

Attila Csampai

Gustav Mahlers Symphonie Nr.7 - ein kritischer Streifzug durch die Diskographie

Vortrag für die Toblacher Gustav-Mahler-Musikwoche 1996
Montag, 17. Juli 1995, Grundschule, Toblach

Musik 1: G. Mahler: Symphonie Nr. 6 - IV: Finale. Koda ca. 2'40
Chicago Symphony Orchestra: Georg Solti
rec. 1970 (Decca 430-804-2)

Wenn es stimmt, m.s.v.D.u.H., daß Gustav Mahlers symphonisches Oeuvre sich nicht nur als eine Reihe von neun abgeschlossenen, ästhetisch autonomen Einzelwerken beschreiben läßt - die ganz verschiedene formale und kompositionstechnische Konzepte und Problemstellungen in der letzten großen Phase der romantischen Symphonik behandeln und zu lösen versuchen, wenn es sich also nicht nur um autonome Einzelphänomene handelt, sondern auch, wie immer wieder vermutet wurde, um einen großen, durchgehenden und unvollendeten symphonischen Roman in neun, zehn oder elf Kapiteln - mit dem musikalischen Ich-Erzähler Gustav Mahler im Mittelpunkt - dann müßte es, neben aller motivischen Beziehungsvielfalt, eine direkte inhaltliche Beziehung geben zwischen dem tragischen, von einem letzten tödlichen Schicksals-Schlag erschütterten Ende seiner sechsten Symphonie - den Sie zu Beginn hörten - und dem merkwürdig distanzierten, von aller Aggressivität und allem leidenschaftlichen Pathos befreiten, gelösten und fast heiteren Grundton seiner direkt darauffolgenden Siebten.

Die fünfsätzige, ebenfalls rein instrumentale Symphonie Nr. 7, vollendet im August 1905, ist zwar, wie glaubhafte Zeugen wie Mahlers Ehefrau Alma oder sein Komponisten-Kollege Alphons Diepenbrock immer wieder betont haben, ein Werk der Nacht, ja sogar ein Gang durch die Nacht, eine "Nachtwanderung", wie Mahler-Bewunderer Richard Specht in seiner Einführung zur Wiener Erstaufführung befand, aber dennoch erblickte Mahler darin, nach eigenen Worten, "ein Werk vorwiegend heiteren Charakters." Und es scheint wirklich so, als habe das symphonische Subjekt Mahler, der an der Welt leidende und gelegentlich in zivilisationsferne Naturidyllen sich flüchtende "Märtyrer" der 5. und 6. Symphonie, sich in der Siebten plötzlich aus dem Geschehen zurückgezogen, als stünde Mahler hier nicht mehr vor, sondern hinter der Kamera seines fiktiven symphonischen Films, und würde die Welt nach den brutalen Leiderfahrungen der Sechsten, nunmehr gelassener und

geläuterter, und aus der Distanz eines kritischen Beobachters, wahrnehmen und aufarbeiten.

Möglicherweise markieren die krachenden Hammerschläge und wüsten Orchester-Detonationen im Finalsatz der Sechsten tatsächlich das unwiderrufliche Ende von Mahlers lange gepflegter künstlerischer und philosophischer Naivität: Der autistisch in sich kreisende, an der Welt verzweifelnde und scheiternde Held muß untergehen, um als wissender Beobachter und Gestalter wiedergeboren zu werden. Dann läge zwischen der Sechsten und der Siebenten die entscheidende Zäsur in Mahlers Werk, die Selbst-Verwandlung des Subjekts vom Leidenden zum Gestaltenden, Mahlers endliche Läuterung zum wissenden, reflektierenden Weltbeobachter.

Bis zur Sechsten ist Mahlers Ton unvermittelt, direkt, authentisch, spielen seine symphonischen Dramen stets in der Gegenwart, hier und jetzt, in der Siebten aber scheinen selbst die härtesten dynamischen Akzente, die dröhnendsten Jubelfanfaren im Schlußsatz, der Schwerkraft entzogen, seltsam leichtfüßig, und in eine gewisse räumliche und zeitliche Distanz zum Zuhörer gerückt, wie wenn das alles schon stattgefunden hätte, und nur noch aus der Erinnerung eines nächtlichen Traums wieder ins Gedächtnis zurückgerufen würde. Die rücksichtslose Konfrontation des Hörers wird aufgegeben zugunsten einer neuartigen Vorführhaltung, die alle musikalischen Gestaltungsmittel, Techniken, Themen und Satztypen, und so auch die Gattung Symphonie als Ganzes, in Anführungszeichen setzt. Mahler vollzieht hier ganz unmerklich den entscheidenden Schritt von der Spätromantik zur Moderne. Kein Wunder, daß Arnold Schönberg gerade diese Symphonie Mahlers am meisten schätzte, und durch sie den Zugang zu Mahler fand.

"Damit aber übt das Werk", schreibt Mathias Hansen in einer unlängst publizierten Einführung, "wohl erstmals in der Geschichte seiner Gattung, Kritik am 'hohen Ton', zu dem in der klassisch-romantischen Symphonie die komplementären Ansprüche auf Pathos und Innerlichkeit verschmolzen. Mahlers Kritik äußert sich jedoch nicht wie in Schönbergs erster Kammersymphonie als Zurücknahme in eine gepreßte Symphonie", notiert Hansen weiter, "sondern als hemmungslose und deshalb eben ironisch wirkende Übertreibung des traditionellen symphonischen Werkcharakters. Solche Ironie, die Mahler aus taktischen Gründen als 'Heiterkeit' zu verharmlosen suchte, und worin ihm später eine Mehrheit von Exegeten biedersinnig folgte, mußte als 'problematisch' erscheinen: Mahler rührte an ästhetische Normen, deren 'Klassizität' längst festgeschrieben war und die zu unterlaufen nicht allein seine Gegner den Vorwurf des Frevels erheben ließ. Und hieraus, aus einer trüben Mischung von instinktiver Abwehr und konservativ bedingtem Unverständnis gegenüber solchem "Vergehen", ergab sich denn auch die geringe Beachtung

des Werks und die noch immer vorhandene Unsicherheit, es darzustellen. Der siebenten Symphonie haftet bis heute der Ruf eines undankbaren Kuriosums an." Zitat Ende.

