

„Leonard Bernsteins Einfluss auf die Mahler-Rezeption der Wiener Philharmoniker“.

Bruno Walter: 2. Symphonie, 1. Satz – Takt 62 (0:59)

Otto Klemperer: dto. (0:54)

Guten Tag, meine sehr verehrten Damen und Herren,

dem heutigen Vortrag habe ich zwei Beispiele völlig verschiedener Interpretationen des Beginns der 2. Symphonie von Gustav Mahler vorangestellt. Aus gutem Grund. Denn anhand dieser Symphonie will ich zu Ihnen über die Rezeptionsgeschichte von Mahlers Musik bei den Wiener Philharmonikern sprechen, also immerhin dem Orchester, dem Mahler in seiner Funktion als Hofoperndirektor am längsten vorgestanden war. Diese beiden Beispiele könnte man, so unterschiedlich sie auch sind, gleichsam als authentisch bezeichnen, stammen sie doch von den Mahler-Schülern Bruno Walter und Otto Klemperer. Während Klemperer den Beginn des ersten Satzes ungeduldig und geradezu atemlos durchpeitscht, nimmt sich der ungleich elegantere Walter dafür viel mehr Zeit. Er gestaltet viel dynamischer und spannungsreicher als Klemperer, während dieser mit unerbittlicher Strenge ausschließlich den Text wiedergibt.

Es ist natürlich immer problematisch, ein ehernes Monument, wie es ein Otto Klemperer nun einmal ist, zu kritisieren, dennoch kann ich an dieser Stelle der Versuchung nicht widerstehen, zu behaupten, dass Mahlers Musik heute wohl niemals einen solchen Stellenwert einnehmen würde, wenn lediglich sklavisch auf den Text pochende Dirigenten, wie eben ein Klemperer, sich dieser angenommen hätten. Wiewohl man ja auch einwenden kann, dass Klemperer streng genommen gar kein Schüler Mahlers war, sondern lediglich dessen Protégé, während Walter tatsächlich über Jahrzehnte mit dem Komponisten zusammengearbeitet hatte und auch zu dessen Nachlassverwalter bestimmt worden war.

Bereits an dieser Stelle stoßen wir auf ein bis heute bestehendes Grundproblem der Mahler-Interpretation: hält man sich streng an den Text wie der unerbittliche Klemperer oder wird doch eher eine subjektive Deutung wie die von Walter dem Werk Mahlers eher gerecht?

Auch bei dem folgenden Tonbeispiel kann man die unterschiedliche Herangehensweise der beiden Dirigenten deutlich erkennen.

1.Satz, Takt 315-390)(Walter: 5:01)

(Klemperer: 3:18)

Während Walter über die Notierung Mahlers hinausgeht, und sich damit selbst einbringt, beharrt Klemperer stur und ziemlich rasch auf den Text, was auf mich ein wenig uninspiriert wirkt. Zudem ist der von ihm erzeugte Klang ungleich härter und schärfer als der von Walter.

Was hat dies jedoch alles mit Leonard Bernstein zu tun, werden Sie mich nun fragen. Bernstein, nicht nur in meinen Augen der wohl größte Mahler-Dirigent des 20. Jahrhunderts, hatte einst über Walter geäußert, dass dessen „sängerische Qualität“ für Mahlers Musik geradezu „ideal“ wäre.

Er selbst sah sich in seiner direkten Tradition, für den er auch einst bei seinem ersten Auftritt bei dem New York Philharmonic Orchestra ohne vorherige Probe eingesprungen war, was übrigens der Beginn seiner Dirigentenkarriere bedeutet hatte.

Ungeachtet dessen, dass gerade sein Mentor bereits vor dem 2. Weltkrieg Symphonien von Mahler mit den Wiener Philharmonikern aufgeführt und sogar aufgenommen hatte, behauptete Bernstein bei einem Interview im Österreichischen Fernsehen allen Ernstes:

„Bevor ich kam, konnten die Wiener Philharmoniker nicht eine Note seiner Musik spielen.“

