

Gleichnis – Wolken – 8. Symphonie

## Das Versprechen der Klangwolke

Berliner Philharmoniker spielen unter Sir Simon Rattle die *8. Symphonie* von Gustav Mahler

Am Donnerstagabend feierte die **8. Symphonie** von Gustav Mahler mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle in der Philharmonie sozusagen ihre Premiere. Die Aufführung wurde am Samstag und Sonntag vor ausverkauftem Haus wiederholt. Am Schluss durchzuckten metallisch explodierende und kurz ausklingende Anschläge des Akzentbeckens die Mahlersche Klangwolke.



Foto: Kai Bienert (Musikfest Berlin)

Gustav Mahler hat sich gegen die Benennung seiner Symphonie als *Symphonie der Tausend* gewehrt. Er wollte nicht, dass ein Vergleich mit dem amerikanischen Großzirkus Barnum & Bailey entstehen könnte. Sir Simon Rattle schickte der Aufführung der Symphonie im Rahmen des *musikfest berlin 2011* zum Einhören zwei Chorwerke a capella unter dem Motto **Tönendes Universum** voraus Thomas Tallis' *Spem in alium* und das *Crucifixus* von Antonio Lotti.



Nachdem der letzte Ton der schier ins **Unendliche** aufquellenden Klangwolke verklungen war, hielt sich die Stille für kurze Zeit in der Philharmonie, bevor der stürmische Applaus losbrach. Am 18. September, Sonntag, erklang das Konzert live in der Digital Concert Hall [www.digital-concert-hall.com](http://www.digital-concert-hall.com) der Berliner Philharmoniker, wo es im Archiv gegen Bezahlung zur Verfügung stehen wird. Tönendes Universum oder Superlativ der Orchestermusik? Theodor W. Adorno (1903-1969) nannte die *8. Symphonie* polemisch eine „symbolische Riesenschwarte“.



Die **Konstellation** der *8. Symphonie* mit Thomas Tallis (1505-1585) und Antonio Lotti (1666-1740) für das Konzert wurde ergänzt durch das Education-Programm SONGS – Aus Mahlers Zeit III – Eine »alles umfassende Weltensymphonie«. Damit war der Rahmen für Gustav Mahlers vielleicht rätselhaftestes Werk abgesteckt. Mit dem *Crucifixus* von Lotti eröffnete ein Chorwerk mit dem Text aus dem Glaubensbekenntnis für achtstimmigen Chor das Konzert.



Die Frage des Abends galt vor allem der musikalisch-choralen Erzeugung eines Universums. Wie erzeugt Mahler in und durch die Chöre ein Universum? Und was können uns die „polychoralen Chorwerke“ (Karl Böhmer im Programmheft, S. 4) aus Renaissance, Tallis, und Barock, Lotti, dazu mitteilen? Lotti komponiert für einen achtstimmigen Chor, Tallis eine Motette für acht fünfstimmige Chöre. Beide ringen darum, mit der menschlichen Stimme in der **Polychoralität** ein einziges, umfassendes Klanggebilde zu schaffen.



Die Motette *Spem in alium* von Thomas Tallis, dem Hoforganisten der Tudors, gilt als das „Nonplusultra“ (Böhmer) der Polychoralität. Erhellend ist dafür auch, dass die sich aus Venedig in der **Renaissance** entwickelnde Polychoralität, 1567 in London als Wette auf die Fähigkeiten der »Englishmen« bzw. der englischen Komponisten, also Künstler angenommen wird. Der Verschiebung der Kirchenmusik hin zu einer Fragestellung an die Fähigkeiten eines bzw. des englischen Komponisten ist eine bedenkenswerte. Tritt damit doch der Kirchenmusiker in England quasi zum ersten Mal als individualisierter Künstler auf.



Die kirchenmusikalische Verschiebung von der Liturgie zur Frage eines „nationalen“ **Künstlertums**, wie sie vom Duke of Norfolk in Konkurrenz zur italienischen bzw. venezianischen Renaissance-Musik formuliert wird, korrespondiert mit der Tragweite der Mathematisierungs- und Universalisierungs-Versuche Leonardo da Vincis in der Malerei. Denn Thomas Tallis erzeugt mit seiner Motette nach der Überlieferung im „achteckigen Speisesaal mit vier Emporen“ (Böhmer) im „Landhaus“ des Duke of Norfolk, Nonsuch Palace, ein eigenes „tönendes Universum“.



