

Ulrich Schreiber

Aufstieg und Niedergang zum Klassiker

Gustav Mahlers Popularität im Medium Schallplatte

Vortrag am 26. Juli 1991 beim 1. Toblacher Mahler Protokoll  
im Rahmen der Toblacher Mahler-Woche 1991

Die Inthronisation Gustav Mahlers zu einem Klassiker war ein Akt der Verwandlung des Geistlichen ins Weltliche. Während in Rom bei der Papstwahl ein schwarzes Rauchzeichen die Vergeblichkeit des Suchens signalisiert, hatte es in unserem Fall eine andere Bedeutung: unheil-schwanger zwar, aber doch auch höchstes Glück im Irdischen verheißend. Dick quoll der schwarze Rauch aus den Schornsteinen des Dampfers, der auf die Serenissima zusteuerte, ihm geradezu den Weg zur Lagunen-stadtweisend. Natürlich waren diese schweren, vor dem Schiff land-einwärts strebenden Rauchwolken Todessymbole: eine durchaus legitime Umsetzung von Thomas Manns erzählerischem Beziehungszauber in das Me-dium des Films, den Lucchino Visconti nach der Erzählung "Der Tod in Venedig" gedreht hatte. Als sein Film am 1. März 1971 in London ur-aufgeführt wurde - im Mai jenes Jahres erhielt er den Jubiläums-Sonderpreis zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Filmfestspiele von Cannes -, begann die vorerst letzte Etappe in der Wirkungsge-schichte Gustav Mahlers. Visconti hatte sie in einer Doppelstrategie eingeleitet. Einmal machte er aus den leichten Mahler-Ähnlichkeiten von Thomas Manns moribundem Helden Gustav Aschenbach, der in der Erzählung primär die Züge des Düsseldorfer Malers Andreas Achenbach trägt und in der zweiten Bedeutungsschicht ein kritisches Selbst-porträt des Autors als Schriftsteller ist, einen direkten Wieder-gänger des Komponisten Gustav Mahler: ein Triumph der Maskenbildner-ei, aber auch des Schauspielers Dick Bogarde. Zum zweiten unterfütterte Visconti seinen Film mit Mahlerscher Musik, wobei neben dem Alt-solo auf den Nietzsche-Text "O Mensch, gib acht" aus der III. Sym-phonie vor allem das leitmotivisch wiederkehrende Adagietto aus der V. Symphonie dem filmischen Ablauf eine ungeheure sensualistische Sogwirkung vermittelte. Gewiß hatte Leonard Bernstein diesen Satz schon 1964 bei der Beerdigung des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy dirigiert und damit berühmt gemacht, aber erst durch Vis-

contis Film wurde dieser Satz - genüßlich von der Accademia di Santa Cecilia wie türkischer Honig langegezogen - zu einem Kultstück, zu einem Gütesiegel des Komponisten.

~~Totenmusik für einen amerikanischen Präsidenten, Begleitmusik zu~~  
einer langen Sterbensgeschichte in "Morte a Venezia": das weist dem Adagietto eine eindeutige Semantik zu. Diese thematisch mit dem Rückert-Lied Mahlers "Ich bin der Welt abhanden gekommen" verwandte Musik mit "ihrer exzessiv-langsamem Streichermelodie, die sich wie mit stockendem Atem in immer wieder innegehaltenen Anläufen zu überdehnten Bögen aufschwingt, mit den extrem verzögerten harmonischen Auflösungen, den unregelmäßigen Arpeggien der Harfe" ist nach Viscontis Aussage genauer Ausdruck der "Agonie eines Zeitalters". Das erklärt ihre Faszinationskraft zur Genüge. Wirklich? In der Dirigierpartitur Willem Mengelbergs findet sich handschriftlich vor dem Adagietto folgender Eintrag: "Wie ich dich liebe / Du meine Sonne, / Ich kann mit Worten Dir's nicht sagen, / Nur meine Sehnsucht / Kann ich Dir klagen / Und meine Liebe, meine Wonne". Und unter diesem Liebesgedicht Mahlers vermerkte sein Interpret: "Statt eines Briefes sandte er dieses im Manuskript, weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden und schrieb ihm: er solle kommen!" Und um alle Zweifel auszuschalten, schrieb Mengelberg darüber: "Dieses Adagietto war Gustav Mahlers Liebeserklärung an Alma!" Zwischen einer Liebeserklärung und der Totenmusik für einen amerikanischen Präsidenten bzw. der Begleitmusik für einen langsamen Abschied von der Erde, wenn auch einen liebesgesättigten, hat sich im Verständnis der Menschen etwas verändert mit dieser Musik zwischen 1901 und 1971. Ein Reflex davon hat sich auch in der Interpretationsgeschichte des Werks niedergeschlagen, was ich zunächst einmal quantifizierend ~~meine~~. Wenn Bruno Walter 1947 in seiner Einspielung der V. für das Adagietto siebeneinhalb Minuten benötigt, Dirigenten der ersten

Nachfolgegeneration der Mahler-Interpretation auf Schallplatte wie Otto Klemperer und Hermann Scherchen, aber auch Vertreter der nächsten Generation wie John Barbirolli, Georg Solti oder Rafael Kubelik für den Satz bis zu neundreiviertel Minuten gebrauchen, deutet sich ein Wandel in der Bedeutung an, die dieser Musik zugemessen wird. Leonard Bernstein brachte ihn Mitte der sechziger Jahre unmißverständlich zum Ausdruck, als er das Zeitmaß für das Adagietto auf elf Minuten schraubte: einen Wert, der in der Folgezeit durch Herbert von Karajan und James Levine, aber auch durch jüngere Interpreten wie Giuseppe Sinopoli oder Eliahu Inbal überschritten wurde. Die mir bekannte Höchstmarke liegt bei gut dreizehn Minuten, in einer Tiefstunde der Rezeptionsgeschichte Mahlers erreicht von Hermann Scherchen im Jahre 1965 - wovon noch die Rede sein wird.

Die Zeitspanne zwischen siebeneinhalb und dreizehn Minuten entspricht einer Steigerung um etwa 75%: ein ungeheuerlicher Wert, für den es - einschließlich der großen C-dur-Symphonie Schuberts - in der Interpretationsgeschichte der deutsch-österreichischen Großsymphoniker zwischen Beethoven und Bruckner keinen Vergleichsfall gibt. Wenn wir diese Steigerungsrate ganz neutral, sozusagen physikalisch betrachten, dann bietet sich in Analogie zum Begriff des Quantensprungs der einer Quantendehnung an. Offenbar lebt es sich mit Mahler heute angenehmer als vor einem halben oder dreiviertel Jahrhundert, seine Musik ist zu einem Sedativum in unserem Alltag geworden, sozusagen ein Lebens-Mittel, von dem man nicht genug bekommen kann. Das ist nichts anderes als die Erhebung des Sonderfalls zur Normalität: Mahlers Musik, die einst für alle Mitwirkenden und Aufnehmenden einer Aufführung nur unter Mobilisierung jeglicher Kraftreserve realisier- und rezipierbar war, ist zu einem Konsumartikel geworden. Die ständige Wiederholung des Adagiettos aus der V. Symphonie in Viscontis "Morte a Venezia" belegt das hinlänglich.

Der quantitativen Verbreiterung Mahlers entsprach seine Verbreitung. So stand 1958 in einem deutschen Konzertführer noch der Satz zu lesen: "Mahlers Werke haben einst die musikalische Welt leidenschaftlich bewegt. Heute, nahezu fünf Jahrzehnte nach seinem frühen Tod, sind seine Sinfonien bis auf die erste und die zweite nur noch selten zu hören". Das ist uns Schnee vom viertletzten Jahrzehnt, da um 1960 der uns allen in seinen Auswirkungen geläufige Mahler-Boom einsetzte, der 1971 in Viscontis Film grenzüberschreitend explodierte. Ebenfalls im März 1971 dirigierte Leonard Bernstein in einem Konzert der Berliner Festwochen Mahlers IX., eine auch vom Fernsehen aufgezeichnete Aufführung, zu der der Dirigent ausdrücklich die Jugend Berlins eingeladen hatte. ~~Offenbar war Mahlers Musik, in schönster~~ Einlösung eines Blütentraums der Kulturrevolution von 1968, herabgestiegen aus dem Tempel der elitären Kunst und bewies ihre vorzügliche Eigenschaft als animatorische Kraft zur Umfunktionierung eingeschliffener Rezeptionsweisen, eingefahrener Kulturinstitute. Allerdings erhob in jenem Frühjahr 1971 der österreichische Soziologe Kurt Blaukopf, der neben seinem deutschen Kollegen und Antipoden Theodor W. Adorno Entscheidendes zu einer auch wissenschaftsgeschichtlich wegweisenden Erkundung des Phänomens Mahler geleistet hat, kritisch seine Stimme. Nachdem Adorno 1960 in seinem Buch "Mahler. Eine musikalische Physiognomik" die jahrzehntelang gegen Mahler vorgebrachten negativen Urteile in einem Husarenstreich ins Positive gewendet hatte, setzte Blaukopf zu einer Attacke auf die neue Jugendbewegung in Sachen Mahler an: "Mahlers Musik profitiert von einem neuen Stimmungskontext: pathetischer Überschwang, zuvor der mißtrauenden Kritik ausgesetzt, ist zur Attitüde jugendlichen Protests geworden; enzyklopädisches Denk-Gemüse erweist seine Bekömmlichkeit, wenn (Herbert) Marcuse auf seiner Schüssel Brocken ~~der Dialektik Hegels, der Mehrwert-Lehre von Marx und der Libido-~~

