

Von Peter Haffner

Erst dachte ich, es liege am Jetlag. Ich war von San Francisco gekommen, hatte kaum geschlafen, und die Spätsommersonne Madrids, deren Licht so sehr an Kalifornien erinnert, vermochte die neun Stunden Zeitdifferenz nicht wegzuschmelzen. Als das Orchester den Kopfsatz probte, Mahlers Neunte, Andante comodo, wurde mir schwindlig. Ich erinnerte mich, was ein befreundeter Berufsmusiker gesagt hatte. Dass er Mahler nicht hören könne, weil er nicht aushalte, was er mit ihm anstelle.

Die Musik zieht einem den Boden unter den Füßen weg. Selbst Kolja Blacher, der Konzertmeister des Lucerne Festival Orchestra (LFO), das mit Claudio Abbado in Madrid gastiert, überkommt bisweilen Unmut beim Spielen dieser durcheinanderlaufenden, einen in alle Richtungen zugleich zerrenden Passagen. Es ist wie eine Achterbahn; sperrt man sich gegen die Fahrt, wird einem übel.

Meine Liebe zu Mahler rührt von einer Lungenentzündung. Ich bekam sie mit siebzehn, und in meinen romantischen Vorstellungen war es das Zweibeste, was mir passieren konnte nach der Tuberkulose, auf die ich hoffte, um das Schicksal Kafkas zu teilen. Ich genas rascher, als gewünscht, doch langsam genug, mich in tiefsinnigen Gedanken über Heideggers Frage nach dem Nichts zu verlieren und im schwer verzuckerten

Adagietto aus Mahlers Fünfter zu schwelgen, das Luchino Visconti mit seinem «Tod in Venedig» in die Kinosäle brachte, weil er sich kein ordentliches Orchester für den Soundtrack leisten konnte. Die Liebe zu Heidegger ist verwest, die zu Mahler geblieben, und mit Leonard Bernsteins Einspielung verfeinerte sich mein Hörgeschmack so weit, dass ich die Komplexität des Werkes zu erahnen begann. Sie ist der Grund, weshalb ich dem Komponisten treu geblieben bin; eine Musik, die Geist und Gefühl zugleich anspricht und so wenig ausgehört werden kann, wie ein grosser Roman je ausgelesen ist.

Als ich aufwuchs, gab es zwei Arten von Musik: U-Musik und E-Musik. U-Musik war alles, was nicht Klassik war und somit die Gelegenheit, die Eltern zu ärgern. Zu den Unterhaltungsmusikern zählten die Beatles, deren «organisierter Lärm» sie auf die Palme brachte, so gut wie Jost Ribary, der Ländlerkönig, dessen Hudigäggeler wiederum wir mit der Verachtung der Weitgereisten für den Dorftrötel strafften.

Ernste Musik, das war Mozarts «Kleine Nachtmusik». Dann gab es noch den Jazz, von dem niemand so recht wusste, wohin damit, und das war es. Lade ich heute eine CD auf den Computer, gibt mir iTunes zwei Dutzend Klassifikationen zur Auswahl, die ich, sollten sie mich nicht genug verwirren, noch um eigene Kategorien erweitern kann wie Neo New Age oder Urban Country. Musik, scheint es, ist nicht nur in den Stammesgesellschaften der Prähistorie entstanden, sie führt uns auch wieder dahin zurück.

Das ist schade, weil man so die Ohren vor Ungehörigem verschliesst. Was, um nichtklassische Klassiker zu nennen, Jimi Hendrix in Woodstock aus dem «Star-Spangled Banner» gemacht hat oder John Coltrane im Birdland aus dem «Vilja»-Lied von Franz Lehárs «Lustiger Witwe», zeigt die Tonwelt als Kontinuum, in dem es nur zweierlei Musik gibt: gute und schlechte. Wer etwa über Country-Musik die Nase rümpft, sagt weniger über das Genre als über seine Unkenntnis; man braucht sich nur Willie Nelsons «Red Headed Stranger» anzuhören, um zu erkennen, dass auch darin Meisterwerke geschaffen werden.

Mahler ist der Kronzeuge gegen die Tribalisierung der Musik, dem Trivialen so feind wie dem Volkstümlichen nah. Ein Neuerer, schöpft er aus dem Alten, und dazu zählen nicht nur die Riesen der

Sinfonie, auf deren Schultern er steht, sondern auch namenlose Musikanten. Selber ein Avantgardist, hat er erkannt, dass nichts so schnell altert wie die Avantgarde. Das vorzeitig verkündete «Ende des Erzählens» in der Literatur zeugt von dieser Ironie wie das verstaubte Dogma, von der atonalen Musik könne es kein Zurück mehr geben zu tonalen Harmonien und schönen Melodien.

