

DRESDNER
Philharmonie

8. ZYKLUS · KONZERT 1963/64

Sonnabend, 14. März 1964, 19.30 Uhr

Sonntag, 15. März 1964, 19.30 Uhr

8. ZYKLUS-KONZERT

MOZART – MAHLER

Gastdirigent: Heinz Rögner, Berlin

Solistin: Eva Bernáthová, Prag

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Konzert für Klavier und Orchester c-Moll KV 491

Allegro

Larghetto

Allegretto

– Pause –

Gustav Mahler 9. Sinfonie D-Dur

1860-1911

Andante comodo

Scherzo

Rondo-Burleske

Adagio

Dr. Dieter Härtwig

GUSTAV MAHLER

Bildnis

einer großen

Musikerpersönlichkeit (VII)



GUSTAV MAHLER, 1909

„In ihm ist Liebe“ — sagte Hans Pfitzner von Gustav Mahler, sich auf dessen Menschentum und sein Verhältnis zur Kunst beziehend. Mahler liebte die Welt, die Natur, die Menschen. Diese Liebe war es, die ihn unermüdlich komponieren ließ, die sein großes, liebendes und leidendes Herz erfüllte. Die Schönheiten der Natur rissen ihn immer wieder zur Bewunderung hin wie ihn auch die Begegnung mit wertvollen Menschen stets aufs neue beglückte. Zugleich aber sah er auch — wie Dostojewski — das Leid und die Grausamkeit in den menschlichen Beziehungen seiner Zeit. Eine für Mahlers Weltbild und Auffassung der Natur bezeichnende Episode hat uns sein Freund und Schüler Bruno Walter berichtet: „Irre ich nicht, so war es im letzten Sommer, der Mahler vergönnt war, daß ein sonderbar schreckhafter Vorfall verdüsternd auf sein Gemüt einwirkte. Er erzählte mir, daß er bei der Arbeit in seinem Toblacher Komponierhäuschen plötzlich durch ein undefinierbares Geräusch aufgeschreckt wurde; gleich darauf stürzte etwas ‚fürchterlich Dunkles‘ zum Fenster herein und, entsetzt aufspringend, sah er sich einem Adler gegenüber, der den kleinen Raum mit seinem Ungestüm erfüllte. Die erschreckende Begegnung nahm ein schnelles Ende, der Adler verschwand stürmisch, wie er gekommen war. Als Mahler sich, erschöpft von dem Schrecken, hinsetzte, flatterte eine Krähe unter dem Sofa hervor und flog hinaus; die stille Stätte musikalischer Versenkung war also Kriegsschauplatz gewesen, auf dem sich einer der zahllosen Kämpfe ‚aller gegen alle‘ abgespielt hatte. In Mahlers Erzählung zitterte noch das Entsetzen über die so unmittelbare Demonstration der Grausamkeit in der Natur nach, die von jeher einer der Gründe zu seinem tiefen Weltleid gewesen und sich nun neuerlich seiner erbebenden Seele drastisch in Erinnerung bringen zu wollen schien.“

Es ist typisch für Mahler — wie auch für manch anderen Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts —, daß ihm die in der Natur beobachtete Grausamkeit gleichsam als Spiegelbild, als Gesetzmäßigkeit auch des menschlichen Zusammenlebens in der Gesellschaft erschien. In der Tat vermochte sich seinen forschenden Blicken auch nur wenig Erfreuliches zu bieten. Höchst widerspruchsvoll war die Wirklichkeit des Lebens und Erlebens in Mahlers Zeit. „Diese Wirklichkeit“ — sagt E. H. Meyer — „ist im Österreich und Deutschland jener Jahre gekennzeichnet durch den sich rasch entwickelnden Imperialismus, der den Menschen verschärfte Ausbeutung und ungezähltes Leid, Knechtung ganzer Völker, unverhüllte Kriegsdrohung,

