

Attila Csampai

Von der "Deutlichkeit" zur "Unkenntlichkeit"? -

Vom Wandel des Zeitgeistes auf Schallplatte

Mahlers diskographisches Schicksal 1960-1993

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich darf Sie ganz herzlich begrüßen zum letzten Vortrag des diesjährigen Mahler-Protokolls, in dem, wie schon in den vergangenen beiden Jahren, Fragen der Interpretation und Rezeption des Mahlerschen Werks im Zusammenhang mit dem Gesamtthema des Protokolls erörtert und durch zahlreiche Musikbeispiele illustriert werden sollen. Es geht also darum, inwieweit der sogenannte Zeitgeist bzw. das kulturelle Klima auf dessen Wandlungen in den letzten drei Jahrzehnten seit der Wiederentdeckung Mahlers durch die Schallplattenindustrie auch die Haltung der Mahler-Interpreten, also in erster Linie der Dirigenten, beeinflusst haben mögen. Der von mir etwas provokativ gewählte Titel "Von der Deutlichkeit zur Unkenntlichkeit" sollte eigentlich mit einem Fragezeichen versehen werden - was ich hiermit nachträglich tue, um nicht gleich vom Vorwurf des Verdachts zu nähren, ein frustrierter Äßer oder Alt-Adornitiker oder Multimedienphobie-Erkrankter suche hier nur nach passenden Belegen für seinen irreversiblen Kulturpessimismus.

Um Ihnen hier die doch nicht so geringe Dimension des Problems ein wenig anschaulicher zu machen, möchte ich gleich zu Beginn zwei Beispiele ein-und-derselben Ausschnitts aus der 9. Sinfonie Mahlers vorspielen, die auch dem weniger diskographisch versierten Mahlerfreund den dramatischen Wandel in der musikalischen Rezeption seiner Werke, wie er sich in nur wenigen Jahren vollzogen hat, drastisch vor Augen führen werden. Unser Mahlerstück bedarf im Übrigen keiner weiteren Erläuterung: Es ist das populärste Stück von Mahler überhaupt:

Musik 1

Vier

Das war also der erste Abschnitt des berühmt-berüchtigten Adagiettos aus Mahlers Fünfter Symphonie in der innerlich vibrierenden, spannenden, ganz und gar unsentimentalen Version *Bruno Walters* und der *New Yorker Philharmoniker* vom Februar 1947, im guten alten trockenen Mono der frühen Nachkriegszeit.

Dieser frühen Aufnahme wollen wir jetzt gleich die hochglanzpolierte, digitale Antwort *Elihu Inbal* und seiner *Frankfurter Rundfunksinfoniker* aus dem Jahre 1986 gegenüberstellen, die *Walters* Tempi fast um die Hälfte halbiert. Für diese Aufnahme bekam *Inbal* übrigens den renommierten Deutschen Schallplattenpreis zugesprochen.

Musik 2

2'35"

Genau 11 Minuten und 34 Sekunden benötigte *Inbal* 1986 für diesen Satz, der, seit ihn *Luchino Visconti* 1971 als leitmotivische Untermalung für seine Thomas Mann-Verfilmung "Tod in Venedig" verwendete, den gewaltigen, restlichen symphonischen Ballast erfolgreich abgestreift hat, und sich vollkommen lösen konnte aus der vormaligen Funktion eines nostalgisch-träumerischen Intermezzos innerhalb des tobenden Weltlaufs der Fünften, und inzwischen längst schon ins Mini-Museum zeitgemäßer Trauer- bzw. Erbauungsmusiken gewandert ist, wo es neben manch langsamen Satz aus Mozarts Klavierkonzerten und der G-dur-Air Bachs ein trister Dasein fristet. Folglich entsprechen auch die 11 1/2 Minuten der Zeitlupenversion *Inbals* schon seit geraumer Zeit eher der Temponorm bei den Schallplattenaufnahmen, als die radikalen 7 1/2 Minuten der 39 Jahre älteren Aufnahme *Bruno Walters*. *Inbal* hat sich hier nur einer längst zum Interpretationsstandard verkrusteten Norm gefügt, die bereits 23 Jahre zuvor, 1963, von keinem anderen als *Leonard Bernstein* neu gesetzt worden war, als er zum ersten Mal nicht nur die 10 Minuten - sondern auch die 11 Minuten-Grenze überschritt und so den entscheidenden Impuls gab, zur Umdeutung und Verklärung dieses Satzes zur *Zeitmusik* des ganzen Zeitalters. Und bereist wenige Monate

später, bei der Beerdigung des amerikanischen Präsidenten J.F.Kennedy, besiegelte *Bernstein* das weitere Schicksal dieses nun endgültig aus seinem symphonischen Kontext herausgetrennten, zum Fetisch der zeitgemäßen Todessehnsucht umgedeuteten Adagiettos. Wozu sich also heute über die vielen schlechten Nachahmer *Bernsteins* entrüsten - ich nenne hier nur *Inbal*, *Mehta*, *Ozawa*, *Bertini* oder *Saraste* - die das große Vorbild *Bernstein* an Morbidität und Süße noch übertreffen wollten, wenn etwa auch eine Institution wie *Hermann Scherchen* sich 1965 zu der unrühmlichen Höchstmarke von über 13 Minuten Spieldauer - fast möchte man sagen hinreißen ließ. Und *Gilbert Kaplan*, der weltweit bekannte Mahler-Enthusiast, der mit seiner ganz aus eigenen Mitteln finanzierten Privataufnahme der Zweiten Symphonie großes Aufsehen erregte, also ein ausgewiesener Mahler-Kenner, hat just in diesem Jahr 1993 wieder mit eigenen Finanzmitteln eine CD herausgebracht, die als einzigen Programmpunkt das Adagietto aus Mahlers Fünfter in *Kaplan*s eigener Interpretation enthält. Auf dem Cover ist eine wunderschöne rote Rose abgebildet - Symbol der Vergänglichkeit - und darunter steht: *From Mahler with Love*. Im Klappentext attackiert der selbstbewußte *Air Kaplan* die ultra-langsam, wehleidig-melancholischen Aufnahmen seiner professionellen Dirigentenkollegen von heute, und spricht von einem Mißverständnis der Intentionen Mahlers. Seine Version orientiert sich dagegen an den raschen Tempi der frühen Mahler-Pioniere *Walter* und *Mengelberg*. Nur: Das *London Symphony Orchestra* offeriert uns im Zusammenwirken mit dem Tonmeister ein derart aufgeblähtes, oppulent-fettes Klangbild, das die dezidierte Absicht des streitbaren Mahlerianers *Kaplan*, den Satz zu verflüssigen, im quellenden Breitwand-Sound untergeht. Aber hören Sie selbst.