IM BANN DES MAESTRO

Claudio Abbado, feingliedrig und fragil, ist mit seinen 77 Jahren von einer stillen Autorität. Theatralik, worin Dirigenten sich gern gefallen, liegt ihm nicht. In der zweistündigen Probe spricht er kaum drei Sätze, als würde jeder Versuch zu sagen, was die Musik sagen soll, ihr die Kraft dazu nehmen. Er lächelt, hebt hie und da die Hand ans Ohr, zuckt kaum merklich zusammen, wenn etwas nicht ist, wie es soll. Meist lässt er die Musiker spielen, so dass man sich fragt, wozu sie ihn überhaupt brauchen.

Es sind seine Hände, die alles sagen. Lang und schmal, bewegt sich seine Linke wie eine Wasserpflanze in der Strömung, so leicht und fließend, dass man nicht weiss, ob sie die Musik leitet oder von ihr geleitet wird. Die Finger sind gespreizt; der Zeigefinger eigenwillig, der Daumen herunterhängend, ein Anker in der Schwebe. Die Rechte, die den Taktstock führt, schwimmt wie ein seltsamer Fisch durch den Ozean der Töne, in wellenförmigen Bewegungen das Vorwärtsdrängen unterstreichend, das Mahlers Musik kennzeichnet. Hebt Abbado beide Arme, ist es, als schöpfe er den Klang aus dem Orchester; auch das, selbst bei Fortissimos, von einer Gelöstheit, die alle Unruhe der Musik überlässt.

Kaum je schaut er in die zerlesene Partitur, die ihn seit einem halben Jahrhundert begleitet und mit den zahllosen Anmerkungen Mahlers und seines «kongenialen Interpreten» Willem Mengelberg versehen ist; präzise Anweisungen, wie und was anders gespielt werden soll, als gewohnt. Er dirigiere alles auswendig, pflegt Claudio Abbado zu sagen, weil er sonst das Gefühl habe, nicht richtig vorbereitet zu sein.

Ich hatte ausgiebig Gelegenheit, mit den Musikern zu sprechen, in den Pausen, während der Busfahrt zu den Proben und Konzerten, abends in der Hotelbar bei mehr als einem Glas Bier. Was sie über Claudio Abbado sagen, erinnert an

eine Meinungsumfrage in Nordkorea. Ob die junge Violinistin oder der gestandene Kontrabassist, der aspirierende Novize oder der etablierte Star, alle sind sie mit Pauken und Trompeten für den «Dirigenten ohnegleichen». Sie schwärmen vom «blinden Vertrauen», das man ineinander hat, der «schrackenlosen Freiheit», die er einem lässt, dem «Mangel an Konfrontation» in der Zusammenarbeit; alles Pluspunkte, die sie in dieser Fülle mit keinem anderen Maestro erlebt haben, worunter das ganze Dutzend Koryphäen der Branche ist. Mit Abbado, meint einer, sei man «vollkommen sich selber und noch etwas mehr».

«Wenn Abbado mich morgen entlassen würde, würde ich sagen, er hat bestimmt einen Grund», sagt Reinhold Friedrich, der die Blechbläser führt und von seinem Pult am rechten Horizont des Orchesters strahlt wie die aufgehende Sonne. Mit seinem graugoldenen Haar-kranz und der Lesebrille im runden Gesicht scheint der Trompeter einem Roman des 18. Jahrhunderts entsprungen. Redet er über Bücher, Steinpilze oder Ochsen-schwanzsuppe, tut er es mit derselben Leidenschaft, die er für die Musik hegt. Es sei denn, sie käme von Lorin Maazel, unter dem er oft gespielt hat, zum Beispiel Tschaikowskys Zweite, Münchner Philharmoniker, ein Mann, der ihn so inspiriert wie ein Buchhalter, alles klar, keine Frage offen, und wo das Orchester nicht mittut, wird es abgewatscht, Takt für Takt, eine Stunde Standpauke, Abtreten und Nachexerzieren. Reinhold Friedrich braucht kein Blatt vor den Mund zu nehmen, er gehört zur Weltspitze, bedeutende Komponisten widmen ihm ihre Werke. Und ausserdem will er leben wie Abbado, weder reumütig nach rückwärts noch ängstlich nach vorne schauend, sondern im Moment.

«Ich kann spielen, wie ich will, aber wie ich spiele, das kommt von Claudio», sagt Friedrich; ein Mysterium, das auch seine Mitmusiker erleben und darauf zurückführen, dass Abbado sucht, was den Künstler ausmacht — das Kind in sich, dessen Kreativität noch nicht nach Noten stringiert ist.