~~Theorie von Freud serviert".~~

~~Mahlers Musik, so dürfen wir mit einer wohl zulässigen Verkürzung~~  
des Gedankengangs Blaukopfs sagen, war zum Bestandteil eines neuen  
Lebensgefühls in der westlichen Hemisphäre geworden. Die Jugend er-  
kannte sie als ihren Gefühlswegweiser im Kampf für die Umwertung alter  
~~Werte~~. Die geradezu dämonische Kraft, die von der Pariser Studenten-  
bewegung 1968 der Kunst zugeschrieben worden war in Richtung auf eine  
Veränderung sozialer Verhältnisse, ergriff im nachhinein Mahlers  
Musik, in der die alten Wertzuschreibungen der Negativität von  
Geschmacklosigkeit und Banalität aufgehoben waren zu einem Kunstgenuß  
für alle: ohne Reue. Das war soziologisch die Einlösung dessen, was  
Adorno 1960 an Mahler analysiert hatte: "Mit dem Begriff des  
Niveaus ist Mahler unvereinbar; während er es zunächst nicht sicher  
besitzt, erschüttert er es dann, um die selbstgerechte Befangenheit  
seines Begriffs, schließlich den Kulturfetischismus zu demolieren".  
In Mahlers Musik ist nach Adorno das alte Gesetz von der Unverein-  
barkeit verschiedener Stilhöhen außer Kraft gesetzt, was für  
Adorno zunächst noch eine rein formalästhetische Kategorie war:  
"Die Verletzung des Niveaus durch Mahler, gleichgültig ob Absicht  
oder nicht, wird objektiv zum Kunstmittel". Das ist nun weniger  
sachliche Analyse als Beschwörungsformel: Adorno schien zu ahnen,  
daß er - wirkungsästhetisch gesehen - mit seiner Untersuchung der  
Musik Mahlers eine kulturrevolutionäre Lawine losstreten könne und  
versuchte, das zu verhindern, indem er das Stilhöhengemisch bei  
Mahler zu einer kunstimmanenten Kategorie erklärte. Die jungen  
Mahler-Freunde aber, die in diesem Gemisch ihre eigene Utopie von  
der Umkehrbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse vorweggenommen  
fühlten, nahmen Adorno bei einem anderen Wort seiner Mahler-Exegese.  
Für den Musikphilosophen vertrug sich Mahlers Musik nicht nur

schlecht mit dem tradierten Begriff des Niveaus, sondern mache dessen Unrecht dingfest als "naiv-polierete Verstocktheit in einem abgezielten Umkreis von Technik und Geschmack, der der Musik die falsche Fassade des Gültigen anhebt". Und weil Mahlers Musik gegen den Kulturfetischismus unter dem Horizont des guten Geschmacks angeht, reagiere ein Teil des Publikums mit Wut - so Adorno noch 1960. Doch bald schon war aus der Wut die Begeisterung der Jugend geworden.

Aber nicht nur die Jugend fühlte sich von Mahler angesprochen. Als Bernstein 1971 in Berlin die IX. zelebrierte - ausdrücklich für die Jugend der Stadt -, konnte der dortige Statthalter des angeblich guten Geschmacks, Herbert von Karajan, nicht länger seine Abstinenz in Sachen Mahler politisch vertreten. In der folgenden Saison dirigierte er seine Berliner Philharmoniker erstmals in einer Symphonie Mahlers. Es war jene V., deren Adagietto er damals auf die neue Rekorddauer von zwölf Minuten dehnte. Wir können heute nur mutmaßen, welche innere Überwindung es den Meister der strömungsgünstigen Oberflächenrundung gekostet haben muß, sich nun auch mit dem Werk Mahlers zu beschäftigen. ~~Aber die Tatsache allein, daß Karajan als~~ Exponent deutscher Musikkultur fortan gelegentlich und meist mit ernüchterndem Ergebnis Mahler dirigierte, ist ein Beleg für die Unaufhaltsamkeit des Mahler-Booms. Dessen innere Widersprüche traten natürlich im deutschen Sprachraum am entschiedensten zu Tage, weil dort durch die tausendjährige Verfehlung Mahlers im sogenannt Dritten Reich die Rezeption des Komponisten mit einer Zeitstauchung erfolgte: der Totschweigung folgte ab 1960 eine umso hektischere Aneignung. Die zeigte sich aufregend an der Ubiquität Mahlerscher Werke in den Symphoniekonzerten und deren komischen Nebenwirkungen - ich erinnere mich noch genau an ein Mahlerfestival in verschiedenen Städten an ~~Rhein und Ruhr im Jahre 1979 mit einer Aufführung des Lieds von der~~

~~Endstapfen der älteren Kollegen. Mahlers Symphonien sind im Medium~~  
der Tonkonserve wie in den internationalen Orchesterspielplänen ein selbstverständlicher Programmpunkt geworden: an der Klassizität Gustav Mahlers, das heißt: an seiner allgemeinen Akzeptanz, ist kein Zweifel möglich.

Umso mehr bewegten Zweifel die Köpfe zumal deutscher Musikologen an der Beurteilung der um 1960 einsetzenden Mahler-Welle. Der Komponist und Musikschriftsteller Dieter Schnebel beispielsweise ordnete 1966 Mahlers Spätwerk nach einer Analyse des Kopfsatzes der IX. in die Vor- und sogar Entwicklungsgeschichte der seriellen Musik ein - ein entschiedener Versuch, Mahler für die sich damals als Avantgarde verstehende Komponierschule zu reklamieren. 1982 dagegen machte derselbe Dieter Schnebel sich stark für die Entdeckung des Schönen bei Mahler: das war nicht nur ein Abrücken von seiner eigenen Position, sondern auch von Adornos 1960 betriebener Analyse des Zerrissenen, ~~das nicht mehr einheitlich gefaßt und Faßbaren in Mahlers Werk~~. Was war da geschehen? Ich möchte es, komplementär zu der erwähnten Quantendehnung im Adagietto der V., als Tendenzwende bezeichnen: als Rechtsruck. Durch Adornos Mahler-Buch war 1960 das neue und gerade deshalb für die Jugend faszinierende Mahler-Bild links besetzt worden. Adornos Metapher, daß in Mahlers Musik die untere, sozusagen plebejische Stilsphäre geradezu jakobinisch in die obere eindringe, wodurch das mittlere Maß kompositorischer Ausgewogenheit aufgelöst werde, wurde nicht nur in der Musik selbst wahrgenommen, sondern aus dieser auch als ein Fanal für die Veränderung sozialer Verhältnisse verstanden. Das aber galt nur, vorrangig in Deutschland, für eine Minderheit der Mahler-Rezipienten: den esoterisch harten Kern. Für die Mehrheit dürfte zutreffen, was Kurt Blaukopf zur Erklärung des Mahler-Booms angeführt hat: daß der Komponist als Ersatz für

die zeitgenössische Moderne usurpiert wurde. Blaukopf hatte in seiner wichtigen Monographie "Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft" 1969 einer ideologischen Verbreitung von Adornos Gedanken- gut entgegenzuarbeiten versucht und das Mahler-Bild, damit es nicht vom rechten Kopf auf die linken Füße gestellt werden konnte, in den Rahmen der Quellenforschung gerückt - eine Aufgabe, die beispielsweise Donald Mitchell und besonders Henry-Louis de la Grange in seiner monumentalen Dokumentar-Biographie Mahlers auf die Höhe der Wissenschaftlichkeit brachten. Und Blaukopf, der als erster die Hörverführung durch die neuen elektro-akustischen Vermittlungs- techniken für die Siegeszug Mahlers nach 1960 genannt hatte, ging einen Schritt weiter: "Mahlers Musik lieferte einem Teil des Publikums eine Zeit lang die Möglichkeit 'up to date' zu scheinen, ohne daß dieses Publikum sich den Mühen eines Zugangs zur Musik der Avantgarde zu unterziehen hatte. Nicht nur die elektroakustische Eindringlichkeit und Monumentalität, sondern auch der (vermeintlich) leichte Zugang zu einer folkloristisch dünkenden Oberfläche der Musik Mahlers machte diese Versuchung für viele unwiderstehlich."

