

Mystiker der Weltangst

Karl Schumanns zweiter Bericht
über die Sinfonien Gustav Mahlers auf Schallplatten



Der „mittlere Mahler“ der fünften, sechsten und siebenten Sinfonie gilt für unwegsam und bizarr-abweisend. Die drei Werke erscheinen so selten auf den Konzertprogrammen, daß man die Aufführungen im jüngsten Jahrzehnt an den Fingern einer Hand aufzählen kann. Die Einspielungen sind entsprechend dünn gesät. Zweierlei macht die mittleren Sinfonien problematisch: Sie sind rein instrumental, ohne vokale Teile und damit ohne Texte, die Fingerzeige auf eine latente Programmatik geben; sie sind sperrig im Ausmaß, dauern zwischen 75 und 85 Minuten, lassen sich schwerlich mit einem andern Werk koppeln und bedeuten, wenn man einer solchen Sinfonie einen ganzen Konzertabend einräumt, ein finanzielles Risiko für den Veranstalter, denn Unpopuläres „zieht“ nicht. Für den Lauf von Mahlers Entwicklung sind sie das große Purgatorium: die eigentlichen Problemsinfonien, die Stationen des Leidens und der Klärung, die Konzentrate seines inneren Kampfes. Der Fall Mahler ragt isoliert aus der Musikgeschichte: Das Werk eines Komponisten erschöpft sich ganz allein in der Sinfonik; diese monologische Situation wird noch dadurch unterstrichen, daß die wenigen Nebenarbeiten Lieder sind, die ihrerseits mit den Sinfonien in Beziehung stehen, ja sogar dort zitiert werden. Kurioserweise ist dieser absolute Sinfoniker „hauptamtlich“ Opernkapellmeister gewesen, und zwar einer der kundigsten, strengsten und theaterbesessenen, die es je gegeben hat. Eine merkwürdig gesplante Situation, höchst charakteristisch für die komplizierte Persönlichkeit Gustav Mahlers, für sein Nebeneinander von empirischer Existenz und „an sich“.

Die Sinfonie mit dem Trauermarsch

Die Fünfte in cis-moll genießt einen Anflug von Beliebtheit. Das Adagietto, als lyrisches Zwischenspiel dem Finale vorangesetzt, ist der vielleicht eingängigste Sinfoniesatz Mahlers: eine Anrufung Schuberts und des Tristan-Espressivo zugleich, kammermusikalisch gesetzt für Streicher und Harfe. Der melodische Ruhepunkt, ein Lied auf Saiten, sympathisiert genauso mit der diatonischen Geradheit der Vierten und mit den Liedmelodien der Ersten wie mit der entrückten Mystik der Neunten. Damit ist der Charakter der Fünften insgesamt angesprochen: eine Sinfonie des Übergangs, ein Werk mit Blickrichtung nach rückwärts wie nach vorwärts. Mahler wurde nicht glücklich mit ihr, am wenigsten mit dem Finale, dessen Ron-

doform noch einigermaßen brüchig und eckig die große, zusammenfassende Funktion der Schlußsätze aus der mittleren Zeit übernimmt. Das Finale als Zusammenfassung und Überhöhung des sinfonischen Geschehens erfüllt sich erst ganz in der Sechsten und Siebenten. Überflüssig zu betonen, daß diese romantische Eigenart des Finales als Rekapitulation und Lösung von Beethovens Neunter herkommt und von Bruckner weiterentwickelt wurde.

Der erste Satz ist ein Trauermarsch. „In gemessenem Schritt. Wie ein Kondukt.“ Das Wort „Kondukt“ stammt aus der Sphäre des k. und k. Militärs; so nannte man das düster-zeremonielle Leichenbegräbnis, den Trauerzug unter Trommelwirbel und gedämpften Fanfaren. Ein Trompetenruf, dessen auftaktige Triole — die Achteltriolen war Mahlers Ur-Rhythmus — den Trommelwirbel und das Signal zugleich malt, eröffnet denn auch den Trauermarsch. Spiegelungen der Militärmusik kehren bei Mahler des öfteren wieder; sie gehen vermutlich auf Eindrücke aus der Kindheit zurück, als der Wind vom Exerzierplatz her die Rufe und Signale in die mährische Kleinstadt wehte. Alles Militärische klingt bei Mahler verschleiert, traurig, gottverlassen, überzogen von „Wozzeck“-Einsamkeit. Mahlers Lieder, die um das Soldatenleben kreisen, sind durchwegs alles andere als wehrkraftstärkend: Lieder vom armen Kerl in Uniform, Heimwegesänge, Nachtstücke, beklemmende Appell-Visionen und Bilder der Verlassenheit. Das Militärische hat beinahe den Charakter eines Klangsymbols der dumpfen Ausweglosigkeit, der kreatürlichen Tragik à la „Wozzeck“.