Dazu gehört, Fehler machen zu dürfen. Als in der Generalprobe etwas schiefeht, bricht Claudio Abbado ab, blättert in der Partitur und tippt dann mit dem Finger auf seine Brust: Er hat einen Dreivierteltakt übersehen. Er sei der einzige Dirigent der Welt, der eigene

Fehler zugebe, sagen die Musiker, und mache man selber einen Fehler, blicke er einen scharf an, um gleich darauf versöhnlich zu lächeln. Dass auch er Macken hat, Entscheidungen trifft, die man nicht gutheisst, etwa Musiker auswechselt, wo es einem nicht einleuchtet, oder mit Sängern «manchmal schon deftig» ist, wie Friedrich meint, nimmt man hin. «Wir sagen uns, es gibt nur ihn, lassen wir ihn.»

«SINFONISCHE PARTY»

Unter Jazzern erzählt man sich gern die Anekdote vom Hornisten, der vor seinem letzten Konzert vor der Pensionierung an einer Baustelle vorbeikam, die Dampfwalze sah, dem Fahrer eine Hunderternote in die Hand drückte und ihn hiess, sein Instrument plattzuwalzen.

Dass Musiker klassischer Berufsorchester oft nicht aus Freude spielen, sondern weil es ihr Job ist, können viele Mitglieder des LFO bestätigen. Sie haben es selbst erlebt, wie frustriert manche ihrer Kollegen sind, wie sie lustlos ihren Part leiern, auf die Uhr sehen, wann die Probe endlich zu Ende ist, und dann keine Minute länger bleiben; schliesslich ist man in der Gewerkschaft. In diesem Orchester jedoch spielt jeder, weil er möchte und von Abbado darum gefragt worden ist. Man kommt nur ein-, zweimal im Jahr zusammen, freut sich wie Kinder auf die Schulreise, das Wiedersehen, und die, wie einer sagt, «sinfonische Party».

Erstaunlich bleibt, dass unter so vielen Spitzenmusikern, Konzert- und Stimmführern grosser Orchester, Solisten von Weltrang und Mitgliedern bekannter Kammerformationen, jene Sorte Rivalität fehlt, von der jeder Münsterchen zu erzählen weiss. Von Musikern, die seit zwanzig Jahren nebeneinander sitzen und kein Wort mehr miteinander reden, von Kollegen, die nur auf einen Fehler von einem lauern und frohlocken, wenn der Dirigent einen zusammenstaucht, von gestrauchelten Solisten, die den Auftritt ohne Alkohol und Beruhigungsmittel nicht mehr durchstehen. Kaum einer hier hat Lampenfieber, man fühlt sich aufgehoben, untereinander und mit Abbado, mit dem alle per Du sind.

Historisch geht das LFO auf das Freiluftkonzert zurück, das Arturo Toscanini im August 1938 im Garten der Villa Tribschen bei Luzern, dem einstigen Wohnsitz Richard Wagners, dirigierte. Das

Orchester, aus dem das Schweizerische Festspielorchester hervorging, war ad hoc zusammengestellt; man profitierte von der Gleichschaltung, die Künstler aus Nazideutschland vertrieb. Als das LFO 2003 aus der Taufe gehoben wurde, auf Initiative von Claudio Abbado und dem Intendanten des Lucerne Festival, Michael Haefliger, wollte es niemand so recht glauben; Abbado war nach einer schweren Operation wieder da, und seither spiele man, sagt einer der Musiker, «immer, als wäre es das letzte Mal».

Man sieht und hört diese Spielfreude, die Lust am gemeinsam Musizieren, das im grossen Orchester, so Abbados Credo, nicht anders sein soll als im kleinen Kammer-Ensemble. «Man braucht ein Augenpaar mehr», sagt Cindy Albracht über die Anforderung, die das bei hundertzwanzig Mitmusikern stellt. Die Holländerin, die erste Geige spielt, ist seit Anfang dabei und auch Mitglied des Mahler Chamber Orchestra, des von Abbado initiierten fünfzigköpfigen Ensembles, das der Motor des LFO ist. Kammermusik zu machen, sagt Cindy Albracht, heisse nicht nur, sich völlig hinzugeben, sondern auch zuhören zu können, und das wiederum könne nur, wer es auch im Alltag könne. «Es ist das Spannendste im Leben», meint sie, und man muss es ihr glauben, wenn sie mit grossen Augen nur schon eine Bemerkung über das Wetter in sich hineinsinken lässt, als sei es die Antwort auf die Seinsfrage.