**Nonsuch Palace** war von Henry VIII. (1491-1547) als sein wahrscheinlich größtes Bauprojekt ab 1538 erbaut worden. Der Palast existierte bis 1682, als die Geliebte von Charles II., Barbara, Countess of Castlemaine, den Palast abreißen ließ, um Spielschulden zu bezahlen. Der die Wette auf die englischen Hofkomponisten formulierende Duke of Norfolk war Thomas Howard (1536-1572), 4th Duke of Norfolk, ein Cousin von Königin Elisabeth I. und über seine Mutter Neffe Henry VIII. Nonsuch Palace, also der Palast, den es noch nie gegeben hatte oder der seines gleichen suchte, war der erste Renaissance-Palast in England.



Anders gesagt, es ist nicht ganz unwichtig wo und für wen Thomas Tallis mit seiner räumlich inszenierten, polichoralen Motette ein klangliches **Universum** erzeugt. Denn Nonsuch Palace, der eben nicht nur ein „Landhaus“ war, sondern zutiefst mit der Machtpolitik des Hauses Tudor und dem Bruch mit dem Papsttum in Rom verknüpft war, Henry VIII. (!) und Elisabeth I., erhob quasi namentlich den Anspruch auf ein eigenes Universum. Elisabeth I. ließ sich als *Virgin Queen* oder *Maiden Queen*, also als Verkörperung, wenn nicht gar Wiedergeburt der Jungfrau Maria bildlich darstellen und verehren.



Folgt man diesem zumindest mit dem Konzertprogramm durch Sir Simon Rattle angeschlagenen **Ton** der Renaissance und des Barock, so ergeben sich mehr Fragen für ein „tönendes Universum“, als sie sich ohne weitere Nebentöne in der rätselhaften 8. Symphonie von Gustav Mahler beantwortet fänden. Gustav Mahler hat sie sein „wichtigstes Werk“ genannt:

Es wäre sonderbar, wenn gerade mein wichtigstes Werk am leichtesten verständlich wäre.

(Gustav Mahler an Alma Mahler, September 1909)

Bei der Veröffentlichung der Partitur versah Gustav Mahler diese mit einer Widmung an seine Frau.



Doch der Frage nach der **Verständlichkeit** der *8. Symphonie* und ihrer durchaus widersprüchlichen Einordnung, geht bereits eine dahingehende Frage voraus. Es ist die Frage nach dem *Faust II* von Johann Wolfgang Goethe und dessen Schlussakt. Denn der zweite Teil der Symphonie ist eine musikalische Ausarbeitung eben jenes merkwürdigen Schlussteils des Faust-Dramas. Insbesondere der *Chorus Mysticus* hat in der Literaturwissenschaft und nicht zuletzt der Anthroposophie als Weltanschauung eindruckliche Beachtung gefunden.



Der Text des **Chorus Mysticus** von Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), dem die Texte von Pater Ecstaticus, Pater Profundus, unterschiedlicher Engel und Seliger Knaben, dem Doctor Marianus etc. vorausgehen, lautet:

Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;  
Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier ist's getan;  
Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan.



Insbesondere dieser Text stellt eine Herausforderung für eine musikalische Ausarbeitung dar. Denn er kann als **Apotheose** des „Ewig-Weibliche(n)“ interpretiert werden. Was aber ist dieses „Ewig-Weibliche“? Was könnte sich in der Konstellation mit der Widmung an Alma Mahler daraus ergeben? Oder muss man die Frage früher im Text ansetzen, nämlich bei der literarischen Form des Gleichnisses, die eröffnend aufgerufen wird – „ist nur ein Gleichnis“? Würde dann das Gleichnishafte des *Chorus Mysticus* nicht den Modus der Apotheose durchkreuzen? Und wäre dann das Universum – das In-Eins-gekehrte – auch als tönendes nicht anders zu lesen?