Musik 3

1'40"

Das war der Freizeit-Dirigent *Gilbert Kaplan* und das von ihm eigens engagierte *LSO* mit dem Anfang des Adagiettos aus Mahlers Fünfter Symphonie.

Dieses letzte Beispiel zeigt wohl ganz deutlich, daß sich Fragen der Interpretation nicht allein mit der Stoppuhr beantworten und lösen lassen können, und: Daß auch die akustischen Aspekte der Aufnahme, wie Mikrophonauflistung, Abmischung usw. bei Mahlers Riesenpartituren eine ganz wichtige Rolle spielen. Und mindestens ebenso entscheidend für eine sachgerechte Urteilsfindung dürfte die Qualität der Abspielgeräte beim Endverbraucher sein: Ein Problemfeld, das gerade von den intellektuellen Kritikern bei ihren ästhetischen Betrachtungen gerne ausgeklammert wird, weil sie die unterschiedlichen Entscheidungsebenen des Dirigenten und des Tonmeisters auf ihren Anlagen meist gar nicht nachvollziehen können. So kommt es unter einem bestimmten Qualitätslevel oft zu falschen Schuldzuweisungen, die im Grunde nur die Unkenntnis des Rezensenten über die Produktionsabläufe bei einer Schallplattenaufnahme offenlegen.

Die folgende Neueinspielung der "Wunderhornlieder" mit *Thomas Allen* und *Ann Murray* unter *Charles Mackerras* wurde etwa von vielen Kritikern als zu orchesterlastig beanstandet. Die beiden Sänger wären eindeutig zu leise ausgesteuert. Auf einer wirklich guten Anlage, die genügend Raum bereit hält für den breitgefächerten Orchesterklang, sind die beiden Solisten ganz deutlich und klar, wenn auch nicht übermäßig heraustretend, zu hören.. Ich hoffe, daß uns diese Demonstration hier gelingt, mit dem "Irdischen Leben", gesungen von *Ann Murray*, gespielt von *The London Philharmonic* unter *Charles Mackerras*.

Musik 4

2'50"

Wenden wir uns nun aber dem vielbeschworenen Zeitgeist und dessen Wandlungen und dem möglichen geistigen Nachhall dieser Veränderungen des Kulturklimas bei den Dirigenten Mahlers zu. Die klangliche Determiniertheit der Partituren Mahlers scheint ja den individuellen Freiheitsraum des Interpreten tendentiell einschränken zu wollen, denn wie allgemein bekannt ist, suchte der Komponist Mahler, der ja hauptberuflich Dirigent war, in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß neben der Komposition auch deren Ausführung bis ins kleinste Detail vorab zu determinieren, wohl aus purem Mißtrauen gegenüber der Willkür seiner Kollegen, die er ja aus eigener Erfahrung bestens kannte und fürchten mußte. Oder haben wir es bei Gustav Mahler, dem dreifach heimatlosen Juden, doch mit einem paranoiden Omnipotenzwahn zu tun, der eben auch seine eigene Rezeptionsgeschichte im vorhinein festzuschreiben versucht? Also doch ein typisches Kind des *Fin-de-siècle*, dessen Auswüchse er andererseits selbst vehement bekämpfte? Also doch nur Kapellmeistermusik, die neben dem Komponisten Mahler auch dessen Dirigierhaltung selbstherrlich konservieren will, als beschriebe die Musik nichts anderes als seine ureigenen, ganz privaten Empfindungen, Träume und Ängste?

Wie ist aber bei einer solchen Musik, die den Freiheitsraum des Deutenden derart einzuengen versucht, ein solcher Interpretationsboom zu erklären, wie er sich in den letzten 30 Jahren vor allem im Bereich der Schallplatte ereignet hat? Von jeder seiner 10 Symphonien existieren heute zwischen 30 und 40 Paralleleinspielungen, die Liste der Gesamtaufnahmen ist bei der Zahl 20 angekommen.

Sollte es doch so sein, daß die Riesenpartituren Mahlers, die beim breiten Publikum kursierenden Klischeevorstellungen über die Omnipotenz des Dirigenten oberflächlich zu nähren scheinen, ihn als letzte autoritäre Leitfigur in einer ihre Autoritäten zunehmend einbüßenden Gesellschaft bestätigen - als herumfuchtelndes Zerrbild des Weltenbeherrschers, der das ganz Weitgebäude in Schach hält, kontrollierte, und auch dem Publikum seine eigen Ohnmacht vordirigiert - und es scheint einleuchtend, daß gerade dieses Klischee von der unter harten Konkurrenzbedingungen agierenden Schallplattenindustrie dankbar aufgegriffen werden konnte, da es die Strategie der Ablenkung von der Musik auf den Interpreten nachhaltig unterstützt.

Schon zu Beginn der 70er Jahre, als der Mahlerboom auf Schallplatte epidemische Züge annahm, beklagten manche von Mahlers kulturkritischen Förderern seinen plötzlichen Popularitätszuwachs, der selbst ihnen allmählich unheimlich wurde. Eine plausible musikalische Begründung für den Schallplattenboom formulierte der Wiener Musiksoziologe *Kurt Blaukopf* in seinem Mahlerbuch von 1969. *Blaukopfs* Ansatz: "Mahlers revolutionäre Neuschöpfung der Polyphonie" und das "Überschreiten der Distinktgrenze" der Konzertsaalakustik in seinen späteren Symphonien, "er begnügt sich nicht mit Vielstimmigkeit, sondern schreitet zu komplexer Verschiedenstimmigkeit fort." Und diese wahrhaft utopische Vorstellung eines vollkommen transparenten, in jeder Einzelstimme hervortretenden Riesenapparates und einer ins Monumentale gesteigerten Kontrapunktik, konnte nach *Blaukopfs* These erst die moderne Aufnahmetechnik einlösen: "Dem Ideal der Deutlichkeit einer Musik, deren Themen von verschiedenen Seiten kommen und die in Rhythmik und Melodik völlig unterschieden sind, vermag heute die auf dem Weg über das Mischpult integrierte Stereo-Aufnahme besser zu entsprechen als die meisten Live-Aufführungen im Konzertsaal. Die Symphonien 5, 6 und 7 sind durch die Schallplatte erlöst wurden."