gleichzeitig geistigen Obskurantismus, die Nichtachtung allen Menschentums, die beginnende Auflösung aller humanistischen und humanen Werte und Ideale brachte. Sie ist aber insbesondere gekennzeichnet durch den Aufstieg der Arbeiterbewegung, ihren Kampf gegen die herrschenden Mächte des Verfalls, der Unterdrückung und Zerstörung, für Demokratie, für die revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft, für Sozialismus, für nationale Unabhängigkeit und für neue Ideale von Menschengröße, Menschenwürde und Menschenliebe. Diese Wirklichkeit erlebt Mahler mit tief empfindender Seele. Wie ein Seismograph verzeichnet sein Werk die Erschütterungen, das Ringen seiner Epoche. „Mahlers Weltanschauung konnte nur auf dem Boden einer niedergehenden Gesellschaft und Kultur entstehen, wie er sie erlebte, „einer Gesellschaft, die einem Künstler keinen Lebensinhalt, keine ideale Perspektive mehr zu geben vermochte. Mahler empfindet deren Sinnlosigkeit, aber sieht nicht mit Klarheit den großen Ausweg, der Sozialismus, der der Menschheit und auch der Kunst neues Leben, neue Kraft bringen sollte, und er läßt sich als leidender spätbürgerlicher Künstler gelegentlich von dem vielen Abstoßenden der niedergehenden bürgerlichen Welt übermannen, das er sehr wohl gewahrt, ohne es eigentlich erklären zu können. Er sehnt sich fort vom Schauplatz so entsetzlicher Kämpfe, er sucht manches Mal zu entrinnen in trügerische Phantasiewelten von Urlichtmysterien, von Menschenferne und Irrealität“ (Meyer).

Armut war Mahlers erste Lebenserfahrung gewesen. Niemals konnte ihn — trotz aller Erfolge, die er errang — der kapitalistische Kunstbetrieb in der k. k. Monarchie und im wilhelminischen Deutschland befriedigen. Überall begegnete ihm Kleinlichkeit, Neid, Oberflächlichkeit, Intrigen, antisemitische Umtriebe. „Von den Großen dieser Welt hielt er nicht viel. Gegen den Kaiser und den kaiserlichen Beamten führte er während der zehn Jahre seiner Wiener Direktionstätigkeit einen mannhaften Kleinkampf um die Lauterkeit und Unbestechlichkeit seiner künstlerischen Arbeit. Als ihm zum Beispiel einmal der Kaiser eine unbegabte Sängerin (eine seiner ehemaligen Geliebten) aufdrängen wollte, lehnte er es ab, sie auftreten zu lassen, es sei denn mit dem Zusatz auf dem Theaterzettel „auf allerhöchsten Befehl“. (Der Kaiser verzichtete.) Solcher kennzeichnender Begebenheiten gibt es mehrere in Mahlers Leben.

Wo gab es Reinheit und Menschenliebe? Wer hatte noch Sinn für höhere Dinge, Verständnis für tiefere Zusammenhänge? Wo gab es Menschen, die nicht bloß nach seichten Erfolgen, nach Geld, nach billigen Erfolgen strebten? In der unmittelbaren Lebenserfahrung bürgerlicher Künstler aus jener Zeit gab es solcher Menschen nur wenige. Ein paar Freunde, wahrscheinlich selber Künstler oder Wissenschaftler — und die waren damals Außenseiter der Gesellschaft —, bei ihnen konnte man Verständnis finden, mit ihnen in kostbaren Stunden einen Gleichklang der Seelen feststellen. Wie nun war die Welt beschaffen, in der sich Mahler mit wenigen anderen Ausgewählten zu treffen vermeinte? Die Verachtung, ja die Verneinung der materiellen Umwelt lag ihr zutiefst zugrunde. Es schien ihnen, als käme es zu allerletzt darauf an, was sich in der „Welt der Erscheinungen“ abspielte. Wichtig, entscheidend, ja, einzig gültig seien nur geistige Dinge. Und an diesen geistigen Dingen könnten eben nur wenige teilhaben. Solche Gedanken, in verschiedene Bilder gekleidet und mit dem verschiedensten Beiwerk versehen, waren sehr charakteristisch für die Auffassungen der bürgerlichen Intelligenz in jenen Tagen. Der Kunst war in dieser gedanklichen Konstruktion ein besonderer Platz zugewiesen. Sie wäre das „Eigentliche“, das „Wesentliche“ schlechthin. Der Kunst wäre es gegeben, über die Banalitäten des Lebens sich hinwegzusetzen, denn sie stamme aus einer anderen Welt und sei allein befähigt, einige wenige in diese andere Welt zu entrücken. Die Tatsache, daß nur wenige sich auf den Fittichen einer so gesehenen Kunst

