

Dietmar Holland

MAHLERS VIERTE SYMPHONIE AUF SCHALLPLATTEN(1939-1989):Ein kritischer Vergleich

1.Bsp.:Anfang des 1.Satzes (Gielen)

O'55

Seit ihrer Münchner Uraufführung im November 1901 unter der Leitung des Kom-
ponisten fordert Mahlers vierte Symphonie zum Widerspruch heraus:Sehen die
einen in ihr einen Rückfall in die längst verlorene Unschuld,dann fühlen sich
die anderen irritiert von der Art,wie hier der symphonische Anspruch mit
einem musikalischen Tonfall auftritt,der eher an Kindermusik erinnert als an
die gewohnte,hohe Konzertsaalmusik.Denn wie kann eine Symphonie mit Schellen=
geklingel beginnen und dann noch mit einem Thema,das nicht originell ist,
sondern aus zwei Schubertschen Motiven zusammenmontiert wurde?Aber die Schel=
len des Anfangs verweisen gewissermaßen auf die Stilmaske,ja auf die Narren=
kappe,die sich der Komponist aufgesetzt hat,um ein Panoptikum der Welt zu
entwerfen,in dem nichts geheuer ist.Die Musik spricht wie in Anführungsstri=
chen und meint nicht unbedingt das,was sie sagt;andererseits wirkt sie auch
wieder merkwürdig vertraut.Mit einem Kunstgriff hat Mahler alles verkleinert
und in Distanz gerückt,und die Narrenkappe hält - jedenfalls vorerst - die
Wahrheit verborgen.Nach dem Schellengeklingel des Anfangs öffnet sich eine
scheinbar klassizistische Welt,die weder echt noch gar falsch klingt;sie ist
doppelbödig und läßt,neben Schubert,auch Kinderlieder anklingen,ohne sie zu
zitieren.Das komponierte "Als ob" ist es,worauf es ankommt.Es gehört ja ohne=
hin zur Eigenart der Musik Mahlers,mehr zu meinen,als der reine Notentext
verheißt,ja sogar der Dirigent Mahler wird in ihr spürbar,am Gestus der Musik
selber.Der Vorwurf gegen Mahler,er habe Kapellmeistermusik komponiert,ist
gar nicht so falsch,er wurde nur falsch angewendet:auf den Inhalt der Musik
anstatt auf ihren Vortrag.Für die Dirigenten heißt das konkret,daß sie so=
wohl den gestischen Anspruch der Partitur erfüllen müssen,als auch den Charak=
ter des "Als ob",des nicht buchstäblich Gemeinten also treffen sollten.
Deshalb nützt der lockere,musikantische Zugriff wenig,wie ihn etwa Fritz
Reiner in seiner Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra von 1958 prakti=

zierte; auch das Tempo ist erheblich zu schnell. Mahler schreibt immerhin vor:
"Bedächtig - nicht eilen", und das seltsam konstruierte Hauptthema erscheint
in Reiners Interpretation zu glatt; ihm fehlt das Befremdliche, Uneigentliche
des Ausdrucks. Und das - immerhin in der falschen Tonart, zudem noch in Moll
stehende Schellengeklapper mit den Bläserachtelnoten kommt gerade nicht als
der zögernde Charakter heraus, den Mahler wohl gemeint hat:

2. Bsp.: dto. (Reiner)

0:50

In seiner Londoner Studio-Aufnahme von 1961 mit dem Philharmonia Orchestra
wählte Otto Klemperer, einer der bedeutendsten und erfahrungsreichsten Mahler-
Dirigenten dieses Jahrhunderts, ein äußerst bedächtiges, sehr genau durcharti-
kulierte Tempo, das gerade dem Anfang einen bewußt irritierenden Zug ver-
leiht, so als traute sich die Musik nicht so recht, auf die Reise zu gehen. Man
ahnt hier noch nicht, wohin sie führt und ist gespannt darauf, was sich entwik-
keln wird. Klemperer vermeidet auch ironische Effekte und konzentriert sich
auf die betont klassizistische Attitüde. Mahlers Vortragsanweisungen für den
ersten Satz zielen ja auch ausdrücklich auf die Gefahren eines direkten musi-
kantischen Zugriffs, indem sie die Warnung vor einem allzu raschen Tempo aus-
sprechen. Klemperer macht das hörbar.

3. Bsp.: dto. (Klemperer, 1961)

1:06

Den Nervenpunkt zwischen der aufklingenden Narrenkappe der ersten Takte und
dem Hauptthema - falls es denn eines ist - bildet das auf den Grundton der
Haupttonart G-dur hinführende Auftaktmotiv der ersten Violinen, aus dem das
Thema gewissermaßen herausspringt. Dieser Auftakt ist ein typischer Mahler-

Ll Gestus: sinnlich lockend und gefährlich zugleich. Bruno Walter, neben Klemperer
der andere große Mahler-Dirigent des 20. Jahrhunderts, läßt sich, in dem Mit-
schnitt seiner letzten Wiener Aufführung ~~im Jahr~~ ^{von} 1960 mit den Wiener Phil-
harmonikern, auf diesen zwielichtigen Gestus mit erheblicher Vorsicht ein, ohne
ihn jedoch zu glatt zu nehmen. Die ~~herkürdige~~ ^{als merkwürdig} Fortsetzung des Themas kommt
bei ihm sogar weit stärker heraus als bei Klemperer oder gar Reiner:

4. Bsp.: dto. (Walter, 1960)

1:03

~~Die Spannweite der Mahler-Interpretation~~

Die Spannweite der Mahler-Interpretation reicht indessen gerade im Falle der nur scheinbar harmlosen vierten Symphonie weiter. Mit der legendären Aufführung Willem Mengelbergs und dem Concertgebouw Orchester am 9. November 1939, dokumentiert durch einen Mitschnitt, betreten wir sogar die Bezirke des Außerordentlichen und in jeder Hinsicht Verblüffenden. Mengelberg war mit Mahler befreundet, und es existiert eine Partitur der vierten Symphonie mit Mahlers und Mengelbergs frühen Probenaufzeichnungen. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, daß Mengelberg sich 1939 strikt an das dreißig Jahre zuvor erarbeitete Interpretationskonzept gehalten hätte; es ist vielmehr bezeichnend für Mengelbergs Flexibilität im Umgang mit der Musik Mahlers, daß er bei jener Amsterdamer Aufführung die Eigenheiten der vierten Symphonie noch verschärfte, ja sie nahezu bis an die Grenze des Absurden trieb. Das heißt zum Beispiel für das bedeutsame Auftaktmotiv zum Hauptthema: Mengelberg realisiert eine Probenanweisung Mahlers, die folgendermaßen lautete: "Bitte spielen Sie das so, als ob wir in Wien einen Wienerwalzer anfangen"; bei Mengelberg klingt das "als ob", also die Doppelbödigkeit der Stelle ausdrücklich mit, indem er eine extreme Dehnung verlangt und dann in ebenso extremer Beschleunigung das erreichte Hauptthema intonieren läßt. Das musikalische Fragezeichen, daß sich Mengelberg hier erlaubte, wäre heute wohl kaum noch möglich, aber es ist das Gegenteil einer glatten Perfektion. Der Mut Mengelbergs, den gebrochenen Tonfall Mahlers drastisch zur Geltung zu bringen, ist zumindest bemerkenswert, wenn auch nicht zur Nachahmung zu empfehlen.

5. Bsp.: dto. (Mengelberg)

1:00

Hören wir nun, wie das eigenartige Hauptthema in einen volksliedartigen Schlußteil mündet, der sich dominantisch zum folgenden, kantablen Seitenthema hin öffnet. Dieses Schlußmotiv wirkt so, als wisse die Musik jetzt plötzlich, wohin sie gehört. Als Beispiel dafür, wie eine korrekte, weder bloß musikantische, aber doch auch nicht kritische Aufführung klingt, sei die Studio-Aufnahme unter Georg Szell mit dem Cleveland Orchester zitiert, die 1967 entstand:

6. Bsp.: I, T. 1-37 (Szell)

1:41

Das nun folgende Seitenthema selber hat - paradox genug - einen kantablen Marschcharakter, sollte also nicht zu langsam genommen werden. Die Dirigenten lassen sich gleichwohl verführen, das Thema als schöne Stelle auszukosten, anstatt es als Episode innerhalb des symphonischen Verlaufs aufzufassen. In Lorin Maazels neuerer Einspielung mit den Wiener Philharmonikern aus dem Jahr 1984 hören wir ausführliche Rubati, Dehnungen und Ritardandi, wo gar keine vorge-schrieben sind, nämlich in der Mitte des Abschnitts. Mahler ist ja, als erfahre-ner Dirigent seiner Werke, gerade in den Vortragsbezeichnungen, die bei ihm fast immer Vorwarnungszeichen sind, äußerst genau. So schreibt er erst für den Schluß des Seitenthemas ausdrücklich eine Verzögerung vor.

7.Bsp.: I, T. 38-57 (Maazel)

1:24

Otto Klemperer dagegen ist in dem Mitschnitt seiner Aufführung aus dem Jahr 1956 mit dem Berliner Radio-Sinfonieorchester deutlich bestrebt, dem Hang der Musiker zum Schwelgen ganz energisch entgegenzuwirken und streng im Tempo zu bleiben. Man spürt förmlich den Widerstand, gegen den er sich da stemmen muß:

8.Bsp.: dto. (Klemperer, 1956)

1:03

Noch gefährlicher ist die entsprechende Stelle in der auskomponierten Wieder-holung der Exposition, jener von Adorno so genannten Erfüllungspartie, die sehr typisch für Mahler ist. Es handelt sich um die Großaufnahme jenes unscheinbaren Überschlagsmotivs, das bei der Wiederkehr des Hauptthemas in den Holzbläsern versteckt war und jetzt, in plötzlich ruhigem Tempo, in den Vordergrund tritt. Die dazu überleitenden Takte sollten aber nicht, wie es in Szells Aufnahme geschieht, abgebremst werden, ebenso wie die Erfüllungspartie selber nicht auf der Stelle treten darf.