Wenn es aber stimmt, daß Mahler erst durch das Aufnahmestudio erlöst worden ist, und die Entwicklung der letzten 25 Jahre scheint *Blaukopf* in allen Voraussagen zu bestätigen, dann kommt der Arbeit des Tonmeisters mindestens dasselbe Gewicht zu wie der des Dirigenten: Während dieser nur noch für den horizontalen Verlauf, also die Temporelationen verantwortlich ist, muß sich jener um die hochkomplizierte und in jedem Augenblick neu auszulotende Klangbalance kümmern, und für jene von Mahler vehement geforderte "Deutlichkeit" des komplexen Stimmengewebes sorgen. Im Idealfall wäre dann möglicherweise das vielbeschworenen utopische Potential der Mahlerschen Musik ausgeschöpft. Zu fragen wäre also, ob es wirklich damit getan ist, Mahlers Partituren aufnahmetechnisch optimal zu realisieren, oder ob es doch und möglicherweise vor allem anderen, eines interpretatorischen Aktes bedarf.

Als erstes Beispiel diene uns das bizarr-abgründige Scherzo aus Mahlers 4. Symphonie.

"Der gewöhnliche Konzertgänger dürfte sich noch heute irritiert fühlen von der Art, wie hier der symphonische Anspruch gegen die Erwartung durchgesetzt wird mit einem musikalischen Tonfall der eher an Kindermusik erinnert, als daß er etwas gemein hat mit der sogenannten hohen Musik, die sonst im Konzertssaal erklingt", notiert *Dietmar Holland* zur Grundhaltung der Vierten, und weiter: "Nichts ist buchstäblich zu nehmen in diesem verklärten musikalischen Welttheater, einem merkwürdigen Spiel von Leben und Tod, oder von Wirklichem und Möglichem, unter der Maske des Naiven, wie etwa im Bauerntheater oder in der Kinderphantasie. Es klingt weder echt noch falsch, eher so, wie Kinder die Musik der Erwachsenen hören."

Und diese bizarre Rückerinnerung Mahlers an die schaurig-schöne Phantasiewelt des Kindes, wird im zweiten Satz, dem Scherzo, um die fast schon unverzichtbare Gestalt des Sensenmannes erweitert und ins vollendes Sinistre und Naiv-Allegorische verbogen. Hier spielt, wie Mahler selbst sagte, Freund Hein auf, der leibhaftige, skelettierte Sensenmann auf seiner schrillen Fidel und Mahler ließ die Solovioline sogar um einen Ton höher stimmen und in Skordatur spielen, um den furchterregenden Effekt, des "Schreienden und Rohen" zu erzielen, und jene makabre Stimmung zu erzeugen, aus der es kein Entrinnen mehr gibt, wenn der Tod zum letzten Tanz aufspielt.

Hören wir zunächst *Bruno Walters* flotte Deutung dieses abgründigen Ländlers, über den Mahler ausdrücklich die Tempovorschrift: "In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast" setzte.

Musik 5

1'39"

Bruno Walter und die *Wiener Philharmoniker* in einem Konzertmitschnitt vom November 1955. Die schlechte akustische Qualität der Live-Aufnahme sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß *Walter* sich um die von Mahler beschworene Deutlichkeit und Transparenz bemüht. Das flotte, unbeschwerte Heiterkeit verströmende Tempo aber läßt die tödliche Bdröhung hinter aller gespielten Lustigkeit gänzlich vermissen. Vor diesem

Sensenmann braucht sich niemand zu fürchten, denn er ist nur ein harmloser maskierter Straßenmusikant.

Kommen wir zu dem gestrengen ungarisch-amerikanischen Orchestererzieher *George Szell*, dessen Studioproduktion der Vierten aus dem Jahre 1965 in Fachkreisen bis heute als Referenzaufnahme gehandelt wird.

Musik 6

3'30"

Die besondere Affinität *George Szells* zur Musik der Wiener Klassik bestimmt seine dezidiert klassizistische Auffassung von der 4. Symphonie: Der Orchesterklang ist schlank und transparent, die Proportionen klar und streng gegliedert, das Tempo flüssig, die Artikulation platisch und poutiert, wobei auch manch bizarre Schärfe der Mahlerschen Instrumentation, wie das "lustig hervortretende" erste Horn in der Wiederkehr des Scherzo-Teils keineswegs abgemildert wird. Der Orchesterklang, obzwar von einem amerikanischen Orchester, dem *Cleveland Orchestra* hervorgebracht, klingt dennoch sehr Wienerisch und läßt im Violinthema des Trios auch jenes Quentchen Sentimentalität aufkeimen, ohne das Mahlers Musik nicht denkbar wäre. Doch auch bei *Szell* tritt der Tod noch als gar lustiger Gesell in Erscheinung, eher als freundlicher Verführer, denn als gnadenloser Schnitter...

Dieser Referenzaufnahme aus der fast schon in historische Distanz gerückten Aufbruchzeit der frühen 60er Jahre, dem Zeitalter der großen, stilprägenden Mahler-Dirigenten, neben *Szell* seien hier zumindest *Bernstein*, *Solti*, *Kubelik*, *Leinsdorf*, *Barbirolli*, *Horenstein*, *Klemperer* und *Mitropoulos* genannt, wollen wir jetzt zwei nicht einmal repräsentative Vertreter der heute aktiven Dirigentengeneration gegenüberstellen: Zuerst den 69jährigen britischen Mozart-Spezialisten *Neville Marriner*, danach den erst 35jährigen finnischen Senkrechtstarter *Esa-Pekka Salonen*. *Marriner* hat seine Einspielung der Vierten vor drei Jahren mit dem *Radio Sinfonieorchester Stuttgart* produziert:

Musik 7

1'30"