Von der bedenklich späten Rehabilitierung der paradox anmutenden Siebenten zeugt auch die Mahler-Diskographie, auch wenn sie da - infolge des explodierenden Mahler-Booms der letzten Jahre - mit mehr als 40 Alternativ-Einspielungen das Schattendasein eines ungeliebten Aschenbrödels wohl endgültig überwunden hat. Dennoch gab es vor 1964, als mit der Stereophonie auch die akustischen Voraussetzungen für eine sachgerechte Wiedergabe seiner "kontrapunktischen Partituren" gegeben waren, überhaupt nur zwei Schallplatten-Einspielungen dieser selbst von Mahler-Anhängern verschmähten Symphonie: Das amerikanische Billigpreislablel Urania hatte im April 1953 eine Berliner Rundfunkproduktion Hans Rosbauds von 1951 auf zwei Mono-LPs, dem neuen Schallplattenformat, veröffentlicht, einen Monat später folgte die englische Westminster mit einer Aufnahme des Wiener Staatsopernorchesters unter Hermann Scherchen. Die früheste, uns erhaltene Aufnahme von Mahlers Siebter dirigierte ebenfalls der unbequeme Mahler-Förderer Hermann Scherchen in einem öffentlichen Konzert im Juni 1950 am Pult der Wiener Symphoniker. Dieser Konzertmitschnitt erschien erst 1992 im Rahmen einer historischen CD-Edition bei Orfeo. Hören wir nun daraus die langsame Adagio-Einleitung des Kopfsatzes bis zum Beginn des schnellen Allegro-Teils.

Musik 2: G.Mahler Symphonie Nr.7 - I. Adagio (T.1-53) ca.4'30
Wiener Symphoniker: Hermann Scherchen
rec. 1950 (Orfeo C 279 921 B)

Das war Hermann Scherchen, Jahrgang 1891, einer der wichtigsten Mahler-Wegbereiter der zweiten Nachfolgegeneration, der im Unterschied zu manchem ruhmreichen Mahler-Propheten der ersten Stunde, wie Bruno Walter oder Otto Klemperer, die Siebente ob ihrer Komplexität und Modernität ganz besonders schätzte und sie mit allem Nachdruck in der Öffentlichkeit propagierte, so daß wir aus dieser frühen Schallplattenära vor dem großen Mahler-Boom, als niemand die Siebte spielen wollte, von ihm gleich vier Aufnahmen zur Verfügung haben aus den Jahren 1950, 1953, 1960 und eine späte kanadische Stereo-Aufnahme von 1965. Interessant ist, daß der dezidierte Anti-Romantiker Scherchen von Mal zu Mal schneller wurde in seiner Tempowahl, so daß er mit seinen letzten beiden Einspielungen in vier der fünf Sätze bis heute den Schnelligkeitsrekord hält.

Bei dem frühen Konzertmitschnitt von 1950 dagegen scheint der dokumentarische Wert den künstlerischen zu übertreffen, denn abgesehen von der mangelhaften Akustik und dem mäßigen Orchesterspiel gelingt es dem

Dirigenten nicht, die motivisch auskomponierte Verdichtung vom düsteren Adagio-Beginn bis zum explodierenden Fanfaren-Thema des Allegro-Hauptsatzes in seiner allmählich sich steigernden Sogkraft wiederzugeben. Der musikalische Bewegung wirkt schwerfällig und zäh, und tritt bleiern auf der Stelle: Von einem neuen Ton, von fließenden, feingliedrig durchbrochenen Strukturen, kann hier nicht die Rede sein. Während sich Scherchen aber in der musikalischen Praxis immer näher an die neue, schwebende Komplexität, an die unmerkliche, intellektuelle Ironie, an die fortgeschrittene kompositorische Souveränität Mahlers, an die neue, höhere, silbrig-hell-dunkle Leichtigkeit dieser Symphonie heranarbeitete - leider gibt es von seinen späteren Aufnahmen bislang nur inoffiziellen Pressungen - bewahrte sich der große Mahler-Prophet und -Protégé Otto Klemperer bis zum Ende seines Lebens, er starb 1973, seine Skepsis gegenüber den drei mittleren Symphonien V-VII, von denen er die Sechste überhaupt nicht dirigierte, weil sie ihm zu viel Negatives enthielt, während er die Siebte, vor allem in ihren Ecksätzen als kompositorisch zwanghaft, und ästhetisch zu unbestimmt empfand. In seinen letzten Lebensjahren, er war bereit 83 Jahre alt, und die allgemeine Mahler-Euphorie war bereits voll im Gang, ließ er sich dann doch noch überreden, eine, wie es so schön heißt, maßgebliche Interpretation der Siebenten, in der Londoner Kingsway Hall für die Schallplatte zu dirigieren, am Pult des New Philharmonia Orchestra. Und in seiner unerschütterlichen Geradlinigkeit hat der greise Klemperer hier auch seinen inneren Widerstand gegen das Werk, gegen diese vermeintliche Aufweichung von Mahlers ästhetischer Strenge und Unerbittlichkeit mit einfließen lassen, und so fast ein kritisches Dokument gegen die Siebte hinterlassen. Hören wir nun von ihm den in manchen an den Trauermarsch-artigen Kopfsatz des Dritten erinnernden Adagio-Beginn der Siebten.