Und wie so oft, übertrieb er damit ein wenig, zumal Mahlers Symphonien bis zu Bernsteins Debüt insgesamt 47mal auf dem philharmonischen Programm gestanden waren. Unter anderem auch unter der Leitung von Bruno Walter und Otto Klemperer, wie wir gerade gehört haben, auch jüngere Dirigenten wie Claudio Abbado und Zubin Mehta hatten diese in ihr Programm genommen. Allerdings betonte der damalige Geschäftsführer der Wiener Philharmoniker, dass Bernstein „für die weltweite Anerkennung Mahlers“ als einziger verantwortlich sei, womit er wiederum nicht ganz unrecht hatte. Tatsächlich war Bernsteins persönliches Engagement für Mahler in Wien mit Sicherheit eine der Grundlagen dafür, dass dessen Symphonien heutzutage in den Konzertsälen so präsent sind.

Dabei waren die Vorzeichen für Bernsteins Mission denkbar schlecht gewesen. Das erste geplante gemeinsame Projekt mit den Wiener Philharmonikern, eine Aufnahme von Mahlers 2. Symphonie, war am Widerstand des Orchesters gescheitert, woraufhin er sie notgedrungen mit dem London Symphony Orchestra aufnahm.

Diese ablehnende Einstellung gegen den amerikanischen Dirigenten sollte sich jedoch bald ändern. Nachdem Bernstein im Frühjahr 1966 an der Wiener

Staatsoper Verdis „Falstaff“ einstudiert hatte, von dem die Philharmoniker noch jahrzehntelang behaupteten, es sei der beste „Falstaff“ gewesen, den sie je gespielt hatten, gelang es ihm auch, Mahlers „Lied von der Erde“ mit dem Orchester aufzuführen, das er in unzähligen Proben, in denen keine Note unberücksichtigt blieb, mit einer solchen Intensität erarbeitete, dass er vor allem die jüngeren Mitglieder des Orchesters für sich begeisterte: „Erst mit 36 Jahren hatte ich das Primärerlebnis, Musik zu hören, als Bernstein das ‚Lied von der Erde‘ dirigierte,“ schilderte etwa ein philharmonischer Kontrabassist dieses Ereignis.

Die Gründe für die Ablehnung eines größeren Teils des Orchesters hatte diverse Ursachen: neben antisemitischen Vorbehalten, damals durchaus noch üblich, stieß auch die Musik Mahlers anfangs auf breiten Widerstand. Was auch daran gelegen haben mag, dass Bernstein den Musikern in seinen Proben das Äußerste abverlangte und keinen Kompromiss duldete, was nicht nur einmal fast bis zum Abbruch der gemeinsamen Arbeit geführt hätte. Ein weiterer Quell des Ärgernisses lag auch sicherlich darin, dass die Proben medial verwertet wurden. Wer sieht es schon gerne, wenn er als Mitglied eines weltberühmten Orchesters vor laufender Kamera gemäßregelt wird?

Allerdings hatte auch noch kein Dirigent vor Bernstein die Werke Mahlers mit einer solchen Akribie durchdrungen. Beobachtet man die Filmmitschnitte der Proben, so kann man erleben, wie er verzweifelt um jeden einzelnen Takt rang, bis seine Vorstellungen endlich umgesetzt waren.

Videoausschnitt: Mahler rehearsals with Leonard Bernstein. (1975/1971)
(5:51)

Anhand dieser Aufnahme kann man gut beobachten, dass die Philharmoniker, insbesondere die älteren Mitglieder, die Vorschläge Bernsteins nur widerwillig annahmen. Es ist geradezu beklemmend, wie wenig seine expressiven Erklärungen von den Musikern verstanden wurden. Selbst als er an anderer Stelle das Orchester überschwänglich lobt, wird ihm dies nicht gedankt. Doch durch die intensive Auseinandersetzung mit den Werken und der Begeisterungsfähigkeit Bernsteins trat im Laufe der Zeit so mancher Stimmungsumschwung zutage. Bezeichnend dafür die Bemerkung eines philharmonischen Kontrabassisten bei der letzten Probe von Mahlers „Neunter“, der verwundert zu seinem Nachbarn ausrief: „Merkst du jetzt auch, was für eine großartige Musik das eigentlich ist?“

Bei den meisten Musikern hatte er also im Endeffekt sein selbstgestecktes Ziel erreicht: „Ich kann mich völlig mit Mahler identifizieren und ich muss das Orchester von ihm überzeugen.“

Bernsteins Ehrgeiz lag eben in erster Linie darin, den Komponisten in der selbsternannten Musikhauptstadt Wien heimisch zu machen, dem sie einst gar nicht gut mitgespielt hatte. Dessen Werke noch bei weitem nicht die Wertschätzung genossen, die sie in seinen Augen verdienten.