Gustav Mahlers Vielschichtigkeit in der torpedierten Stilhöhenrein- heit wurde also für ein Großteil der Musikhörer zum Surrogat. Wenn man sich zu Mahler bekannte, konnte man sich als progressiv hinstellen - was sicher auch für manchen Mahler-Dirigenten gilt. Die Inthronisa- tion Mahlers zu einem Klassiker Anno 1971 zielte gleichzeitig auf die Eliminierung der störend anticlassischen, der modernistischen Züge in seinem Werk. Der Aufstieg Mahlers zum Klassiker war gleich- bedeutend mit der Auslöschung seiner geistigen Zeitgenossenschaft. ~~Ein Zeitgenosse von Gegenwart und Zukunft ist er seit 1971 nur noch im warenästhetischen Sinn, als Handelsware. Diese Einsicht war ein Schock, und die deutsche Musikwissenschaft brauchte zwei Jahre, um ihn zu formulieren. Das geschah 1973 in der Zeitschrift "Musik und~~

~~über Gustav Mahler ein neues Bild zu schaffen gesucht. Für ihn hat~~  
Mahlers Musik weder etwas zu tun mit der Vorgeschichte des Serialis-  
mus noch mit der Zerrissenheit des modernen Lebensgefühls oder  
ihrer guten Eignung für elektroakustische Übermittlungsverfahren.  
Für Floros ist Mahlers Musik Programm-Musik, nicht in jenem Sinn,  
den Mahlers eigene, selbst unterdrückte Programme zu einigen seiner  
Symphonien haben, sondern ein esoterisches Programm. Das bedeutet,  
bezogen auf den Fall des Adagiettos der Fünften, Aufgreifen der  
von Willem Mengelberg verbürgten Liebeserklärung Mahlers an Alma  
und ihre Dingfestmachung an der mehrfach paraphrasierten Zitierung  
des sogenannten Blick-Motivs aus Wagners "Tristan und Isolde",  
was Alma als ausgebildete Komponistin sofort habe verstehen müssen.  
So wird aus einem evidenten Programm der verbal überlieferten Liebes-  
erklärung ein esoterisches, das sich in intervallischen Verhältnissen  
und deren Anklang an frühere Musik zeige. Da sind wir dann ausle-  
gungsgeschichtlich wieder bei jener Wagnerei der Glasenapp-Schule  
angelangt, wo jede Sext zum Blick-Motiv und jede steigende Sekunde  
zur Sehnsuchts-Sekunde im "Tristan" wird. Und nur unheilbaren  
Skeptikern dürfte auffallen, daß die von Floros zitierte Motivver-  
wandtschaft zwischen dem "Tristan"-Vorspiel und Mahlers Adagietto  
keineswegs die fallende Sext des Blick-Motivs ist, sondern eine  
fallende Sept. Aber auch die dürfte Alma in ihrer semantischen Be-  
deutung verstanden haben. Vielleicht können wir deshalb in die  
Musik-Exegetik die Kategorie der schieläugigen Blick-Sept ein-  
führen. Bei diesem in der Tat esoterischen Stand der Mahler-Deutung  
bleibt natürlich kaum noch Gelegenheit, auf Grundsätzliches  
zu achten beim Spielen und Hören seiner Werke. Dabei liegt eine  
~~Konsequenz doch auf der Hand:~~ Mahlers Vermischung der Stilebenen,  
der hohe symphonische Anspruch im Nebeneinander mit dem Tschin-  
derassa von Militärkapellen, das diachronisch betrachtete Ineins

vom volkstümlichen Lied des Frère Jacques und der mittelalterlichen Hymne des *Veni creator spiritus*: diese Gleichberechtigung der seit dem Mittelalter strikt voneinander getrennten Ebenen der Stilhöhe ist keine Marotte Mahlers, keine personalstilistische Besonderheit allein. Vielmehr müssen wir sie stilgeschichtlich verstehen als Bestandteil eines in der Romantik einsetzenden Prozesses. Victor Hugos gegen den französischen Klassizismus gerichtete Formel von der Gleichzeitigkeit und damit auch der Gleichberechtigung des Erhabenen und des Grotesken durchweht seit der Schlacht um die Uraufführung seines "Hernani" im Paris des Jahres 1830 die europäische Geistesgeschichte wie ein Leitfad. Wie kein anderer Komponist im 19. Jahrhundert hat Mahler diese Formel aufgegriffen und produktiv in Kunstwerke umgesetzt, ohne in denen das Nebeneinander des Erhabenen und des Grotesken aus einem festen Formverlauf zu entlassen - daß er, wie zuvor nur in der I., in seiner VI. Symphonie den Kopfsatz, also den Sonatenhauptsatz der Wiener Klassik, mit dem traditionellen Wiederholungszeichen versieht, ist ja formgeschichtlich ein eindeutiges Indiz für sein Denken in formal-klassizistischen Kategorien. Aber er hat sie inhaltlich umfunktioniert, mit einem neuen Sinn versehen - selbst dort, wo er wie in der I., V. oder VII. Symphonie der alten Musikdramaturgie des "Per aspera ad astra" folgt. So unbestreitbar Mahler in sein Werk solche klassizistischen Träger einzieht, in ihrer Funktion vergleichbar den Chorälen in Bruckners Symphonien, so wenig dürfen sie uns das Gehör verstellen für das Neue, das Eigen- und Einzigartige in Mahlers Klangsprache: die Gleichberechtigung der Stilebenen. Und diese ist musikgeschichtlich nichts anderes als die Vorstufe zu Arnold Schönbergs Emanzipation der Dissonanz. Gustav Mahler, seit ungefähr 1971 weltweit als Klassiker inthronisiert, mit einer schon massensüchtigen Erscheinungsform in Japan, ist zugleich ein großer Antiklassiker im Nebeneinander des Sublimen und des Grotesken, im Spannungsgehalt

seiner Werke. Wer diesen nivelliert, Mahler zum glatten Klassiker macht, nimmt ihm nicht nur seinen Stellenwert in der Vorgeschichte der Neuen Musik, er beraubt ihn auch seiner Modernität.

Die Modernität Mahlers ist keine neutrale Stil­kategorie, sie war sein Lebensstigma. Einer seiner frühen authentischen Interpreten, Otto Klemperer, hat das einmal schön zum Ausdruck gebracht: "Mahler sagte immer, man sei mit zu kurzen Armen auf die Welt gekommen, wenn man Jude sei - mit anderen Worten: Man muß also viel mehr leisten. Er hatte die Wahl, entweder Direktor der Wiener Oper zu werden oder Jude zu bleiben. Er wählte das erstere und trat zum Katholizismus über, dem er sowieso sehr nahe stand. Dafür zeugen der letzte Satz der vierten Symphonie, das Wunderhornlied 'Es sangen drei Engelein süßen Gesang' und der altlateinische Hymnus 'Veni creator spiritus', der erste Satz der achten Symphonie. Aber als Alfred Roller ihn einmal bat, eine Messe zu schreiben, lehnte er ab mit der Begründung, er könne kein Credo komponieren. Er war ein hundertprozentiges Kind des 19. Jahrhunderts, ein Anhänger Nietzsches, also typisch irreligiös. Trotzdem war er, wie es alle seine Kompositionen aussprechen, im höchsten Sinne fromm. Seine Frömmigkeit stand nicht im Gebetbuch einer Kirche, er wurde zeit seines Lebens sowohl von den Antisemiten wie von den Philosemiten angegriffen, keine der Parteien war mit ihm einverstanden. Er war halt ein Außenseiter." (WDR-Band DOK 1176/5, 1'25")

Mahlers Frömmigkeit war nicht sakral gebunden - ähnlich der Schuberts, der zwar Messen komponierte, aber das Credo für die allein seligmachende katholische Kirche Roms nicht vertonte. Er wollte den Himmel nach seiner eigenen Vorstellung und nicht nach einer vorgebeteten. Dieser Grad der Selbstverantwortlichkeit zeichnete auch sein Werk aus, und seine Gleichberechtigung der Stilebenen war ein produktiver Akt des Widerstands gegen jenen Gang der Welt, der den Opfern seines Fortschreitens keinen Gedanken widmet. Das hat, wie niemand sonst, Adorno in seine Mahler-Deutung eingebracht: "Er hat als einziger der