KRISE DER KLASSIK

Solistinnen wie Sabine Meyer müssen noch etwas mehr. Die Klarinettestistin machte früh von sich reden als eine der ersten Frauen, die Herbert von Karajan den Berliner Philharmonikern zumute. Mit ihrem unverkennbaren, dunklen Ton gilt sie heute als eine der Weltbesten auf dem Holzblasinstrument. In einer Masterclass an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid heisst sie die Studenten, «den Klang im Kopf zu formen», «jedem Ton seinen Platz im Körper zu geben» und nicht zu vergessen, dass «die Bühnenpräsenz nicht bei den Noten aufhört». Eine gestrenge Elfe, wird sie, wenn sie selber spielt, physisch Teil der Musik, schlängelt sich den Tönen hoch, hebt die Augenbrauen, runzelt die Stirn. Virtuosinnen wie sie sind ein gutes Argument, auch an klassischen Konzerten mit jenem Jumbotron-Videoschirm aufzufahren, dank dem wir heute die

Schweisstropfen auf der Stirn von Mick Jagger zählen können.

Etienne Abelin hat viel über solche Neuerungen nachgedacht. Der Schweizer, der zweite Geige spielt und auch in Claudio Abbados Orchestra Mozart musiziert, hat eben an der Hochschule St. Gallen seinen MBA gemacht und beschäftigt sich mit der Frage, wie die Krise der Klassik zu meistern wäre. Das Konzertpublikum ist überaltert, und Junge, die mit Pop und Rock aufwachsen, kommen nicht nach. Lässt man dem seinen Lauf, wird gemäss einer Studie von Thomas Hamann die Klassikhörerschaft in dreissig Jahren um vierzig Prozent schrumpfen. Damit einher geht ein Orchestersterben, verstärkt durch den wachsenden Unwillen von Regierungen und Steuerzahlern, sich den Luxus Kultur noch zu leisten.

Für Jüngere sei nicht die klassische Musik an sich passé, sondern die Darbietungsform, sagt Abelin, und verweist auf die über vierzig Millionen Zuschauer, die Stephen Malinowski hat, der klassische Musikstücke auf Youtube visualisiert. Was die New Yorker Metropolitan Opera, die Mailänder Scala, das Moskauer Bolschoi, die Philharmoniker in Berlin und in Wien und auch das Lucerne Festival begonnen haben, nämlich ihre Aufführungen online und in Kinosäle zu übertragen, ist erst ein Anfang. Etienne Abelin, der mit Malinowski in Kontakt ist, will mit experimentierfreudigen Kollegen dessen Visualisierungssprache weiterentwickeln und ein Tool ausarbeiten, um auch Live-Konzerte optisch untermalen zu können.

In seinem Buch «Das Konzert» hat der Kulturwissenschaftler Martin Tröndle gezeigt, dass sich die heutige Konzertkultur um 1880 auskristallisiert und — in krassem Unterschied zu vorher — seit 1910 nicht mehr verändert hat. Was wir für gegeben halten, der museale Raum, die steife Feierlichkeit, das Verbot, zwischendurch zu applaudieren, geschweige denn zu buhen, ist ein kultureller Protestantismus, der einem Mozart noch unbekannt war. Nun braucht man bei Mahler nicht zu schunkeln, aber dass man sich nicht nur bei seinen «Kindertotenliedern», sondern auch bei Johann Strauss' «Wiener Blut» benehmen soll wie an einem Begräbnis, ist schwer einzusehen. Tröndle macht die zu wenig fordernde staatliche Alimentierung der klassischen Musik für diese Unflexibilität verantwortlich.

«Der Musiker eines klassischen Orchesters war früher eine Respektperson», sagt der Solist Jörgen van Rijen, Mitglied des Royal Concertgebouw Orchestra. Der gut gelaunte Posaunist des LFO gehört zur Generation, die in Klubs geht und ein breites Spektrum von Musik konsumiert; ein alter Fan von Tower of Power, mag er von Pop über Jazz bis zu World Music «jeden, der etwas Gewitztes mit Sound macht». Man könne, meint er, als klassischer Musiker weder vom Steuerzahler verlangen, einen zu alimentieren, noch ignorieren, dass man heute Konkurrenz habe, Kino, Theater, Restaurants, Bars, Klubs, Events. Komme das Publikum nicht zu einem, müsse man eben zu ihm, sagt er, und erzählt vom Spass, den er hat, wenn er mit DJs zusammenarbeitet oder mit seinem Blasinstrument vom Konzertsaal in den Szeneklub wechselt.