Musik 3. Symphonie Nr.7 - I. Takt 1 -33 *ca.3'08*
New Philharmonia: Otto Klemperer
rec. 1968 (EMI CMS 7 64147 2)

Klemperer nimmt ein noch breiteres Tempo als Scherchen, unter allen Schallplattendirigenten der Siebten ist er der langsamste, mit 99 Minuten für die gesamte Symphonie, und mehr als 27 Minuten für den über weite Strecken feurig und martialisch voranstürmenden Kopfsatz. Im Vergleich zu Scherchens später Torontoer Aufnahme, die nur 18 einhalb Minuten für den Kopfsatz benötigt, ist Klemperer hier um die Hälfte langsamer - die anderen gut 30 Dirigenten rangieren zwischen diesen Extremwerten. Man hat den Eindruck, als würde Klemperer auch in dieser die romantische Ästhetik bereits kunstvoll und unterschwellig in Frage stellenden, in ihrer Grundhaltung eher offenen, unbestimmten, raffiniert-vielschichtigen Symphonie nach den klaren, eindeutigen, schroff und drastisch formulierten Ausdruckswerten seiner früheren Symphonien suchen und fast trotzig den theatralisch-tragischen

Gestus etwa des Kopfsatzes der dritten Symphonie wiederherstellen wollen: So romantisch-affirmativ und eindimensional-düster, wie Klemperer hier den Anfang der Siebten dirigiert, könnte man Mahler wirklich den Rückfall in "tonale Kraftmeierei" oder "längst überwundene Theatralik" vorhalten. Daß Mahler hier bereits eine Symphonie *über* die romantische Symphonie, eine Stilkopie seiner eigenen Gestaltungsmittel anfertigt, mithin musikalische und eben nicht mehr nur emotionale Selbstreflexion auf höchstem Niveau betreibt, dieses möglicherweise entscheidende Kriterium für Mahlers Modernität, konnten die frühen Mahler-Dirigenten offenbar nur schwer intellektuell nachvollziehen. Paradox genug: Eben weil sie sich nicht dem gängigen Mahler-Bild zu fügen schien, wurde die Siebente besonders unter Mahlers Anhängern des Klischeehaften verdächtigt.

Einen qualitativen Sprung zwischen der tragisch-unversöhnlichen Sechsten und der leichteren, nervig komplexen Siebten will auch Georg Solti Stereo-Aufnahme aus dem Jahr 1970 nicht unbedingt beanspruchen, wenngleich Solti als erster Dirigent die von Kurt Blaukopf geforderte komplette Durchhörbarmachung des kontrapunktischen Orchesterklangs Mahlers mit Hilfe der modernen stereophonen Aufnahmetechnik und speziell der von den Toningenieuren der Decca perfekt beherrschten Multimikrofonie auf Schallplatten verwirklicht hat. Wenn Blaukopfs Behauptung stimmt, daß Mahlers Symphonien V bis VII erst durch die Stereo-Schallplatte "erlöst" worden sind, dann gebührt Solti frühen Referenz-Aufnahmen ein entscheidender Anteil daran. Hören wir nun aus dieser mit dem Chicago Symphony Orchestra eingespielten Komplett-Zyklus noch einmal den Adagio-Beginn des Kopfsatzes sowie die erste Exposition der beiden Themen des Allegro-Hauptteils.

Musik 4: Symphonie Nr.7 - I. T.1-142 ca.6'00
Chicago Symphony: Georg Solti
rec. 1970 (Decca 430 804-2)

Solti ist zweifellos der feurigste, der temperamentvollste Mahler-Dirigent: Er kommt aus der gleichen altösterreichisch-ungarischen Musiktradition, er hat ein instinktives, unbeirrbares Gespür für Mahlers Theatralik, seine überbordende Ausdruckskraft, seine gewaltigen musikalischen Antriebsenergien, also für Mahlers inneren Dämon, der das musikalische Geschehen sogartig vorantreibt, und der kein beschauliches Verweilen, noch trotziges Beharren duldet, sondern über das ständige Wechselspiel von Spannung und Detonation ruhelos und neugierig seinem Ziel zusteuert, maßlos, das Ganze beanspruchend. Soltis große Stärke ist sein Gespür für die großen dramatischen Spannungsbögen, für die Gesamtarchitektur eines Satzes, und diese ganzheitliche Empfindung diktiert die stets richtige, niemals zu langsame Tempowahl und verhindert, daß Solti, bei all seiner Vorliebe für geschärfte

Konturen und drastische Akzente, nie ins bloß Effekthafte sich verliert. Daher wirken bei ihm, dem strengen Klassizisten, selbst die längsten und ausuferndsten Mahler-Sätze wie aus einem Guß, hermetisch, gnadenlos zielgerichtet, zentripetal. Bei Mahlers leidenschaftlicher Sechster trifft Solti damit genau den Nerv der Musik, bei er Siebten, so scheint es, nur das vordergründige, sichtbare Geschehen.

