



Faksimile des Manuskriptes zum Menuett der g-moll-Sinfonie

DIE SCHWIERIGSTE MOZART-SINFONIE

Eine vergleichende Diskografie
der g-moll-Sinfonie KV 550
von Wolf-Eberhard von Lewinski

Obwohl die Partituren seit Haydn und Mozart ein authentisches Bild der Musik vermitteln — unabhängig davon, daß dieses Bild bei jeder Realisation im Grunde nur mit Annäherungswerten erreicht wird —, kann es bei einem Vergleich verschiedener solcher Realisierungen nicht darum gehen, die „objektive“ Gestalt eines Werkes herauszufinden. Nur selten dürfte das überhaupt gelingen: je mehr Diskografien gearbeitet werden, desto deutlicher erkennen wir, wie unmöglich es zu sein scheint, die „Ideal“-Aufnahme zu finden, die absolut „beste“ Interpretation, die dem Notentext am ehesten gerecht würde. Denn derjenige, der urteilt, schiebt zwischen Werk und Wiedergabe seine Betrachtungs-Perspektive, die wiederum die vielzitierte und letzten Endes nutzlose „Objektivität“ verhindert. Sind Diskografien wertlos? Nein, denn sie haben nicht den Zweck, die absolut gültige Aufnahme herauszusuchen, sondern: Unterschiede aufzuzeigen, von denen der einzelne Musikfreund abliest, welche der geschilderten Interpretationsarten ihm am meisten zusagt und ferner, inwieweit eine solche Art mit den Forderungen der Partituren hier und der Stilfrage dort übereingehet oder nicht. Zwangsläufig kommt der Diskograf — ein neuer Beruf unter den

Musikkritikern — zu analytischen Betrachtungsformen, zwangsläufig wird er immer wieder sagen: der erste Satz bei diesem, die Durchführung des Finale bei jenem, der langsame Teil beim dritten — das zusammen könnte die Idealfassung schenken. Könnte! Sie würde es nicht, da die Einheit fehlte. Diskografien haben indes auch einen weiteren Nutzen: sie können uns von eingebürgerten Urteilen, die zu Vorurteilen avancierten, befreien. Das kann mit Überraschungen übereingehen, wie sie mir hier bei der Mozart-g-moll-Sinfonie beispielsweise in erstaunlichem Maße unterliefen. Um es sogleich zu sagen: Karajan habe ich als Mozart-Dirigenten wenig geschätzt, da er zumeist auch hier primär auf den Klang hin arbeitete und dabei das geistige Wesen Mozart verkannte. Just bei der g-moll-Sinfonie stellte ich nun im Vergleich mit den Aufnahmen ausgesprochener Mozart-Dirigenten wie Bruno Walter oder Karl Böhm fest, daß im Prinzip Karajan neben Klemperer am zutreffendsten dirigierte. Wie das zu erklären ist, will ich versuchen, dem Leser auseinanderzusetzen. Zuvor sei aber, fast statistisch, berichtet, was bei einigen Details zu beobachten ist. Selbstverständlich sind Anmerkungen über

die Qualität der Orchester, die hier mitwirkten, überflüssig. Wo größere Wesens- oder Charakter-Unterschiede vermutet werden könnten, sind sie offenkundig durch die Dirigenten wieder ausgeglichen worden. Aufschlußreich hierbei ist es, einen Dirigenten bei verschiedenen Orchestern zu prüfen — ein Verfahren, das im Sinne einer neuartigen Diskografie ebenfalls einmal angewendet werden sollte. Hier hat Böhm die g-moll-Sinfonie mit den Berliner Philharmonikern, dort mit dem Concertgebouw-Orchester eingespielt. An dieser Stelle will ich die Fragen offenlassen, ob die Unterschiede der Wiedergabe, die eindeutig vom Dirigenten abhängig waren, insgeheim vom anderen Orchester inspiriert waren oder ob nur der Dirigent eine andere Laune oder eine andere Stimmung hatte — wer verlangt von einem Dirigenten, daß er hiervon völlig frei sei?