Was auch daran gelegen haben mag, dass den Dirigenten vor ihm nicht die Zeit zur Verfügung gestanden war, Mahlers Symphonien angemessen zu proben und den Musikern somit nicht den ganzen Gehalt der Werke vermitteln konnten, da sie in erster Linie mit der Bewältigung der technischen Schwierigkeiten beschäftigt waren. Selbst die Aufnahme der „Fünften“ mit dem damals bestimmt erstklassigen New York Philharmonic Orchestra unter Bernsteins Leitung Anfang der Sechzigerjahre weist im virtuosen letzten Satz erhebliche technische Mängel auf, die heute selbst bei einem guten Mittelklasseorchester undenkbar sind. Um Mahlers Symphonien in ihrer ganzen Bedeutung zu durchdringen, bedurfte es also sehr viel Arbeit, erheblich mehr als mit der üblichen Probezeit zu erbringen war. Um diesen erhöhten Arbeitsaufwand einträglich zu gestalten (die Proben werden bei den Wiener Philharmonikern nicht bezahlt), nahm Bernstein im Laufe von zehn Jahren Mahlers gesamtes Werk auch filmisch auf, was sich finanziell durchaus positiv auf die Orchestermmitglieder auswirkte und sie dementsprechend motivierte.

Dies waren jedoch nur die äußeren Bedingungen, die eine Einigung zwischen den beiden Parteien erleichterten.

Die eigentliche Romanze zwischen Bernstein und den Wiener Philharmonikern hatte im Jahre 1967 begonnen, als er während der Festwochen die noch wenige Jahre zuvor vom Orchester noch abgelehnte

„Auferstehungssymphonie“ in der Staatsoper aufführte. Seine Gage hatte er dem Staate Israel zur Verfügung gestellt, der sich gerade im Sechs-Tage-Krieg mit seinen übermächtigen Nachbarn herumschlug. Als das Orchester sich dieser Geste anschloss, und einen Teil seiner Gage dem Roten Kreuz zugunsten israelischer Verwundeter spendete, kannte die Zuneigung Bernsteins keine Grenzen mehr: Lenny hatte seine neue musikalische Heimat gefunden.

Die Begeisterung der Wiener über diesen gutaussehenden „Dirigenten zum Anfassen“ war so groß, dass sie ihm 1968 sogar das Allerheiligste anboten: die Direktion der Wiener Staatsoper. Obwohl die Versuchung groß war, die einstige Stelle seines Alter Egos Mahler anzunehmen, lehnte er sie im Endeffekt mit der Begründung seiner Kompositionstätigkeit ab.

Selbst die gestrenge Beamtenschaft, die in der Staatsoper damals durchaus das Sagen hatte, zeigte sich bei ihm erstaunlich pragmatisch. Da Bernstein ein Kettenraucher war, im Bühnenbereich der Staatsoper aber, wie in jedem anderen Theater auch, strengstes Rauchverbot herrschte, wurde dem

nikotinsüchtigen Dirigenten kurzerhand ein Feuerwehrmann beige stellt, der ihm, angetan mit einem Eimer Wasser, nicht von der Seite wich. Heutzutage wohl ein undenkbares Szenario.

Und schließlich war es Bernstein, der 1969 das Festkonzert zum 100. Geburtstag der Staatsoper mit Beethovens „Missa Solemnis“ leitete und im Jahr darauf die Jubiläumsaufführung des „Fidelio“ zum 200. Geburtstag Beethovens im Theater an der Wien dirigierte, wo einst die Uraufführung stattgefunden hatte. Noch wenige Jahre zuvor wäre es undenkbar gewesen, diese nationalen Aufgaben einem amerikanischen Juden zu übergeben, und das in einem Land, das zwei durchaus kompetente Dirigenten zu ihren Söhnen zählte: Karl Böhm und Herbert von Karajan.