Auch Leonard Bernstein, der große Antipode Soltis um die Krone des führenden amerikanischen Mahler-Interpreten in jenen wichtigen Anfangsjahren der Mahler-Renaissance, kam in seinem, bereits 1963 in New York in Angriff genommenen Schallplatten-Zyklus der Mahler-Symphonien, nicht so gut zurecht mit der unentschiedenen Grundhaltung der Siebten und insbesondere mit der verwirrenden, widersprüchlichen Vielfalt von Ausdruckscharakteren im Kopfsatz, der wirklich alles anbietet, vom Trauermarsch bis zum wildesten Allegro, von tiefer Depression bis zur schieren Lebensfreude. Als wäre ihm dieses Überangebot von Gesten nicht geheuer, als würde er diesem virtuosen Ausreizen der kompletten Gefühlsskala nicht trauen, bleibt der sonst so emphatische Mahler-Fanatiker Bernstein hier merkwürdig reserviert und in einer fast kammermusikalischen Defensive. Damit tappt er zwar nicht in die Falle des romantischen Überschwangs, und einer falschen Mahler-Gläubigkeit, wagt aber dennoch nicht den entscheidenden Schritt zur Ironie, und zur distanzierten, intellektuell-spielerischen Demonstration kompositorischer Meisterschaft, insbesondere in der Handhabung der neuartigen, von Schönberg weitergeführten Technik der "entwickelnden Variation". So komponiert Mahler im schnellen Teil der Kopfsatzes nach der Exposition der beiden Themenkomplexe anstelle der üblichen Wiederholung eine verkürzte Variation dieser Exposition, also, wenn man so will, ein Art erster Durchführung, bevor der noch dichtere eigentliche Durchführungsteil beginnt. Hören wir nun diese neue symphonische Technik ständiger Verwandlungen in der frühen Aufnahme Bernsteins mit dem New York Philharmonic Orchestra.

Musik 5. Symphonie Nr.7 - I. T.45 - 213 *ca. 4'30*
New York Philharmonic: Leonard Bernstein
rec. 1965 (CBS/Sony M3K 42200)

Es wäre bestimmt lohnenswert und aufschlußreich, m.s.v.D.u.H., noch einigen anderen von fast 40 Dirigenten dieser Symphonie nachzuspüren, bei ihren Versuchen, den schillernden, fast überheblich-kunstvollen Charakter des mysteriösen Eröffnungssatzes festzumachen, den ständig wechselnden Masken eine klare Physiognomie abzugewinnen - aber leider ist unsere Zeit bemessen - und die Symphonie umfaßt vier weitere, nicht weniger rätselhafte Sätze: Daher hier nur noch ein weiterer solcher Annäherungsversuch, der sich vielleicht dadurch von den meisten anderen, stark emotional gefärbten "Reaktionen" auf

das Unerhörte, unterscheidet, daß er mit größtmöglicher Sachlichkeit, Akribie und Transparenz das komplexe Partiturgewebe zu realisieren versucht und dabei noch zwei weitere entscheidende Vorzüge in die Waagschale werfen kann: Ein phänomenales, an Mahler lange geschultes, Spitzenorchester, das der nordamerikanischen Metropole Chicago und zweitens eine exzellente, und auf dem so schwierigen Feld der optimalen Klangbalance durchgehend tadellose Aufnahmetechnik, was nur belegt, wie wichtig und künstlerisch entscheidend im Falle Mahlers die Arbeit der Tonmeister zu bewerten ist.

Es handelt sich um die 1984, also fast 20 Jahre nach Bernstein, produzierte Aufnahme des italienischen Weltklassedirigenten Claudio Abbado, die gerade in dieser seltenen Kombination von emotionaler Zurückhaltung, perfektem Orchesterspiel und High-endiger Klangdisposition einen enorm hohen Objektivitätsgrad gewinnt, so daß sie, für meine Begriffe, auf jeden Fall zu den drei bis vier Referenz-Aufnahmen dieser Symphonie gezählt werden muß. Hören Sie das Chicago Symphony Orchestra mit einem Ausschnitt aus dem zweiten Teil dieses Kopfsatzes: von der Mitte der Durchführung an über Reprise und Koda bis zum Schluß.

Musik 6. Symphonie Nr.7 - I. T.298-547 *ca. 10'50*
Chicago Symphony Orchestra: Claudio Abbado
rec.1984 (DG 413 773-2)

Im Unterschied zum symphonisch-autonomen Charakter der beiden Ecksätze der Siebenten, die komplizierte Abwandlungen des Sonatensatzes und der Rondoform vorstellen, bilden die drei Mittelsätze ein stark von bildhaften Vorstellungen der musikalischen Alltagswelt, eines Marsches, eines Walzers und einer Serenade, geprägtes romantisches Tryptichon, drei mehr oder weniger idyllische Stationen des Anschaulichen auf dieser musikalischen Wanderung durch die Nacht. Es sind klingende Genrebilder typischer romantischer Topoi, fast ein kurzer Abstecher in die romantische Abteilung einer Bildergalerie, wie sie Modest Mussorgsky nur wenige Jahre zuvor in seinem bahnbrechenden Klavierzyklus "Bilder einer Ausstellung" vorgegeben hat. Nirgends wir der retrospektive, nostalgische, zitierende Charakter des Werks deutlicher als in diesen drei Nachtmusiken, auch wenn Mahler nur die Sätze 2, den Marsch, und 4, die Serenade, ausdrücklich mit dieser Bezeichnung versah: Im dritten Satz, einem bizarren, spukhaften Walzer, herrscht die Geisterstunde, und das schien Mahler wohl nicht gut zu passen zur Notturmo-Idylle.

Gleichwohl herrscht kein Stillstand des musikalischen Geschehens in diesen drei Nachtbildern, es sind bewegte Szenerien, ähnlich Filmsequenzen, in denen die Hauptfigur das Geschehen als Zuschauer verfolgt. Mahler in der neuen Rolle eines abgeklärten Geschichten-Erzählers, der mit innerer Distanz auf

etwas Vergangenes, Unwiderbringliches, auf, wenn man so will, die gute alte Zeit, mit all ihrer Beschaulichkeit und ihre Schrecken, zurückblickt.