in eine bessere Welt schwingen konnten, daß die Kunst also nur eine aristokratische sein könne — das schien nichts Erschreckendes zu sein, sondern ganz im Gegenteil die Richtigkeit dieser Auffassung zu bestätigen. Eine solche geistige Position bezogen viele, allzu viele Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts in allen europäischen Ländern. Ihr Protest gegen die Grausamkeiten der Welt war ein passiver, ihr Heilmittel der Verzicht auf Wirkung außerhalb eines kleinen Kreises. . . Wenn Gustav Mahler seine Weltanschauung bewußt formulierte — und er tat dies oft in Briefen an Freunde und an seine Frau —, so ging er über diese Betrachtungsweise nicht hinaus. Auch ihm schien der Alltag banal, unwichtig, nichtssagend; die meisten Menschen, mit denen er zu tun hatte, oberflächlich, lärmend und gemein. „Mit sich allein sein“, zu sich selber finden — das ist es, was aus dem Alltag hinausführt. Man muß wachsen, darüber hinauswachsen, um so einen Weg zu Gott zu finden. Und Gott, das ist für Mahler die Liebe. Er, der menschenscheu und — von ungezählten Menschen umgeben — einsam lebte, suchte die Verbindung zu den Menschen in der Einsamkeit seines Herzens. Je mehr der Mensch „zu sich selbst“ findet, desto inniger kann er sich in „der Liebe“ mit den Menschen verbinden. Gustav Mahler wäre nicht der große Musiker geworden, der er war, wäre er in dieser Haltung steckengeblieben“ (G. Knepler).

Mahlers Weltanschauung ließ ihn die Grausamkeiten der Welt, an denen er litt, und den Weg des Einzelnen zur Verbindung mit seinen Mitmenschen als „ewige“ Kategorien erscheinen. Den letzteren sah er in der Verbindung mit Gott — Symbol für die Verbrüderung mit den Menschen, einer verinnerlichten, humanistischen Liebe. Insofern er keine klare Vorstellung einer Gesellschaftsordnung hatte, die seine Ideale von Liebe und Brüderlichkeit verwirklichen würde, war er der bürgerlichen Weltanschauung seiner Zeit verpflichtet. Doch spricht es für Mahlers Größe, für seinen genialen Instinkt, daß er gewisse Zusammenhänge ahnte, wo er sie nicht wissen konnte: daß nämlich der Kampf um seine Ideale nicht mit und in Partituren auszutragen war, sondern auf dem Boden des proletarischen Klassenkampfes. So setzte er sich beispielsweise für die sozialen Forderungen der Bühnenarbeiter ein, was keineswegs für einen Direktor der k. k. Wiener Hofoper Selbstverständlichkeit bedeutete. Unentbehrlich für das Verständnis Mahlers ist auch jene Begebenheit aus dem Jahre 1905, von der seine Gattin in ihren Erinnerungen berichtet (wobei Hans Pfitzners reaktionäre Einstellung der Haltung Mahlers gegenübergestellt wird): „Übrigens war er (Pfitzner) erregt, böse erregt. Er war — es war der 1. Mai — dem Arbeiterzug am Ring begegnet. Voll Wut über „proletenhafte“ Gesichter war er schnell in eine Seitengasse eingebogen und fühlte sich selbst in seinem Zimmer noch verfolgt. Bald kam Mahler. Mit einem Gemisch von Humor und Verdruß sah er Pfitzners Flucht nun im wahren Licht. Aber es machte ihm heute nichts. Er war zu glücklich. Er war dem Arbeiterzug auf dem Ring begegnet, war eine Zeitlang sogar mitgewandert — alle hätten ihn so brüderlich angesehen —. Das eben wären seine Brüder! Diese Menschen seien die Zukunft!“