9.Bsp.: I, T. 83-101 (Szell)

1:07

Maurice Abravanel bremst in seiner 1971 veröffentlichten Aufnahme sein Utah Symphony Orchestra in der Überleitung nicht ab und nimmt das folgende Tempo, ganz nach Mahlers Vorschrift, lediglich ein wenig zurückhaltend, nicht mehr:

10.Bsp.: dto. (Abravanel)

1:00

Das mögen Feinheiten in der Darstellung sein, aber sie entscheiden über den Charakter dieser Musik. Und wie sehr es gerade in dieser Symphonie auf subtile Abstufungen des Grundtempos ankommt, macht Mengelberg deutlich. Die Vielfalt der musikalischen Charaktere, die Mahler wie durch eine musikalische Kinderbrille hindurch betrachtet, wird von Mengelberg durch eine erstaunliche Elastizität des Grundtempos aufgefangen. Wir hören jetzt die gesamte Exposition des ersten Satzes in dem Aufführungsmitschnitt von 1939.

11. Bsp.: I, T. 1-101 (Mengelberg)

5:43

In der Durchführung wird es dann ernst. Hier betrachtet Mahler das von ihm so genannte Weltgetümmel als schauerlich-grauenvolle Erscheinung. Nun geht es, nachdem der Satz, wie Mahler gesagt hat, angefangen hat, als könne er nicht bis drei zählen, ins große Einmaleins, und schließlich wird sozusagen mit unübersehbaren Zahlen gerechnet. Diese neue Weltsicht wird fürs erste deutlich an einem Thema, das vier Flöten im Unisono vortragen. Es ist nicht nur eine Antizipation des Finales, sondern es bestimmt auch die Entwicklung der gesamten Durchführung, freilich teilweise in geradezu grotesken Varianten. Herbert von Karajan, an sich kein Mahler-Spezialist und erst spät zum Mahler-Dirigenten geworden, dirigierte 1978 diesen Teil der Durchführung mit fein abgestufter Dynamik, behutsamer Gangart, aber insgesamt doch zu freundlich. Es spielen die Berliner Philharmoniker:

12. Bsp.: I, T. 126-166 (Karajan)

1:50

Bruno Walter indessen faßte 1945, als er seine Studio-Aufnahme mit den New Yorker Philharmonikern machte, den zentralen Teil der Durchführung als unheimliche Vision kaleidoskopartig angeordneter musikalischer Gestalten auf und bevorzugte dabei eine sehr scharfe, teilweise verzerrte Tongebung, namentlich der schrillen Bläser, seien es gestopfte Hörner, die geräuschhaft klingen oder unangenehm pfeifende Es-Klarinetten. Die Instrumente setzte Mahler hier ^{ja auch} sehr sprechend und individuell ein; es gibt keinen kompakten Tutti-Klang mehr.

13. Bsp.: I, T. 142-187 (Walter, 1945)

1:48

Willem Mengelberg fügt diesem verstörten, diffusen Klangbild noch eine geradezu

überdeutliche Gliederung hinzu, indem er ^{die} jeden Abschnitt markierenden Flöten=achtel, die im übrigen eine verfremdete Variante des anfänglichen Schellen = geklappers sind, durch leichte Tempomodifikationen eigens hervorhebt:

14.Bsp.: dto. (Mengelberg)

1:40

Was in Mengelbergs Interpretation noch mit behutsamen Mitteln gelang, das wird in neueren Einspielungen zum Mittel des eher äußeren Effekts, so etwa in einer Aufnahme, die Eliahu Inbal im Jahre 1985 mit dem Radio-Sinfonieorchester Frankfurt gemacht hat. An die Stelle der fast unmerklichen Tempomodifikationen Mengelbergs tritt nun eine hektische, ja geradezu manirierte Gangart und Darstellungsweise, die Mahlers Subtilitäten ganz überspielt.

15.Bsp.: I, T. 125-166 (Inbal)

1:26

Und zwei Jahre später dirigierte Leonard Bernstein, fast dreißig Jahre nach seiner ersten Aufnahme der vierten Symphonie, in einem Konzert mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester die Durchführung des ersten Satzes mit einer für ihn typischen Mischung aus Präzision und jenem verfremdeten Tonfall, der für Mahlers Musik so überaus charakteristisch ist. Der Mitschnitt dieses Konzerts stammt vom Juni 1987.

16.Bsp.: I, T. 102-166 (Bernstein, 1987)

2:29

Die Durchführung gipfelt in einem Lärmfeld, das so klingt, als gerate das mittlerweile völlig diffuse Orchester ganz aus seiner Bahn. Nach einem trugschlußartigen Zusammenbruch sammeln sich jedoch die versprengten Elemente beim Klang einer Fanfare, die im übrigen den Beginn der fünften Symphonie vorwegnimmt, und dann geschieht das Merkwürdigste: Wie durch eine Hintertür tritt die ordnungsgemäße Reprise ein, aber - im Sinne der Doppelbödigkeit der Grundhaltung - auf mehreren Ebenen: zunächst versteckt, dann aber explizit. So, als sei vorher nichts gewesen, erscheint plötzlich, wie von Zauberhand hervorgebracht, nach einer bedeutungsvollen Fermate das Schlußglied des Hauptthemas, aber eben

nicht das ganze Thema. Diese kompositorische Pointe läßt Klemperer in seiner Studio-Aufnahme von 1961 einfach nur passieren. Die Lärmstelle und die signalartige Fanfare erklingen sehr diskret, so als ob die Musik hier für sich selber sprechen sollte:

17.Bsp.: I, T. 203-239 (Klemperer, 1961)

1:41

Bruno Walter konzentrierte sich bei seiner Wiener Aufführung von 1960 auf den ironischen Aspekt der verkürzten Wiederkehr des Hauptthemas:

18.Bsp.: I, T. 224-242 (Walter, 1960)

0:48

Der Höhepunkt der Durchführung und die Pointe des überraschenden Eintritts der Reprise erweisen sich als spezielle Herausforderung an die Dirigenten, ja man möchte fast sagen, ihr Gelingen entscheide darüber, ob ein Dirigent dieser Musik überhaupt gewachsen ist. Unter den zahlreichen neueren Aufnahmen der vierten Symphonie ragt diejenige unter Michael Gielen vom Februar 1988 durch das unprätentiöse, sehr strikte Befolgen der Partituranweisungen Mahlers heraus. Gielen läßt das Sinfonieorchester des Südwestfunks an der Pointe des Repriseneintritts das Überraschende daran zwar ausspielen, verzichtet aber auf eine ironische Verdeutlichung. Damit kommt er vielleicht dem von Mahler Intendierten am nächsten.

19.Bsp.: I, T. 185-240 (Gielen)

2:02

Die klanglichen Extreme der gesamten Durchführung bis zu dem Eintritt der Reprise verwirklichte aber auch sehr überzeugend James Levine, als er die vierte Symphonie mit dem Chicago Symphony Orchestra im Jahr 1974 einspielte. Obwohl er sehr forsche Tempi nahm, geriet seine Darstellung der unheimlichen Seiten der Weltsicht Mahlers scharf charakterisiert und vor allem auf den Zusammenbruch hin zugespitzt:

20.Bsp.: I, T. 102-239 (Levine)

5:16

Die Coda bietet weitere Überraschungen: Es beginnt nämlich eine zweite Durchführung. Bernard Haitink geht jedoch in seiner Aufnahme mit dem Concertgebouw Orchester von 1968 ziemlich ungerührt darüber hinweg:

21.Bsp.: I, T. 298-308 (Haitink)

0:32

Acht Jahre früher hatte Bruno Walter in seiner Wiener Aufführung klargestellt, welcher Gestus hier gemeint sein könnte, wie pointiert die rhythmische Gestalt an dieser Stelle herauskommen muß:

22.Bsp.: I, T. 298-314 (Walter, 1960)

O:50

Die eigentliche Überraschung bietet jedoch erst das Ende des Satzes:

Noch einmal erscheint das Auftaktmotiv zum Hauptthema, aber diesmal in Viertel- statt Achtelwerten, als auskomponiertes Fragezeichen, das zugleich zur Schlussschönheit des Satzes führt, nämlich zur vorher ausgesparten, bis zu dieser Stelle aufgesparten Subdominante. Dies ist ein Effekt, den wir aus Joseph Haydns Musik kennen. Aber bei Mahler klingt es so, als fragten die Violinen, ob das denn wirklich wahr sei, was wir vorher gehört haben. Die an sich wortlose Musik nimmt hier den sprechenden Gestus des Zweifelns an. Bei Klemperer klang das 1961 so:

23.Bsp.: I, T. 336-Satzschluß (Klemperer, 1961)

O:51

Der fragend zweifelnde Gestus ist zwar hörbar, aber doch sehr diskret. Bruno Walter hingegen betonte in seiner Wiener Aufführung gerade die harmonische Pointe und faßte das auskomponierte Zögern als Risiko des Augenblicks auf:

24.Bsp.: dto. (Walter, 1960)

O:48

Für seinen ersten Zyklus der Mahler-Symphonien mit den New Yorker Philharmonikern, der 1968 auf dem Markt erschien, dirigierte Leonard Bernstein die Schlussschönheit in geradezu grotesker Manier, geradezu gegen Mahlers Anweisungen:

25.Bsp.: I, T. 340-Satzschluß (Bernstein I)

O:36

Es dürfte kaum verwunderlich sein, daß Willem Mengelberg sich an dieser Stelle nicht entgehen ließ, den fragenden Gestus auf die Schlüsse zu treiben, ^{um} ~~und~~ dann buchstäblich ^(so) dem Satzende zuzustürmen, als seien die lärmenden Schlußtakte die Lösung der zweifelnden Frage.

26.Bsp.: dto. (Mengelberg)

O:28

Noch pointierter gestaltet Lorin Maazel Beginn und Schluß der Coda, wenn auch nicht so exzentrisch wie Mengelberg. Vielleicht ist es kein Zufall, daß es gerade die Wiener Philharmoniker sind, die den nur schwer in Worte zu fassenden

Charakter wienerischer Skepsis hervorbringen können wie kaum ein anderes Orchester dieser Qualität.

27.Bsp.:I,T.293-Satzende (Maazel)

3:38

Doch erst in Michael Gielens Aufnahme wird der große Bogen der gesamten Coda erfaßt, da sich der Dirigent nicht ^{dazu} hinreißen läßt, die genau vorgeschriebenen Tempowechsel und die relativ selbständige Erfüllungspartie vor der Schluß=pointe zum Schwelgen zu mißbrauchen; er kümmert sich stattdessen in erster Linie um den erzählenden Grundgestus der Mahlerschen Musik.