Komponisten des obersten Anspruchs das Untere mitgenommen, mitgerissen; er hat errettet, was dem eindimensionalen Fortschritt zum Opfer zu fallen droht, ohne in der Gestalt seines Werks den Zwang des Fortschritts je zu verleugnen. Der Gehalt seiner Symphonien schlägt sich nicht auf die Seite des triumphalen Gangs des Weltgeistes und seiner stärkeren Bataillone. Allem Menschlichen identifiziert Mahler sich, bis in die Formulierung der Themen hinein, mit dem, was am Boden liegt." (SDR-Band W 22065, 0'41")

Was Klemperer biographisch Mahlers Außenseitertum nannte, wurde von Adorno ästhetisch begriffen als Einbruch des Unteren in die obere Stilebene und damit als Einspruch gegen tradierte Ordnungen. Der äußert sich beileibe nicht nur in Balladen des Unterliegens, wie Adorno Mahlers Symphonien einmal genannt hat, sondern auch in einem kräftigen Widerstandspotential. Das aber, wie alles Weltanschauliche, eingebunden in eine tönend bewegte Form. Sie kennt nicht, wie später in Luciano Berios "Sinfonia", den Einbezug geräuschhafter Partikel in das Kunstwerk. Dieses selbst bleibt intakt im klassischen Rahmen und hebt diesen doch aus den Angeln. Darüber herrscht unter den Mahler-Forschern weitgehend Einigkeit. Aber wie läßt sich das in der musikalischen Realisation des Notierten nachvollziehen? Diese Frage will ich mit ein paar punktuellen Ausschnitten aus der Schallplatten-geschichte in chronologischer Werkfolge beantworten.

Einer der Volksliedtexte aus der Sammlung "Des Knaben Wunderhorn", die Mahler 1887 in der Bibliothek von Carl Maria von Webers Sohn entdeckte und alsbald zu vertonen begann, heißt "Lob des hohen Verstandes". Der Text gehört einer bestimmten Tradition der Naturlyrik an, in der Tiere mit menschlicher Zunge reden. Diese doppelbödige Realitätsslage entbindet eine gesellschaftskritische Stoßrichtung. Die Gesangswette, die da zwischen Kuckuck und Nachtigall ausgetragen wird, ist ein Teilkapitel in der Konfliktgeschichte zwischen Künstler und

Gesellschaft: "Einstmals in einem tiefen Thal / Kukuk und Nachti-  
gall thäten ein Wett anschlagen: / Zu singen um das Meisterstück, /  
Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück: / Dank soll es davon tragen".  
Das gesangliche Meisterstück, der Gewinn des Wettbewerbs, wird zum  
gesellschaftlichen Glücksversprechen, dem erfolgreichen Künstler wird mit  
Dank geantwortet. Kuckuck und Nachtigall singen also nicht wertfrei  
gegeneinander, sie ringen auch um gesellschaftliche Anerkennung.  
Mittler zwischen den Produzenten von Kunst und ihren Rezipienten,  
zugleich Schiedsrichter im Wettgesang der Vögel, ist der Esel: in  
unverkennbarer Eindeutigkeit als Musikkritiker zur Kenntlichkeit  
gebracht. Seine Voraussetzung für dieses Gewerbe ist ebenso eindeu-  
tig: die großen Ohren. Mit solchen konnte der Wolf im Märchen von  
Rotkäppchen besonders gut hören, um seine Beute früh zu erlauschen.  
In unserem Fall ist es nicht ganz so gefährlich, aber auch nicht  
harmlos. Das sagt der Text auf seine Weise: durch das richtige  
Reimwort auf "Ohren groß". Aber dieser Reim verkündet eine un-  
liebsame Wahrheit: Der Esel hört nämlich mit seinen Ohren so groß  
"desto bos": also nicht gut, sondern falsch, schlimm, böse: "Der  
Kukuk sprach: 'So dir's gefällt, / Hab' ich den Richter wählt', /  
Und thät gleich den Esel ernennen: / 'Denn weil er hat zwei Ohren  
groß, / So kann er hören desto bos / Und was recht ist kennen'."  
So nimmt der Wettbewerb seinen Lauf.

LOB DES HOHEN VERSTANDES. Walter Berry, New York Philharmonic,  
Leonard Bernstein. CBS MK 42202, 2'10"

So trugen Walter Berry und die New Yorker Philharmoniker 1969, also  
kurz vor Mahlers endgültiger Inthronisation zum Klassiker, diese  
Wette vor. Es handelt sich um ein sozusagen durchkomponiertes  
Strophenlied im Zweivierteltakt, dessen Vortragsbezeichnung "keck"  
lautet ("con arditezza"). Diese Gewagtheit transportiert die Aufnahme

durchaus, die Darstellung des Wettbewerbs hat einen humorigen, aber auch schon etwas aggressiven Charakter. Die Nachtigall also singt lieblich aus, aber der Esel begreift nicht, daß ihr geschmeidiger Vortrag im Ambitus einer steigenden Oktav seine Gesetzmäßigkeit hat: Er protestiert mit einem eseligen I-a in einer fallenden Oktav, verfehlt sie aber zur Sept hin. Als der Kuckuck in den einfachen Intervallen von Terz, Quart und Quint singt, ist der Esel beglückt und verkündet sein Urteil. Demnach hat die Nachtigall "wohlungen". Aber das muß einer Linguistik der Lüge unterzogen werden, denn das Wort "wohl" liegt auf einer im Sprechtext leicht zu korrigierenden unbetonten Taktzeit. Mahler jedoch hält daran fest, er schreibt das "wohl" auftaktig vor, so daß wir den wahren Sinn des "wohlungen" als "ver-sungen" verstehen: das Umstandswort "wohl" erklingt im musikalischen Kontext als simple Vorsilbe, eben nicht als Stammwort. Und der Kuckuck? Der singt im Takt und fein Choral, deshalb gewinnt er den Wettbewerb. Der Esel nennt neben dem Urteil auch seine Kompetenz zum Urteilen: er verkündet den Richtspruch aus seinem hohen Verstand, was schon der Titel des Lieds nahelegt. Aber wieder finden wir im Text und, verstärkt, in Mahlers Musikalisierung den abweichenden Kommentar zur vordergründigen Wahrheit. Aus dem hohen Verstand wird durch den Fortfall des "e" der zum Achtel hin einsilbig verkürzte "Hohn"-Verstand: also ein Verstand, über den wir nur Hohn und Spott ausgießen können. Und am Schluß, nachdem der Esel den Kuckuck in Terz und Quart imitiert hat, trifft er die absinkende Oktav: das ist das bittere Regelwerk der endgültigen Zurücknahme des Gesangs der Nachtigall, seine Vernichtung. Der Kuckuck, der in der Natur ein übler Parasit ist, und sich im Lied durch seine Bindung an den Choral als kirchentreu hinstellt, wird auf den Triumphschild von Dummheit und Heuchelei gehoben - eine Wahrheit, deren Brisanz Berry und Bernstein 1969 weitgehend zum Ausdruck brachten. 1987 nahm Bernstein das Lied noch einmal mit

einem Bariton auf, der seit Fischer-Dieskau wohl größten deutschen Begabung auf diesem Feld: Andreas Schmidt. Aber hier nimmt die Quanten-  
dehnung der Musik die innere Sprengkraft. Das einst Flüssige ist  
hölzern geworden, das humorig-bissige betulich. Die Eigenart Mahlers,  
das musikgeschichtlich Besondere seiner musikalischen Sinnvermittlung,  
hat eine Nivellierung erfahren. Es spielt das Concertgebouw-Orchester.

LOB DES HOHEN VERSTANDES. Andreas Schmidt, Concertgebouw Orkest Am-  
sterdam, Leonard Bernstein. DG 427 302, 2'35"