(Fortsetzung im nächsten Programmheft)

Mahler ist immer Weltanschauungsmusiker. In ihm glühen Prophetensehnsüchte, von denen seine Töne allen Menschen reden sollen. Allen Menschen! Hier findet sich der Schlüssel für seine Kraft sowohl, wie auch die Erklärung für das, was vielen Hörern an seiner Musik immer wieder „Trivialität“ oder gar „Kitsch“ zu sein scheint. Sein Menschentum war erfüllt von innigster Liebe zu allem Lebenden: allem Lebenden sollte seine Musik davon kündigen. Sie will zu jedem sprechen, will dem Einfachsten noch zu eigen sein. Es gibt nichts, das seiner Liebe nicht heilig genug wäre; da macht sich seine Musik eben alles zu eigen, schließt den Naturlaut wie das derbe Volkslied in sich, kennt das innigste Singen der Seele wie die grotesken Fratzen, in die sich die Menschheit spaltet. Der roh stampfende Ländler wie

das als Blumengesang zart hingehauchte Menuett dienen ihm, seine große, alles umspannende Sehnsucht allen zu künden; und es ist wahr, hier adelt die Seele, das Weltbild des Künstlers, sein Werk. Sträubt sich das Ohr anfangs gegen „Banalitäten“, gegen einen Wahrheitsfanatismus vor der Wirklichkeit der Erscheinungen... so beginnt es bald zu verstehen, fängt an zu lieben, wo es zurückerschreckt, weil es zugleich von tiefstem Seelenhauch berührt wird. Deshalb ist Mahlers Kunst die eigentliche Kunst unserer Zeit, deshalb hat er mehr zu sagen als alle anderen, jetzt in dieser erzitternden Menschheit, wo kein Ding seine Exklusivität behalten kann, wo alles in Bewegung und Berührung gerät.

Hermann Scherchen in „Freie Deutsche Bühne“, Berlin, 4. Januar 1929

Einführung in das 3. Zykluskonzert

Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert c-Moll (KV 491), das achtzehnte in dieser Gattung, gehört zusammen mit den Konzerten Es-Dur (KV 482) und A-Dur (KV 488) zu einer Gruppe von drei Klavierkonzerten, die, in den Wintermonaten 1785/86 geschrieben, in der geistigen Atmosphäre entstanden sind, die die Arbeit an „Figaros Hochzeit“ umgibt. Von diesen drei Konzerten ist das c-Moll-Konzert, das am 24. März 1786 vollendet und am 7. April von Mozart in einem seiner Wiener Subskriptionskonzerte gespielt wurde und dessen Köchel-Nummer der des „Figaro“ unmittelbar vorangeht, entschieden das bedeutendste. Es nimmt mit einem Vorstoß in Gebiete der Romantik einen ganz eigenen Platz im Gesamtschaffen Mozarts ein, in ihm offenbart sich deutlich die geistige Wandlung, zu der sich der Komponist zu dieser Zeit in einem schmerzvollen Reifeprozess hindurchrang. Das ganze Werk atmet tiefe Tragik, düstere Leidenschaftlichkeit. Es ist verständlich, daß Beethoven, der die innere Verwandtschaft dieser Musik zu seiner eigenen fühlte, dieses Konzert besonders geliebt hat. Eine große Orchesterbesetzung (der reichste Orchesterapparat, den Mozart jemals in einem Konzert einsetzte), eine höchst bedeutsame Behandlung und Anwendung der Bläser (Oboen und Klarinetten) weisen auf den ausgeprägt sinfonischen Charakter des Werkes hin, für das ferner eine Verwischung der Grenzen zwischen Dur und Moll der gleichen Stufe wie überhaupt eine Neigung zur Abschwächung der Gegensätze, zur Betonung eines einheitlichen Flusses bezeichnend sind.