An der Aufnahmetechnik kann es nicht liegen, daß der Klang hier so dünn und seicht, um nicht zu sagen, pflegeleicht und antiseptisch wirkt: Dieser Freund Hein wurde zuerst vollständig desinfiziert und in saubere helle Klamotten gesteckt, bevor man ihn auf die Bühne ließ. Wer hier einwendet, das sei nun mal die feine britische Art, cool and very distinguished, dem rate ich mal, sich die Mahler-Aufnahmen anderer auf der Insel beheimateter oder schaffender Dirigenten anzuhören: Etwa von *Barbirolli* oder von *Horenstein*, von *Charles Mackerras* oder vom Esten *Neeme Järvi*, zu dem wir hier noch kommen werden. Ich bin fest davon überzeugt, daß sich in Marriners persönlicher Mahler-Auffassung bereits der positivistisch-schönfärberische und tendentiell alle Musik zu atmosphärischer Begleitmusik degradierende Zeitgeist der späten 80er eingenistet hat - dieser schreckliche *beautiful-classics-sound*, der nichts anderes predigt als den leicht verdaulichen, kurzen Genuß, das aus dem Tiefkühlfach gezogenen und kurz in den Mikrowellenherd gesteckte fast-food-menue mit künstlichen Farben, chemischen Stabilisatoren, artifiziellm Geschmack. Was hat in einem solchen, durchrationalisierten und keimfreien Ambiente Gevatter Tod zu suchen mit seiner Straßenfidel? Nichts.

Es gibt natürlich auch andere Möglichkeiten, die negativen Tonfälle Mahlers, also alles Bedrohliche, Widersprüchliche und Uneigentliche zurückzudrängen, indem man sämtliche Anführungszeichen Mahlers tilgt und die Ironie der spielerisch vorgeführten Gesten für bare Münze nimmt. Dann gibt es die rätselhafte Doppelbödigkeit nicht mehr, und das ganz intellektuelle Drumherum, das vor allem den jungen, aufstrebenden Pultheroen der Yuppie-Generation so auf die Nerven geht, weil sie es nicht begreifen - und dann klingt Mahler wirklich so wie eine Stadtrundfahrt in einem chiquen Cabriolet durch das sommerliche Wien: Belebend, prickelnd, angenehm, fast wie eine Seite aus dem Reiseprospekt oder aus dem Rosenkavalier. Und plötzlich hört man auch den zauberhaften Märchentönen der Triangel: *O in felix Austria!*

Musik 8

2'40"

Das war der wunderbare sommerliche Ballonflug über Mahlers *Good, old Vienna* im *high-definition-sound* des Jahres 1992 mit den sonnenverwöhnten Philharmonikern von L.A. unter ihrem neuen Chef, *Esa-Pekka Salonen*. Wenn ein solcher, von Ahnungslosigkeit und völligem Traditionsverlust geprägter Umgang mit dem komplexen und zerrissenen musikalischen Weltbild Mahlers womöglich ein Vorgeschmack sein soll auf das Schicksal dieser Musik in der nächsten Zeit, dann wäre es wohl besser, Mahlers Partituren eine zeitlang wieder verschwinden zu lassen, bis sich die Welt aus der Phase geistiger Schwäche wieder ein wenig erholt hat.

Und doch tauchen auch in solchen ästhetisch desolaten Zeiten, meist an eher abgelegenen Orten, plötzlich völlig unzeitgemäße Wesen auf, die man eigentlich den Dinosauriern zurechnen sollte, und die mit nichts anderem als mit ihrer eigenen Phantasie und ihrem eigenen Gestaltungswillen erfolgreich gegen den Zeitgeist ankämpfen und sich sogar Gehör zu verschaffen vermögen. Ein solcher baltischer Dinosaurier ist der 1937 in Tallin in Estland geborene *Neeme Järvi*, der in den vergangenen Jahren vor allem durch seine Einspielungen weniger bekannten Repertoires der russischen Spätromantik und zuletzt auch der großen Filmmusiken und Kantaten Prokofieffs internationales Ansehen erwerben konnte. Vor zwei Jahren hat *Järvi*, den man als Vollblutmusiker der alten Schule bezeichnen könnte, mit seinem Glasgower *Royal Scottish Orchestra* auch die Symphonien Gustav Mahlers in Angriff genommen und inzwischen Aufnahmen der Symphonien 3, 4, und 5 vorgelegt, die, allein was Spielkultur und akustische Qualität betrifft, neue Maßstäbe setzen in der sonst zur Verflachung und Vereinheitlichung der Klangbilder neigenden Mahler-Diskographie. Seine jüngste Aufnahme der 3. Symphonie ist übrigens von drei Juroren des diesjährigen Toblacher Komponistenhäuschens als beste Mahler-Neuerscheinung vornommiert worden.

Hören Sie nun, wie er den abgründigen Scherzo-Ländler in Mahlers 4. Symphonie anpackt, und welche ganz neuen Perspektiven er hier in Richtung Russischer Moderne aufschleißt: Mahlers "Freund Hein" erscheint hier wie ein älterer Bruder von Strawinskys "Geigendem Teufel" in der Geschichte vom Soldaten:

Musik 9

5'00"

Der estnische Dirigent *Neeme Järvi* und das exzellent eingestellte *Royal Scottish Orchestra* ...
Symphonie von Mahler. Hier braucht man eigentlich weder die Partitur mitzulesen, noch die begleitenden literarischen und ästhetischen Deutungen zu memorieren, denn *Järvi* versteht es, nicht nur die von Mahler geforderte kontrapunktische Deutlichkeit jeder einzelnen Orchesterstimme in hautnaher Plastizität herauszuarbeiten, sondern auch den spezifischen Ton des Vorgestellten, des Übertriebenen und Verzerrten, und das Vexierspiel von Ernst, Ironie und tödlichem Spaß in Klang zu verwandeln, und damit auch die reiche Bilder- und Assoziationswelt Mahlers vor unserem geistigen Auge sichtbar, fühlbar, ja fast mit Händen greifbar werden zu lassen. Hören wir noch, wie *Järvi* den vor negativer Energie schier überquellenden, aus lauter zynisch deformierten Bruchstücken des Ländlers über- und gegeneinandermontierten Schluß dieses Scherzos gestaltet. Hier können wir hautnah miterleben, wie der Leibhaftige seinen Totentanz grausam zuende führt und seine sterblichen Opfer wie Marionetten nach unten reißt.

