

M A H L E R - A U S S P R Ü C H E *

Gesammelt von Natalie Bauer-Lechner, Salzburg

ÜBER INSTRUMENTATION

Steinbach, 9. Juli 1896

Ich sprach mit Mahler über seine Instrumentation. „Das,“ sagte er, „worin ich beim Instrumentieren den Komponisten der Gegenwart und Vergangenheit voraus zu sein glaube, könnte man in dem einen Worte „Deutlichkeit“ zusammenfassen. Daß alles durchaus so zum Gehör kommt, wie es meinem inneren Ohr ertönt, ist die Forderung, zu der ich alle zu Gebote stehenden Mittel bis aufs letzte auszunützen suche. Nur am richtigen Platze und in seiner völligen Eigenart darf jedes Instrument verwendet werden. Ja, ich gehe so weit, zum Beispiel die Geigen an Gesangsstellen und im höchsten Schwunge auf der E-Saite, die schmerzlichen und sonoren Töne aber auf der G-Saite spielen zu lassen. Niemals nehme ich dort, wo es sich um leidenschaftlichen Ausdruck handelt, die Mittelsaiten, die nicht recht klingen. Umso besser sind sie am Platze bei leisen, verschleierten und geheimnisvollen Stellen. Es geht nicht an, sich in solchen Dingen ideale Vorstellungen zu machen, denen die Wirklichkeit dann nicht entspricht.

Will es mich manchmal verdrießen, das so minutiös auszuarbeiten — denn es läßt sich nicht sagen, wie ich mir manchmal den Kopf zerbreche und deutle und tüftle, bis das Gewollte wirklich dasteht — dann sage ich mir: ist es wert zu bestehen, dann ist's auch diese Arbeit wert und wenigstens soll der Zahn der Zeit es nicht so leicht vernichten.

Wo ich anfangs in mangelndem Wissen und Können mit weniger Sorgfalt und Kunst gearbeitet habe, wie bei meiner Ersten Symphonie, da hat sich das bitter gerächt. Es kam eben nicht heraus, was ich wollte, und was zu Gehör kam, war bei weitem nicht so durchsichtig schön und vollkommen, als es hätte sein können, so daß ich später ganz uminstrumentieren mußte.

Das Geschwätz der Modernen, als bedürfe die Kunst nicht auch in der Ausführung höchster Kunst, ist ganz sinnlos. Vielmehr gehört ein so ungeheurer Aufwand an künstlerischen Mitteln vom Hauptentwurf an bis in die letzte Einzelheit zur Vollendung eines Kunstwerkes, als es sich die Herren Naturalisten — Impotentisten! — niemals träumen lassen. Und was nicht in allem und jedem von dieser höchsten Kunstmeisterschaft durchdrungen ist, das ist dem Tode verfallen, noch ehe es geboren ist!“

Ich gedachte dabei des Goetheschen Wortes:

„So von jeher hat gewonnen
Künstler kunstreich³ seine Macht.“

□

KOMPOSITION UND INSTRUMENTATION

Steinbach, 16. Juli 1896

Mahler begleitete heute eine Sängerin beim Vortrag seiner Lieder. Er lobte ihren Gesang, fand ihn aber nicht schlicht genug: „Sich selbst zeigen“, sagte er, „und ihr kleines Ich, in alles ihr Gefühl hineinlegen, das wollen sie ja leider alle.“

* Aus einem in Vorbereitung befindlichen Werke über Gustav Mahler.

Ein anwesender Musiker riet Mahler, er solle die Gesänge für Orchester setzen. „In zwei Stunden“, meinte er, „könne ein Meister wie Mahler ein solches Lied instrumentieren.“ Mahler gab jenem, der in seiner Instrumentation kindlich klaviermäßig vorging, absichtlich paradox zur Antwort: „Er komponiere schneller als er instrumentiere. Und im Falle einer solchen Übertragung müsse eigentlich alles neu geschaffen werden! Es gehe durchaus nicht an, den Klavierpart einfach für die Instrumente zu setzen, denen er nicht entspricht. Ähnlich, wie eine poetische Übersetzung aus fremder Sprache nur dann etwas werden könne, wenn sie eine freie Nachbildung, nicht eine wörtliche Wiedergabe sei.“

Daran anknüpfend fuhr er fort: „Das Komponieren erfordert die strengste Selbstkritik. Da dürfen nicht irgend einer schönen Sache willen die Proportionen, Aufbau, Steigerung u. s. w. gestört werden. Nur an seinem Platze, im organischen Zusammenhang mit dem Ganzen und im harmonischen Verhältnisse zu allen Teilen darf alles und jedes dastehen.“

□

REINER SATZ

Hamburg, Herbst 1896

Mahler: (im Anschluß an ein Gespräch über „Carmen“) „Das Wichtigste in der Komposition ist der reine Satz, daß jede Stimme wie beim Vokalquartett, das der Prüfstein, die Goldwage dafür ist, gesänglich sei. Beim Streichquartett ist das noch durchsichtig genug. Immer weniger, je größer das Orchester wird, obwohl es doch da ganz ebenso gilt. Wie sich bei der Pflanze aus der Grundform des einfachen Blattes das höchste Gebilde, die Blüte, und der ganze tausendfach entfaltete Baum entwickelt; wie das Haupt des Menschen nichts anderes als ein Wirbelknochen ist, — so müssen die Gesetze, die bei der reinen Führung des Vokalsatzes walten, bis in das komplizierte Stimmengewebe des reichsten Orchestersatzes hinauf festgehalten werden.