Der sehr in sich geschlossene erste Satz (Allegro) zeigt in seinem ausgesprochen auf Chromatik gestellten Klangcharakter besonders stark das romantische Gepräge des Konzertes. Das zuerst von Streichern und Fagotten einstimmig vorgetragene KopftHEMA des Tutti, das vom Solo aufgenommen wird, gibt Gelegenheit zu kühnen, weitführenden Modulationen. Im folgenden Larghetto mit seinem romanzartigen Hauptthema werden die Bläser in einer Weise eingesetzt, die außerordentlich interessant und für die damalige Zeit überaus neuartig anmutet. Der letzte Satz, ein Allegretto mit zwischen Tutti und Soloinstrument aufgeteilten Variationen, in denen das ergreifende Thema eine großartige innere Ausweitung erfährt, bietet wieder wahrhaft sinfonische Gestaltungen. Trotz einiger lyrischer Wendungen in diesem Satz wird das Werk in der dunklen, schmerzlichen Stimmung abgeschlossen, die seinen ganzen Charakter bestimmt.

Die 9. Sinfonie D-Dur, 1909–10 entstanden, ist Gustav Mahlers letztes vollendetes sinfonisches Werk. Es war ihm nicht mehr vergönnt, diese Sinfonie selbst zur Uraufführung bringen zu können; erst nach seinem Tode erklang sie unter der Leitung Bruno Walters erstmalig am 26. Juni 1912 in Wien. Das Gefühl banger Todesahnung, das in der Zeit der Entstehung quälend auf dem Komponisten lastete, warf seine Schatten auf dieses Werk. Die seelische Grundstimmung des wehmütvollen Abschieds vom Leben und von der Welt, des Scheidens bestimmt in wesentlichen, ja entscheidenden Zügen den Charakter der 9. Sinfonie, die im Grunde bereits Mahlers

„Zehnte“ ist — hatte er doch auch das zuvor komponierte „Lied von der Erde“, eigentlich eine großangelegte sinfonische Kantate, ausdrücklich als „Sinfonie“ bezeichnet und wollte es als solche gewertet wissen und hatte ihn wohl nur eine gewisse abergläubische Angst vor der „Neunten“ (über die auch Beethoven und Bruckner nicht hinausgekommen waren) davor zurückgehalten, diese Liedersinfonie direkt in den Kreis seiner großen sinfonischen Schöpfungen einzubeziehen. Stilistisch führt die 9. Sinfonie, mit rein orchestralen Mitteln gestaltet, in vielem die Linie der Instrumental-Sinfonien Nr. 5–7 fort; gleichzeitig aber macht sich eine starke Verinnerlichung des Ausdrucks, eine Vergeistigung der Form bemerkbar, die bezeichnend für



Partiturskizze zum dritten Satz der 9. Sinfonie von Gustav Mahler

Mahlers Spätstil sind. Der äußere Aufwand ist geringer; die instrumentalen Mittel werden maßvoller, zurückhaltender eingesetzt als in früheren Werken, stellenweise wird eine für Mahler geradezu erstaunliche, fast „kammersinfonische“ Durchsichtigkeit erreicht. In stärkstem Maße wird die Polyphonie oberstes Prinzip, wobei es durch eine höchst eigenwillige und kühne, klangliche Härten keineswegs vermeidende lineare Stimmführung teilweise zu ganz neuartigen polytonalen, ja mitunter atonalen Akkordbildungen und Zusammenklängen kommt. Häufig ist auf die (durch die Vorwegnahme derartiger stilistischer Momente bedingte große Bedeutung des Werkes für die

Vertreter der „musikalischen Moderne“ hingewiesen worden, und es ist bezeichnend, daß Arnold Schönberg und Alban Berg Worte höchster Bewunderung gerade für diese Komposition gefunden haben. Ungewöhnlich im herkömmlichen Sinne ist ferner in der 9. Sinfonie die Satzfolge: im Gegensatz zur traditionellen Aufeinanderfolge der Sinfonie-Sätze umrahmen hier zwei langsame Außensätze zwei schnelle Mittelsätze.