Höchst beziehungsreich findet man die Aufnahme der Fünften, die Erich Leinsdorf und das virtuose Boston Symphony Orchestra erstellt haben, mit Bruchstücken aus Bergs Büchner-Oper gekoppelt. Das ist höhere Langspiel-Dramaturgie. Die Leinsdorf-Einspielung kehrt die instrumentatorische Bravour Mahlers hervor; sie ist auf eine großartige Weise „oberflächlich“, weil sie Mahlers Orchester-Artismus über das verzehrende Espressivo stellt, im Gegensatz zu der Aufnahme mit den von Leonard Bernstein geleiteten New Yorker Philharmonikern. Hier wird die schmerzliche Phantastik der Fünften unterstrichen, das Gefühlsmäßige, der Schmerzensausdruck, das latente Oh-Mensch-Pathos. Leinsdorf ist ein mondäner Mahler-Dirigent, falls es so etwas gibt; Bernstein ein lyrisch-sentimentalischer Interpret. Bruno Walters Einspielung, die mit Bruckners Te Deum gekoppelt war, ist

bei Philips gestrichen und von CBS noch nicht neu aufgelegt worden. Sie ist fast streng und klassisch in der Anlage. Bruno Walter, der die Fünfte nach dem Uraufführungs-Mißerfolg rehabilitierte, kannte die Schwächen des Werkes und setzte alles daran, den brüchigen Bau zu kitten. Von dem einzigen europäischen Zeitgenossen, der sich mit hochgesteigertem Espressivo für die Fünfte im Konzertsaal verwendet, von Rafael Kubelik, existiert leider keine Aufzeichnung.

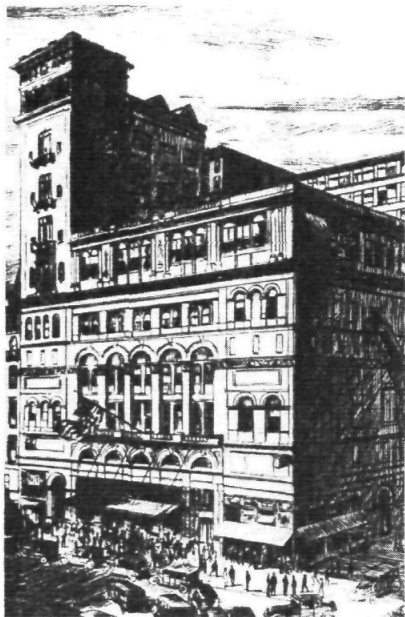
Die tragische Sechste

Die Sechste hat Mahler selbst seine Tragische genannt. An sie wagt sich kaum ein Dirigent. Sie entstand in einer Zeit der inneren und äußeren Konflikte, als Mahler die Direktion der Wiener Hofoper niederlegte und sich zum Dasein eines Pultnomaden entschloß. (Fast alle Sinfonien Mahlers entsprangen dem, was man heute „Freizeitgestaltung“ nennt; sie entstanden in den österreichischen Bergen während der Theaterferien, als Urlaub noch Urlaub war und Festivals zu Raritäten gehörten.) Die Sechste hat, neben der Ersten, das Finale zum Brennpunkt des sinfonischen Geschehens erhoben. Was in der Fünften noch nicht erreicht wurde, erfüllt sich hier: der Schlußsatz als überhöhendes Konzentrat. Allerdings mit dumpfem, resignatorischem Ausklang, wie er einer Sinfonie der heftigen Konflikte ansteht.

Die Grundtonart ist a-moll, eine fahle, zwielichtige Tonart, eine Farbe des Verzichts, die bezeichnenderweise bei dem heroischen Optimisten Beethoven fast keine Rolle spielt, hingegen bei Brahms vorherrscht. Der erste Satz gibt sich als Marsch, freilich ohne militärische Beiklänge. Der Marschrhythmus, von Mahler dutzendfach abgewandelt, war sein Symbol des Willens. Die Anstrengung, das Fortschreiten, der immer erneute Anlauf, die Anspannung bis zum Äußersten — das sind Mahler-Eigenschaften, Züge eines Menschen, der sich wieder und wieder aufrafft und den Willen mobilisiert. Der Marschrhythmus in seiner anfeuernden Bewegtheit gibt ein Abbild dieses sich sammelnden Willens.