In der ersten Nachtmusik, einem zwischen C-dur-und c-moll ständig schwankenden Marsch, wird der literarische Topos der "romantischen Nachtwanderung" geradezu mit Händen greifbar: "Kommt! Kommt! Kommt! Laßt uns jetzo wandeln! Es ist die Stunde: Laßt uns in die Nacht wandeln!" fordert Nietzsche im letzten Teil seines "Zarathustra", und Mahler läßt tatsächlich, so Richard Specht, "den Zug einer geisternden Scharwache, unter längst vergangenen, aus fernen Zeiten klingenden Marschrhythmen und wehmütigen Liedern" an uns vorbeiziehen, als spiegelbildlich auskomponierten Prozeß von Herannahen und Sich-Entfernen. Und auch diese bizarre musikalische Szenerie muß, wie im ersten Satz, erst allmählich in Gang gesetzt, durch Lockrufe der nächtlichen Natur evoziert, ja regelrecht beschworen werden. Hören wir dieses Naturschauspiel eines fragenden und antwortenden Horns und des darauf einsetzenden Vogelkonzerts nun in der überaus bedächtigen, grimmig-düsteren Version des greisen Otto Klemperer aus dem Jahr 1968.

Musik 7: Symphonie Nr. 7 - II. Nachtmusik T.1-50 *ca. 3'30*
New Philharmonia Orchestra: Otto Klemperer
rec. 1968 (EMI CMS 7 64147 2)

Auch in dieser fast klischeehaft-schönen romantischen Idylle will Klemperer nichts wissen von Distanz, Ironie oder versöhnlicher Nostalgie, er duldet keinen Abstrich von seinem ein für allemal definierten Mahler-Ton der unbedingten Eigentlichkeit, der ungebrochenen Identität, und eines, wenn man so will, Beethovenschen Helden-Pathos. Und so versucht er, durch trotzig, unwirsche Pedanterie die spärlichen bedrohlichen Elemente der friedlichen Idylle zu dämonisieren, seinen Helden wirklicher Gefahr auszuliefern und Mahlers Ironie rückgängig zu machen.

Eine solche an Eigenmächtigkeit grenzende nachschöpferische Individualität, die die früheren mit Mahler persönlich vertrauten Dirigenten eher kennzeichnete, kann man dem 44 Jahre jüngeren niederländischen Mahler-Spezialisten Bernhard Haitink nicht attestieren, auch wenn er mit Mahlers Partituren nicht weniger gut vertraut sein dürfte wie der Mahler-Schüler Klemperer: Allein seine beiden kompletten Schallplatten-Zyklen der Mahler-Symphonien, die Haitink zunächst in 60er Jahren mit dem Concertgebouw Orchester, von 1987 an ein zweites Mal mit den Berliner Philharmonikern einspielte, weisen ihn als einen der besten Mahler-Kenner seiner Generation aus. Als Interpret zählt Haitink zum Typus des absolut seriösen, uneitlen, sachlich-partiturgetreuen Dirigenten. Und so ist es nur redlich, daß Haitink in der ersten Nachtmusik der Siebenten trotz der idyllischen Atmosphäre Mahlers

Tempovorschrift "Allegro moderato" ernstnimmt. Hören wir den kompletten ersten Teil des Satzes mit Marsch- und Seitenthema bis zur variierten Wiederkehr des Hauptsatzes in der späteren, akustisch optimierten Aufnahme Haitinks mit den Berliner Philharmonikern.

Musik 8: II. Nachtmusik - T.22 - 122 *ca. 4'20*
Berliner Philharmoniker: Bernard Haitink
rec. 1992 (Philips 434 997-2)

Was mir an Haitinks Berliner Version der ersten Nachtmusik so gefällt, ist neben aller Klangsönheit der straffe, prägnante rhythmische Bewegungsimpuls der Aufnahme, der das bizarre Bild einer nachts aufziehenden und vorbeimarschierenden Truppe, eines stummen Batallions, anschaulich und fast greifbar werden läßt.

Ungleich offensiver als der zurückhaltende Bernard Haitink gestaltet der in Dresden geborene Österreicher Michael Gielen, er ist Jahrgang 1927, in seiner 1993 mit dem Sinfonieorchester des SWF produzierten Einspielung die heikle Frage der Distanzierung, der uneigentlichen Handhabung der Mittel. Auch Gielen betreibt konsequent, ähnlich Klemperer, die Zuspitzung und Dämonisierung der zahlreichen aus der Alltagsmusik übernommenen Signale, Motive und Versatzstücke, aber im Unterschied zu Klemperer haftet seinen starken Gesten und Übertreibungen etwas Lustvolles an, wie wenn er Freude verspürte in der Rolle eines unheimliche Spannung verbreitenden Regisseurs: Gielen entfacht Theater-Dämonie und gewinnt so die nötige ironische Distanz zum Vorgestellten. Der schöne Schein des Idyllischen wird durch Verschärfung und Verzerrung erst in seiner Maskenhaftigkeit erkennbar:

Musik 9. II. Nachtmusik T. 22- 82 *ca. 3'00*
SWF-Sinfonieorchester: Michael Gielen
rec. 1993 (Intercord INT 860.924)

Trotz der hohen pädagogischen Qualitäten einer solchen offensiv-aufklärerischen Haltung, wie sie Michael Gielen hier überzeugend vertritt, scheinen mir intellektuelle Komplexität, kompositorische Souveränität und geläuterte Ironie und Doppelbödigkeit Mahlers in dieser gefährlich-schönen ersten Nachtmusik in einer mehr auf alle Ausdrucksfacetten, auch die vermeintlich beschönigenden, achtenden, emotional zurückhaltenden Musizierhaltung einen besseren Nährboden vorzufinden, denn selbst das trügerischste Idyll wäre nichts ohne die Schönheit des Trugbilds. Daher gebe ich hier der neuen Aufnahme des Mahler-erfahrenen Amsterdamer Concertgebouw Orchesters unter dem italienischen Klang-Ästheten Riccardo Chailly den absoluten Vorzug: Chailly hält sehr schön die Balance zwischen Nähe und Distanz, zwischen verführerischem Detail und der dunklen

Farbenpracht des Ganzen, und er vertraut darauf, daß sich alle feinsinnige Ironie, nur durch den ungebremsen Wohlklang hindurch entfalten kann, durch den Überfluß an Schönheit. Hören wir einen Ausschnitt aus dem mittleren Teil des Satzes, der nach einer Art Durchführung des Marschthemas ein zweites Trio anstimmt.