Allein der Aufnahmeort kann bei Tempi-Wahlen mitsprechen! Doch hier sei nur kurz angedeutet, was auffällt: eine variierte Klangfarbe, die kaum ins Gewicht fällt, bei den Holländern weniger dynamischer Kontrast als bei den Berlinern, die instrumental ausgeglichener wirken. Der dritte Satz kommt bei den Holländern erstaunlich profilierter als bei den Berlinern, das Finale ein wenig dramatischer, wuchtiger und auch lebhafter als bei den Berlinern. Kleine Tempo-Modifikationen im Finale fallen mit dem Concertgebouw heraus, völlig unerklärlich und eigentlich unabhängig von der Wahl des Orchesters ist der Unterschied des Schlusses: mit den Berlinern ritardierte Böhm und verlängerte den Schlußton, in der anderen Aufnahme fehlen diese beiden Momente.

Wenn wir die zehn verschiedenen Dirigenten, die wir uns anhörten, insgesamt beurteilen, dann dürfen wir sagen, daß sie bei diesem Werk von einem „galanten“ Mozart-Stil doch abgerückt sind, wenngleich hier und da rokokonaher Erinnerungen auftauchen. Aber diese Sinfonie ist die schwerste, die die Klassik wohl anzubieten hat. Man darf sie nicht als romantische Äußerung nehmen, noch weniger als vor-beethovenische Expression, kann sie aber auch nicht mehr von Haydn her sehen, sondern allein von dem Mozart der abgründigen Tragik, der Verinnerlichung, zugleich der Distanz, der Abstraktion. Es ist der Mozart, der Bach genau studierte und der nicht so komponieren will wie Beethoven es dann tat. Und im Grunde muß man die zwei anderen Nachbar-Sinfonien innerlich mitklängen lassen, um dem ganzen Mozart-Aspekt in g-moll gerecht zu werden, sollte nicht zuletzt wissen, daß es schon eine frühe, „kleine“ g-moll-Sinfonie Mozarts gibt (K. V. 183). Die Versuchung, romantisch zu interpretieren, liegt hier nah — besonders bei Dirigenten, die in der Spätromantik groß geworden sind. Sie führen uns aufgebauschte Steigerungen und agogisches Atmen vor, wie es aus der Zeit um die Jahrhundertwende überkommen ist. Vielleicht spürte Karajan, daß seine eigene Neigung zur Romantik hier zurückgedrängt werden müßte und eine Distanz notwendig würde — gerade bei ihm. Und wahrscheinlich ist seine Interpretation deshalb zutreffend geraten, vor allem auch hinsichtlich des Klanges: die Fähigkeit, den Klang zu durchleuchten, von moderner Anschauung her klar zu spiegeln, kommt ihm hier zugute, wenn er auch seine oft fatale Liebe zur klanglichen Expansion nicht ganz hinreichend zügeln konnte: schon der erste Akkord in der Einleitung des ersten Satzes wird zu einem Klangraum geweitet, in den Proportionen nicht zu den Streicher-Linien zuvor gefügt. Doch vergleichen wir nun im Detail: Vor-erst sei angemerkt, daß es von der Sinfonie zwei Fassungen gibt, beide von Mozart: die ältere ohne, die jüngere mit Klarinetten.

Für die letztere entschlossen sich außer Furtwängler und Böhm alle Dirigenten. Die größten Unterschiede zeigen sich in der Wahl der Tempi, damit aber auch schon in der grundsätzlichen Auffassung. Beim ersten Satz — *allegro molto* — gibt es noch verhältnismäßig wenige einschneidende Meinungsverschiedenheiten. Das „molto“ wird nicht allzu wörtlich genommen — die Dirigenten gehen fast durchweg von der kantablen Linie des Hauptthemas aus und kommen dabei zu einem mäßigen, fließenden, aber nicht ausgesprochen raschen Tempo. Einzig Furtwängler überrascht: wählte ein extrem schnelles Zeitmaß. Das andere Extrem bringt Fricisay, recht lebhaft zeigen sich Karajan und Leinsdorf.

Im Ausdruck gibt es erstaunliche Varianten: herb und verhalten bei Karajan und Wallberg, schwermütig balladesk bei Fricisay, erregt bei Klemperer, unruhig, fast nervös bei Furtwängler, bedächtig und fast jovial unter Böhm, emotional schwingend bei Walter. Tempo-Modifikationen im Sinne eines romantischen Dualismus verschmähen die meisten Dirigenten. Fricisay bringt allerdings, trotz des bereits außerordentlich langsamen Anfangstempos, das Nebenthema im *Allegro* um einige weitere Grade ruhiger. Furtwängler, Karajan und Keilberth brauchen keine Tempo-Veränderungen im ersten Satz, auch Klemperer eigentlich nicht, mehr von der Empfindung her, während sie bei Wallberg und Kleiber deutlicher zu erkennen sind. Leinsdorf dirigiert zwar das zweite Thema im gleichen Tempo, stattet dafür aber die Übergänge — vor der Reprise, Piano-Stelle kurz vor Schluß des ersten Satzes — überreichlich mit *Ritardandi* aus.