Von der Sechsten liegt augenblicklich in Deutschland noch keine Aufnahme vor, nachdem sich die Mono-Einspielung durch Eduard Flipse und die Rotterdamer Philharmoniker aus dem Philips-Katalog verabschiedet hat (in Amerika ist soeben eine Kassette Leinsdorfs erschienen). Die bislang einzige Flipse-Einspielung hatte ungeachtet ihres Alters

Carnegie Hall: Ein Denkmal für die Musik



Die Carnegie Hall, New Yorks berühmteste Konzerthalle, ist 75 Jahre alt geworden. Der Geburtstag der „alten Dame in der 57. Straße“, wie ihre Freunde sie oft genug nennen, war nicht nur Anlaß zu einem glanzvollen Galakonzert, sondern führte auch zu dem Entschluß, die gesamte Spielzeit 1966/67 als Jubiläumssaison zu deklarieren.

Jubiläen dieser Art geben Veranlassung, in alten Chroniken zu blättern. In der Geschichte dieses Hauses gibt es viele Ereignisse, die historisch geworden sind. Da wäre vor allem das Eröffnungskonzert im Mai 1891 zu erwähnen, das von Peter Tschaikowsky dirigiert wurde. Damals hieß das Konzerthaus noch schlicht „Music Hall“. Erst Jahre später erfolgte die Umbenennung in „Carnegie Hall“ — zu Ehren eines der größten Gönner dieser Kunststätte, des Industriemagnaten und Philanthropen Andrew Carnegie.

Ein weiterer Höhepunkt in der Geschichte des Hauses war im Jahre 1917 das amerikanische Debüt des damals erst 16jährigen Geigers Jascha Heifetz, den Fritz Kreisler und Efrem Zimbalist den New Yorkern als eine Art Wunderkind angekündigt hatten.

Der Januar 1928 brachte das erste Auftreten des Pianisten Wladimir Horowitz und Englands prominentem Dirigenten Sir Thomas Beecham. Das Konzert nahm einen höchst dramatischen Verlauf, als sich herausstellte, daß Dirigent und Solist in Tschaikowskys berühmtem erstem Klavierkonzert die vorgeschriebenen Tempi unterschiedlich interpretierten. Es entspann sich eine Art Wettlauf, aus dem der Pianist als Sieger hervorging.

Viele Jahre später — im April 1954 — war die Carnegie Hall Zeuge eines traurigen Ereignisses: des letzten öffentlichen Konzerts des NBC-Orchesters unter seinem Dirigenten Arturo Toscanini. Obwohl niemand, weder das Publikum im Saal noch die Millionen Hörer an den Rundfunkgeräten, seinen Rücktritt ahnten, spürten doch alle, daß der 87jährige Maestro am Ende seiner Kräfte war, als nach dem Konzert der Taktstock seinen Händen entglitt. Ein Orchestermittglied hob ihn auf. Toscanini nahm ihn geistesabwesend entgegen, wandte sich ab und kehrte nicht mehr zum Podium zurück.

Um ein erregendes Moment wurde die Geschichte der Carnegie Hall bereichert, als das Haus im September 1960, nach einem Sommer des Bangens um das Fortbestehen, mit einem festlichen Konzert ein Comeback feiern konnte. Dirigent des Abends war Leopold Stokowski, Solist der Geiger Isaac Stern, eben jener Isaac Stern, dessen Initiative die Carnegie Hall es verdankt, nicht abgerissen worden zu sein. Damals war im Lincoln Center die neue Philharmonie ihrer Vollendung entgegengegangen, und viele New Yorker glaubten, die Stadt brauche keine zwei Konzerthäuser. Nicht so die Musiker und Konzertbesucher. Isaac Stern organisierte einen Ausschuß der Freunde der Carnegie Hall, der Stadt und Staat veranlaßte, das Grundstück und das Haus anzukaufen und den Betrieb einer gemeinnützigen Gesellschaft zu überstellen. Bevor die zweite Karriere der „alten Dame“ begann, wurde das Gebäude von der Patina der Jahre befreit und präsentierte sich nun in Weiß, Purpur und Gold seinen Freunden.

Im Konzerthaus, für das man keine Verwendung mehr zu haben glaubte, geht es heute betriebsamer denn je zu. Nicht nur das große Auditorium erweist sich als einträgliches Unternehmen, auch die kleineren Räumlichkeiten des Hauses, das Filmtheater, der kleine Saal für Kammermusik und Liederabende, die Läden, Restaurants und die rund 150 Studios für Unterrichts- und Übungszwecke erfreuen sich lebhaften Zuspruchs.