Im Weimarer *Schiller- und Goethe-Archiv* der *Klassik Stiftung Weimar* sind unter anderem durch ein [Wortregister](#) all jene Worte zugänglich, die im Goethe-Schrifttum, Gedichte, Briefe etc. auffindbar sind. So auch das **Gleichnis** bzw. „Gleichniß“. Denn was bei Goethe Gleichnis heißt, lässt sich spezifisch für die Entstehungszeit des *Faust II* dort recherchieren. „Gleichniß“ kommt im Umfeld der Arbeit am *Faust II* in den letzten Jahren vor 1832 insbesondere im Kontext zweier Gedichte vor. Beide sind erst postum 1833 bzw. 1836 erschienen.



Das Gedicht *Ein Gleichniß* war in der Erstausgabe der *Gedichte Parabolisch* 1827 noch nicht enthalten. Erst in der von Johann Peter **Eckermann** (1792-1854) erweiterten Fassung 1833 wird *Ein Gleichniß* zum ersten Mal veröffentlicht. Auch das Gedicht *Gleichniß* ist noch nicht im Erstdruck von *West-östlicher Divan* von 1819 enthalten und wird 1836 von Eckermann unter *Buch des Sängers* eingeordnet. Mit anderen Worten: erst im Umfeld des *Faust II* wird das Gleichnis so wichtig, dass beide Gedichte mit dem Titel *Gleichniß* und *Ein Gleichniß* zur Veröffentlichung drängen. Nichtsdestoweniger gilt Eckermann, der ab 1823 Goethes Schriften ordnete, als derjenige, der den entscheidenden Anstoß für die Fortsetzung des *Faust II* gab. Dabei erhält Goethe als „untrüglicher Leitstern“ von Eckermann eine durchaus kosmologische Rolle zugeschrieben.



Ferner findet sich in der *Sammelhandschrift mit Nachträgen zu 'West-östlicher Divan'* ein **Vermerk** zur Einordnung des Mogami-Nameh-Gedichtes mit dem Beginn „Schwarzer Schatten ist über dem Staub“. Ein „Vermerk“, der von Eckermann stammen könnte. Dieses Gedicht wird später unter dem Titel *Gleichnis* veröffentlicht werden.

"Schwarzer Schatten ist über dem Staub  
Der Geliebten Gefährte;  
Ich machte mich zum Staube,  
Aber der Schatten ging über mich hin."  
Sollt' ich nicht ein Gleichnis brauchen,  
Wie es mir beliebt,  
Da uns Gott des Lebens Gleichnis  
In der Mücke giebt?  
Sollt' ich nicht ein Gleichnis brauchen,  
Wie es mir beliebt,  
Da mir Gott in Liebchens Augen  
Sich im Gleichnis giebt?

Dazu der Vermerk von Eckermann - oder einem anderen:

Jedes Wort ist ein Versprechen ...



Merkwürdig an dem **Gedicht** *Gleichnis* von oder nach Moganni Nameh ist, dass die literarische Form des Gleichnisses einmal als Zitat, einmal als witziges Gleichnis und drittens spiegelbildlich vorkommt. Das Gleichnis des Lebens gibt uns Gott in der Mücke. Sie ist sehr klein, kurzlebig, fast nichts. Aber sie sticht und kann den Gestochenen doch nachhaltig verletzen. Doch Gott gibt sich auf bedenkenswerte Weise in den Augen eines „Liebchens“. Das heißt nicht zuletzt, dass sich Gott, wenn man dem „Liebchen“, und noch nicht einmal einer „Geliebten“, sondern der durch den Deminutiv -chen verkleinerten Geliebten in die Augen sieht, darin spiegelt. Aber was spiegelt sich in den Augen der verkleinerten Angeschauten?

Auf das zitierte Gleichnis folgen zwei Gleichnisse im Modus der Frage. Und die Gleichnisse setzen vor allem ein **Ich**, das sich zu Anfang für die Geliebte zum Staube gemacht hatte, in Szene. Mit anderen Worten: das Ich hatte sich als Gefährte zu nichts gemacht. Dann folgen die beiden Fragen, die das einführende Gleichnis in Frage stellen und anders wenden. Denn statt des Nichts wendet das Ich nun das Gleichnis in eines, wie es ihm „beliebt“. Anders gesagt, das genichtete Ich steht aus dem Staub auf. Mehr noch: mit der zweiten Frage spiegelt sich das Ich in den Augen des „Liebchens“ als Gott.