Jeder Musiker, sagt Jörgen van Rijen, sollte verpflichtet werden, während zwanzig Jahren seines Lebens Kinder zu unterrichten. Je mehr ein Instrument spielen, desto besser sind die Überlebenschancen der Klassik. Er findet es peinlich, dass wir von Ländern wie Venezuela lernen müssten, wo es José Antonio Abreu mit der Gründung zahlreicher Jugendorchester geschafft hat, Kinder aus den Slums für Musik zu begeistern. Ein Absolvent, der Kontrabassist Johannee Gonzalez, ist jetzt ein Kollege im LFO.

UNSTILLBARES HEIMWEH

Das erste Foto, das es von Mahler gibt, zeigt ihn als Sechsjährigen. Er trägt einen engen Anzug und stützt sich mit der Linken auf einen Stuhl, auf dem ein Notenblatt liegt. Der Freundin Natalie Bauer-Lechner erzählte er später von seiner Angst, vom Fotoapparat verschluckt und auf die Platte gebannt zu werden. Man mag es als Sinnbild nehmen für das Opfer des Lebens, das der Künstler der Kunst bringt.

Eine tiefe Traurigkeit liegt auf dem Kindergesicht, die ihn nie verlassen wird. Die Eltern zankten sich oft, und als er einmal vor einem Streit auf die Strasse floh, hörte er einen Leierkastenmann «Ach, du lieber Augustin» spielen. Im Sommer 1910, auf dem Höhepunkt der Krise mit seiner Frau Alma und ein knappes Jahr vor dem Tod, erzählte er Sigmund Freud davon, bei dem er in der Analyse war. Die Verbindung zwischen Tragödie und Amüsement, meinte

Freud, sei von da an in Mahlers Kopf untrennbar gewesen.

Es ist verführerisch, das Werk mit der Biografie zu erklären, doch auf der Strecke bleibt dabei die Ästhetik. Als *Johannes Brahms 1897 starb, schrieb Arnold Schönberg seine ersten Lieder.* Mahler war mit dem «Alten» befreundet gewesen und dem jungen Schönberg ein Mentor wie Brahms zuvor ihm. Wenn Mahler auch nicht der «letzte Sinfoniker» war, so war doch er es, der die Form ausreizte wie keiner nach ihm, sowohl was Länge, Besetzung, emotionale Bandbreite und musikalischer Formenreichtum betrifft. Die Militärmusik und die Tanzkapellen, die das Kind so gern hörte, finden sich in den Marschrhythmen, *Horn-Fanfaren und volksliedartigen Melodien seiner Sinfonik wieder.* Sie speist sich aus der Quelle des Liedes, ist die Verbindung von grosser und kleiner Form, eine Symbiose, die für Spannung sorgt und nicht weniger als «die ganze Welt spiegeln» will. Mahler selber sah sich, in selbstbewusster Bescheidenheit, «nur als ein Instrument, auf dem das Universum spielt».

Es sind die Reibungsflächen, die Mahlers Werk lebendig halten, das nicht Erledigte, noch mehr Wollende, nach *Ungehörtem Suchende. Naivität und Intellekt, Gläubigkeit und Zweifel, Tradition und Experiment* — vor Mahler bleibt, wer nur je das eine verkörpert, ein halber Mensch. Wer beides in sich trägt, bezahlt es mit der Sehnsucht nach Versöhnung, und die ist unstillbar. Daher das Drängende seiner Musik — «vorwärtsdrängend» ist eine seiner häufigsten Vortragsanweisungen —, das sich auch im Werk John Coltranes findet, diese berührende Verzweiflung des «Näher, mein Gott, zu Dir». «Mein ganzes Leben», *schrieb Mahler einmal in einem Brief, «ist ein grosses Heimweh.»*

Der Philosoph Theodor W. Adorno hat die 9. Sinfonie «das erste Werk der Neuen Musik» genannt. Bald ein Jahrhundert, nachdem Schönberg das Dur- und Moll-System auseinandergenommen und die Atonalität salonfähig gemacht hat, vermögen uns Dissonanzen und der «teuflische Tritonus» nicht mehr zu schockieren. Die übermässige Quarte und ihr Komplementärintervall, die «Flatted Fifth», sind wir aus dem Jazz gewöhnt, *und wenn nicht von da, sind uns die (Miss-)Töne vertraut aus dem Horrorfilm, der die drohende Begegnung mit*

Aliens, Exorzisten, Freddy Krueger & Co. damit untermalt.