Im vergangenen Sommer wurden an der Carnegie Hall weitere Verbesserungen vorgenommen. Der große Konzertsaal wurde neu bestuhlt, erhielt einen neuen Fußboden und eine größere Podiumsfläche. Auch das Programm der kommenden Spielzeit ist der Würde des diamantenen Jubiläums angepaßt: Vorgelesen sind ein Zyklus der Violinsonaten Beethovens mit Rudolf Serkin und Pina Carmirelli; ferner Konzerte zahlreicher weltberühmter Orchester wie des Boston Symphony Orchestra, des London Symphony Orchestra, der Philharmonica Hungarica und des Concertgebouw-Orchesters Amsterdam.

Norman Smith

bedeutende Meriten; sie basierte auf der bewährten holländischen Mahler-Tradition der Mengelberg-Schule, bot eine respektable Orchesterleistung, unterstrich den weltweiten Kontrast zwischen den Ecksätzen und dem in sich versunkenen Andante und traf im Scherzo exakt die Bizarrie von nächtlichem Spuk und Angstträumen. Es steht zu hoffen, daß sich auch Bernstein der Sechsten annimmt.

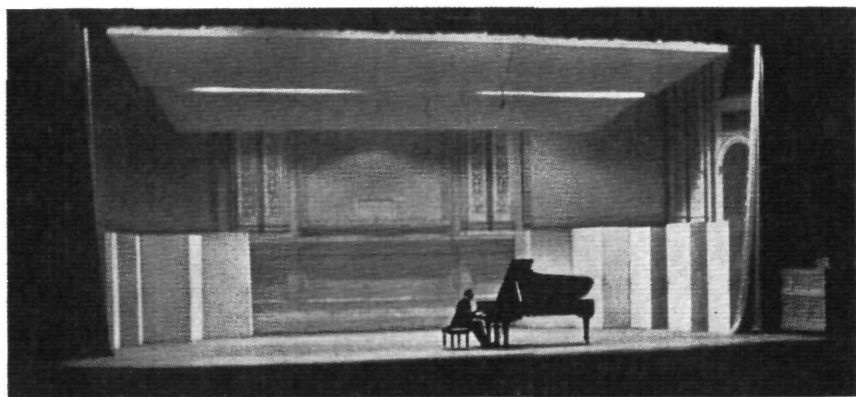
Das Lied der Nacht

Die Siebente, gleichfalls auf das (diesmal in C-dur strahlende) Finale hin zugespitzt, umschließt zwei Nachtstücke, deren erstes in magischen Hornrufen und einem verhaltenen Marsch Wunderhorn-Stimmungen der frühen Zeit rekapituliert, während das zweite wegen seiner Überlagerungen von lyrischem Gefühl und persiflierendem Spott und wegen seines ungewöhnlichen Instrumentariums (Gitarre, Mandoline, Harfe) vorwärts zu Schönberg weist. In der Siebenten beginnt der „moderne“ Mahler: Verschleierung der tonalen Basis, Auflösung der Motive in „Strukturen“, Schichtung konträrer Rhythmen, bizarre Aufspaltung des Klangs, neoimpressionistische Vorahnungen, Doppeldeutigkeiten des Charakters, gewandelte Auffassung des Klangs, Anflug von sinfonischem Nihilismus. Das zweite Nachtstück könnte mit geringfügigen Änderungen bei Nono stehen, das verzweifelte Scherzo bei Boulez. In der gesamten tonalen Sinfonik findet sich kaum ein jährender Wechsel der Kontraste auf kleinstem Raum wie in Mahlers Siebenter, wo im Scherzo Aufschwung und Absturz der Stimmung sich jagen und im zweiten Nachtstück Serenadenpoesie und schriller Spott beständig in eins gefaßt werden.

Die erste Stereo-Produktion der Siebenten ist Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern zu verdanken: eine Aufnahme, deren tiefeschürfender Ernst gerade das „Moderne“ an Mahler, die raschen Umschwünge, die phantastische Bizarrie und das schmerzliche Espressivo herausstellt. Die beiden Mono-Einspielungen erinnern an dahingegangene Mahler-Dirigenten: an den Österreicher Hans Rosbaud, der mit dem Berliner Radio-Symphonie-Orchester eine bis ins Detail ausgeklügelte, ungemein korrekte Aufnahme erstellte, und an Hermann Scherchen, dessen Aufnahme mit dem Wiener Staatsopernorchester zwar nicht über besondere Klangqualitäten verfügt, aber stets die Handschrift eines Mahler-kundigen Dirigenten aufweist.