In der Konstellation des titellosen Gedichtes, das eine Dynamik von drei Gleichnissen inszeniert, mit dem Vermerk wird nun daran erinnert, dass jedes Wort ein **Versprechen** ist. Der Gebrauch der Gleichnisse funktioniert auch als Versprechen für das Ich, das sich zu Staub gemacht hatte, um als Gott wiederzukehren, indem es die vergötterte Geliebte klein macht. Im Gedicht *Gleichnis* kommt es zu einer erstaunlichen Spiegellogik als Versprechen.

In der **Spiegellogik** des Gedichtes *Gleichnis* erscheint, das Ich nicht als „es selbst“, sondern als Anderes, als Imaginiertes und zwar so, wie es sich zu sehen wünscht bzw. auf narzisstische Weise liebt. Aufgedeckt wird somit nicht zuletzt die Funktion des Gleichnisses als narzisstischer Wunsch und Versprechen. Das bleibt für die Figur vom Universalgenie nicht folgenlos. Denn das Universalgenie beansprucht im Modus des Wissens – philologisch, naturwissenschaftlich, optisch – und der Schöpfung die Position Gottes. Doch dieser Zug der Moderne der bei Johann Wolfgang Goethe zur Klassik, also historisch auf eine imaginäre Griechenland-Klassik rückgebunden wird, beginnt in dem Moment selbst fragwürdig zu werden, in dem die Funktionsweise des Gleichnisses geradezu exemplarisch aufgedeckt wird.



Die Regieanweisungen zu Pater Ecstaticus (*auf- und abschwebend*), Pater Profundus (*tiefe Region*), Doctor Marianus (*in der höchsten, reinlichsten Zelle*) sind auch merkwürdige, wenn nicht gar witzige **Anweisungen**. Denn die Ekstase zeichnet sich eben durch ein Auf und Ab bzw. durch eine ständige Wiederholung des Auf aus. Und das Profunde kommt selbstsprechend aus der Tiefe. Nicht weniger selbstredend ist für die Jungfrau Maria, dass sie als die höchste und reinste Jungfrau verehrt wird.

Der **Doktor** für das Marienwesen, Doctor Marianus, muss geradezu die „höchste und reinlichste Zelle“ bewohnen. Er hat sozusagen mit seinem Wissen über Maria, das ihm die Doktorwürde einer Universität verschafft hat, die höchste und reinlichste Zelle an ihrer statt besetzt. Sind derart selbstredende Namen, die auch noch auf der Bühne räumlich vorgeführt werden, nicht schon ironisch gebrochen? Oder sollte Goethe letztlich einen Hang zur Tautologie entwickelt haben?



*Faust II* ist eine Pastiche aus dem philologischen Wissen seines Autors, Johann Wolfgang Goethe, der als **Universalgenie** seiner Zeit gilt. Das universelle Wissen, das literarisch akkumuliert und so chiffriert wird, dass es sich nicht mehr entschlüsseln lässt, hat unendliche Exegesen und Interpretationen hervorgerufen. Ergreift im *Urfaust* zwischen 1772 und 1775 der Doktor Faust das Wort, weil er alles wissen will, dafür sogar den Pakt mit dem Teufel eingeht, so hat im *Faust II* ca. 60 Jahre später vor dem Chorus Mysticus Doctor Marianus das letzte Wort.

Doctor Marianus ist die Wiederkehr des Doktor Faustus als **Pastiche**. Die Pastiche parodiert die Vorlage ohne Ironie auf andere Weise. Daher ist ihre Funktion nahezu Gleichnishaft. Hatte Doktor Faust in einer titanischen Aufwallung Gretchen verführt und ihr Schicksal besiegelt, so praktiziert Doctor Marianus nichts als die Verehrung der „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin“. Doctor Marianus macht sich wissend zu Staub, während Doktor Faust sich zu Gott und Täter an der Jungfräulichkeit Margaretens gemacht hatte.



Was mit dem zweiten Teil des *Faust* als Welttheater aufschimmert ist die Wendung des Künstlerschöpfers, der in eine existentielle Schaffenskrise geraten war, zum Schöpfer ohne **Schuld**. Denn Faust war mit oder ohne dem Teufel, Mephistopheles, an Gretchen als Metapher für die Schöpfung schuldig geworden, um eben jene Vergebung der Schuld bittet final Doctor Marianus:

Werde jeder bess're Sinn  
Dir zum Dienst erbötig;  
Jungfrau, Mutter, Königin,  
Göttin, bleibe gnädig!