Wo eine musikalische Idee aber ideologisiert wird, droht die Marginalisierung. Mahler bleibt revolutionär und populär, weil er das *nicht* getan hat; seine Kompositionen sind, als hätte James Joyce die «Dubliners» und «Finnegans Wake» in einem Buch untergebracht. Das Sektierertum, das man im Free Jazz, der Neuen Musik und anderen Genres antrifft, war Mahler fremd. Musik ist zuallererst Emotion, und wo sie diese aufgibt, gibt sie sich selber auf. Die Doktrin, dass etwas nicht gut sein könne, was die Leute mögen, ist so absurd, dass niemand sie auf etwas anderes als die Kunst, etwa das Essen, angewandt hat.

Mittlerweile hat im Musikgeschäft der Kanon von Gustav Mahlers neun Sinfonien den Kanon von Beethoven abgelöst. Das ist beachtlich angesichts ihres Beunruhigungspotenzials. Denn Mahler irritiert noch immer, so lapidar und pathetisch, wie er sein kann, und er hat recht behalten mit seiner Vorhersage, «die Menschen» würden «einige Zeit an den Nüssen zu knacken haben, die ich ihnen vom Baum schüttle».

DER KLANG DES SCHWEIGENS

Wir sind, schreibt Charles Dickens irgendwo, alle Reisegefährten auf dem Weg zum Grab. Kein Kosmopolitismus kann es mit dieser Einsicht aufnehmen, was uns über alle Rassen- und Klassenschranken hinweg verbindet. Mahlers Spätwerk, das mit dem «Lied von der Erde» beginnt, in der 9. Sinfonie kulminiert und in der unvollendeten Zehnten abbricht, ist die Begleitmusik dazu.

Interessant ist, dass die beliebte biografische Auslegung gerade dieser Kompositionen von Forschern in Zweifel gezogen wird. Der Tod seiner Tochter Maria, die Entdeckung eines Herzfehlers und die sich anbahnende Ehekrise mit Alma, die ihn bald darauf mit dem Architekten Walter Gropius betrügen wird, setzten Mahler 1907 schwer zu. Doch mit dem «Lied von der Erde» hatte er vorher begonnen, und 1908/1909, während der Niederschrift der Neunten, war er, wie Jens Malte Fischer in seiner Biografie hervorhebt, auffallend guter Dinge. Fast scheint, als möchte man die Verstörung von Mahlers Spätwerk bannen, indem man sie zu seinem Problem macht.

Jahre zuvor hatte er sich zur Stimmung des ersten Satzes seiner 4. Sinfo-

nie darüber geäußert, «wie einen am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schreck überfällt». Das ist es, was man im Spätwerk hört, dieser nach Adorno «Desillusionsromantik wie keiner seit Schuberts Winterreise». Nach dem Monstrum der 8. Sinfonie, der «Sinfonie der Tausend», für die er drei Chöre mit total 850 Sängern, ein 170-köpfiges Orchester und acht Vokalsolisten brauchte, hat sich Mahler von der Megalomanie abgewandt, um das Schweigen zu komponieren. Er selber hat seine letzte Sinfonie nicht mehr gehört, sie wurde erst 1912, mehr als ein Jahr nach seinem Tod, von Bruno Walter mit den Philharmonikern in Wien aufgeführt.

«Man erlebt Mahlers Musik stärker, wenn man sieht, womit er sich auseinandergesetzt hat», sagt die Violinistin Isabelle Briner. Als Zehnjährige hatte sie von ihrer Schwester ein Tonband bekommen, das «Lied von der Erde» mit Kathleen Ferrier. Seit da hat Mahler sie nicht mehr losgelassen, sie ist der Internationalen Mahler Gesellschaft beigetreten und nach Toblach gepilgert, um sein Komponierhäuschen zu sehen, hat sich in der Yale

University in Connecticut die Manuskripte angeschaut. Alois Posch hingegen, der so asketisch wie aufgeräumt wirkende Stimmführer der zehn Kontrabässe, hatte mit Mahler nichts anfangen können, bis er Leonard Bernsteins Einspielung hörte und es «Klick» machte.

Jeder der Musiker des LFO hat eine besondere Beziehung zum Komponisten. Der Solist Bruno Schneider spielt gerne Mahler der Bedeutung wegen, die sein Instrument, das Horn, in den Sinfonien hat; Naturklang und Signalton in einem, aus dem Nirgendwo kommend und präsent wie kein anderer. Dirk Wucherpennig von der Schlagzeuggruppe, der mit seinen grossen Becken so kurz wie dramatisch zum Einsatz gelangt, geniesst es, «nicht im Tutti unterzugehen». Ein Fehler aber, und «man steht da wie in der Badehose in der Kirche», sagt er.