Musik 10 II. Nachtmusik T.127-230 ca. 5'05
Concertgebouw Orchestra: Riccardo Chailly
rec.1994 (Decca 444 446-2)

Nach der schaurig-schönen Idylle der ersten Nachtmusik wirkt das im Zentrum der Symphonie stehende Scherzo wie das böse Erwachen eines sanft Schlummernden innerhalb seines Traums: Die Idylle kippt um in einen Alptraum: Zur Geisterstunde schockt uns Mahler mit einem nächtlichen Walzer-Spuk. Es ist kein wirklicher Walzer, nur noch das verzerrte, bizarre Abbild eines Walzers, ein Walzer, der nicht mehr richtig in Schwung kommt, weil er in seinen Grundfesten, in seiner Substanz, längst zerfressen und ausgehöhlt ist. Es ist Mahlers dämonischer Abgesang auf die Wiener Monarchie und ihren Tanz, und die geniale Apotheose des anstehenden Untergangs. 15 Jahre später wird Maurice Ravel dann das endgültige Schlußwort über den Wiener Walzer verkünden. Interpretatorisch scheint dies der am wenigsten problematische Satz der Siebten zu sein: es herrscht Einigkeit über seinen bizarren, dämonisch-spukhaften, gebrochenen Charakter. Hören Sie zunächst Michael Gielen's zupackende, drastisch-zugespitzte Version. Er, der intellektuelle Anti-Romantiker mit österreichischen Wurzeln, scheint sich in dieser Anti-Idylle besonders wohl zu fühlen. Es spielt das Sinfonieorchester des SWF.

Musik 11 III. Scherzo T.1-72 ca. 1'20
Sinfonieorchester des SWF: Michael Gielen
rec. 1993 (Intercord INT 860.924)

Und das Gleiche nochmal in der Version des ungarischen Temperamentsmusikers Georg Solti, der, von purer Musizierlust getrieben, fast noch mehr wie Gielen, das ganze drastische Arsenal an Grimassen, Fratzen, und Bruchstücken aufbietet und einen schauerlich-trockenen Totentanz inszeniert. Es spielt nun das Chicago Symphony Orchestra.

Musik 12 III. Scherzo T.1-180 ca. 3'05
Chicago Symphony Orchestra: Georg Solti
rec. 1970 (Decca 430 804-2)

Georg Solti dirigierte die Exposition des Scherzo-Hauptteils im Rahmen seiner bereits 1970 eingespielten Gesamtaufnahme aller Mahler-Symphonien, die bis

heute, musikalisch, wie aufnahmetechnisch, ihren Referenzstatus nicht eingebüßt hat.

Das Ende des Scherzo-Hauptsatzes und das anschließende, nur eine kurzzeitige Ruhepause bescherende pastorale Trio folgt nun in der 1989 entstandenen weniger bizarren, dafür schwungvoller und sinnlicher musizierten Aufnahme des Boston Symphony Orchestra unter seinem langjährigen japanischen Chefdirigenten Seiji Ozawa.

Musik 13 III. Scherzo T. 108-257 ca. 3'25

Boston Symphony Orchestra: Seiji Ozawa
rec. 1989 (Philips 426 249-2)

Seiji Ozawa, nach wie vor einziger japanischer Dirigent von Weltruf, hat vor kurzem seinen ersten Mahler-Zyklus auf Schallplatten komplettiert. Mit seiner Interpretation des Scherzos der Siebten befindet er sich in enger Nachbarschaft zu einem Dutzend Dirigenten, die sich nur in Nuancen in ihrer Auffassung dieses, in seiner Dämonie recht eindeutigen Satzes, voneinander unterscheiden.

Einen dezidiert andersartigen, geradezu unerhört-modernen Akzent setzt da die brandneue, erst vor wenigen Tagen in den Handel gekommene Einspielung des Avantgarde-Komponisten Pierre Boulez, der sich schon durch sein sprudelnd-flüssiges, die stockende Synkope auf der zwei fast ignorierendes Tempo von allen anderen Konkurrenten absetzt. Ihn scheinen die antromorphen Elemente, die vielen kleinen Teufel, Dämonen und das ganze Geisterbahn-Inventar nicht weiter zu interessieren. Boulez nähert sich Mahlers Horrorvisionen aus der kühlen Perspektive eines Modernisten, er spürt die Zukunftsperspektiven dieser Musik auf, entdeckt unterirdische Verbindungslinien zu Debussy, zu Ravel, sogar zu Strawinskys nackten Strukturen und er findet, übrigens in der ganzen Symphonie, zahlreiche neue, überzeugende Belege für die Neuartigkeit, für die neue ästhetische Konzeption und Dimension dieser bis heute weitgehend mißverstandenen und unterschätzten Symphonie. Boulez realisierte seine neuen Ideen mit dem hierfür exzellent vorbereiteten amerikanischen Cleveland Orchestra.