Beim *Andante* sind die Tempo-Unterschiede zwischen den einzelnen Aufnahmen schon größer — und dadurch wiederum die Charakter-Differenzen. Fricisay spielt es ernst, getragen, feierlich. Den Gegensatz dazu bringt Leinsdorf mit ausgesprochen leicht-lustigen, ja nekischen Zweieunddreißigstel-Figuren im Sinne eines Rokoko-Ornamentes. Streicher müssen dabei überzogen empfindsam agieren. Karajan verlängert leider den ersten Auftakt, nimmt jedoch danach das Tempo strafher, eben als wirkliches „Andante“. Mäßiger gibt sich Keilberth. Furtwängler läßt hier eine romantische Akzentuierung zu, die unverständlich ist — allein die grausame Dehnung des Schlusses dieses Satzes unter ihm läßt das Stück in die Sentimentalität abgleiten. Wie wohlthuend nüchtern verhält sich Karajan hier, wie organisch erscheint das *Ritardando* bei Klemperer.

Beim Menuett sind sich die Dirigenten nicht über die Auftaktnote einig: zumeist wird sie verkürzt, portato oder fast staccato genommen, Kleiber und Leinsdorf lassen sie lang, fast legato spielen. Dadurch bekommt der ganze Satz entsprechend einen weichen, fülligeren, nicht mehr von der drängenden Chromatik her bestimmten Charakter. Einige schwächen die Klangwirkung vom Harmonischen her ab, indem sie z. B. im 2. Teil des Menuetts die ausgehaltenen Violin-Noten abkürzen, um keine Dissonanzen entstehen zu lassen — bei Wallberg auffallend. Warum Fricisay allein am Ende des 3. Satzes ein starkes, völlig überflüssiges *Ritardando* angab, bleibt unerfindlich.

Das Finale zeigt die größten Unterschiede. Furtwängler jagt davon. Tempeschwankungen läßt er nicht zu. Leider hört man nicht mehr alles klar genug — wie bei Karajan übrigens, der fast so schnell ist wie Furtwängler. Leinsdorf macht sogar hier auf Rokoko kapriziös und verspielt. Kleiber ist ernst und wohlthuend gefaßt. Bruno Walter steigert sich aus einem langsameren Tempo heraus und Klemperer bleibt erstaunlich ruhig, fast zu ruhig, so daß es müde wirkt, wenn gleich der tragische As-

pekt auch besser zur Geltung kommt als der dramatische, mit dem fast alle anderen spekulieren. Das zeigt sich auch mit dem Grad des dynamischen Unterschiedes zwischen dem piano und dem forte-Abschnitt des Themas.

Die aufnahmetechnische Seite ist nicht immer günstig gelöst. Bei Walter stört ein halliger Raum, Kleibers Aufnahme ist sehr alt und müßte überholt werden. Bei Klemperer ist der Ausgleich zwischen den dynamischen Flächen und den orchestralen Partien oder Gruppen ausgezeichnet getroffen. Stets sind sonst die Tutti-Akkorde zu stark, ohne daß immer die Bläser ausreichend in den Vordergrund kommen. Wie sie es bei Walter im Trio des Menuetts tun, ist es von der Stimmung her beispielhaft.

Wenn man eine summarische Charakterisierung bei den einzelnen Dirigenten wagen will, könnte man sagen und zusammenfassen: Böhm neigt zu einem nicht dramatisch-zugespitzen, eher österreichisch-gemüthlichen, dennoch nicht einseitig romantisch engagierten, ausgeglichenen Mozart-Stil klassischer Prägung, wirkt aber doch nicht nervig genug für Mozart. Böhm ist auch hier wieder nicht so überzeugend als Mozart-Dirigent wie in der Oper. Keilberth hat ebenfalls Angst vor Schärfe und packenden Höhepunkten, vor rhythmischem Profil, obschon es eindringlicher ist als bei Böhm — dafür klanglich weniger egalisiert: die Melodiestimme tritt zu sehr in den Vordergrund, einmal setzen die Bässe zu spät ein. Bruno Walters Mozart — einst über alles gepriesen — erscheint uns heute am stärksten der Romantik verhaftet. Die Übergänge werden fließend gewählt, mit viel Tempo-Nuancierung und dynamischer Schwellung. Die Agogik triumphiert — fast hin bis zur Manier (für unser heutiges Empfinden). Dafür ist der dritte Satz und das Finale mit herrlicher Kraft und Intensität versehen, der erste Satz mit einer unaudahnlichen Wehmuth.