Musik 10

1'10"

Der estnische Vollblutmusiker *Neeme Järvi* mit seiner prall-sinnlichen, im Grunde unintellektuellen, vom musikalischen Instinkt gesteuerten Mahler-Auffassung im Scherzo der 4. Symphonie.

Nach dem lyrisch-weltverlorenem und dem kindlich-phantastischen Mahler wollen wir uns in einem dritten Schritt dem Weltenbeschauer, dem ahnungsvollen Realisten Mahler zuwenden und an einem besonders drastischen Beispiel seiner Welt- und Konfliktnähe die Veränderungen des interpretatorischen Ansatzes in den letzten drei Jahrzehnten Revue passieren lassen. Ich habe hierfür den Kopfsatz seiner 6. Symphonie ausgewählt, weil dieser Satz neben dem noch gigantischeren Schlußsatz unter Beibehaltung strenger symphonischer Regeln die realen Untergangsvisionen Mahlers wohl am stärksten artikuliert. Die Sechste ist der brutalen Lebenswirklichkeit, der sich Mahler entziehen sch. neben die andere Symphonie, und sie gewährt der imaginären Welt Mahlers insgesamt wenig Raum. Hier gibt es kaum Rückzugs- oder Ausweichmöglichkeiten für den Dirigenten, keinen Platz für Schönfärberei oder Unentschiedenheit. Hier heißt es Farbe bekennen!

Gleichzeitig stellt der Kopfsatz der Sechsten einen der strengsten Sonatensätze Mahlers im traditionellen klassischen Sinn dar, *Paul Bekker* nannte ihn sogar "ein Schulbeispiel für den symphonischen Sonatenbau". Dem dreiteiligen Grundschema Exposition - Durchführung - variierte Reprise, läßt Mahler eine 107 Takte lange Coda folgen, die diese Bezeichnung kaum mehr verdient, da es sich um eine regelrechte zweite Durchführung handelt. Die klassische, geschlossene Dreiteiligkeit ist also aufgebrochen zugunsten einer neuartigen, dramatisch-akzentuierten, nach vorne gerichteten Vierteiligkeit. Es wird, wie *Carl Dahlhaus* konstatierte, eine Tendenz deutlich, Musik "primär als drängenden Fortgang zu einem Ende auszufassen", das als Ziel und Kulmination erscheint, also eine dramatische Konzeption und eine Ästhetik permanenter Steigerungen, die es vorher vielleicht nur bei Tschaikowsky gibt. Und was machen 14 von 32 Dirigenten mit dem alles verschlingenden, unerbittlich starren Marsch zu Beginn der Symphonie? Sie geben, das sei zum Trost vorweg verraten, 14 verschiedene Antworten auf Mahlers düstere Vision vom Untergang Europas.

Beginnen wir mit einem der leidenschaftlichsten Parteigängern und Bekenntnismusikern Mahlers, dem Engländer *John Barbirolli*, Jahrgang 1899, der im August 1967, als der Schallplattenboom Mahlers so richtig los ging, die Sechste mit dem *London Symphony Orchestra* aufnahm.

Musik 11

1'25"

"Allegro energico, ma non troppo - häufig, aber markig", schreibt Mahler über diesen 1. Satz, aber *Barbirolli* nimmt ihn schwer, schleppend, zäh, pedantisch. Er nimmt dem Marsch vor allem den Charakter einer zwingenden, drängenden Vorwärtsbewegung, und damit einer subjektiv empfundenen Tragödie, die Mahler ja durch den Zusatz "Tragische" zum Ausdruck bringen wollte. Hier beobachtet einer als unbeteiligter Außenstehender tragische Vorgänge, er registriert lediglich etwas objektiv Bedrohliches, das sich nicht in seinem Inneren abspielt.

Wenden wir uns *Jascha Horenstein* zu, neben *Walter* und *Klemperer* einer der großen jüdischen Mahler-Wegbereiter der ersten Stunde: *Horenstein*, russisch-österreichischer Herkunft, kam im Todesjahr Mahlers nach Wien und dirigierte in seinem ersten Konzert 1923 Mahlers Erste. Nach dem Weltkrieg wurde er in den USA und in England zu einem der wichtigsten Förderer seiner Musik, lange bevor die Mahler-Renaissance einsetzte. *Horensteins* Stockholmer Konzertaufführung der Sechsten im Jahre 1966 wurde vor einigen Jahren auf Schallplatte veröffentlicht:

Musik 12

1'15"

Horenstein nimmt ein deutlich schnelleres Grundtempo als *Barbirolli*, doch auch bei ihm kommt der Marschrhythmus nicht "heftig" daher, wie Mahler vorschreibt, sondern schwerfällig, schleppend. Die zweifache Steigerung innerhalb des ersten Themenkomplexes wird nicht deutlich, und so kommt die Musik auch bei ihm nicht recht von der Stelle. Zudem

31.
wirkt das Stockholmer Orchester unausgewogen und unkultiviert. Man merkt es an den Posaunen, die analoge Stellen unterschiedlich laut blasen.

Sieben Jahre vor *Horenstein*, im August 1959, als der große Mahler-Boom noch nicht eingesetzt hatte und gerade die Sechste dem Konzertpublikum nahezu unbekannt war, dirigierte *Dimitri Mitropoulos* beim Kölner WDR diese Symphonie, und selbstverständlich wurde dieses seltene Ereignis von der Rundfunkanstalt aufgezeichnet.

Musik 13

2'10"

Mitropoulos' Aufführung entstand fast 10 Jahre vor den ersten beiden Aufnahmen, aber um wieviel moderner, deutlicher und aufgeladener klingt der Anfang bei ihm. Und dies trotz Mono-Technik und Live-Bedingungen. Bei *Mitropoulos* wirkt Mahlers Ton geradezu dämonisch, bizarr, abgründig: Die Farbwerte werden eingeschwärzt, in einen harten Schwarz-weiß-Kontrast gezwungen. Mahlers Gefühl von einem herannahenden, unabwendbaren Unheil, gerät bei *Mitropoulos* zu einem Alptraum, zu einer Höllenfahrt. Darum wohl auch die vielen häßlichen Töne, wie etwa die übertrieben herausgeknallte Trompete in Takt 22. *Mitropoulos* versucht sich als Meta-Interpret Mahlers: In der bizarren Übertreibung und Dämonisierung des Details sucht er nach letzten Freiräumen für seine eigene Entfaltung.