So weit Andreas Schmidt, Leonard Bernstein und das Amsterdamer  
Concertgebouw Orkest im "Lob des hohen Verstandes", leider ohne  
rechtes Gespür für den Hintersinn dieses Scherzos. Das ist nicht nur  
eine Frage des gewählten Grundtempos. Das Besondere Mahlers ist  
nur durch bewußte Schärfung aller Parameter der musikalischen Wieder-  
gabe zu gewinnen. Dafür ein Beispiel aus der ersten Symphonie, und  
zwar der Durchbruch zur Reprise im Kopfsatz. Es ist für den Komponisten  
auch so etwas wie ein Durchbruch zu einer eigenen Symphonik gewesen.  
Während die Anklänge an eins der Naturlieder aus seinem Zyklus vom  
fahrenden Gesellen ("Ging heut' morgen über's Feld") eine Pastoral-  
stimmung verbreiten, mischt sich das Seitenthema mit seiner sekund-  
haft schwerfälligen Aufwärtsbewegung und den befrachtenden  
Quint- und Sextfällen hinein, so daß man nur die Celloschritte als  
Seufzersekunden wahrzunehmen scheint. Die Musik kehrt nun zum Still-  
stand des Satzanfangs zurück, wie dort hören wir von fern eine Fan-  
fare als Weckruf der Trompeten, der harmonische Gang entwickelt  
sich von f-moll zu D-dur, das in einer immensen Steigerung nach erneu-  
ter Fanfare im Hörnerjubiläum erreicht wird. Die Reprise selbst ist  
mit ihrem liedhaften Material auch als Steigerung angelegt, was  
Mahlers Tempovorschriften klarmachen, sie reichen von 84 Schlägen  
für die halbe Note über 92 zu 112. Höhepunkt in der knappen Coda

sind die Quartschläge der Pauken und die staccatierten, durch Pausen voneinander abgesetzten Bläsermotive. Wir haben es hier zu tun mit einem Zusammenstoß extremer Möglichkeiten auf engem Raum: harmonisch, dynamisch und tempomäßig. Als Bruno Walter Anfang der 50er Jahre die Symphonie mit den New Yorker Philharmonikern aufnahm - nicht zu verwechseln mit seiner 1961 gemachten Spätaufnahme mit dem Columbia Symphonie-Orchester - war er ganz darauf bedacht, die Gegensätze zu glätten. Zu Beginn unseres Beispiels läßt er mit Tempo 100 spielen, reduziert es im statischen Mollteil auf 84 - mit sehr präsentem Weckruf der Trompeten - und nimmt es nach dem Durchbruch wieder auf, um es kontinuierlich bis auf 116 am Schluß zu steigern. Das ist ein Mahler im klassischem Linienwurf.

SYMPHONIE NR: I (T. 338 bis Schluß). New York Philharmonic, Bruno Walter. Philips A 01150 L, ca. 3'20"

Das war Bruno Walter aus den frühen fünfziger Jahren, natürlich in Mono und auf einer alten Platte; ich habe sie mir 1955 gekauft und für diese Vorführung noch einmal gründlichst gereinigt. Aus derselben Zeit stammt die Einspielung, die Hermann Scherchen mit dem London Philharmonic Orchestra gemacht hat. Hier ist beinahe alles anders als bei Walter. Scherchen beginnt merklich langsamer, bei Tempo 92, das er deutlich straffer rhythmisiert. Da ist in der Pastoralstimmung schon die konduktartige Strenge der späteren Sekundschriffe angelegt. Die statische Klangdehnung nimmt er extrem, den Weckruf der Trompeten läßt er - analog zu den Klarinetten in der Exposition leise intonieren, als Fernorchester -, erst die zweite Trompetenfanfere erklingt im Fortissimo. Zwar nimmt auch Scherchen wie Walter nach dem Durchbruch zur Reprise das Haupttempo 100, läßt aber die allmähliche Steigerung zur Coda hin explodieren: mit geradezu brutal ausgespielten Paukenquarten und genau gehaltenen Generalpausen.

Was bei Walter eine klassisch-organische Steigerung war, ist bei Scherchen zur Erlösungshysterie umfunktioniert. Mahler steht vor uns als ein großer Anti-Klassiker.

SYMPHONIE NR: I (wie oben). London Philharmonic, Hermann Scherchen.  
Westminster XWN 18 014, ca. 3'35"

Das war Hermann Scherchen 1955 mit dem London Philharmonic Orchestra in einer Aufnahme der Firma Westminster, die sich schon in Mono-Zeiten produktive Gedanken über die Auffächerung des Klangbilds machte. Wenn wir jetzt zu modernen Stereo-Aufnahmen übergehen, ist der Unterschied an schierer Klangsinnlichkeit natürlich enorm. Dennoch lassen die von mir gleich vorgestellten Aufnahmen Fragen zu, ob sie gegenüber Scherchen wirklich einen deutlichen Fortschritt markieren. Ein Dirigent, der ähnlich Scherchen, aber nie so genau in der Ausgestaltung der Extreme, das Antiklassische bei Mahler, das Normabweichende betonte, war Leonard Bernstein. In seiner zweiten Aufnahme der Symphonie aus dem Jahre 1987 mit dem Concertgebouw Orchester Amsterdam nimmt er in unserem Beispiel das Liedthema mit etwa 88 so breit, daß er die statische Dehnung vor dem Durchbruch noch mehr verlangsamen muß. Obwohl die Baßschritte als Motor des Geschehens gut hörbar sind, ist die Verlangsamung schon zu auffällig und absichtsvoll; analog dazu gelingt ihm nach dem mit dem fortissimo gespielten ersten Weckruf die Temposteigerung nicht recht. Man merkt, was er will, wohin er will, aber das Gesamtbild bleibt etwas schwammig, es fehlt Scherchens Entschiedenheit.

SYMPHONIE NR: I (wie oben). Concertgebouw Orkest, Leonard Bernstein.  
DG 427 303, ca. 3'35"

So dirigierte Leonard Bernstein 1987 den Durchbruch im Kopfsatz von Mahlers I. Symphonie. Die Intention geht in dieselbe Richtung des

Anti-Klassischen wie bei Hermann Scherchen, nur nicht so genau artikuliert. Einer der wenigen Dirigenten, die den Sinn der Stelle begriffen haben, ist Claudio Abbado. In seiner 1982 veröffentlichten Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra nimmt er den Liedanfang unsres Beispiels wie Bruno Walter etwa mit Tempo 100, baut die statische Dehnung - mit zu lauter erster Fanfare - sehr wirkungsvoll auf, indem er die Dynamik zu Beginn ganz zurücknimmt. Auf diese Weise wird Mahlers Extremisierung im Umgang mit den musikalischen Materialien überzeugend getroffen, und auch die Schlußsteigerung kommt als Stretta-Effekt gut heraus.

SYMPHONIE NR: I (wie oben). Chicago Symphony Orchestra, Claudio Abbado. DG 400 033, ca. 3'20"

Lassen Sie mich nach Claudio Abbado noch ein Beispiel bringen. Gewählt habe ich Eliahu Inbal, der das Werk als Beginn seiner Mahler-Gesamtaufnahme 1985 mit dem Frankfurter Rundfunk-Symphonie-Orchester einspielte - übrigens nach Rafael Kubeliks Münchner Zyklus die zweite in Deutschland entstandene Gesamtaufnahme der Symphonien Mahlers. Inbals Aufnahme ist ein getreuer, allzu getreuer Spiegel der 1961 entstandenen Spätaufnahme Bruno Walters - da könnte ein genauer Vergleich verblüffende Parallelen ausfindig machen. Ich begnüge mich mit dem Hinweis, daß hier alles so klingt wie in der von mir vorhin vorgestellten frühen Aufnahme Walters, nur eine Spur langsamer. Doch was bei Walter für einen historisch geschulten Hörer als Klassizismus zu begreifen war, mit dem Mahler erst einmal beim Publikum durchgesetzt, zumindest bekannt gemacht werden konnte, ist nun zur glatten Gefälligkeit heruntergekommen. Das ist nicht der wahre Mahler, sondern Mahler, die Ware.

SYMPHONIE NR: I (wie oben). Frankfurter Rundfunk-Symphonieorchester, Eliahu Inbal. Denon 7537, ca. 3'30"

Die Popularität Gustav Mahlers auf Schallplatte kann nicht mit einer Vertiefung des Verständnisses für sein Werk ineingesetzt werden. Für dessen Interpretationsgeschichte können wir generell zwei Züge ausmachen: einen klassizistischen und einen anti-klassischen (wenn ich mich dieser in der Kunst- und Literaturwissenschaft üblichen, in der Musikwissenschaft noch unsicheren Begriffe bedienen darf). Bruno Walter steht für die erste Linie, als sein Antipode wäre noch vor Oskar Fried und Otto Klemperer Willem Mengelberg zu nennen, der in seiner legendären und zu Kontroversen reizenden Aufnahme der IV. Symphonie von 1939 ein Exempel für die anti-klassische Aufblähung der Formteile bei Mahler geliefert hat. Wir müssen uns dafür hüten, das eine oder das andere schon für einen Wert zu halten, immer kommt es auf die Ausbalancierung der Extreme im Werk selbst an. Mahler hat im langsamen Satz seines symphonischen Erstlings geradezu ein Seminar komponiert über die Verträglichkeit des Heterogenen. Aber das Nach- und Nebeneinander von Ironie, Parodie, Bizarrerie, Totenmarsch, Sentimentalität und Verzweiflung, samt Auftritt einer böhmischen Musikantenkapelle - das alles ist eingebunden in eine tönend bewegte Form. Deren erster Teil besteht aus einem tristen Kanon nach Vorgabe des Volkslieds vom Bruder Jacques oder "Bruder Martin, schläfst du schon" im deutschen Sprachraum. Worum es sich hier in einem außermusikalischen oder meinetwegen auch esoterischen Programm handelt, braucht nicht erörtert zu werden. Wir hören den pendelnden Quertschlag der Pauken aus dem Finale des ersten Satzes quasi als musikalische Klammer. Darüber erhebt ein solistischer Kontrabaß seine klagende Stimme mit dem Volkslied, ihm folgen gedämpfte Violoncelli, Fagott und Baßuba, später auch andere Instrumente, nachdem die erste Oboe ihren mit einem kecken Vorhalt ausgeschmückten Kontrapunkt intoniert hat, beim zweiten Mal mit Unterstützung der Es-Klarinette. Das ist ein in der Geschichte der Symphonik absolut

neuartiges und befremdliches Gemisch abstruser Klangfarben, denen sich später noch türkisches Becken und große Trommel zugesellen. Alles ist klangdramaturgisch anti-klassisch, wie es nur anti-klassisch sein kann, aber eingefaßt in die klassisch strenge Form des Kanons. Klang und Form streben also auseinander, daraus gewinnt diese Musik ihren Spannungsgehalt und ihren Wert. Wir hören die Stelle in Hermann Scherchens kongenialer Aufnahme, die 1955 monaural erschien.