Die Sinfonie der Tausend

Der fatale Beiname „Sinfonie der Tausend“ und der ungewöhnliche instrumentale und vokale Aufwand haben die Achte unwidrigerweise zum Extremfall nachwagnerischer Gigantomanie gestempelt. Die Achte ist der Gipfel der Mahlerschen Chorsinfonien und zugleich das Zeugnis der in der mittleren Schaffensperiode erkämpften Sicherheit und Selbstgewißheit. Mahlers Siegesinfonie, wobei hier der Begriff Sieg im Sinne eines mühsam errungenen und unter Schmerzen erkämpften Triumphes über Zweifel und Unbill zu verstehen ist. Mahlers „Per aspera ad astra“ mündet ins Religiöse, in die Anrufung des Heiligen Geistes und in die katholisierende Erlösungsmystik von Faust II. Mahler hat die Problematik durchlitten, die zwischen Individualismus und Religiosität klappt; das Ringen um das Göttliche gehört zu den ungeheuren Willensanstressungen, in denen er lebte. Seine Herkunft aus dem armseligsten jüdischen Kleinbürgertum verschärfte diesen Konflikt. Erlösung, Parsifal, Gnade, Erkenntnis, reine Offenbarung — diese Begriffe, die manchem seiner Zeitgenossen vielleicht zu leicht von den Lippen gingen, waren seinem selbstzerstörerischen Idealismus heilig. So beginnt denn die Achte in ihrem ersten, sonatenhaft gebauten Teil



mit der altchristlichen Pfingsthymne des „Veni, Creator spiritus“, im Es-dur der Eroica vom vielköpfigen Chor verkündet. Der Glaube an den Geist hielt Mahler aufrecht, den herzkranken, übernervösen und überarbeiteten Fünfziger, der 1910 in München die Uraufführung der Achten dirigierte: sein letztes Werk, das er noch selbst einstudieren konnte.

Faustisch hat Mahler von jeher empfunden: Erkenntnisdrang, Polarität von Welt und Idee, Hoffnung auf gnadenvolle Erleuchtung, Gottsuche im edelsten Sinne, ohne den Beigeschmack krauser Verkrampftheit. In Mahlers Achten erscheint in riesigem Format, was uns heute allzu rasch als Überschwang, Fin-de-siècle, hybrider Individualismus und rauschhafte Gigantomanie verdächtig ist. Es braucht einige Zeit, bis man einsieht, daß in der Achten die großen, allzu großen Worte durch lauterer Empfinden und hohen sittlichen Ernst legitimiert sind.

Im zweiten Teil wird die Sinfonie zur Vision einer Opernbühne: Auf einem imaginären Mysterien-Schauplatz wird die Schlußszene des Faust II oratorisch aufgeführt. Ein sinfonisches Spektakel mit ungeheuren geistigen Dimensionen. Musikalische Bilanz des Idealismus der Klassik und des romantischen Individualismus, verkündet von einem Monsterorchester, einer Fülle von Vokalsolisten und mehreren Chören. Kurzum, eine Stereo-Partitur großen Ausmaßes. Doch just von dieser Mahler-Sinfonie gibt es, abgesehen von der angekündigten Londoner Bernstein-Aufnahme, noch keine moderne Produktion. Die bisher einzige Einspielung verschwindet aus dem Katalog: eine recht betagte Aufnahme mit Eduard Flipse und der Rotterdamer Philharmonie. Die Klangqualitäten der Einspielung sind beachtlich: durchsichtiger Chorklang, straff geführtes Orchester, vorzügliche Solostimmen. Unglücklicherweise hat man es versäumt, jene Aufführung mitzuschneiden, die der dahingegangene Dimitri Mitropoulos bei den Salz-

burger Festspielen dirigierte. Mitropoulos, der Ekstater mit religiösem Akzent, war der geborene Prophet dieser Sinfonie: Ihm kam jeder Ton aus der Seele. Doch was uns von seinen Mahler-Aufzeichnungen geblieben ist, sind spärliche, einst aus den USA importierte Reste. Daß die Schallplatte Mitropoulos nicht nur als Mahler-Interpreten vernachlässigt hat, ist unverzeihlich.

Die Neunte – ein Schallplattenerfolg

Es gibt zwei Aufzeichnungen von Mahlers neunter Sinfonie. Beide erhielten den „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Ein denkwürdiges Ereignis, das nicht zuletzt dafür spricht, mit welcher Umsicht und welcher künstlerischen Inspiration gerade die Mahler-Sinfonien erstellt werden, von denen man sich kein Geschäft versprechen kann. Die Aufnahme mit Bruno Walter und dem Columbia-Orchester – sie enthält außerdem ein Gespräch mit Bruno Walter – gehört zu den klassischen Interpretationen einer Mahler-Partitur.