Kleiber wirkt gedrungener, gebändigter, obwohl auch er die Romantik suggerieren möchte, die wienerischen Akzente zu einseitig in den Vordergrund rückt. Die Dynamik sagt mit ihrer Entschiedenheit sehr zu, die Holzbläser werden vorbildlich herausmodelliert, das Finale zugleich dramatisch und brillant realisiert.

Eine merkwürdige Abart von Romantik bietet Fricisay, mit dickpastösen Linien, dramatisierten Steigerungen und dynamischen Extremen, dafür wenig Agogik oder kaum Rubati, um so mehr südlich-opernhafter Stimmung mit hämmernder Rhythmik und modellierter Melodik. Die Einspielung befriedigt mit ihrer unausgewogenen Subjektivität und gewollter Ausdrucksgestaltung am wenigsten — wenn man von Leinsdorf absieht, dessen rokoko-naher Mozart eigentlich befremdend wirkt — gemessen an den anderen hier besprochenen Einspielungen. Ich sagte, daß im Prinzip die Dirigenten alle vom Rokoko-Zopf weggewichen seien, doch scheint Leinsdorf ihm im Grunde noch nachzutruern. Immerhin holt er die Hauptstimmen deutlich hervor, ohne den Eindruck des Gezierten und Präzisen zu verhindern. Auch Wallberg enttäuscht insgesamt, da er zu indifferent erscheint, vor allem in den beiden letzten Sätzen, die ausgesprochen matt anmuten.

Furtwängler ist im wahrsten Sinne „diskutabel“ — da gibt es ein erstaunlich konzentriertes, mitreißendes Musizieren neben einer hemmungslosen Romantisierung. Viele Passagen sprechen sofort in ihrer partiturge-treuen Energie und Klarheit an, dann verwischt sich das Bild wieder, der Beethoven-Freund bricht durch. Karajans Interpretation ist nicht nur mit der Präzision bemerkenswert — der Orchestersatz ist bei ihm stets transparent, genau durchhörbar — die Nebenstimmen sind beachtet: die Bratschen-



Faksimile des Titelblattes zur ersten Ausgabe der g-moll-Sinfonie

DISKOGRAPHIE

1. Berliner Philharmoniker, Karl Böhm
Deutsche Grammophon Gesellschaft 17254
2. Concertgebouw-Orchester, Karl Böhm
Philips A 00 319 L
3. Londoner Philharmonisches Orchester, Erich Kleiber
Decca LX 30 222
4. Bamberger Symphoniker, Joseph Keilberth
Telefunken TW 30 233
5. Bamberger Symphoniker, Heinz Wallberg
Eurodisc 70 152 KK
6. Wiener Symphoniker, Ferenc Fricisay
Deutsche Grammophon 18 625
7. Londoner Philharmoniker, Erich Leinsdorf
Heliodor 478 002
8. Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler
Electrola E 91 075
9. New Yorker Philharmonie, Bruno Walter
Philips A 01 173 L
10. Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan
RCA LM-2347
11. Philharmonia-Orchester London, Otto Klemperer
Columbia STC 91 147

Achtel am Anfang wirken auf keiner anderen Aufnahme so prägnant wie bei ihm, nur Klemperer läßt sie noch deutlich genug hören. Karajans Mozart ist nicht expressiv übersteigert, dennoch niemals trocken. Nur stillfremde „Hall-Klänge“ stören ein wenig. Aber die Zurückhaltung im Ausdruck hat Karajan zu einer, wie eingangs erwähnt, bestechend klaren und weitgehend moztartgemäßen Aufführung geleitet. Allein Klemperer hat ihn an Intensität und vor allem an geistiger Gestaltungsmacht übertrumpft: bei Klemperer vernehmen wir den moztartischen Impetus abseits des Dramas, werden ergriffen von der Vergeistigung, die sich mit Konzentration wie Konsequenz fern von Rhetorik oder Understatement erlebnisreich beweist: hier, eigentlich nur hier — von Karajan stellenweise abgesehen — tritt der Dirigent völlig in den Hintergrund, Mozart zuliebe, wie er wirklich ist und wie er so selten zu hören ist.