SYMPHONIE NR: I (Anfang 3). London Philharmonic, Hermann Scherchen.  
Westminster XWN 18014, ca. 2'25"

Der unerbittliche Paukenrhythmus, das geisterhaft vibratolos gespielte Kontrabaßsolo, die strenge Organisation des Neuintritts von Instrumenten, die hingetupften Kontrapunkte von Oboe und Klarinette: das ist ein Nachtmahr voller Konturenschärfe in der Dunkelheit, die Umkehrung des Chiaroscuro zum Oscuro-chiaro. So allerdings bekommen wir die Musik selten zu hören, der Regelfall ist das Mißverständnis, die Klangfarben zu schönen, die Phrasen richtig schön auszumusizieren, bis mit dem Spannungsgehalt der Musik auch ihr Sinn verloren geht. Als ein Beispiel von vielen möglichen hören Sie das Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta in einer 1986 entstandenen Aufnahme.

SYMPHONIE NR: I (wie oben). Israel Philharmonic, Zubin Mehta.  
EMI 7 49044, ca. 2'35"

Die Verflachung, ja Verfälschung Mahlers zu einem philharmonisch schönen Einheitston durch Zubin Mehta ist weniger eine Frage des Tempos als eine der Artikulation. Bei Scherchen hat die Musik in jedem Detail jenes Gran mehr an Bestimmtheit, das Mahlers Kompositionsweise entspricht. Damit will ich die Probleme der Temponahme nicht herunterspielen. Nehmen wir als Beispiel den Anfang der II.

Symphonie. Mahler überschreibt ihn als "Allegro maestoso mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck." Auf ein Tremolo der hohen und mittleren Streicher setzen die Violoncelli und Kontrabässe ein Fünftonmotiv, das nach erneutem Tremolo eine Terz höher wiederholt wird und nach einer durch eine Fermate verdeutlichten Pause in einem Accelerando zum Achttongebilde gestreckt und auf die Oktave gewuchtet wird, von dieser wieder auf den Ausgangspunkt zurückfällt. Dann hebt - a tempo, schreibt Mahler vor - ein gewichtiges Motiv der Streicherbässe an, das manchmal von den beiden Fagotten und dem Kontrafagott abschattiert wird, während die Baßfigur selbst in Triolen und damit einen Vorwärtsdrang voller Innenspannung übergeht. Mahler hat in der Partitur zusätzlich zu den Hauptanweisungen ausdrücklich festgehalten, wie er sich diese Musik vortragen wünscht. Das rezitativähnliche Fünftonmotiv zu Beginn soll in schnellem und kräftigem Ansturm gespielt werden, mit 144 Vierteln pro Minute. Die Pausen jedoch seien im Hauptzeitmaß von 84 bis 92 auszuführen, das auch für das a tempo ab Takt 6 gilt: das von den Fagotten unterstützte Thema der Streicherbässe. Simon Rattle und das Symphonieorchester von Birmingham blieben bei ihrer Aufnahme 1986 wie die meisten Interpreten unter diesem Wert für das Haupttempo. Statt 84 bis 92 nimmt er nur 72 Viertel. Das hat indes den Vorteil, daß der trauermarschähnliche Maestoso-Charakter der Musik als eine Ebene, das rezitativische Herausfahren des Fünftonmotivs als Geste der Opposition auf der anderen Ebene deutlich werden. Gegen den Buchstaben der Partitur findet eine Annäherung an ihren Geist statt.

SYMPHONIE NR: II (Anfang bis T. 15). City of Birmingham Orchestra, Simon Rattler. EMI 747962, 0'55"

Ein Jahr vor Rattle hatte Giuseppe Sinopoli die II. mit dem Londoner

Philharmonia Orchestra aufgenommen: sehr genau im Sinn von Mahlers Angaben. Aber merkwürdig: so wütend das Fünftönmotiv herausfährt, so zügig das Haupttempo mit 92 Vierteln genommen wird: dem Ablauf fehlt die Doppelbödigkeit, er wirkt eindimensional.

SYMPHONIE NR: II (wie oben). Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli. DG 415 959, 0'42"

Mit dem gleichen Orchester wie Sinopoli hatte Otto Klemperer das Werk 1961/62 in London aufgenommen: eine der schönsten Mahler-Aufnahmen überhaupt. Er nimmt mit 88 Vierteln das Haupttempo fast so schnell wie Sinopoli, hat aber den richtigen Sinn für die vorgeschriebenen Pausen im Hauptzeitmaß. So kommt die Doppelbödigkeit von Maestoso und Stürmischeit zum Vorschein.

SYMPHONIE NR: II (wie oben). Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer. EMI 769662, 0'45"

Man kann natürlich über solche Detailunterschiede in der Temponahme unendlich streiten, zumal unter Berücksichtigung der Tatsache, daß Mahler selbst öfter die Vortragsweisen wie die Metronomangaben während der Arbeit änderte. Das gilt auch für den Schluß des Satzes. In der Druckausgabe der Mahlergesellschaft wird nach einem Trompetensignal mit fallender kleiner Sekunde - einer der für Mahler typischen Dur-Moll-Wechsel - eine abstürzende Figur in Achteltriolen als Tempo I bezeichnet, wie zu Beginn des Satzes. Was machte Simon Rattle damit? Statt der 84 bis 92 Viertel nahm er dieses Zeitmaß für die Achtel, verlangsamte also die Absturzfigur um die Hälfte: ein merkwürdiges Phänomen! Sie hören jetzt in einer Montage Anfang und Schluß des Satzes direkt nacheinander.

SYMPHONIE NR. II (Anfang + Ende 1). Birmingham Symphony, Simon Rattle. EMI 747962, 2'15"

Soweit Simon Rattle mit seinem Birmingham Orchestra. Die gegenläufige Tendenz zu seiner Interpretation nimmt Giuseppe Sinopoli ein. Er läßt den Anfang mit 92 Vierteln am oberen Ende von Mahlers Angabe spielen - Rattle lag mit 72 deutlich darunter -, und das "a tempo" der Schlußakte nimmt er mit 100 Vierteln noch etwas schneller.

SYMPHONIE NR. II (wie oben). Philharmonia Orchestra, Giuseppe Sinopoli. DG 415 959, 1'50"

So also faßt Sinopoli die Klammer zwischen Anfang und Ende des Kopfsatzes in Mahlers II. auf: diametral unterschiedlich zu Rattle. Hinter diesen Extremen verbirgt sich die enorme Bandbreite von Mahlers Musik. Man hat sie immer wieder als Kapellmeistermusik zu beschreiben und auch abzuwerten versucht, aber die Tatsache, daß so berühmte und mahlererfahrene Kapellmeister wie Sinopoli und Rattle nicht in der Lage oder willens sind, Mahlers genaue Dirigierangaben in die Tat umzusetzen, läßt den Begriff der Kapellmeistermusik mehrdeutig werden - wie Mahlers Musik selbst. Der Sinn, den Rattle der Klammer im ersten Satz gibt, scheint mir klar zu sein. Durch das langsame Haupttempo betont er den Trauermarschcharakter; in der Urfassung hatte Mahler den Satz ja ausdrücklich als Totenfeier bezeichnet. Mit der Halbierung des Grundzeitmaßes in den Schlußtakten zementiert er diesen Charakter. Die abstürzende Triolenfigur am Ende begreift er als gegenläufige Aufhebung des auffahrenden Gestus der Fünfftonfigur zu Beginn des Satzes, sie wird schließlich zurückgenommen, weil es zur Auferstehung eben noch eine gute Weile hat: drei komplette symphonische Sätze liegen noch vor dem Auferstehungsfinale nach Klopstocks Text. Simon Rattle hat eindeutig gegen Mahlers Angaben verstoßen, er zieht aus der Inthronisation