Bei mir muß auch das Fagott, die Baßtuba, ja selbst die Pauke, gesänglich sein. Und dies galt für alle echten Künstler, ganz besonders auch für Richard Wagner, Nur wurden die früheren oft durch die Unvollkommenheit der Naturinstrumente zu Unsauberkeiten und Aushilfsverfahren gezwungen, wodurch sich dann auch dort, wo es nicht notwendig gewesen wäre, Nachlässigkeiten und Unreinlichkeiten in der Stimmführung einschlichen.

□

ÜBER DIE SCHREIBWEISE IN SEINEN WERKEN, TEMPO UND PHRASIERUNG

Hamburg, Jänner 1896

Mahler bedauerte oft, daß viele Komponisten mit den Ausdrucksbezeichnungen so sparsam gewesen seien. „Wer, wie ich, immer wieder darüber erschrickt, welche Mißverständnisse und Entstellungen daraus hervorgehen, wird es verstehen, wie ängstlich und sorgfältig ich da in meinen Werken verfare. Ja, ich habe mir eine ganz neue Orchestertechnik zurechtgelegt, die ich mir nur durch meine lange Praxis erwerben konnte. Wenn etwa aufeinanderfolgende Noten dem Sinne nach getrennt zu spielen sind, so verlasse ich mich da nicht auf die Vernunft der Ausführenden,

sondern teile es zum Beispiel zwischen erster und zweiter Geige, statt es der ersten oder zweiten allein zu überlassen. Will ich, daß eine Stimme zurücktrete, so dürfen, je nach Bedarf, nur ein, zwei oder drei Pulte daran. Erst bei voller Kraftentwicklung werden alle beschäftigt. Auch Sorge ich für eine große Besetzung, daß die Streicher zu den Bläsern und Schlaginstrumenten, sowie alle untereinander, in richtigem Verhältnisse stehen. Bei den Streichern habe ich die Erfahrung gemacht, daß sie umso lauter klingen, je reiner sie spielen. Daß im Rhythmus keine geringste Abweichung möglich ist, zermartete ich meinen Kopf, um es aufs genaueste hinzuschreiben. Und zwar vermeide ich es, durch Punkte oder ähnliche Staccatozeichen die Kürze der Noten oder das Absetzen dazwischen zu bezeichnen. Alles wird durch Notenwerte und Pausen bis ins kleinste ausgedrückt.

Das gilt nun freilich von dem, was sich darstellen läßt. Über das weitaus Wichtigere, über das Tempo, und vollends die Gesamtauffassung und den Aufbau eines Werkes, läßt sich so nur verzweifelt wenig feststellen, denn hier handelt es sich um etwas Lebendiges, Fließendes, das nie, auch nur zweimal hintereinander, sich völlig gleich bleiben kann. Deshalb ist ja auch das Metronomisieren unzulänglich und fast wertlos, weil schon nach dem zweiten Takte das Tempo ein anderes geworden sein muß, wenn das Werk nicht dreihorgelmäßig, niederträchtig, heruntergespielt wird. Weit mehr als auf die Anfangsgeschwindigkeit kommt es daher auf das richtige Verhältnis aller Teile untereinander an. Ob das Tempo im Gesamten um einen Grad geschwinder oder langsamer ist, mag oft von der Stimmung des Dirigenten abhängen und, ohne Nachteil für das Werk, um ein Geringes variieren. Wenn das Ganze nur ein Lebendiges, und innerhalb dieser Freiheit mit unumstößlicher Notwendigkeit aufgebaut ist.“

So hat Mahler, als er im Sommer die Sätze seiner Dritten Symphonie auf ihre Dauer hin probierte, zu seiner Verwunderung die Wahrnehmung gemacht, daß er den einen Satz (ich glaube „Die Nacht“) das eine Mal um ein paar Minuten langsamer als das andre Mal nahm: er, der Komponist!