Das entscheidende Thema der *8. Symphonie* von Gustav Mahler ist daher weniger das „tönende Universum“ als solches. Vielmehr geht es um den **Künstler** und/oder Wissenschaftler als Schöpfer von Welt bzw. Universum wie er seit Leonardo da Vinci in der Renaissance formuliert wird. Es geht um den Modus der Schöpfung im Schaffen. Denn nicht zuletzt hat Gustav Mahler dem Drama des Künstlerschöpfers den mittelalterlichen Pfingsthymnus *Veni, creator spiritus* vorangestellt.

Die lateinische **Anrufung** des „Schöpfer Geist“ als erster Teil der *8. Symphonie* wiederholt im Modus eines Zitates, so wie es später in der Faustszene von Goethe durch die Zitate von *St. Lucae VII, 36; St. Joh. IV* und der *Acta Sanctorum* geschehen wird, nicht mehr im Dienste einer liturgischen Pfingstfeier, sondern im Dienste des Künstlers als Schöpfer den liturgischen Text. Der Künstler bedarf des creator spiritus, der letztlich sogar ins Ewig-Weibliche gewendet wird.



Gustav Mahlers 8. *Symphonie* wird nicht zuletzt das Zitat zum Modus der Schöpfung einer Klangwolke machen, die als Universum imaginiert werden kann. Die Kritik an den vielfältigen Zitaten – *Tristan*, *Parsifal*, *Auferstehungssinfonie* etc. - in der Komposition trifft den entscheidenden Punkt der Symphonie. Doch wo Wagners „Bühnenweihfestspiel“ im Modus einer Liturgie stattfindet, kehrt hier das Opernhafte an der Schnittstelle zum **Künstlertottesdienst** nur noch als Zitat wieder. Für Wagner war der Künstlertottesdienst mit dem Festspielhaus in Bayreuth gleichsam als Kirche Alternative und Verpflichtung. Mahler weiß das zu genau, als das man es ihm nach über 20 Jahren Bayreuther Aufführungspraxis noch glauben möchte.

Das **Zitat**, das die Kritik aufruft, weil es zu wenig Schöpfung ist, wird für die 8. *Symphonie* zum Modus der Schöpfung. Denn das solistische ebenso wie das polychorale und orchestrale Instrumentenaufgebot von der Orgel über das orgelartige Harmonium, die Glocke und die glockenspielartige Celesta bis zum Akzentbecken zitiert alles, was zumindest für Europa als ein universales Instrumentarium der Musik gelten kann. Mit anderen Worten: Von Anfang an knüpft Mahler an das von Goethe (und Eckermann?) ausgearbeitete literarische Verfahren für *Faust II* an.



Das literarisch, kompositorische Verfahren der *8. Symphonie*, die den Komponisten und Dirigenten, Gustav Mahler, an die zentrale **Position** des Schöpfers setzt, wird in dem Maße selbst zum Zitat, wie Mahler diese imaginäre Position aufzudecken und damit auch ein gutes Stück zu entzaubern oder entmystifizieren vermag. Die *8.* ist, um es einmal so zu formulieren, tatsächlich ein Universum bzw. die universale Symphonie der europäischen (Musik-)Kultur unter dem Blickwinkel des Künstlers als Schöpfer. Anders gesagt: in dem Maße wie Goethes *Faust II* die Klassik als Klassik im Modus der Pastiche wiederholt, hat sie auch ihr Ende gefunden. Die *8.* wird in sich nicht zuletzt  $\infty$  oder ewig.



Kontrastiert man die *8. Symphonie* mit dem *Lied von der Erde*, dann schiebt Mahler durchaus folgerichtig vor der 9. Symphonie, eine (nicht-)europäische **Kom-Position** ein. Das *Lied von der Erde* basiert auf chinesischen Texten und wird im Modus des Requiem auskomponiert. Adornos Polemik von einer „symbolischen Riesenschwarte“ ist insofern schlechthin falsch, weil Mahler viel zu genau die zugrundeliegende „Riesenschwarte“, nämlich *Faust II.* durchschaut, so dass er sie sogar mit dem „Veni, creator spiritus“ als Pastiche zitieren kann. Indem Mahler schließlich die Schöpfung als Prozess von Zitat und Sequenzierung bis hin zur Polychoralität einsetzt und die Position des symbolischen Vaters tendenziell aufgibt, ist die 8. gerade nicht mehr symbolisch.