Die gleichfalls preisgekrönte Aufnahme mit Sir John Barbirolli und den Berliner Philharmonikern ist klangvoller, runder und lyrischer als die gestraffte Walter-Produktion. Barbirolli, der Gefühlsmusiker, rückt die Neunte in die rechte Nachbarschaft, nämlich zum Schubert der Unvollendeten. Ob man in der Neunten eine Auseinandersetzung mit dem Tod sehen will, bleibe dahingestellt; in der Anlage – zwei langsame Ecksätze umschließen ein Scherzo und ein Rondo – verläßt sie das Sinfonieschema, geht auch im Klanglichen und Kompositionstechnischen andere Wege, ist mehr eine orchestrale Rhapsodie als ein festgefügtes Gebäude und bewegt sich mit Riesenschritten auf die Moderne zu. Die sphinxhafte Sinfonie enthält eine der schönsten melodischen Eingebungen Mahlers: die abschließende Adagio-Melodie im hochromantischen Des-dur.

Für den Feinschmecker



*Da Camera-Schallplatten
Neckargemünd*

Die unvollendete Zehnte führt den Verzicht auf das Sonatenschema weiter. Formgruppen werden aneinandergereiht, Motive Takt für Takt variiert; Prinzipien der letzten Beethoven-Quartette verbinden sich mit einer Klangphantasie, die nur noch lose tonale Zusammenhänge kennt; die melodischen Kontrapunkte erscheinen in einer freien, ganz unschulmäßigen Instrumentierung. Der moderne Expressionismus hat sich in diesem Torso aus den Jahren 1909 und 1910 etabliert. Mahler bewegt sich in jedem Betracht auf dem Boden des 20. Jahrhunderts. Der einzige authentische Satz der Zehnten, das einleitende Adagio, liegt neuerdings vor: Der ungarisch-französische Dirigent George Sebastian, einstiger Walter-Schüler, leitet eine hochexpressive, klanglich ungemein differenzierte Aufführung durch das Leipziger Gewandhausorchester. Eine Rekonstruktion der übrigen, in Skizzen erhaltenen Sätze besorgte der englische Mahler-Forscher

MUSIK SCHENKEN - FREUDE SCHENKEN

Wertvolle Kassettensätze zu Vorzugspreisen



GIUSEPPE VERDI Falstaff

Dietrich Fischer-Dieskau, Ilva Ligabue, Regina Resnik, Graziella Sciutti u. a.
Wiener Philharmoniker und Chor der Wiener Staatsoper unter Leitung von Leonard Bernstein
Luxuskassette mit 3 Stereo-Langspielplatten, illustriertem Begleitheft und Textabdruck

Subskriptionspreis bis 31. 1. 67 DM 48,-
CBS S 72 493-95 (Normalpreis DM 75,-)



LUDWIG VAN BEETHOVEN Fidelio

Sena Jurinac, Maria Stader, Jan Peerce, Gustav Neidlinger u. a.
Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper unter Leitung von Hans Knappertsbusch
Geschenk-Kassette mit 3 Stereo-Langspielplatten, illustriertem Begleitheft und Textabdruck

Subskriptionspreis bis 31. 12. 66 DM 48,-
CBS S 72 488-90 (Normalpreis DM 75,-)



ANTON BRUCKNER Sinfonie Nr. 8 c-moll

(Fassung 1892)
Münchener Philharmoniker unter Leitung von Hans Knappertsbusch
Kassettenausgabe mit 2 Stereo-Langspielplatten und illustriertem Begleitheft

Subskriptionspreis bis 31. 12. 66 DM 32,-
CBS S 72 486-87 (Normalpreis DM 50,-)

Subskriptions-Ausgaben der CBS Schallplatten GmbH



Europa Konzert

Jeden Monat eine 30-cm-Schallplatte
aus der Produktion VOX für
DM 9.80

JOSEPH HAYDN
Symphonie Nr. 31 D-Dur
„mit dem Hornsignal“
Symphonie Nr. 59 A-Dur „Feuer-Symphonie“
Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling
DL 1470 Stereo (mono abspielbar)
Sonderpreis bis zum 31. 1. 1967 DM 9,80
(begrenzte Auflage)
FONO Schallplattengesellschaft mbH.
44 Münster



KURZ NOTIERT

Franz Schuberts religiöses Drama „Lazarus oder die Feier der Auferstehung“ ist innerhalb der Reihe „musica sacra“ des Schwann-Verlags zum erstenmal auf Schallplatten erschienen. Das unvollendete Werk aus dem Jahre 1820 ist unter der Leitung von Helmut Banzhaf mit dem Pro-musica-sacra-Orchester München und den Solisten Hildegard Limmer, Gertrud Stocklassa, Antonia Fahberg, Albert Gaßner, Friedrich Lenz und Ernst-Peter Molitorisz aufgenommen worden.