Über Neueinführung und Neugebrauch von Orchesterinstrumenten erzählte Mahler, daß er einige von der Militärmusik her übernommen habe, so besonders die Es-Klarinette, deren Klang bis dahin für ordinär galt. „Schon als Bursche war ich von ihr begeistert. Aber damals wagte ich meinen gemeinen Geschmack, über den mich alle Kollegen auslachten, nicht einzugestehen. Heute geniere ich mich nicht mehr und weiß, was das Orchester an diesen Klarinetten gewonnen hat. Andere führen sie ruhig auch ein, rühmen sich damit, und verschweigen natürlich, daß sie es von mir gelernt haben.“

□

NATURLAUTE ALS URMUSIK

Mahler hat für alle Naturlaute ein sehr feines Ohr und muß auf sie hören, ob er will oder nicht. So der Kuckucksruf, der in seiner Ersten Symphonie eine vorlaut-heitere Rolle spielt; so das Geschrei von Pfauen, Hennen und Hähnen. In Steinach am Brenner hat ihn ein unermüdlich in eigentümlicher Modulation krähender Hahn schier zur Verzweiflung gebracht. So auch hat sich ihm vor zwei Jahren in Steinbach das nicht zu bannende Rabengeschrei in den letzten Satz seiner Zweiten Symphonie hineingestohlen. Aber auch das Brausen eines Wasserfalls, Glockengeläute, oder das melodische Knarren einer Türe muß er stets beachten.

Darüber sagte er mir einst: „Wahrscheinlich empfangen wir die Urrhythmen und -themen alle aus der Natur, die sie schon in jedem Tierlaut in großer Prägnanz uns bietet. Wie ja der Mensch und der Künstler im besonderen jeden Stoff und jede Form der Welt, die ihn umgibt, entnimmt, freilich in ganz anderem, erweitertem Sinne. Sei es nun, daß er sich in harmonisch-glücklichem Einklange mit der Natur befindet oder sich zu ihr in schmerzvoll-leidenden, oder feindlich verneinenden, Gegensatz stellt, sei es, daß er von überlegener Warte aus in Humor oder Ironie mit ihr fertig zu werden sucht: womit die Grundlagen zu dem schön-erhabenen, sentimental- und tragischen und humoristisch-ironischen Kunststil im engsten Sinne gegeben sind.

□

MAHLER ÜBER SEIN SCHAFFEN

Steinbach, 31. Juli 1896

„Möge der Himmel mich davor bewahren,“ sagte mir heute Mahler, „daß mir die Einsicht einmal abhanden kommen sollte, wenn meine Sachen schwächer werden. Bei meinen Arbeiten möchte ich wegen eines Schlechten das Ganze zerstören, im Gegensatz zu den Leuten, die ein ganzes Sodom und Gomorrha wegen eines Gerechten verschonen. Besser wäre es, daß einer in der Glanzzeit seines Schaffens dahingerafft würde, wo immer noch ein Größeres und Höheres zu erwarten steht und noch keine Grenze sichtbar wird, die das Bild seiner Wirksamkeit einschränkt. Ähnlich wie ein Gebirge, dessen Gipfel Wolken verhüllen, höher erscheint als selbst das höchste, das frei in den Äther ragt. — Doch hat die Natur dem Wachstum und der Wirksamkeit eines Geistes zuletzt Grenzen gesetzt und es ist vielleicht eine sentimentale Forderung, diese nicht gelten lassen zu wollen.“

□ □

G E S P R Ä C H M I T M A H L E R

Auf einer gemeinsamen Reise im Jahre 1906 führte ich mit Gustav Mahler ein überaus interessantes Gespräch, das ich mir aufgezeichnet habe und hier als einen bescheidenen Beitrag zur Charakteristik des großen Meisters in starker Verkürzung wiedergeben will. „Ich scheid“ — so begann Mahler — „im nächsten Jahre von der Hofoper, denn ich bin im Laufe der Zeit zur Überzeugung gelangt, daß die ‚ständige Opernbühne‘ eine unseren modernen Kunstprinzipien geradezu widersprechende Einrichtung bedeutet. Das ist nur zu begreiflich. Rührt sie doch aus einer Zeit her, deren Kunstbegriffe ganz andere waren als die unsrigen. Für die Epoche des ‚alten Opernschlendrians‘ war es eine leichte Sache, einige hundert Aufführungen im Jahre zustande zu bringen, weil sie alle auf dem gleichen künstlerischen, richtiger gesprochen unkünstlerischen Niveau standen. Ein moderner Operndirektor, und wäre er ein Genie wie Wagner,

vermag jedoch unmöglich eine solche Riesenzahl zu bewältigen, wenn er unseren heutigen Begriffen von künstlerischer Vollendung gerecht werden will. Die ‚Musteraufführungen‘ haben aber den berechtigten Vorwurf zur Folge, daß alle übrigen Aufführungen viel zu wünschen übrig lassen. An eine Trennung der künstlerischen von der administrativen Leitung ist auch nicht zu denken. Denn eine solche ‚Arbeitsteilung‘ ist überall möglich, nur nicht bei einer Opernbühne. Hier muß, um ein Beispiel aus dem Alltagsleben zu nehmen, der ‚Koch‘ nicht nur die ‚Speisen zubereiten‘, sondern auch die ‚Einkäufe selber besorgen‘. Etwas anderes wäre eine moderne Musikbühne in Wien — Wagner- und Mozart-Theater nebeneinander — etwa auf dem Kahlenberg erbaut, mit kurzer Spielzeit während der Sommermonate, mithin also kein ‚Konkurrenzunternehmen‘ der Hofoper gegenüber. Doch das ist für Wien auf lange Zeit hinaus noch ‚Zukunftsmusik‘.