Karl Böhm hat für den zweiten Teil der *8. Symphonie* an die **Wolkenmetapher** für den Schluss des *Faust II.* angeknüpft:

Mit der wie in Spiralen nach oben strebenden Anlage wollte der Dichter eine bestimmte Wolkenkonstellation nachahmen, die ihn besonders beeindruckt hatte.  
(S. 10)

„Wolkenkonstellation“ ist schwierig, zumal wenn es um eine „in Spiralen nach oben strebende Anlage“ gehen soll. Welche Wolken könnte Goethe gemeint haben? Cumulus-Wolken? Cumulusnimbus-Wolken? Stratocumulus-Wolken? Wolken wechseln ihre Erscheinung nicht nur nach Wind und Wetter, sondern auch nach dem Einfall des Lichtes. Es gibt kaum etwas Wechselhafteres als Wolken.



Allemaal entstehen Wolken aus sehr verschiedenen **Anhäufungen** von Wasserdampf. Und Kinder lieben es bisweilen, in Wolken die unterschiedlichsten Tiere und Gestalten zu sehen. Sie imaginieren Wolken als Tiere etc. Nicht zuletzt dürfte der Klassik-Kenner Goethe die Komödie *Die Wolken* von Aristophanes gekannt haben. Im *Goethe- und Schiller-Archiv* befinden sich nicht nur Vorarbeiten zu einer Übersetzung von *Die Vögel*, sondern auch eine „korrigierte Reinschrift“ von *Die Wolken* durch Karl Wilhelm Müller (1728-1801).



Wolken lassen sich schlecht fassen. Bei **Aristophanes** ist es ein *Chor der Wolken*, der nach den Regeln der griechischen Komödie auftritt. Wolken bilden sich mehr oder weniger aus dem Nichts und unterliegen komplexen Prozessen. Bevor der *Chor der Wolken* bei Aristophanes auf die Bühne kommt, kündigt er sich „noch unsichtbar“ durch „Blitz und Donner“ und mit den folgenden Versen an:

Schwimmende Wolken, ans Licht  
Ziehn wir, die leuchtenden, ewig beweglichen,  
Unversieglichen,  
Ziehen herauf aus dem Schoße des tosenden  
Vaters Okeanos, auf zu den waldigen  
Gipfeln der Berge, schau'n  
Nieder auf fernhin erglänzende Zinnen, auf  
Saaten, hinab auf die säugende, heilige  
Erd' und die göttlichen, rauschenden Ströme bis  
Hin zu des wogenden, stöhnenden Meeres Flut:  
Denn unermüdet ja leuchtet das Auge des Äthers  
Schwimmend in heitrer Klarheit! –  
Auf denn! Wir schütteln von unsern unsterblichen  
Leibern die tauige Hüll', und mit leuchtendem

Aug' überschaun wir die weite Erde.



Liest man die Schlusszene des *Faust II* mit den *Wolken* des Aristophanes, so ergeben sich erstaunliche Korrespondenzen. Man kann eben auch die Schlusszene als Pastiche der *Wolken* lesen, ergänzt um eine nur noch zitierte christliche Heilsgeschichte, die Anachoreten, Gretchen und Faust und die Frage nach dem Weg der Erkenntnis. Doch sie wird nicht eindeutig beantwortet. Bei Goethe fehlen die **Blitze** und der Donner, durch die sich die *Wolken* bei Aristophanes ankündigen. Bei Gustav Mahler explodiert und durchzuckt das Akzentbecken wiederholt die Klangwolken. Nicht mehr und nicht weniger.



Foto: Kai Bienert (Musikfest Berlin)

Hat man die *8. Symphonie* von Gustav Mahler mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle gehört, so mag dem einen oder anderen Hörer die Ekstase, die Leonard Bernstein mit der *8.* entfaltetete fehlen, oder die Ausleuchtung der Partitur in jeden Winkel der Zitate, wie man sie sich bei Claudio Abbado vorstellen kann. Doch falsch ist die **Akzentuierung** auf die Klangwolken keinesfalls. Ob sie dem einen oder anderen schon zum Universum geworden sind, soll dahingestellt bleiben.



Foto: Kai Bienert (Musikfest Berlin)