Doch die Wiener Staatsoper betrachtete Bernstein nur als Nebenkriegsschauplatz. Seine Hauptmission bestand schließlich darin, die Wiener Philharmoniker von der Großartigkeit der Musik seines Alter Egos Mahler zu überzeugen.

Und er hatte durchaus handfeste Argumente aufzuweisen: Quasi als Morgengabe hatte der Dirigent die amerikanische Plattenfirma CBS mit nach Wien gebracht, wodurch eine Verbindung mit dem riesigen amerikanischen Markt entstand. Später produzierte die Filmverwertungsgesellschaft „Unitel“, zahlreiche Fernseh-Dokumentarfilme und Konzertmitschnitte.

Die Wiener Philharmoniker bedankten sich dafür in einer Laudatio: „Mahler schrieb Musik, so wie er sie als Jude fühlte, und Leonard Bernstein überzeugt uns zutiefst als Musiker und als Jude, wenn er zu uns kommt und sagt: ‚Das ist es, was Mahler im Sinn gehabt haben muss.‘“

Ein Ergebnis zeitigte diese Beziehung sicherlich, das ja ursprünglich das Motiv dieser Annäherung gewesen war: Mahler wurde in der Stadt, die er so sehr geliebt hatte und die ihn so wenig verstand, durch seinen selbsternannten Ziehsohn endgültig in den Olymp der großen Komponisten aufgenommen.

Mahler 2, Bernstein: 1. Satz-Takt 62 (1:02)

Takt 315-390, 1. Satz (4:46)

Wie wir hören können, gestaltet Bernstein diese Symphonie noch viel leidenschaftlicher und subjektiver als sein Mentor Walter, wobei man hier einschränken muss, dass er sich auf dieser Aufnahme, die Mitte der Siebzigerjahre aufgenommen wurde, im Gegensatz zu späteren Aufführungen noch relativ nah an den Notentext hielt.

Doch worin lag eigentlich die einzigartige Magie, die von Bernsteins Mahler-Deutungen ausging?

Es gibt bis heute wohl keinen Dirigenten, der die Symphonien von Gustav Mahler mit einem solchen Verständnis durchdrungen hat wie er. Als Komponist und als Musiker gleichermaßen. Und dessen Klangvorstellungen so sehr mit der Musik Mahlers harmonierten.

Diese intensive Auseinandersetzung mochte auch darin ihren Grund gehabt haben, dass er sich in einem außerordentlichen Maß mit Mahler identifizierte. So behauptete er etwa allen Ernstes: „Mahler war ein großartiger Dirigent, der acht seiner Sinfonien selbst aufgeführt hat ... Die Neunte zu dirigieren war ihm nicht mehr vergönnt. Die hat er für mich geschrieben.“

Können Sie sich einen aktuellen Dirigenten vorstellen, der solches von sich behauptet?

Ganz abgesehen davon, dass eine solche Äußerung massiv der viel besungenen „political correctness“ zuwiderliefe, ist der Zeitgeist doch ein völlig anderer geworden.

Das Interpretationsideal liegt heutzutage eher in einer schlanken, analytischen Durchdringung des Textes, an dem leider allzu oft sklavisches festgehalten wird – alleine, der rein intellektuelle Zugang greift bei Mahler definitiv zu kurz.

Mahler selbst hatte übrigens gegenüber Bruno Walter geäußert, dass dieser durchaus Retuschen in seinen Werken vornehmen solle, wenn er es für opportun hielt. Bernstein hat dies damit begründet, dass Mahler seine Werke in einer solchen Geschwindigkeit komponiert hatte, dass er nicht alles genau notieren konnte.

Zwar hat Bernstein im Text keine Änderungen vorgenommen, sich selbst aber in einem solchen Maße eingebracht, dass man seine Deutungen in gewissem Sinne durchaus als Nachschöpfung betrachten könnte. Dabei hat er sich in seinen Interpretationen entäußert wie kein anderer vor oder nach ihm. Selbst eine so trockene Angelegenheit wie eine Plattensitzung geriet bei ihm so zur ekstatischen Gefühlsaufwallung. Nach der Aufnahme des letzten Satzes von Mahlers „Neunter“ etwa saß er noch immer bitterlich weinend hinter seinem Pult, während die Musiker schon ihre Instrumente einpackten. Oder wie es der älteste noch lebende Philharmoniker, der 92jährige Hans Novak, schilderte: „Bernstein standen bei uns alle Türen offen, weil er den Mut hatte, alle seine Gefühle bedingungslos in Liebe umzusetzen.“

Doch nicht nur in seiner Extravertiertheit lag das Geheimnis seiner einzigartigen Mahler-Deutung.