Musik 14 III. Scherzo. T. 257-401 ca. 2'40

Cleveland Orchestra: Pierre Boulez
rec. 1994 (DG 447 756-2)

Den Schlußabschnitt dieses offenbar doch nicht ganz so eindeutigen, zumindest jetzt von Boulez in ein ganz anderes Licht gerückten, Scherzosatzes in Mahlers siebenter Symphonie wollen wir jetzt einem seiner Musik von jeher besonders verpflichteten Dirigenten, einem geradezu glühenden Mahler-Verfechter, überlassen. Leonard Bernstein, der erste große Dirigent Amerikas, fühlte sich

in einem Winkel seines unergründlichen musikalischen Genies bestimmt ein wenig als Mahlers Nachfolger auf Erden, zumindest aber als ein Künstler, der die musikalische Botschaft und das innere Wesen Mahlers ganz besonders intensiv und authentisch nachzuempfinden vermochte. Bernstein fühlte Mahlers Musik stets von innen heraus, als wären es seine eigenen Gefühle, Schmerzen, Triumphe und Abstürze. Daher die brennende, nicht nachlassende Suggestivität seiner Mahler-Aufnahmen, der man sich selbst bei abweichender Auffassung, kaum entziehen kann. Nirgends wird Mahlers persönliche Physiognomie deutlicher als in Bernsteins Mahler-Passionen. Es spielt das New York Philharmonic Orchestra.

Musik 15 III. Scherzo T.401-504 ca. 3'20
 New York Philharmonic: Leonard Bernstein
 rec.1985 (DG 419 211-2)

Der vierte Satz von Mahlers siebenter Symphonie, überschrieben mit *Nachtmusik II*, gilt gemeinhin als echter, und von Mahler so gemeinter, idyllischer Ruhepunkt innerhalb des bizarren Ganzen, ähnlich dem Adagietto seiner Fünften. "Der Serenadencharakter ist so ausgeprägt" schreibt Constantin Floros in seiner ausführlichen Analyse, "daß man über ihn sicherlich nicht im Zweifel sein kann, selbst wenn wir die Überschriften *Nachtmusik* und *Andante amoroso* nicht hätten." Zitat Ende.

Merkwürdig nur, daß sich die vielen kritischen Bewunderer Mahlers über diesen Rückfall in echte deutsche Butzenscheiben-Romantik nicht so entrüstet haben, wie über den vermeintlich reaktionären Schlußsatz der Symphonie, selbst Theodor Adorno entdeckte darin eine ungefährdete schöne Stelle. Dabei scheint mir dieses mit allen Zutaten des "Ständchen-Klischees", also sogar mit Gitarre und Mandoline, ausgestattete Stimmungsbild, wenn es denn wirklich so gemeint sein sollte, der eigentliche Fremdkörper zu sein in der sonst so überaus reflektiert mit der Tradition umgehenden Symphonie. Und weil dieser Satz, zumindest bei ersten Hinsehen, nur putzig und niedlich und heimelig wirkt, nicht einmal besonders schön und idyllisch, halte ich es für durchaus legitim, ihn so wienerisch und so romantisch und wohligh wie möglich auszubreiten, wie es Lorin Maazel in seiner Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern vorführte.

Musik 16. IV. *Nachtmusik 2*: T.1-99
 Wiener Philharmoniker: Lorin Maazel
 rec. 1984 (Sony/CBS M3K 42495)

Soweit Lorin Maazels plastisch-sinnliche, die pure Idylle verströmende Interpretation des Hauptteils des zweiten *Nachtmusik*, in seiner 1984 entstandenen Produktion mit den Wiener Philharmonikern.

Aber auch in dieser friedlichen Szenerie der plätschernden Brunnen und der frischbepflanzten Rabatte lauern die Mächte des Bösen und stören, wenn auch nur unterschwellig, die Idylle. So jedenfalls in Michael Gielens skeptischer Perspektive, der so auch die harmlose Serenade in seine Dramaturgie der Gefährdungen einzubinden versteht.

Musik 17. IV. Nachtmusik 2 *T. 99-135*
Sinfonieorchester des SWF: Michael Gielen
rec. 1993 (Intercord INT 860.924)

Auch in dieser Serenade gelangt Pierre Boulez durch radikale Verflüssigung des Tempos zu ganz neuen Perspektiven: Boulez drosselt den Ausdruck, und rückt so den ganzen Satz etwas weiter von uns weg, entzieht ihn unseres sentimental Zugriffs. Nun ist er ähnlich weit in die Vergangenheit eines gerahmtes Bildes zurückgedrängt, das Bild hängt in einem Museum und eine Distanz wird spürbar zwischen Mahler und seinen romantischen Erinnerungen. Ist das nicht alles nur ein schöner Schein, längst passé und vorbei? Und nichts weiter als eine Kopie, eine alte Postkarte aus dem 19. Jahrhundert? Hören Sie noch einmal das Cleveland Orchestra:

Musik 18, IV. Nachtmusik 2 *T. 259-390*
Cleveland Orchestra, Pierre Boulez
rec. 1994 (DG 447 756-2) *ca. 4'00*

Und auf diese verblichene Postkarte läßt Mahler seinen unerhörtesten Schlußsatz folgen, eine vor jubelnden C-dur-Fanfaren schier überquellende Orgie der Dur-Diatonik. Vor allem den kritischen Mahler-Bewunderern von der Frankfurter Schule machte dieser Stimmungsumschwung besonders zu schaffen: Sie werteten es, von Adornos Verdikt ermutigt, als "Rückfall in längst überwunden geglaubte tonale Kraftmeierei."