28.Bsp.:I,T.298-Satzende (Gielen)

3:15

Die gebrochene Serenität des ersten Satzes wandelt sich im zweiten zum unheimlichen Totentanz. Nach Mahlers Aussage spielt hier der Tod auf einer Straßensfiedel. Mengelberg dachte an Holbeins Totentanz; so verraten es jedenfalls seine Partiturnotizen. Um den Effekt des fremdartig-schaurigen Grundcharakters zu erzielen, schrieb Mahler vor, daß die Solovioline um einen Ton höher als normal gestimmt werden müsse, damit sie, wie er sagte, schreiend und roh klinge, eben wie wenn der Tod zum makabren Tanz aufspiele. Laut Partituranweisung muß die Solovioline energisch zufahren und stark hervortreten. In James Levines Aufnahme wird sie aber mit Hilfe des Mikrophons derart nah herangeholt, daß es zu aufdringlich wirkt:

29.Bsp.:II,T.1-22 (Levine)

0:30

In einer Einspielung, die Paul Kletzki 1958 mit dem Londoner Philharmonia Orchester gemacht hat, wirkt der Anfang allzu harmlos, da die Solovioline viel zu sehr im Hintergrund bleibt:

30.Bsp.:dto. (Kletzki)

0:31

Wie zu hören war, genügt es - wie kaum bei einer anderen Musik und schon gar nicht bei Mahlers vierter Symphonie - keineswegs, die Noten akkurat zu spielen, sondern es kommt darauf an, den verborgenen Intentionen nachzuspüren, und das heißt bei Mahler allemal, die Charaktere der Musik - und seien sie noch so fremdartig - ohne falsche Beschönigung herauszubringen. So ~~bringt~~^{faßt} denn auch Michael Gielen als einer der wenigen Mahler-Dirigenten den Anfang als ^{(wie auf} Musik ^{heraus}, die sozusagen auf zwei Ebenen abläuft, nämlich zum einen ⁱⁿ ~~dem~~^{dazu} Gedudel der Holzbläser im Hintergrund und ^{(zum anderen in dem} ~~der~~ ^{Callandings zu sehr} zufahrenden Gestus der Solovioline im Vordergrund, ohne diesen ~~hervor~~ ^{herauszuheben}.

31. Bsp.: Anfang des II. Satzes (Gielen)

0:30

Eine durchaus akzeptable Darstellung des ersten Teils, bis kurz vor dem Eintritt des ersten Trios, gelang auch Georg Solti im Jahre 1964 in seiner Aufnahme mit dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam.

32. Bsp.: II, T. 1-63 (Solti, 1964)

1:25

^{H-12} Das erste Trio ~~folgt~~ ist nun einer jener Ländlercharaktere Mahlers, die zu abweichenden Auffassungen des Grundgestus und des hier idiomatisch so notwendigen leichten Rubatovortrags führen. Im September 1951, also lange vor der Mahler-Renaissance unserer Zeit, dirigierte Eduard van Beinum für eine Schallplattenaufnahme mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester diese Stelle recht gemessen, mit gelassener Haltung und ohne Sentimentalität:

33. Bsp.: II, T. 69-109 (Beinum)

1:07

Fast vierzig Jahre später, im Juni 1988, nahm der junge Dirigent Franz Welser-Möst mit dem London Philharmonic Orchestra die vierte Symphonie auf und orientierte sich dabei offensichtlich an der mittlerweile erreichten Bandbreite an Interpretationen, denn er verfolgte das Ziel, der Doppelbödigkeit dieser Musik mit dem extremen Ausspielen der Details beizukommen. Er faßte deshalb auch das erste Trio als nachdrücklichen Ländler-tonfall auf, den er sozusagen in Zeitlupe präsentiert. Der Musik entzieht er damit jedoch den Atem.

34. Bsp.: dto. (Welser-Möst)

1:20

Eine ähnlich retardierende, wenn man so will, selig erfüllte Stelle wie die Erfüllungspartie in der Exposition des ersten Satzes enthält das zweite, ländlerartige Trio. Abgesehen davon, daß es ein berückender Vorschein der seraphischen Schlußstrophe des Lied-Finales ist, in dem von der himmlischen Musik die Rede ist, gerät hier die Musik in eine gefährliche Nähe zum Schwelgen und Schwärmen, der aber ^{(ein Dirigent wie} Klemperer, wie es kaum anders zu erwarten ^{ist)} energisch entgegenwirkt, ohne indessen spröde zu werden. Peinlich genau, aber ohne ^{Kadenz} ~~Drücke~~, läßt er die geforderten Glissandi ausführen und das Orchester atmen. Wir hören ^{Klemperers} ~~die~~ Aufnahme von 1961.