17 Jahre später, 1976, im Zeitalter höchster Studioperfektion, spielte *Vaclav Neumann* mit der *Tschechischen Philharmonie* die Sechste ein. Ich mache hier in der Diskographie chronologisch einen weiten Sprung nach vorn, möchte aber diese Aufnahme vorziehen, um zu verdeutlichen, daß ein flottes Anfangstempo nicht die Lösung aller Probleme bringt, ganz im Gegenteil.

Musik 14

1'06"

Neumanns Versuch eines nervösen Geschwindmarsches ohne Saft und Kraft, ohne Leidensdruck, Seelenqual und innerer Bedrohung, ist ein extremes Beispiel einer beschönigenden, die negativen Tonfälle ignorierenden Fehlinterpretation.

Gehen wir zurück ins Jahr 1969, als *Bernard Haitink* kurze Zeit nach *Bernstein* und *Kubelik* die dritte Gesamtaufnahme des Mahlerschen Oeuvres in neuester Stereotechnik vorlegte. Bei *Haitink* und dem *Concertgebouw Orkest* hört sich der Anfang so an:

Musik 15

2'00"

Hier haben wir zum ersten Mal das richtige, aggressiv-treibende Tempo, und der Viertelrhythmus büßt nichts von seiner Markigkeit ein. Und hier erleben wir auch die nicht zu unterschätzenden Vorzüge der modernen Studioteknik und der sogenannten Multimikrophonie, die den Tonmeister zu einem ebenbürtigen Mitgestalter der Partitur aufwertet, da sie ihm die komplizierte Ausbalancierung des Stimmengeflechts überantwortet. Schlagender läßt sich die These von *Kurt Blaukopf* von der Erlösung Mahlers durch die Schallplatte nicht belegen. Aber: Auch *Haitink* beweis hier individuelles Profil. Seine Interpretation wirkt geradlinig, rhythmisch prägnant, gefestigt und sicher. Gewiß spielt hier die lange Mahler-Tradition des Orchesters, - ich nenne hier nur *Eduard Flipse* und *Van Beuningen* eine Rolle. Hier betritt ein fester Boden mit protestantischer Gewißheit und Strenge. Man vermißt vielleicht die Wienerische Fin-de-siècle-Stimmung, doch schärft das fehlende Lokalkolorit den Blick fürs Wesentliche: Für die große europäische symphonische Tradition. Idee und Konstruktion des Satzes treten prägnant in den Vordergrund.

Diese ersten fünf Beispiele, meine sehr verehrten Damen und Herren, waren als Auftakt ganz im Sinne der ersten fünf Takte der 1. Symphonie gedacht, der unsere Ohren einstimmen und schärfen sollte für die erste wirklich bedeutende Interpretation dieses Satzes, die *Leonard Bernstein* im Jahr 1977 im Rahmen seiner ersten Gesamteinspielung mit dem *New York Philharmonic Orchestra* vorlegte. Hören wir daraus die gesamte Exposition:

Musik 16

4'35"

Obwohl im Grundtempo nur um Nuancen schneller, wirkt *Bernsteins* Bewegung deutlich ruheloser, drängender, in gewisser Weise auch verspielter, wienerischer und jüdisch-fatalistischer als *Haitinks* protestantisch-östrenge Deutung. Die Theatralik Mahlers, die auch Momente von Oberflächlichkeit und autistischem Selbstbezug enthält, wird bei *Bernstein* eklatanter, da er den Blick in Mahlers Partitur in erster Linie als Blick in Mahlers zerrissene jüdische Seele versteht. Die Seelenlage Mahlers wird mitreflektiert. So erscheint die Musik mehr als emotionaler Reflex auf die Welt, denn als deren Darstellung. Und da gewinnt *Bernsteins* Deutung auch durchaus etwas Entlarvendes, beinahe Ironisches. Er liebt Mahler, aber er glaubt ihm nicht alles. Er leistet sich jenes Quentchen Mißtrauen, das bei Mahler stets angebracht ist. So erscheint Mahler nicht als der reine Tor, sondern als das begnadete, vor kreativen Energien überquellende, zerrissene Genie, das ums Überleben kämpft und mit unglaublicher Sensibilität alles um sich herum registriert, aufnimmt, verarbeitet. *Bernstein* ist der Psychoanalytiker Mahlers. Er spürt, er sucht die Seelenverwandtschaft zu seinem großen Vorgänger.

Aber, werden jetzt vielleicht manche von Ihnen denken, ist das nicht schon das Non-plus-Ultra, das man herausholen kann aus Mahlers Partitur, sind da nicht schon alle Facetten des Unglücklich-zerrissenen kongenial in Klang gesetzt? Hören wir nun in direkter Gegenüberstellung die in manchem ähnliche, aber im Grunde ganz anders gelagerte Interpretation, die *Georg Solti* zwei Jahre später im Rahmen seiner ersten Gesamteinspielung lieferte, und die man fast als eine Replik auf *Bernsteins* farbig-ausufernde zentrifugale Deutung verstehen könnte.

Musik 17

4'20"

Oberflächlich betrachtet rangiert *Solti* zwischen *Haitink* und *Bernstein*. Er verbindet *Haitinks* Strenge mit der psychologischen Intuition *Bernsteins*. So kommt er dem von Mahler intendierten Ton wohl am nächsten: Das Moment der persönlichen Identifikation spielt bei *Solti*, dem Nur-Dirigenten, eine geringere Rolle als bei Bernstein, dem dirigierenden Komponisten. So ist denn bei *Solti* alles Naturalistisch-Theatralische, das Moment der rauchenden Selbstdarstellung Mahlers zurückgedrängt und scharf kontrolliert durch das kompositorisch Notwendige: Bei *Solti*, und das macht seine Deutung so überragend, erscheint alles Äußerliche, alle klangliche Hypertrophie, alle Wucherungen und alle Ausdrucksvielfalt Mahlers als das Resultat kompositorisch zwingender Überlegungen. Er trifft wie kein anderer den Hauptnervenstrang dieser Musik und verleiht so ihrer zerrissen scheinenden Oberfläche eine unglaubliche musikalische Stringenz, die eine *zentripetale*, auf den Kern der Musik zusteuende Bewegung vollführt. Man könnte also sagen, *Bernsteins* Deutung beschreibt von der identifizierten Mitte ausgehend, die zentrifugalen, dissoziativen, zur Auflösung himmeltrenden Kräfte, während *Solti* von außen auf die Komposition blickt und sie mit seinem musikalischen Urinstinkt nachzeichnet und so die Musik Mahlers einkreist. Bei *Bernstein* erscheint Mahler als Kapellmeistermusik von höchster Qualität, bei *Solti* als letzter großer Symphoniker der europäischen Musikgeschichte.