Kolja Blacher meint, er müsse als Konzertmeister die Vermittlerrolle zwischen Dirigent und Orchester nicht spielen, da die Musiker so aufeinander und auf Abbado eingestimmt seien. Das verblüfft, weil die Proben eher beiläufig scheinen und Abbado die zentimetergenaue Aufstellung des Orchesters mehr

kümmert als das Einstudieren des Notenmaterials. So wird das Konzert, wie geplant, immer zur Überraschung. «Dreimal Mahler mit Abbado ist dreimal anders», sagt Raphael Christ, der 27-jährige Violinist, der sich die Stimmführung der zweiten Geigen mit dem 80-jährigen Hanns-Joachim Westphal teilt, dem Berliner Philharmoniker, der noch unter Furtwängler gespielt hat. Den Streichern obliegt es, die Sinfonie zu jenem Ende zu bringen, das ein Höhepunkt ohne Beispiel ist.

MUSIK ÜBER ALLES

Auf meinem iPod habe ich siebzehn Versionen davon; mit sechs Stunden und zweiundvierzig Minuten ist es die längste Playlist. Das Adagio, der letzte Satz der Neunten, ist nicht nur Mahlers schönstes, sondern das Adagio der Adagios überhaupt. Nicht was die Virtuosität der Instrumentalisten, sicher aber was die Interpretation betrifft, ist es eines der heikelsten Stücke der klassischen Musik. Die Tempoangabe «Adagio» modifizierte Mahler selbst mehrfach, bis hin zum «Adagissimo», das schliesslich in ein «äusserst langsam» und im letzten Takt in ein «ersterbend» übergeht. Bruno Walter

braucht für den Satz achtzehn Minuten, James Levine und Leonard Bernstein brauchen dreissig; die Kunst ist, die Sache so langsam wie möglich zu bringen, ohne dass der Spannungsbogen kollabiert. Es geht um den Nachklang, um das, was ertönt, wenn der letzte Geigenton erlöscht. Sein Werk, hat Gustav Mahler seiner Frau gegenüber gesagt, sei ein «Antizipando des kommenden Lebens».

Was man darunter versteht, ob ein religiöses Jenseits oder ein Leben ohne einen selber, ja vielleicht ohne Menschen überhaupt, bleibt jedem Hörer vorbehalten. Dass Stille so schwer auszuhalten ist, ist mit ein Grund, weshalb man Mahler alles Mögliche in die Schuhe geschoben hat; ein Prophet, der die zwei Weltkriege, die ethnischen Konflikte und die drohende Umweltkatastrophe vorausgesagt haben soll. Als ob es nicht genüge, dass er gezeigt hat, wie nichtig wir sind in unserer Grösse.

Noch beim Frühstück nach dem Konzert sind die Musiker ergriffen von dem, was am Vorabend passiert ist. Beim zweiten Satz, «im Tempo eines gemächlichen Ländlers», sind sie in Schwung gekommen und zu einem Organismus