35. ~~Bsp.~~ Bsp.: II, T. 234-274 (Klemperer, 1961) 1:13

Maazel dagegen wagt sich, ^{allerdings} ~~immerhin~~ mit den Wiener Philharmonikern, in den Bereich des wienerisch Schwelgenden vor und schreckt auch nicht vor exzessiven Glissandi zurück. Von schlechtem Geschmack kann ^{freilich wird} ~~aber~~ ^{man} ~~die Rede sein,~~ ^{trübselig bemerkt werden.}

36. ~~Bsp.~~ Bsp.: dto. (Maazel)

1:16

^{Doch es war nur} ~~hier ist es~~ Mengelberg, ¹⁹³⁹ dem es gelang, den sinistren Charakter des ganzen Satzes in einer Weise zu erfassen, die uns heute zeigt, wie sehr wir den geglätteten Ton gewohnt sind und erschrocken zusammenzucken, wenn die Instrumente wirklich zu sprechen anfangen. Mengelbergs forcierte, mutige Interpretation wäre geeignet, unsere mittlerweile sich breitmachende ^{schlechte} ~~Gewöhnung~~ an Mahler wirksam aufzubrechen.

37. ~~Bsp.~~ Bsp.: II. Satz cpl.

(Mengelberg)

8:16

Mit den ersten beiden Sätzen hat Mahler eine Art musikalisches Panoptikum entworfen, ein Spiel von Leben und Tod oder von Wirklichem und Möglichem, aber unter der Maske des vorgeblich Naiven, wie etwa im Bauerntheater oder in der Kinderphantasie. Erst der langsame, dritte Satz richtet sich ausdrücklich, und zwar in der kunstvollen Form und in der Fülle der Tonfälle, an den hohen Kunstverstand und liefert, wie Paul Bekker, der Mahler-Deuter der ersten Stunde, ausgeführt hat, die Entscheidung über den Gesamtcharakter



des Werkes: über die Frage, ob das Spiel der ersten beiden Sätze nur Spiel war oder ob sich nicht doch hinter der Maske ein tieferer Sinn verbirgt. Tatsächlich bildet der langsame Satz, der aus weitreichenden Variationen über zwei konträre Themen besteht, die Oase, den inneren Ruhepunkt innerhalb des Ablaufs der vierten Symphonie. Dennoch verlangt der Satz wegen seiner ständigen Tempoveränderungen und Steigerungswellen ein Höchstmaß an rationaler Kontrolle und Wachheit. Dies beginnt gleich bei der Gestaltung der beiden im Charakter und Tempo so verschiedenen Variationsthemen. Während das erste, das entfernt an den Anfang des berühmten Kanons aus Beethovens "Fidelio" mit seinem Herzklopfen in den Bässen erinnert, mit "Ruhevoll" überschrieben ist, verlangt Mahler für das elegische zweite, ^{trotz} ~~bei~~ der Vorschrift "Viel langsamer", einen ausgeprägten Rubatostil: Um einen Einblick in die Darstellungsproblematik zu gewinnen, seien die beiden Themen sozusagen ^{im} ~~mit~~ dem interpretationsgeschichtlichen Rahmen der frühen Mengelberg- und der ^(~~stark~~ ^{stark} ~~stark~~) ~~stark~~ späten Gielen-Aufnahme demonstriert. Das erste Thema nimmt Mengelberg ^(~~stark~~ ^{stark} ~~stark~~) ~~stark~~ und dann fließend:

38. Bsp.: III, T. 1-16 (Mengelberg)

1:20

Gielen dagegen schlägt gleich ein fließenderes Tempo an und modelliert den Charakter des Themas nicht ausdrücklich heraus, sondern läßt es sich entfalten:

39. Bsp.: dto. (Gielen)

1:12

^{1/2} Das klagende zweite Thema, bezeichnenderweise von der ~~klagenden~~ Oboe intoniert, versteht Mengelberg als Tempo-Fluktuation auf engstem Raum, wie es Klaus Kropfinger in seiner ausführlichen Studie über Mengelbergs Aufnahme der vierten Symphonie bezeichnet hat. Die kurzgliedrige Motivik des zweiten Themas spiegelt sich in den feinsten Rubato-Abstufungen Mengelbergs wider, ohne daß es je zu sentimental Drückern käme.

40. Bsp.: III, T. 62-76 (Mengelberg)

1:22

Bei Gielen wirkt das zwar insgesamt glatter und flüssiger, aber nicht weniger eindrucksvoll:

41. Bsp.: dto. (Gielen)

1:11

In der späteren Variation des zweiten Themas gewinnt der drängende Charakter die Oberhand und führt zu einer gefährlich ausdrucksvollen Passage, die sehr häufig von den Dirigenten für exzessive emotionale Selbstdarstellungen mißbraucht wird, so etwa in der Aufnahme des Radio-Sinfonieorchesters Frankfurt unter Eliahu Inbal:

42. Bsp.: III, T. 188-214 (Inbal)

1:53

Gegenüber solchen Schluchzern und Drückern wirkt eine Aufnahme wie die erstaunliche Interpretation des Scottish National Orchestra unter Sir Alexander Gibson vom September 1980 wohltuend unprätentiös und klar:

43. Bsp.: dto. (Gibson)

1:48

Auch das erste Thema erscheint im Verlauf der Variationen in erstaunlichen Charakterwandlungen, so etwa als Menuett, Ländler und beschleunigte Zigeunertanz in einem späteren Abschnitt. Die Schärfe dieser so unterschiedlichen Charaktere kommt in Seiji Ozawas Aufnahme mit dem Boston Symphony Orchestra aus dem Jahre 1987 überhaupt nicht heraus:

44. Bsp.: III, T. 238-284 (Ozawa)

1:00

Noch gediegener, ja geradezu langweilig und völlig unprofilert klingt diese Passage unter der Leitung Hans Swarowskys in seiner insgesamt sehr enttäuschenden Schallplattenaufnahme mit der Tschechischen Philharmonie aus dem Jahre 1973:

45. Bsp.: dto. (Swarowsky)

1:07

Die planmäßige Abstufung und das Gewicht der verschiedenen Charaktere wird erst in Michael Gielens Einspielung ausdrücklich hörbar:

46. Bsp.: dto. (Gielen)

1:00

Dieser Abschnitt mündet in eine abgesangsartige Partie, aus der dann - wie ein deus ex machina, jedenfalls völlig unvorbereitet - der mögliche Schlüssel für das Verständnis des Werkes insgesamt aufleuchtet. Denn kurz vor dem Schluß des Satzes erscheint in einem unbeschreiblichen salto mortale, als Vision und Durchbruch, jenes Motiv aus dem Lied-Finale, das schon im Lärmfeld der Durchführung des ersten Satzes auftrat, dort freilich in ungemütlicher

Lustigkeit verfremdet. Hier, im langsamen Satz, tritt es als déjà vu auf oder als das, was man immer schon ersehnt hatte und nicht beim Namen nennen konnte. In seiner Aufführung von 1956 gestaltet Klemperer das Unglaubliche, das hier Ereignis wird, mit deutlicher Distanz, also weder als Theatereffekt, noch als Gewißheit.

47. Bsp.: III, T. 315 (mit Auftakt) - 332 (Klemperer, 1956)

1:14

In Lorin Maazels Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern wird die plötzlich eintretende Himmelserscheinung mit großem Nachdruck inszeniert, aber doch nicht ^{im} vordergründig programmatisch ^{Sinn,} ~~bedeutend~~

48. Bsp.: dto. (Maazel)

Zum Ereignis, ja zur Epiphanie selber wird die Stelle jedoch nur in Mengelbergs alter Aufführung: "Die neue Dimension des 'Himmlichen Lebens' wird" - so schreibt Klaus Kropfinger - "zum klanglichen Ereignis - eine musikalische Szenerie des Überirdischen und der Rahmen des ersten Auftritts für das Hauptthema des Liedfinales." - In seiner Partitur notierte Mengelberg übrigens an dieser Stelle die Worte "Gottes Herrlichkeit - Glanz", und zwar mit Rotstift. Natürlich ist das keine inhaltliche Deutung der Stelle, sondern der Versuch, den außerordentlichen ^{Charakter dieses} Durchbruchs zu umreißen.

49. Bsp.: III. T. 315 - Satzende (Mengelberg)

2:47

Nach dem Doppelpunkt, den der dritte Satz ^(am Ende) erreicht hat, da er mit der Dominante aufhört, ohne im strengen Sinne zu schließen, scheint das Lied-Finale ^{endlich} ~~den~~ ^{den} Schlüssel für die bisher verborgene Antwort auf die Frage nach dem Sinn der gesamten Symphonie zu geben, denn jetzt hören wir einen Text. Die Symphonie ist also gewissermaßen von rückwärts ^{komponiert} ~~zu komponieren~~. Doch das kindliche Paradies, das in dem Lied entworfen wird, straft jegliche positive Jenseits-Vorstellungen Lügen. Da herrscht die Vorstellung von ^(einem) Schlaraffenland, in dem Elut und Gewalt ihr Wesen treiben und ^(in dem) eine Musik erklingt, die zwar der irdischen nicht vergleichbar ist, ^(dod) uns aber nicht hörbar gemacht werden kann.

14

~~11/11/14~~

Denn am Ende der vierten Strophe schläft die Musik - paradox zum Text, daß alles für Freude erwacht - so deutlich ein, daß man nicht glauben möchte, sie könnte jemals wieder erwachen. Daß keine Metaphysik mehr sein kann, wird in den Worten eines kindlichen Paradieses ausgedrückt, ja mehr noch: Das himmlische Leben erscheint nur als die Fortsetzung des irdischen. Hintergründiger hätte der Verlust an positiven Jenseits-Vorstellungen wohl kaum ausgedrückt werden können. Denn dieses Schlaraffenland hält zwar alle Speisen bereit, aber auch genau dieselbe Gewalt und das Blutvergießen, das wir aus dem weltlich Getümmelⁿ kennen, von dem sich der Text abheben will. Was bedeutet das nun für den Vortrag des Liedes? In der Partitur vermerkte Mahler ausdrücklich, daß die Stimme des Kindes nicht künstlich oder gar parodistisch nachgeahmt werden soll^t, sondern mit kindlich heiterem Ausdruck, also schlicht gemeint ^{sei} ~~ist~~. Das ist natürlich eine der typisch Mahlerschen, hinterlistigen Ausführungsanweisungen, da es ja eine Frauenstimme ist, die das Lied vorzutragen hat. Wir werden jedoch auch noch hören, daß es in der Diskographie der vierten Symphonie dazu eine Ausnahme gibt. Die Naivität des Liedes ist jedenfalls eine auf zweiter Ebene, steht ebenso sub specie der Doppelbödigkeit wie die gesamte Symphonie. In Rafael Kubeliks Aufnahme von 1968, die zu der insgesamt zweiten Gesamteinspielung der Mahler-Symphonien Ende der sechziger Jahre gehört, singt Elsie Morison, begleitet vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, nichts von dem kindlich heiteren Tonfall, den Mahler wollte.