In dieser alternativen Optimierung musikalischer Standpunkte sind im vorliegenden Fall diskographisch auch schon die Höhepunkte erreicht. Alle späteren Aufnahmen, also die Vielzahl von Neuproduktionen, die seit 1970 publiziert wurden, erreichen nicht mehr diesen Grad von Annäherung an den Gegenstand, aber erlauben Sie mir trotzdem, Ihnen noch weitere Interpreten vorzustellen, denn es soll hier auch ein Überblick gegeben werden über den heutigen Umgang mit Mahler. Nächstes Beispiel: *James Levine* und das *London Symphony Orchestra* im Jahre 1978, 10 Jahre nach *Bernsteins* Pioniertat. Wir blenden uns in den Schluß des ersten Themenkomplexes ein und folgen ihm bis zum Alma-Thema.

Levine knüpft eindeutig an *Bernsteins* theatralisch-expressive Haltung an, auch er gibt den charakteristischen musikalischen Profilen den Vorzug gegenüber dem strukturellen Kontext, doch gerät bei ihm das Bemühen um Plastizität und Deutlichkeit zur übertriebenen plakativen Geste. Er investiert entschieden zuviel Schärfe und läßt jede Stimme, jedes Motiv überdeutlich herausknallen, so daß eine zweidimensionale, plärrende Fassade entsteht. Die ausgeklügelte Klangregie Mahlers zerfällt in grob artikulierte Einzelstimmen. So reduziert *Levine* das Ausdrucksspektrum Mahlers zu verzerrter Maskenhaftigkeit, zur grobschlächtigen Schlage-tot-Ästhetik. Er will, so scheint es, alles Dagewesene an Drastik übertreffen. Dieser Ästhetik des marktschreierischen Ausverkaufs wollen wir jetzt den übertrieben schamhaften Umgang mit Mahler entgegenstellen. Ein Live-Aufschnitt des Choralthema Orchestral aus dem Jahr 1967 unter der Leitung des großen Orchestererziehers *George Szell*.

Musik 19

1'45"

Szell, der große Klassizist, versucht, die neurotischen aber auch die erotischen Energien Mahlers zurückzudrängen, als wären sie ihm peinlich. Er nähert sich Mahler mit der Keuschheit eines Haydn oder Bruckner: Darum klingt das Choralthema bei ihm auch brucknerisch, das Alma-Thema aber schüchtern-aufbrausend, ohne Spur von Erotik. *Szell* ignoriert einfach Mahlers dunkle Seiten und hält fast starr an Mahlers vermeintlicher Naivität fest, aber sein Mahler hat keinen Unterleib.

Es folgt *Claudio Abbado*, und mit ihm der erste Italiener, der die Sechste 1980 mit dem *Chicago Symphony Orchestra* für die Schallplatte produzierte.

Musik 20

1'30"

Abbado versucht mit intellektueller Distanz und dirigentischer Sorgfalt, den ausufernden Mahlerschen Assoziationsströmen Herr zu werden, unterstützt von einem phantastischen Orchester, dem *Chicago Symphony Orchestra*, das ihm ermöglicht, seine Strategie distanzierter Professionalität durchzuhalten. In *Abbados* Haltung mischt sich fast ein Schuß von Skepsis gegenüber Mahlers überbordender Expressivität, als wolle er überprüfen, ob Mahler seinem trocken-analytischen Zugriff standhält.

Die anderen Neuerscheinungen der letzten 10 bis 15 Jahre verzeichnen im Fall der Sechsten keine neuen interpretatorischen Aspekte, im Gegenteil. Der Verlust an interpretatorischer Kompetenz, an Stilempfinden, an Verständnis für das Mahlersche Idiom ist erschreckend. So leistet sich *Karajan* 1978 einen bemerkenswerten Fehlgriff, der Beachtung verdient.

Musik 21

2'15"

Das Paukenmotiv ist brutal herausgeknallt, das Choralthema süßlich verkitscht, das Alma-Thema positivistisch überzeichnet, als wäre es ein Stück von Strauss, der Klang aufgedickt, wabernd, verschmiert, als wollte *Karajan* Mahlers Pessimismus hier gewaltsam mit dröhnender Lebensfreude übertünchen.

Die Aufnahme *Elihu Inbals* aus dem Jahr 1986 aber sinkt zurück auf lähmendes, pedantisches Buchstabieren des Orchestersatzes und leidet schon unter einem Gedächtnisverlust für Mahlers Sprache. Ausgerechnet diese Aufnahme wurde für ihre Authentizität hochgelobt und preisgekrönt.

Musik 22

1'10"

Auch in *Giuseppe Sinopoli* zerfahrenen Aufnahme ist von der kompositorischen Stringenz, der formalen Geschlossenheit und Dichte dieses Satzes kaum etwas zu spüren. Die Zielgerichtetheit des Marsch-Rhythmus wird von ihm gleich zu Beginn durch ein völlig unbegründetes Ritardando abgebremst.

Musik 23

0'35"

Gary Bertinis Aufnahme von 1985 besticht durch ihre akustische Qualität und liefert ein geradezu optimales Klangbild. *Bertini* beschränkt sich aber auf ein geradezu pedantisches Umsetzen der Noten im mittleren Tempo und vermedet es, interpretatorische Akzente zu setzen. Heraus kommt eine High-Tech-Wiedergabe ganz nach dem heutigen Geschmack: Eine Test-Platte für HI-FI-Freaks.

Musik 24

3'20"

Nach diesem nervenaufreibenden Reigen von 14 Ausschnitten von fast immer der gleichen Stelle, wollen wir uns noch kurz mit der Durchführung dieses grandiosen Satzes beschäftigen, uns aber an zwei kompetente Interpreten halten. Es ist höchste Zeit, uns nach soviel defizitärem Mittelmaß uns an *Bernsteins* maßstabsetzende Interpretation von 1968 zu erinnern, und mitzerleben, wie er den Anfang der Durchführung gestaltet.