Bei einer Probe zur „Fünften“ von Mahler etwa jubelte er einmal in Wien: „Das ist der perfekte Mahler-Klang!“

Heutzutage legt kaum ein Dirigent mehr sein Augenmerk auf den Klang. Ich selbst habe noch erlebt, wie Herbert von Karajan in Wien nach wenigen Minuten eine Probe unterbrach und fassungslos fragte, wer denn der letzte Dirigent vor ihm gewesen sei (es war Harnoncourt gewesen), um danach das Orchester, immerhin die Wiener Philharmoniker, unisono eine Tonleiter spielen zu lassen. Oder Carlos Kleiber, der bei seiner ersten Probe entsetzt feststellte, dass dies „nicht der Klang der Wiener Philharmoniker“ sei und so lange Tonübungen exerzieren ließ, bis er zufrieden war. Danach entließ er das Orchester lange vor dem festgesetzten Ende, ohne das zu probende Werk überhaupt durchgespielt zu haben.

Der heutzutage allgemein herrschende Mangel an Klangverständnis ist, neben all ihr unbestreitbaren Vorteilen, leider eines der traurigen Ergebnisse der Originalklangbewegung, die sich ja zum Ziel gesetzt hat, ein Klangideal zu verfolgen, von dem sie glaubt, dass es so es zu Lebzeiten des Komponisten möglicherweise geklungen haben könnte. Das sind freilich reichlich viele Konjunktive, um ein Ideal zu untermauern. Wobei unter Anderem das grandiose Missverständnis bedient wird, dass sich alle Musik bis hin zur Romantik auf die barocke Spielweise bezieht, dabei völlig außer Acht lassend, dass zwischen Barock und Klassik eine kurze, aber eminent wichtige Zeitspanne lag, die gemeinhin als die „Zeit der Empfindsamkeit“ bezeichnet wird, in der dessen Hauptvertreter Carl Phillip Emmanuel Bach postuliert hatte, dass man „so spielen möge, wie man es empfinde“. Was nichts anderes bedeutete als die völlige Abkehr von der in starre Schemata gepressten barocken Spielweise. Gefühl und absolute Freiheit in der Temponahme waren gefragt. Es gibt einen Bericht des Beethoven-Sekretärs Anton Schindler, der über Beethovens Interpretation seiner eigenen Werke schrieb, dass bereits der zweite Takt in einem anderen Tempo gehalten wäre als der erste. Und heute gefallen sich die sogenannten „Spezialisten“ darin, Beethovens Symphonien in einem meist sehr rasch gehaltenen „Tempo ordinario“ durchzupeitschen, wobei es völlig gleichgültig ist, wie hässlich der erzeugte Klang ist – Hauptsache, das Tempo steht! Akzente bei Streichinstrumenten werden dabei nicht mehr mit Hilfe des einem Sakrileg gleichgesetzten Vibratos erzeugt, was einem Akzent trotz aller Betonung die Härte nimmt, sondern durch bloßes Schlagen des Bogens, gerade so, als wolle der Dirigent auch dem begriffsstutzigsten Hörer mit erhobenem Zeigefinger verdeutlichen: Hörst du's? Hier hat der Komponist einen Akzent gefordert! Dass diese Art des Spiels auf Kosten der Klangqualität geht, braucht wohl nicht eigens betont zu werden.

Ja, glauben Sie denn allen Ernstes, dass die damaligen Komponisten kein Klangempfinden gehabt haben?

Auf dieses Thema näher einzugehen, würde allerdings den Rahmen dieses Vortrags sprengen, dennoch hat diese Problematik durchaus mehr mit unserem

Thema zu tun, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn die Forderung nach unbedingter Texttreue, auch durch die Originalklangbewegung initiiert, engt den Interpreten in einem Maße ein, der der subjektiven Empfindung kaum mehr Raum lässt. Unterdessen hat sich diese Haltung leider auf die Musik sämtlicher Epochen ausgeweitet, also auch auf den Expressionismus eines Mahler.

