szenenwechsel zwischen einer klassisch rückgewandten Innenwelt und einem Draußen in der Natur die Form nicht zerreißen, liegt an der Balance zwischen traditionellen Themen und einem Schleier aus ent-rückender Instrumentation und einer ebenso leicht unwirklichen Harmonik. Im ersten Satz ist es ein choralhaftes Thema zwischen den Formteilen, zuerst zwischen erstem und zweitem Thema eingeführt, welches zum ersten Mal Klänge einführt, die den traditionellen Kontrapunkt aufzulösen scheinen: Beim ersten Erklingen sind es vor allem die Mittelstimmen in den Bläsern, die eine ganz konventionelle Phrase von innen heraus mit chromatischen Farbwirkungen anreichern, beim zweiten Mal sind es die Celesta und in farbigen und neuartigen Harmonien tremolierende und trillernde Streicher, die in einen traditionellen Hörnersatz hineinspielen, beim dritten Mal erklingt das Thema im doppelten Tempo und mit Echowirkungen in Celesta, Bratschen im Pizzicato und den Holzbläsern – die Harmonien werden so gleichzeitig plastisch und unwirklich und schaffen den

² David Matthews, *The Sixth Symphony*, in: Donald Mitchell und Andrew Nicholson, *The Mahler Companion*, Oxford 1999, S. 366-375, hier: S. 372-374.

³ Peter Gülke, *VI. Symphonie in a-Moll (Tragische)*, in: Renate Ulm (Hg.), *Gustav Mahlers Symphonien*, Kassel 2001, S. 174-200, hier: S. 186-200.

⁴ Alma Mahler-Werfel, *Gustav Mahler. Erinnerungen*, S. 123.

Übergang zu den szenischen Abschnitten, die eigentlich in einem Sonatensatz Fremdkörper sind. Im Andante sind die Fremdeinschübe fast so etwas wie Erinnerungszitate an Themen von Bruckner, die den Fluss des Satzes allerdings nie stören, im Scherzo ist es ein „altväterischer“ Ländler-Tonfall, Tanzfiguren, die durch kunstvolle Taktwechsel wie zufällig oder als hätten die Spielenden geträumt über das Maß ausgedehnt werden – auch hier die Illusion von Privatheit, paradoxer hervorgebracht von einem riesigen Orchester, zwischen durchaus rauen und marschähnlichen Abschnitten, die an den Beginn der Sinfonie erinnern.

Die auch heute noch nachvollziehbare Illusion, es handele sich bei der ganzen Sinfonie um das Schicksal eines Menschen, wird durch den Einsatz wiedererkennbarer Motive gespeist, die wie Leitmotive bei Richard Wagner die vier Sätze zusammenhalten. So ein akzentuierter Durdreiklang, der in einen Molldreiklang umschlägt, oder auch das schon erwähnte Choralthema.

Diese Durchdringung von scheinbar beherrschbaren, klassischen und eigentümlich bekannten Themen und überwältigenden Klängen fordert das Hören heraus: ⁵ Die wiederkehrenden, begreifbaren Themen und Motive provozieren immer wieder Versuche, auch die ungewohnten oder am Rand des Spektrums stattfindenden Klänge in all ihrer Komplexität zu erfassen.

Ariane Jeßulat

⁵ Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin 1913, S. 298.