Musik 25

3'10"

Es ist wunderbar, wie *Bernstein* Mahlers musikalischen Assoziationsstrom in eine pralle Bilderflut, in wirkliches erlebtes Leben umzusetzen versteht: Hier wird ein Roman in Ich-Form erzählt. *Bernstein* zaubert Atmosphäre, Lokalcolorit, naturalistische Detailtreue: Er übersetzt

Mahlers Seelenströme in die bunte Bilderwelt des Kinos, und wir spüren immer auch den Herzschlag, die innere Erregung des erlebenden Subjekt.

Sucht *Bernstein* den ganzen Menschen in seiner seelischen Komplexität zu erfassen, so interessiert sich *Mitropoulos* nur für das Dunkle, Abgründige. Bizarre in Mahlers Seelenkosmos.

Musik 26

1'55"

Welche alptraumhaften Abgründe, welche surrealen Schreckensvisionen läßt uns *Mitropoulos* dort schauen, wo andere Dirigenten sicheren Boden unter den Füßen zu haben glauben. Das sind nicht mehr nur die verzerrten und gebrochenen Symbole des Alltagslebens, dies sind bereits die verzweifelte Klage- und Schmerzenlaute der gequälten Kreatur. Mahler als Märtyrer, als Verdammter dieser Erde, als verlorenener romantischer Sucher, der nun den Weg durch die Hölle, das Dantesche Inferno antreten muß. In dieser Durchführung führt Mephisto Regie, und Mahler wäre demnach der letzte, der bizarrste, der schwärzeste Romantiker, -der wahre Nachfahr von Franz Liszt.

Verlassen wir hier nun den ersten Satz der 6. Symphonie und wenden uns dem noch kolossaleren Finale zu, in dem die Konflikte noch tragischer, verworrener und folgenschwächer ausgetragen werden. Der Lebenskampf endet hier unversöhnlich und katastrophal mit dem Untergang des Helden. Kaum ein anderer Mahlerscher Finalsatz hat die Aufmerksamkeit und das analytische Interesse der Mahler-Experten so beschäftigt und herausgefordert wie dieser 822 Takte lange Schlußsatz, dessen formale Konstruktion bis heute nicht restlos geklärt ist. *Paul Bekker* bezeichnete das halbstündige Monstrum als das Größte, was Mahler je geschrieben habe, während *Theodor Adorno* dieses Finale als Zentrum von Mahlers gesamten Oeuvre ansah. In seiner ausführlichen Analyse hat es *Constantin Floros* als komplizierte Ausformung eines Sonatensatzes gedeutet, mit der Besonderheit, daß alle vier Formteile - also

Exposition, Durchführung, Reprise und Coda - jeweils mit einer wiederkehrenden Introduction eröffnet werden.

Ich möchte Ihnen zum Ausklang unsere Untersuchung noch drei Ausschnitte aus diesem Finale in Aufnahmen jener Dirigenten vorspielen, die schon in ihrer Deutung des Kopfsatzes überzeugt haben. Denn, und das möchten Sie mir bitte so abnehmen, ohne daß ich Ihnen hier erneut klingende Belege vorführe, es sind erwartungsgemäß dieselben Namen, die schon bei der Untersuchung des Kopfsatzes positiv herausstachen: *Solti* und *Bernstein*, und mit Abstrichen auch *Bernard Haitink*.

Beginnen wir mit der Exposition des Satzes in der psychoanalytischen, buchstäblich in die Rolle Mahlers schlüpfenden Interpretation *Leonard Bernsteins*. Bei ihm haftet dem musikalischen Geschehen von Anfang an etwas subjektiv Bedrohliches an.

Musik 27

ca. 3'00"

Bernsteins kongenialer Interpretation von 1968 wollen wir jetzt noch einmal *Soltis* musikalisch ebenbürtige, symphonisch-stringentere, die ineinanderfließende Traumsequenz des Anfangs noch deutlich herausarbeitende Deutung von 1970 gegenüberstellen.

Musik 28

ca. 7'00"

Nach *Solti* und *Bernstein*, den beiden herausragenden Exponenten der modernen Mahler-Deutung - beide haben freilich in ihren späteren Zyklen die Erisanz und glühende Intensität der ersten Einspielung nicht mehr erreichen können - jetzt zum versöhnlich-unversöhnlichen Ausklang: Die letzten Takte der Symphonie in *Bernard Haitinks* neuer Aufnahme aus dem Jahr 1989. Sie hat ganz im Gegensatz zu den meisten in den 80er- und 90er Jahren entstandenen Einspielungen der Sechsten das Gespür für Mahlers spezifische, aus dem Negativen Hoffnung schöpfende Tonfälle noch nicht verloren. Trotzdem, so scheint es mir, kan

auch *Faltink* den neuen, positivistischen, und darum Mahler-feindlichen Zeitgeist der späten 80er nicht ganz abwehren.

Und man sollte bei aller berechtigten Detailkritik an den Mahler-Dirigenten von heute die Tatsache nicht ganz außer Acht lassen, daß in den letzten 20 Jahren in den meisten Orchestern ein kompletter Generationenwechsel stattgefunden hat von Musikern, die die Schrecken des Weltkriegs noch zumeist am eigenen Leib verspürt haben, hi zu einer doch im wesentlichen behüteten neuen Generation, der es in der Regel materiell an nichts fehlte. Damit soll nicht behauptet werden, jüngere Musiker seien grundsätzlich unfähig, Mahlers Weltschmerz und seine inneren Tragödien nachzuempfinden, aber die zunehmend historische und lebensweltliche Entfernung vom Zeitgeist Mahlers darf die Frage, ob nicht schon Mahlers Botschaft selbst Patina angesetzt haben könnte, nicht mehr ausklammern. Wenn Mahler das Unverständnis seiner Zeitgenossen mit der Bemerkung zu kommentieren pflegt: "Meine Zeit wird kommen!", dann ist diese Prognose vor einem Vierteljahrhundert eindrucksvoll aufgegangen. Zu fragen wäre heute indes, ob seine Zeit nicht schon wieder vergangen ist.

Musik 29 Ab 26'33" einblenden!

4'30"

Fin



Atti fuit hic!

20.7.93

Amici! Eunt domos!