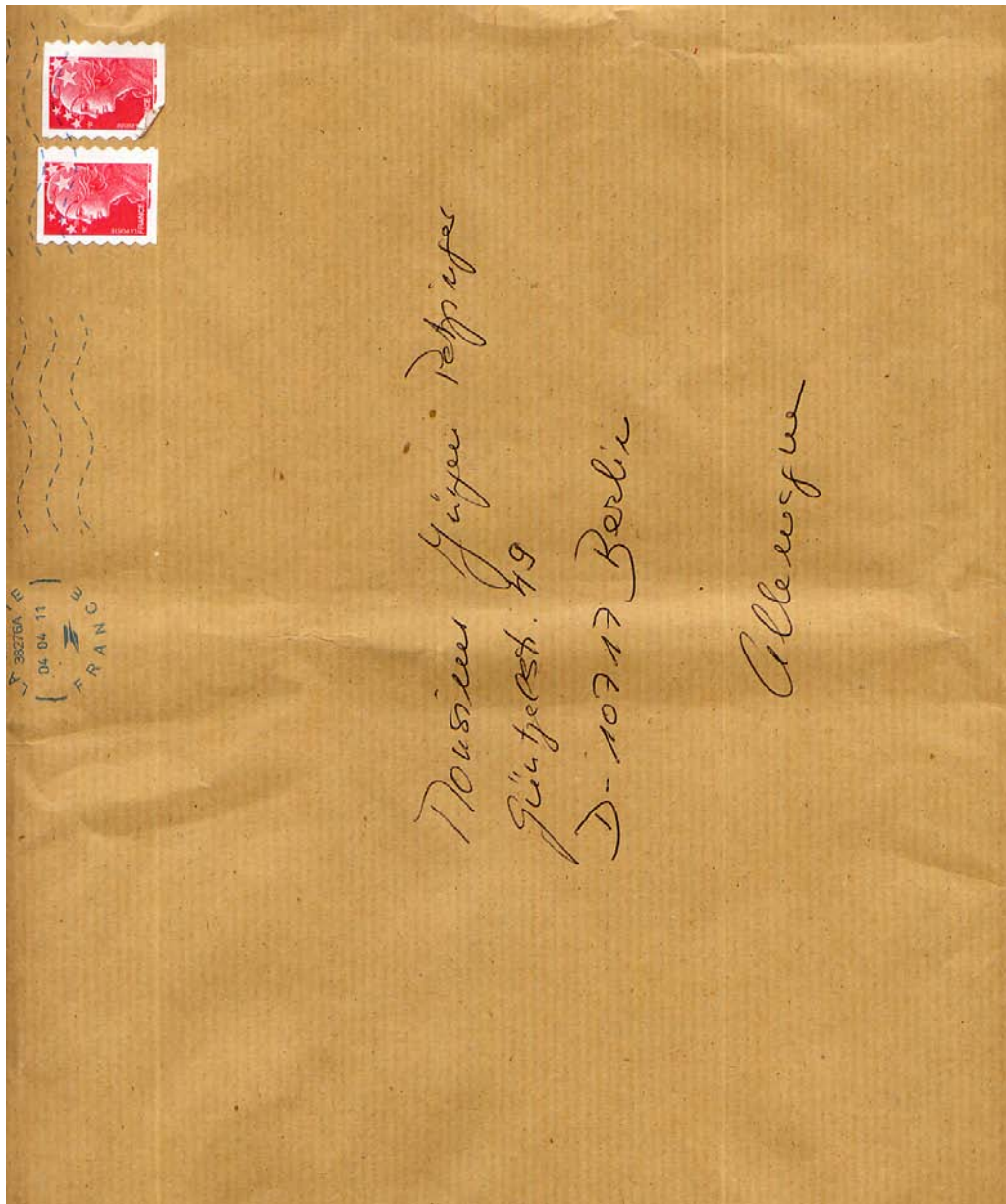
geworden, getragen von den achtzig Streichern, einem Körper mit hundert-sechzig Armen, der gespielt hat «wie unter Drogen». Abbado, erzählen sie, habe die ganze Zeit über gelächelt und sich dann, als der letzte Ton verklungen war und er bewegungslos dastand und sich niemand rührte und alles in den Sitzen verharrte und eine Ewigkeit verstrich bis zum Applaus, eine Träne aus dem Auge gewischt.

Ein halbes Dutzend Mal wurde er herausgeklatscht, jedes Mal wandte er sich den Musikern zu, schüttelte Hände, um sich dann erst, fast etwas scheu, vor dem Publikum zu verbeugen, in dem Spaniens Königin sass. Auch deswegen lieben ihn die Musiker, es geht um die Musik und um sie, nicht um ihn und nicht um die Show.

In einem Winter im Bündnerland, hat Abbado einer Vertrauten erzählt, habe er das erste Mal gehört, wie Schnee fällt. Der Klang, kaum vernehmbar, ist der Klang der Stille. Doch was der Schnee zudeckt, hört nicht auf zu sein. Vielleicht ist das der Grund, weshalb sich das Ende von Mahlers Neunter bei Abbado anhört wie ein Anfang. •

Intime Einblicke, wie man sie vom Sitz im Konzertsaal nicht hat, geben die DVDs des Mahler-Zyklus mit Claudio Abbado und dem Lucerne Festival Orchestra.
Zu bestellen bei: www.lucernefestival.ch

PETER HAFFNER ist USA-Korrespondent des «Magazins» und lebt in Kalifornien.
p.haffner@sbcglobal.net



Mit herzlichen Grüßen
Vereine

Betreff: Re: Abbado
Von: "Peter Haffner" p.haffner@sbcglobal.net
An: "Jürgen Petzinger" <juergen.petzinger@web.de>
Datum: 08.04.11 05:03:49

Lieber Herr Petzinger,

haben Sie Dank für Ihre lebenswürdigen Zeilen - es freut mich, dass der Artikel immer noch Leser findet!

Mit herzlichen Grüßen aus Kalifornien,

Peter Haffner

On Apr 7, 2011, at 1:25 AM, Jürgen Petzinger wrote:

Sehr geehrter Herr Haffner,
von Freunden in Frankreich, die auch manchmal zu den Konzerten nach Luzern fahren, bekam ich Ihren Artikel über Claudio Abbado (Das Magazin 12 | 2010). Darf ich Ihnen schreiben, dass dieser Artikel sehr gut ist, den Punkt von Claudio trifft, einfühlsam.
Herzliche Grüße aus Berlin
Jürgen Petzinger | Fondazione L'Unione Europea Berlin