50. Bsp.: IV, 1. Strophe, T. 1-38 (Kubelik)

1:38

Auch bei Margaret Price, in der Aufnahme mit dem London Philharmonic Orchestra unter Jascha Horenstein, bleibt die Doppelbödigkeit wegen des allzu glatten Vortrags auf der Strecke:

51. Bsp.: dto. (Horenstein)

1:50

Und der opernhafte Stil, wie ihn Kiri te Kanawa unter Georg Solti's Leitung, begleitet vom Chicago Symphony Orchestra in Solti's zweiter Aufnahme der vierten Symphonie vom April 1983 anschlägt, geht ebenfalls an Mahlers Intention vorbei.

52. Bsp.: dto. (Solti, 1983)

1:41

Elisabeth Schwarzkopf ist dagegen bemüht, in Otto Klemperers Studioaufnahme von 1961, die von Mahler verlangte zweite Naivität als reflektierte darzustellen, was im Detail zu verblüffenden Einsichten führt, etwa bei der Stelle mit der aberwitzigen Christologie vom Lämmlein, das zum Verzehr geschlachtet wird - doch gelingt es ihr nicht, auf die gesuchte, geradezu manirierte Tongebung zu verzichten, mit der sie auch andernorts ^{gemindert} ~~versucht~~ hat, Mahlers Lieder vorzutragen ^{zu müssen}.

53. Bsp.: IV, 1. und 2. Strophe, T. 1-74 (Klemperer, 1961) 3:12

Für seine Aufführung im Juni 1987 mit dem Concertgebouw-Orchester wählte Leonard Bernstein, ganz gegen Mahlers Absicht, einen Knabensopran, der nicht nur naturgemäße Schwierigkeiten mit der sauberen Intonation hat, sondern von dem Sinn des Liedes kaum etwas vermitteln kann. Und die Gebrochenheit des Liedes liegt ja gerade darin begründet, daß der kindliche Tonfall eben nicht von einem wirklichen Kind vorgetragen ^{Wird} ~~werden soll~~. Wir hören den Tölzer Knaben Helmut Wittek.

54. Bsp.: IV, 2. Strophe, T. 40-74 (Bernstein, 1987) 1:20

In Willem Mengelbergs Aufführung von 1939 klingt die dritte Strophe des Liedes, gesungen von Jo Vincent, so:

55. Bsp.: IV, 3. Strophe, T. 76-114 (Mengelberg) 1:47

Da war denn doch Michael Gielen besser beraten, als er für seine Aufnahme mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks die leichte, fast engelhafteste Stimme von Christine Whittlesey wählte:

56. Bsp.: dto. (Gielen) 1:36

Die vierte Strophe verweist uns auf die himmlische Musik, die aber für uns nicht bestimmt ist; Mahler verläßt hier die Grundtonart und schlägt auch einen völlig neuen Tonfall an, dessen Tempo ^(siehe) freilich nicht zu sehr ~~hier~~ unterscheiden sollte von den ersten drei Strophen. Wir besitzen das seltene Tondokument von Mahlers eigener Auffassung dieser letzten Strophe in einer Klavierdarbietung aus dem Jahre 1905. Es ist ^{eine der wenigen erhaltenen} ~~die wohl einzige~~ Aufnahme Mahlers. ~~überhaupt~~

57. Bsp.: IV, ab Stz. 12 (ausbl.) (Kahle, 1905) ca. 0:56

Das hinderte achtzig Jahre später Franz Welser-Möst bei seiner Aufnahme mit der Solistin Felicity Lott nicht daran, die Stelle im geradezu zeitlupenhaften Tempo zu nehmen und damit den Grundcharakter zu verfehlen:

58. Bsp.: IV, von Stz. 12 bis "dazu lacht" (Welser-Möst) 2:15

Ganz in den Intentionen Mahlers bewegt sich ^{dagegen} Sir Alexander Gibson mit Margaret Marshall und dem Scottish National Orchestra, wenn er das allmähliche Einschlafen der Musik nicht ausdrücklich betont, sondern die Paradoxie ^{zwischen} ~~Text~~ und Musik einfach geschehen läßt:

59. Bsp.: IV, ab Stz. 12 bis Satzschluß (Gibson)

3:25

H/13 In der umfangreichen Diskographie von Mahlers vierter Symphonie seit Mengelbergs Aufnahme von 1939 findet sich doch nur eine Interpretation des Lied-Finales, die wirklich überzeugend den naiven Tonfall trifft. Es ist die 1971 veröffentlichte Einspielung von Maurice Abravanel mit dem soubrettenhaft leichten Sopran von Netania Davrath und dem Utah Symphony Orchestra, aus der wir ^{(man} zum Abschluß ~~das gesamte Finale hören~~ ^{der Schluß der)} das gesamte Finale hören. Die offene Frage, mit der uns ~~die~~ Symphonie zurückläßt, ist auch eine Herausforderung an die Interpreten.

60. Bsp.: IV cpl. (Abravanel)

7:44

17

~~17~~