Hatte Paul Bekker, der große Mahler-Deuter der ersten Stunde, noch unter dem Eindruck seines Zeitgeistes, einen etwas simplen Zusammenhang zwischen den mittleren Symphonien zu konstruieren versucht und verkündet: "Vom cis-moll-Trauermarsch der Fünften bis zum C-dur-Dithyrambus der Siebenten führte der Weg...die Hammerschläge der Sechsten haben nicht zerschmettert, sie haben gestählt. Ein neuer Kreis ist durchschritten, die Jubelfanfaren des Schlusses verkünden einen neuen Sieg." - so sparte Adorno in seinem Mahler-Buch nicht mehr mit harscher Kritik an diesem Finale, "das auch den in Verlegenheit bringt, der Mahler alles vorgibt." Und weiter schreibt Adorno: "Ein ohnmächtiges Mißverständnis zwischen der prunkvollen Erscheinung und dem mageren Gehalt des Ganzen wird man auch bei angestrengter Versenkung sich

kaum ausreden lassen. Technisch trägt die Schuld die unentwegte Diatonik, deren Monotonie bei so ausgiebigen Dimensionen kaum zu verhindern war. Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese." Soweit Theodor Adorno.

Und wie sollten die Mahler-Dirigenten damit zurechtkommen? Wie kann man unentwegten Jubel musikalisch in Führungszeichen setzen, ironisch hinterfragen? Durch schamlose Übertreibung? Durch noch größeren Jubel? oder durch spröde Zurücknahme? Läßt hier Mahlers penetrante Eindeutigkeit überhaupt eine davon abweichende Haltung zu? Viele Fragen und nur verlegene, unentschiedene musikalische Antworten.

Beginnen wir mit Boulez, dem selbstbewußten, von falschen Traditionen unbelasteten Intellektuellen: Er versucht, so gut es geht, sein Konzept der strukturellen Klarheit, und einer fast unterkühlt wirkenden Sachlichkeit auch in diesem dafür kaum geeigneten Jubelsturm durchzuhalten. Das Ganze gerät dadurch zwar etwas graustichig-distanzierter, aber die Umpolung ins Ironische gelingt so nicht:

Musik 19 V. Rondo-Finale T.1-52 ca.1'45
Cleveland Orchestra: Pierre Boulez
rec. 1994 (DG 447 756-2)

Bei Jevgenij Svetlanov, dem Mahler-Neuentdecker aus Moskau, blasen die christlichen Russischen Heerscharen zum heiligen Sturmangriff auf die heidnischen Tataren, gewiß eine ganz neuartige Mahler-Perspektive.

Musik 20 V. Rondo-Finale T.1-52 ca.1'45
Staatliches russisches Symphonieorchester: Evgeny Svetlanov
rec. 1992 (harmonia mundi France RUS 288 117.18)

Mahler-Annäherungen im neuen freiheitlichen Rußland von heute, das kann man kaum noch überbieten. Doch: der italienische Mahler-Psycho-Analytiker Giuseppe Sinopoli hat es vollbracht. Mit den spröden Engländern vom Philharmonia Orchestra. Seine Devise: Alle auf einmal und so laut wie möglich. Da kippt es um, das schreckliche Monstrum, in seine eigene Parodie:

Musik 21 V. Rondo-Finale T.1-52 ca.1'45
Philharmonia Orchestra: Giuseppe Sinopoli
rec. 1992 (DG 438 851-2)

Nach diesen drei Beispielen der Schwierigkeit im Umgang mit dem positiven Jubelkomponisten Mahler - und diese Reihe unbefriedigender Annäherungsversuche ließe sich gerade im Fall dieses so unproblematisch

wirkenden Finales beliebig fortsetzen - möchte ich ihnen zum Abschluß dieses Interpretations-Vergleichs einen durchaus versöhnlichen Versuch, dieses widerspenstig strahlende Monstrum zu zähmen, vorstellen: Es ist das verblüffend simple, auf Mahlers endliche Überlegenheit und Souveränität setzende Unterfangen, das dröhnende Jubelgeschrei ins Klangschöne, ins Ästhetische zu wenden, im Vertrauen darauf, daß sich nur so, der von den anderen Dirigenten verzweifelt forcierte "kritische Ansatz" von selbst einstellt. Es spricht sehr für Riccardo Chaillys musikalische Intelligenz, und seine Geschmackssicherheit, daß er, wie in der doppelbödigen ersten Nachtmusik, auch in diesem heiklen Finale die von Mahler mutig eingeschlagene Gratwanderung zwischen Kunst und Kitsch bewußt nachvollzieht, um der schwerfällig gewordenen Symphonie endlich leichtere Töne zu entlocken, ihr ein wenig die höhere, göttliche Leichtigkeit zurückzugeben. "Das Risiko aber, das er hierin einging, "schreibt Mathias Hansen absolut zutreffend,"und über dessen Gelingen bzw. Mißlingen wohl zu Recht unterschiedliche Auffassungen bestehen, darf als einzigartig bezeichnet werden. Mahler muß sich bewußt gewesen sein," so Hansen weiter, "daß er etwas unternahm, das nach aller historischer Erfahrung nicht mehr zu bewältigen war. Und doch ließ er nicht davon ab, glaubte sich berechtigt, die Siebente Symphonie als sein "bestes Werk" zu empfehlen."

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen noch einen schönen Abend und danke für Ihre Aufmerksamkeit. Und jetzt noch einige besinnlich-heitere Minuten mit dem zu feinsinniger Ironie sich erhebenden Schluß der phantastischen Aufnahme Riccardo Chaillys und des Concertgebouw Orchesters.

Musik 22 V. Rondo-Finale T. -590.
Concertgebouw Orchestra: Riccardo Chailly
rec.1994 (Decca 444 446-2)

Ende.