Den Grundstein zu einem neuen Preßwerk legte die Miller International Schallplatten GmbH Mitte



Oktober in Quickborn vor den Toren Hamburgs. Das Werk soll im April 1967 seine Arbeit aufnehmen; es ist geplant, insgesamt zwanzig Plattenpressen aufzustellen.

Der französische Komponist Pierre Boulez, der im vergangenen Sommer als Dirigent des Bayreuther Parsifal außerordentlichen Erfolg hatte, schreibt im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks ein Werk für großes Orchester. Die Uraufführung soll im Januar 1968 innerhalb der Sendereihe „Das Neue Werk“ stattfinden.

Deryck Cooke; die ergänzte Zehnte ist, ähnlich wie Tschaikowskys synthetisch nachgebaute Siebente, von Eugene Ormandy und dem Philadelphia-Orchester eingespielt worden. Eine Besprechung dieser problematischen Rekonstruktion finden Sie auf Seite 647 im kritischen Teil dieses Heftes.

Das Lied von der Erde

Die „Sinfonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester“ ist vor der Neunten entstanden, belegt den für Mahler bezeichnenden engen Zusammenhang von Lied und sinfonischer Form, weist durch freie Intervallbeziehungen und „moderne“ Klangmischungen in musikalisches Neuland und entspricht Paul Bekkers Wort vom „kosmischen Kunstwerk“ der Mahler-Sinfonie. Sechs Sologesänge reihen sich aneinander; die Texte wurden Hans Bethges „Chinesischer Flöte“ entnommen, jener Sammlung freier Nachdichtungen chinesischer Lyrik, die zu Anfang unseres Jahrhunderts eine wahre China-Mode eingeleitet hatte. Anklänge an die Chinoiserie finden sich nur in dem Tenorlied „Von der Jugend“; im übrigen schrieb Mahler eine sinfonische Lyrik ohne exotisches Kolorit, eine fast pantheistische Elegie der Sympathie mit der Natur, einen pastellgetönten Hymnus auf die „liebe Erde allüberall“, eine Konfrontierung des einsamen Individuums mit dem Kosmos, ähnlich wie in der dritten Sinfonie. „Das Lied von der Erde“, posthum durch Bruno Walter uraufgeführt, wurde, banal gesprochen, Mahlers sinfonischer Welterfolg, nicht zuletzt wegen der Glanzpartien für eine pastose Altstimme und einen jugendlich-lyrischen Tenor.

An Einspielungen des „Lieds von der Erde“ herrschte nie Mangel. Monaural sind die korrekte, aber etwas nüchterne Aufnahme unter Eduard van Beinum, bei der die profunden, intelligenten Stimmen von Nan Merriman und Ernst Haefliger dominieren, die klanglich nicht sonderlich ausgewogene, in den Zeitmaßen ernst-bedächtige Auslegung durch Otto Klemperer mit Elsa Cavelti und Anton Dermota und eine klar konturierte Bruno-Walter-Produktion mit den Wiener Philharmonikern, mit Julius Patzak und der unvergessenen Kathleen Ferrier. Jüngeren Datums und obendrein in Stereo ist eine zweite Walter-Aufnahme, bei der die New Yorker Philharmoniker, Mildred Miller und Ernst Haefliger mitwirken. Bruno Walter ist als der authentische Interpret des „Lieds von der Erde“ in die Musikgeschichte eingegangen. Seine Auslegung mutet ungemünzt modern an: äußerste Klarheit, straffer Aufbau, Schönberg-naher Klang im Finale, exakte Durchleuchtung der motivischen Arbeit und der klanglichen Details. Die Partitur erscheint wie vor dem Röntgenschirm. Als expressionistische Sinfonie sah Fritz Reiner das „Lied von der Erde“: kontrastreich, heißblütig musiziert, scharf in den Akzenten, durchzogen von dramatischen Spannungen. Als Ausnahmefall steht die von Paul Klecki dirigierte Aufnahme da: Sie verwendet einen Bariton anstatt der Altstimme und obendrein den für Mahlers differenzierte Empfindung geradezu prädestinierten Dietrich Fischer-Dieskau. Die Tenorpartie ist mit einem Buffo besetzt, mit Murray Dickie. Es spricht für die Intelligenz des Sängers, daß er die lyrischen Aufschwünge der Partie meistert. Klecki, einer der immer noch zu wenig geschätzten Espresso-Dirigenten, ähnelt in seiner Auffassung Fritz Reiner: ausdrucksvoller Klang, große Steigerung, messerscharfe instrumentale Details, Unterstreichen des expressionistischen Grundzugs.