Mahlers zu einem Klassiker die Konsequenz, daß man mit einem solchen Klassiker eben machen kann, was man will - er wird es schon überstehen. Und merkwürdig genug: in diesem Fall, das ist zumindest meine Meinung, schlägt der Klassiker nicht zurück, weil Rattles Vorgehen einen Sinn hat. Bei Sinopoli bin ich mir schon erheblich weniger sicher. Wenn er den Anfang streng nach Vorschrift spielen läßt, den Schluß dagegen im Tempo anzieht, bekommt die Absturzfigur einen merkwürdigen Unternehmerschwung. Die Totenfeier des Satzes wird allzu eilfertig in Richtung auf die Auferstehung verlassen. Hier ist die Abweichung vom Buchstaben der Partitur geringer als bei Rattle, die Abweichung vom Sinn des Komponierten ungleich größer: ein paradoxer Sachverhalt für eine Kapellmeistermusik. Doch ich spiele Ihnen dieselbe Montage noch einmal vor: dieses Mal streng in Übereinstimmung mit Mahlers Angaben: 88 Viertel für das Haupttempo zu Beginn, was aber zunächst nur für die Pausen gilt, während die Sechzehntel der Fünftonfigur mit ungefähr 144 Viertelschlägen erklingen. Und auch die Absturzfigur am Schluß des Satzes erklingt mit 88 Vierteln genau nach Mahlers Vorschrift: eine mustergültig genaue Umsetzung der Partitur.

SYMPHONIE NR. II (wie oben). London Symphony, Gilbert Kaplan. IMP Classics DPCD 910, 2'00"

Das war der Mittelweg zwischen Simon Rattle und Giuseppe Sinopoli, und zwar genau nach der Vorstellung des Komponisten. Allerdings wurde das London Symphony Orchestra nicht von einem Kapellmeister dirigiert, sondern von einem Dilettanten: dem amerikanischen Zeitschriftenverleger Gilbert Kaplan. Er ist die bislang exotischste Frucht, die Mahlers Popularität getrieben hat. Kaplan ist von Mahlers Musik, besonders seiner II. Symphonie, besessen. Er kennt alle Schallplattenaufnahmen des Werks und hat es x-mal im Konzertsaal gehört. Darüberhinaus hat Kaplan Quellenkunde getrieben, alle zugänglichen

Informationen gesammelt, wie Mahler selbst die II. dirigiert hat. An Sachkunde in diesem Einzelfall ist er sicher allen Profidirigenten der Symphonie überlegen, und er hat es mit ihnen aufgenommen: das Dirigierhandwerk im Selbststudium erworben, die Partitur auswendig gelernt, ein Orchester mit Solisten und Chor gemietet und mehrfach die Symphonie aufgeführt, auch für die Schallplatte aufgenommen. Das Ergebnis ist erstaunlich, nämlich von hoher Qualität. Bei Kaplan entspricht der Buchstabentreue meist auch eine Treue gegenüber dem tieferen Sinn der Musik. Wenn man etwa seine Aufnahme mit der Giuseppe Sinopoli vergleicht, muß man dem Amateur ein ungleich entwickelteres Verhältnis zu Mahler attestieren als dem Profi. Lassen sie mich gleich, um die Absurditäten in Verbindung mit Mahlers Erhebung zum Klassiker fortzuführen, das extreme Gegenbeispiel erwähnen. Ich habe bisher kein Hehl daraus gemacht, daß ich Hermann Scherchen für einen der wenigen bedeutenden Mahler-Dirigenten halte. Das ließe sich wunderschön zeigen am Scherzo der V. Symphonie, wenn man seine Aufnahme von 1952 vergleicht mit der Sinopoli von 1985. Wie bei Scherchen der Scherzando-Ton allmählich von einer Welttrauer aufgesaugt wird, wie der Schmerz sich in die Freude frißt: das ist in diesem zentralen Satz der Mahlerschen Symphonik überhaupt eine Sternstunde der Interpretation gewesen, 1952. Dreizehn Jahre später, eine Unglückszahl, nahm Scherchen die Symphonie noch einmal auf, mit dem Nationalorchester des Französischen Rundfunks. Es ist jene Aufführung, in der er das Spieltempo für das Adagietto von 9'50" in seiner frühen Aufnahme auf 13'05" trieb. Und schlimmer noch, geradezu unverzeihlich, sein brutaler Eingriff in das Scherzo, das er wie einen Digest auf die Rahmentteile des Formablaufs zusammenstrich. Hatte der Satz 1952 bei ihm 18'05" gedauert, so amputierte er ihn 1965 auf eine Spielzeit von 5'35". Das Théâtre des Champs-Élysées wurde solcherweise im November 1965 zum Ort, an dem die

Inthronisation Mahlers zu einem Klassiker, die ich nicht grundlos auf Viscontis Film von 1971 datiert habe, als Opferhandlung ante festum begangen wurde. Denn nur einen Klassiker kann man zum Pot-pourri ausschachten. Ich bitte um Verständnis dafür, daß ich diesen mediengeschichtlich festgehaltenen Tiefpunkt Ihnen nicht vorführe.

Meine sehr verehrten Damen und Herren! Gustav Mahlers Klassizität ist unbestritten, ganz gleich, ob man seine Thronbesteigung in dieses oder jenes Jahr legt, ob man solche Datenfechtereien für überflüssig hält und die Erhebung des Komponisten zu einem Klassiker als langsamen Prozeß begreift. Jedenfalls ist aus dem Außenseiter von einst ein Säulenheiliger des Repertoires geworden. Aber er behält aufgrund der Komplexität des von ihm Komponierten das Außenseiterische. Er kann von einem Laien durchaus begriffen und von einem seiner kompetesteten Sachwalter vernichtet werden - für welchen Symphoniker der deutsch-österreichischen Tradition ließe sich eine solche Spannweite in der Wirkungsgeschichte aufzeigen? Lassen Sie mich die an ein paar kleinen Beispielen noch einmal zeigen. Diesmal nehme ich sie aus der VI. Symphonie in drei Aufnahmen der jüngsten Interpretationsgeschichte mit den Dirigenten Simon Rattle, Bernard Haitink und Riccardo Chailly. Wer etwa meint, die Buchstabentreue gegenüber Mahler sei eine eindeutige Größe, muß sich von Rattle eines anderen belehren lassen. Der britische Mahler-Experte hält sich nicht an die Satzfolge in der 1963 von der Mahler-Gesellschaft edierten Ausgabe. Er läßt nach dem Kopfsatz erst das Andante und dann das Scherzo spielen, zudem wartet er im Finale mit den drei Hammerschlägen statt den zwei der revidierten Fassung auf. Tatsächlich hat Mahler 1906 drei Versionen zum Druck freigegeben; die zweite Fassung enthielt die Umstellung der Satzfolge von Scherzo und Andante, die dritte sah die Streichung des letzten Hammerschlags vor. Und die Kritische Ausgabe von 1963 stimmt mit nicht

einer der Originalfassungen überein. Von dieser Problematik vermittelt Rattle als einziger der drei zur Diskussion gestellten Dirigenten eine Ahnung. Er traut der Klassizität Mahlers editorisch nicht so recht. Das ist keine reine philologische Fragestellung. Auch musik-interpretatorisch geht Rattle andere Wege als seine Kollegen. Ich möchte sie jetzt nur mit einer Visitenkarte vorstellen, dem Anfang des Kopfsatzes bis zur Überleitung zum Seitenthema. Es ist ein Marsch-Allegro energico, ma non troppo mit dem Zusatz "heftig, aber markig": einem scheinbaren Widerspruch. Gemeint ist wohl, daß die Heftigkeit sich nicht in ein zu schnelles Tempo entlädt, daß es eine große Bestimmtheit haben muß. Nach einigen Dissonanzen geht das Marschmotiv mit seinen gleichmäßigen Achteln in eine andere Rhythmisierung über: Viertel, Viertel, Sechzehntel (jeweils voneinander abgesetzt) mit drei folgenden Viertel. Wenn dieser Rhythmus zum zweitenmal erklingt, hören wir den sogenannten Schicksalsakkord: einen Fortissimo-Dreiklang der Trompeten, der in einem Diminuendo nach Moll gewendet und von den Holzbläsern aufgegriffen wird. Marsch und Schicksalsmotiv sind sozusagen ineinskomponiert, sie bestimmen rhythmisch und harmonisch die erste Themengruppe. Ihr folgt eine choralartige Sequenz, die zum sogenannten Almathema überleitet. Wir hören nun bis zur Choralsequenz Riccardo Chailly und das Concertgebouw-Orchester. Aufnahmetechnisch ist das fulminant, musikalisch weniger. Chailly wählt mit 104 Vierteln ein so langsames Tempo, daß dem Marsch die Unerbittlichkeit fehlt. Hier herrscht ein fast entspannter Erzählduktus vor, in dem die Details tonschön ausgemalt werden können.