„Der erste Satz ist das allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Er ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, im Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen — bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf Todesahnung gestellt“, schrieb Alban Berg in einem Briefe vom Jahre 1912 über den ersten Satz des Werkes, den auch Bruno Walter als „eine tragisch erschütternde, edle Paraphrase des Abschiedsgefühls“ charakterisierte. Das in freier Sonatenform gearbeitete Andante, dessen elegisches, anfangs kaum als thematisches Gebilde zu erkennendes Hauptthema sich nach einer kurzen Einleitung in Horn und zweiten Violinen entwickelt, bringt in seinem Verlaufe einen Wechsel von zarten, gelöst-transparenten Episoden voller ergreifend verinnerlichter Töne und Teilen leidenschaftlichen, trotzigem Aufbäumens voller gewaltiger Klangentladungen und orchestraler Steigerungen. Auf dem Höhepunkt des musikalischen Geschehens erklingt „wie ein schwerer Kondukt“ ein Trauermarsch, anwachsend zur erschütternden Totenklage. Leise, gleichsam verschwebend, klingt der Satz schließlich aus.

Das auf diesen so bedeutungsvollen Anfangssatz in starkem Kontrast folgende Scherzo, mit einer schwerfällig-tolpatschigen Ländlermelodie der Violinen einsetzend, zieht in häufig veränderter Bewegung an uns vorüber. Nach dem breiten Hauptthema des Beginns kommt es durch eine Steigerung des Zeitmaßes zu einem wild dahinrasenden, grotesken Treiben, das zweimal von einem trioartigen, besänftigend wirkenden Ländlerteil unterbrochen wird. Trotz aller scheinbaren Vitalität, allen zur Schau gestellten Übermutes ist auch hier der tragische Unterton nicht zu überhören, mischen sich in die Tanzweisen immer wieder Züge spukhafter Dämonie.

An dritter Stelle steht ein a-Moll-Rondo, ein Satz, dem sonst im allgemeinen Finalcharakter eigen ist. In dieser trotzigem, an den zweiten Satz der 5. Sinfonie erinnernden Rondo-Burleske mit ihrem störrischen, bissig zufahrenden Hauptthema zeigt Mahler noch einmal in geistreichster Weise sein eminentes kontrapunktisches und instrumentatorisches Können.

Ruhevolles, ergreifendes Lebewohl-Sagen bringt endlich das Adagio-Finale, das nicht zur Ausgangstonart D-Dur zurückkehrt, sondern einen Halbton tiefer, in Des-Dur, steht. Ausdrucksvolle, weit ausschwingende melodische Linien von stärkster Intensität beherrschen den größtenteils von einer feierlich-weihevollen, an Bruckner gemahnenden Grundstimmung erfüllten Satz, der Mahlers letztes vollendetes Werk beschließt.

Urte Härtwig

Vorankündigung:

10. Außerordentliches Konzert
am 24./25. 3. 1964, entfällt!

29. 3. 1964 (Ostersonntag), 19.30 Uhr
30. 3. 1964 (Ostermontag), 19.30 Uhr

11. Außerordentliches Konzert

Dirigent: Dieter-Gerhardt Worm
Solistin: Reine Gianoli, Paris
Werke von: Haydn, Mozart, Liszt und Dvorak

Freier Kartenverkauf!

Nächste Konzerte
im Anrecht B

4./5. 4. 1964, jew. 19.30 Uhr,
Einführungsvorträge

jeweils 18.30 Uhr:
Dr. Dieter Härtwig