Bestimmt ist auch darin eine Ursache dafür zu finden, dass sich die Klangbilder der großen Orchester immer ähnlicher werden. Eigentlich gibt es derzeit nur mehr zwei lebende Dirigenten, die den so genannten „Mahler-Klang“ propagieren, und beide sind über 80 Jahre alt: Die Rede ist von Bernard Haitink, der aus der großen Tradition eines Mengelberg kommt, der sich ja ähnlich wie Bernstein als die „Reinkarnation Mahlers“ angesehen hatte, dem „Wiener Klang“ höchsten Respekt zollt und sich mit unaufgeregter Attitüde Mahler nähert. Der andere war der kürzlich verstorbene Lorin Maazel, ebenfalls ein großer Anhänger des Wiener Klangs, der aufgrund seiner eminenten Schlagtechnik und der genauen Werkkenntnis wie kein anderer lebender Dirigent mit Mahlers Symphonien umzugehen weiß. In meinen Augen ist Maazel in seinen Mahler-Interpretationen der eigentliche, und letzte, Nachfolger des großen Leonard Bernstein. Unvergesslich für mich ist etwa seine Deutung der „Auferstehungssymphonie“ in Salzburg zur Eröffnung der dortigen Festspiele im Jahre 1993, aus der wir gleich einen Ausschnitt hören werden. Noch viel freier als Bernstein treibt Maazel seine subjektive Deutung hier auf die Spitze. Doch der ekstatische Nimbus und der sinnlich-süffige Klang ist derselbe geblieben, eben der Mahler-Klang der Wiener Philharmoniker, den sie durch Bernstein erfahren hatten.

Das Ende der typischen Mahler-Auffassung in Wien sollte schließlich die Zusammenarbeit mit Pierre Boulez in den späten Neunzigerjahren darstellen. Nach der ersten Plattensitzung unter Boulez mit Mahlers „Sechster“ rieben sich die altgedienten Philharmoniker ungläubig die Augen und waren ähnlich entsetzt wie damals beim ersten Auftreten von Leonard Bernstein. Allerdings aus dem genau gegenteiligen Grund. Ab diesem Moment reifte in vielen von ihnen die Erkenntnis, dass derjenige, der „Mahler objektiviert, ihn auch banalisiert!“

Wenn man die Deutungen der beiden Großmeister miteinander vergleicht, wird der Traditionsbruch offenbar.

Tonbeispiel: Mahler 2, Maazel, 1. Satz, Takt 62 (1:04)

Tonbeispiel: Mahler 2, Boulez, 1. Satz, Takt 62 (0:49)

Maaazel: Takt 315-390, 1. Satz (5:00)

Boulez: Takt 315-390, 1. Satz (3:50)

Süffig und morbid im Klangbild, ekstatisch und geheimnisvoll auf der einen Seite, wobei jeder Spannungsbogen fast bis zur Schmerzgrenze gedehnt (manche werden sagen, „überdehnt“) wird, sachlich, kühl und unangreifbar auf der anderen. All das, was Boulez hier exerziert, steht in den Noten – doch berührt dies den Hörer auch? Sollte dies tatsächlich das gewesen sein, was Mahler beabsichtigte? Eine neutrale, fast teilnahmslose Wiedergabe dessen, was er niedergeschrieben hat? Inmitten einer solch expressiven Zeit? Ich kann es mir nicht vorstellen! Aber dies stellt heute, wo die Quellentreue über alles gestellt wird, das Ideal dar und kaum ein Dirigent wagt es oder kommt überhaupt auf den Gedanken, sich darüber hinwegzusetzen (nehmen wir Herrn Thielemann einmal davon aus, der aber hat sich bislang nicht in den Kosmos von Mahler begeben).

Dabei ist wohl kein anderer bedeutender Komponist so sehr auf die persönliche Anteilnahme eines Interpreten angewiesen wie Gustav Mahler. Oder wie Leonard Bernstein es einst ausdrückte:

„Es gibt keine Möglichkeit, nur drei Takte von Mahler zu spielen, ohne alles zu geben.“

Videobeispiel:

Mahler 9, letzter Satz (4:34)