SYMPHONIE NR. VI (I, T. 1-76). Concertgebouw Orkest, Riccardo Chailly.  
Decca 430 165, 2'35"

Nach Riccardo Chailly nun die Berliner Philharmoniker unter Bernard

Haitink. Er wählt mit 132 Vierteln ein schnelles Tempo. Dadurch geht dem Schicksalsmotiv, einem der vielen Appelle bei Mahler, die Schärfe verloren, es ist nur Episode im Ablauf, von Appellcharakter keine Spur.

SYMPHONIE NR. VI (wie oben). Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink. Philips 426 257, 2'10"

Das war Bernard Haitink mit den Berliner Philharmonikern, die nun wirklich kein Orchester mit einer Mahler-Tradition sind. In der Mitte zwischen Haitink und Chailly bewegt sich Simon Rattle mit 112 Vierteln pro Minute. Das ist aber kein Mittelmaß, sondern gerade recht, um den unerbittlichen Vorwärtsdrang des Marschs zu treffen, zugleich langsam genug, um den Details Aufmerksamkeit zu widmen. Der sinistre Tubaklang im Marsch ist vom Birmingham Symphony Orchestra deutlicher getroffen als in den früheren Beispielen, das Schicksalsmotiv wird durch den Paukenwirbel plastisch in seiner Funktion herausgehoben.

SYMPHONIE Nr. VI (wie oben). City of Birmingham Orchestra, Simon Rattle. EMI 754047, 2'25"

So also spielt das Symphonieorchester der Stadt Birmingham den Anfang von Mahlers VI. Symphonie: weit überzeugender als die berühmten Klangkörper aus Amsterdam und Berlin unter Chailly bzw. Haitink. Es kommt bei Mahler eben nicht auf den schönstmöglichen Ton in jeder Lage an, sondern auf den charakteristischen. Dafür möchte ich noch einmal ein älteres Beispiel bringen. 1952 kam bei Westminster Mahlers VII. mit dem Orchester der Wiener Staatsoper unter Hermann Scherchen heraus: neben der I. und V. aus dieser Serie ein Exempel der Mahler-Interpretation, auch ohne High-Fidelität. Nehmen wir etwa das als

schattenhaft überschriebene Scherzo - auch eine Art Nachtmusik. Die immer gleich schnell abzudämpfende Pauke mit dem ihr folgenden Pizzicato der Celli und Kontrabässe gibt den Auftakt zu einem spukartigen Tanz. Er vermischt in seinem abgedunkelten d-moll - die Streicher spielen mit Dämpfer - Walzer- und Ländlermomente, und die Bizarrierie wird durch schneidende Akzente verstärkt. Wir haben es zu tun mit einer Dekomposition der volkstümlichen Momente, die landschaftlichen Anklänge, von Beethovens Pastorale bis hin zu Bruckners Scherzi eine Tradition der Hochsymphonik, werden absichtsvoll verzerrt. Der Formverlauf ist wiederum klassisch gehalten (wir blenden uns vor dem D-dur-Trio aus), aber die Klangsprache ist unklassisch, provokativ anti-klassisch. So klang sie unter Stabführung von Hermann Scherchen im Jahre 1952.

SYMPHONIE NR. VII (3, T, 1-159). Orchester der Wiener Staatsoper, Hermann Scherchen. Westminster WAL 211, 2'55"

Eine kongeniale Mahler-Interpretation, die in puncto Klangfarbendramatik und Rhythmik unübertroffen ist. Das Ineins von gedämpften Streichern und gestopften Trompeten, die hohe Fagottlage, die polyrhythmische Verbindung von Hemiolen und Duolen gegen Triolen: das alles sichert der Interpretation die Nähe zu Geist und Buchstaben der Partitur. Nun zum Vergleich Seiji Ozawa mit dem Boston Symphony Orchestra 1989: eine gefällige, aller Schroffheiten beraubte Musikdarstellung, Mahler kommt uns als flotter Walzerkomponist daher, nicht aber als jemand, der den Walzer verzerrt hat. Nicht einmal Mahlers Anmerkung in der Partitur, daß der zwölftaktige Anlauf zu diesem gespenstischen Tanz zögerlich erfolgen soll, wird von Ozawa verwirklicht. Bei ihm hebt die Fahrt reibungslos an und bleibt so: eine Fehlleistung.

SYMPHONIE NR. VII (wie oben). Boston Symphony, Seiji Ozawa. Philips 426 249, 2'55"

Man kann Jahre seines Lebens damit verbringen, Aufnahmen der Mahlerschen Symphonien vergleichend zu hören, um immer wieder neue Unterschiede festzustellen. Sinngemäß hat Goethe einmal gesagt, der Rang eines Kunstwerks bemesse sich an der Zahl der Deutungen, die es zulasse. In diesem Sinn hat meine punktförmige Reise durch die Interpretationsgeschichte Mahlers zumindest tendenziell eine Anschauung von Mahlers Vielschichtigkeit gegeben. Sie macht mit der Höhe seines Rangs auch einen Teil seiner Klassizität aus. Aber Mahlers Klassizität ist nicht die der Erfüllung eines vorgegebenen Musters, im Gegenteil. Selbst dort, wo Mahler wie im Kopfsatz der VI. das Schema des Sonatensatzes, im schattenhaften Scherzo der VII. die Scherzoform durchaus erfüllt, bringt er sie sozusagen zum Überlaufen, er sprengt sie durch das, womit er den Rahmen erfüllt. Und die Sprengkraft seiner Musik setzt Gucklöcher, Ritzen frei, durch die schon die Zukunft der Musik durchschimmert. So etwa im Adagio der X., wenn nach einer choralartigen Beruhigung der hoch differenzierten motivischen Entwicklung auf einmal ein as-moll-Akkord wie eine Schreckensdissonanz erklingt. Er ist es harmonisch keineswegs, sondern nur formal, da er in den Formablauf nicht paßt. Und in einem zweiten Anlauf verdichtet ihn Mahler, nachdem die Trompete einen ausgehaltenen Einzelton als großen Appell ausgestoßen hat, zu einem Neuntonakkord, in dem wie bei Schönberg die Emanzipation der Dissonanz erfolgt. Kaum jemand hat diesen Einbruch der Neuen Musik in Mahlers Klassizität so inbrünstig gestaltet wie Pierre Boulez in seiner Aufnahme. Aber man muß kein Avantgardist sein, um diesen grenzenversetzenden Augenblick zu füllen. Eins der Wunder in der Interpretationsgeschichte Mahlers fand 1987 in Südtirol statt, genau: am 31. August im Dom zu Bozen. Da spielte das Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft unter James Judd dieses Adagio so:

SYMPHONIE NR. X (Adagio, T. 172 -215). European Community Orchestra,  
James Judd. Nuova Era 6907, 3'10"

Wenn wir uns hier ausblenden, können wir es mit einer Gewißheit tun. Mahler hat ja von sich gesagt, er sei dreifach heimatlos: als Böhme in Österreich, als Österreicher in Deutschland, als Jude in der Welt. Ein wenig von den Schwierigkeiten der Heimfindung Mahlers in der Interpretationsgeschichte seines Werks haben wir kennengelernt. Aber es gibt auch beglückende Momente. Vielleicht ist es die Internationalität dieses Europäischen Jugendorchesters, die seine Befähigung zur Mahler-Interpretation garantiert. Ihm jedenfalls ist der Aufstieg auf die Höhe von Mahlers Klassizität gelungen. Die vielen Abstürze, die beim Zugang zu Mahlers Werk geschehen, haben etwas zu tun mit den Schwierigkeiten des Aufstiegs - und der Höhenlage des Zielpunkts. In dieser Hinsicht ist Gustav Mahler ein Klassiker, wahrscheinlich der letzte der abendländischen Musik.

ULRICH SCHREIBER

Zitatnachweise:

- zu S. 2) Monika Tibbe, Anmerkungen zur Mahler-Rezeption. In: Peter Ruzicka, Mahler - Eine Herausforderung. Wiesbaden 1977, S. 88 (dort auch das Visconti-Zitat)
- zu S. 2) Gustav Mahler, Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan. Köln 1979, Abbildung Nr. 38
- zu S. 4) Walter Panofsky, Die hundert schönsten Konzerte. Gütersloh 1958, S. 88
- zu S. 4 f.) Kurt Blaukopf, Auf neuen Spuren zu Gustav Mahler. In: HiFi-Stereophonie 5/71, S. 360
- zu S. 5 f.) Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt/Main 1960, S. 31 und S. 176
- zu S. 9) Kurt Blaukopf, Hintergründe der Mahler-Renaissance. In: Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit, hg. von Otto Kolleritsch. Wien-Graz 1977, S. 22