Das gegenwärtige Mahler-Repertoire, dem zur Zeit lediglich noch mustergültige Stereo-Produktionen der sechsten und achten Sinfonie fehlen, weist sogar eine Kuriosität auf: eine Einspielung des Frühwerks „Das klagende Lied“, erstellt von dem

Neffen Fritz Mahler und dem Hartford-Orchester. „Das klagende Lied“ wird von den meisten Mahler-Biographen kaum zur Kenntnis genommen; es gilt als frühe Arbeit, durchsetzt von Wagner- und Weber-Einflüssen. Im Grunde gehört es zu den Chorsinfonien, zu den Synthesen aus Lied und Sonatenform, zu den ersten Anfängen von Mahlers persönlicher Thematik. Es ist weit besser als sein Ruf, auch wenn es sich noch in der herkömmlichen Spätromantik der achtziger Jahre ergeht. Es harret noch der Entdeckung.

Wir erleben, wie eingangs gesagt, eine Mahler-Renaissance, genauer gesprochen eine Entdeckung dessen, was Mahler für unser Jahrhundert bedeutet. Man erwarte nicht, daß Mahler über Nacht populär wird. Er ist und bleibt ein Sinfoniker der Exklusivität, und jeder muß auf seine Weise zu ihm finden oder ihn auf eigene Art achselzuckend ablehnen. Mehr als jeder andere Sinfoniker verlangt er eine innere Sympathie mit seinem Werk und der darin sich äussernden Person. Er ist sozusagen Glaubenssache, vor allem für die Interpreten. Die Schallplatte ist ein wahrer Segen für Mahlers Kunst. Eine konzertante Aufführung der Siebenten oder Achten ermüdet; die Aufzeichnung erlaubt, wohl dosiert und übersichtlich aufzunehmen, was im Konzertsaal rasch vorübergleitet. Das Studium Mahlers hat in der Platte die beste Hilfe gewonnen. Sie ermöglicht es, die monologischen Sinfonien in ungestörter Abgeschlossenheit aufzunehmen.

Besprochene Schallplatten:

Gustav Mahler, Fünfte Sinfonie
New Yorker Philharmoniker; Leonard Bernstein (+ Kindertotenlieder),
CBS 72 182/3. Boston Symphony
Orchestra; Erich Leinsdorf (+ Berg,
Ausschnitte aus „Wozzeck“), RCA
LSC 7031, 1—2.

Sechste Sinfonie
Rotterdam Philharmonisches Or-
chester; Eduard Flipse, Philips
A 00297/8 L.

Siebente Sinfonie
New Yorker Philharmoniker; Leonard
Bernstein, CBS S 72 427/8. Symph.
Orchester Radio Berlin; Hans Ros-
baud, Vox VUX 2008.

Achte Sinfonie
Rotterdam Philhar. Orch., Solisten
und Chöre; Eduard Flipse, Philips
A 00226/7.

Neunte Sinfonie
New Yorker Philharmoniker; Bruno
Walter, CBS 72 068/9. — Berliner
Philharmoniker; Sir John Barbirolli,
Elec. STE 91 363/4.

Zehnte Sinfonie/Adagio
Gewandhausorch. Leipzig;
George Sebastian (+ Schönberg
„Verklärte Nacht“), Elec. SME 91 414.

„Das Lied von der Erde“
Cavelti, Dermota, Wiener Symph.;
Otto Klemperer, Vox GBY 11 890.
Ferrier, Patzak, Wiener Philharm.;
Bruno Walter, Dec. LXT 5576. —
Haefliger, Miller, New Yorker
Philharm.; Bruno Walter,
CBS 72 126. —
Dickie, Fischer-Dieskau, Philharmonia
Orch.; Paul Klecki, Elec. SME
91 049/50. — Merriman, Haefliger,
Concertgebouw Orch.; Eduard van
Beinum, Phil. G 03 161 L. — Forrester,
Lewis, Chicago Symph. Orch.; Fritz
Reiner (+ Haydn, Symph. 88),
RCA LSC 6087/1—2.

„Das klagende Lied“
Hoswell, Chookasian, Petrak, Chor
und Hartford Symph. Orch.; Fritz
Mahler, Amadeo AVRS 6152.