



*Von der Arbeit des Vertriebs einer Schallplattenfirma wird in der Öffentlichkeit nur selten Notiz genommen. Auch der Schallplattenfreund nimmt sie – solange er alle Aufnahmen des Katalogs ohne Schwierigkeiten bekommt – als selbstverständlich hin, ohne dabei zu bedenken, daß der Aufgabenbereich der Vertriebsabteilung weit über das „Verteilen“ der Schallplatten hinausgeht. In unserer Gesprächsserie „In eigener Sache“ berichtet diesmal Kurt Kinkel, der Vertriebsdirektor der Deutschen Grammophon Gesellschaft, von den Aufgaben, die dem Vertrieb einer großen Industriefirma heute gestellt sind.*

In eigener Sache

## ...und auch für Streichungen zuständig

### Kurt Kinkel über die Aufgaben des Schallplatten-Vertriebs

**Herr Kinkel, welche Bedeutung hat der Vertrieb in einer großen Schallplattenfirma? Welche Aufgaben fallen ihm im Gesamtgefüge Ihres Hauses zu?**

Vielleicht lassen sich die Aufgaben des Vertriebs am besten darstellen, wenn man einmal den Entwicklungsgang einer Schallplatte von der Planung bis zum Verkauf verfolgt. — Wie kommt es zu einer neuen Schallplatte? Zuerst macht die Produktionsabteilung aus rein künstlerischen Gründen und auch — das ist selbstverständlich — unter Berücksichtigung der Vertragssituation mit unseren Künstlern einen ersten Aufnahmeplan, in der Regel für ein Kalenderjahr. Ein solcher Vorschlag, der Produktionsplan, kommt dann zu uns und wird durch unsere Wünsche ergänzt...

... Ergänzten oder korrigiert?

Im wesentlichen ergänzt. Wir weisen auf Katalogerneuerungen hin oder tragen Wünsche an das Haus heran, die uns aus den Kreisen unserer Kunden zu Ohren gekommen sind; in vielen Fällen ist die Meinung des Vertriebs ein Echo der Kundschaft...

Mit dieser Beurteilung des Produktionsvorschlags beginnt die Aufgabe des Vertriebs.

Er spielt aber in diesem Fall eindeutig die zweite Rolle: Entscheidend sind im Grunde die künstlerischen Erwägungen der Leute von der Produktion...

Dann wird gerechnet...

Ja, es wird vorkalkuliert, wie weit man die Pläne verwirklichen kann. Wir gehen dabei aber nicht ausschließlich nach merkantilen Gesichtspunkten vor. Kulturelle Gründe spielen in unseren Überlegungen eine erhebliche Rolle. Auch Prestige Gründe fehlen manchmal nicht.

**Gilt für Sie bei der Vorkalkulation auch der Satz, daß sich das klassische Repertoire selber tragen muß?**

Nein, nicht unbedingt. Unsere guten Ergebnisse mit dem Pop-Repertoire helfen oft, großzügige Entschlüsse für die E-Seite zu fassen.

**Dann kommt der Augenblick, in dem die Aufnahme fertig ist.**

Eines Tages hat die Produktionsabteilung die Aufnahme gemacht, das Band ist „im Kasten“ und wird abgegeben. Und jetzt beginnt unsere Hauptarbeit. Nun wird entschieden: 1. wann wir die Aufnahme ver-

öffentlichen; 2. in welcher Form wir sie herausbringen und 3. wie wir die Veröffentlichung intern vorbereiten — das heißt: wie viele Platten wir bereitstellen müssen.

**Inwiefern steht die Frage des Veröffentlichungstermins bei Ihren Überlegungen zur Diskussion? Spielt denn der Zeitpunkt für Sie eine Rolle?**

Ja doch, eine erhebliche Rolle sogar. Die Produktion ist häufig für eine möglichst schnelle Veröffentlichung — das kann man ihr nicht verdenken. Sie wird von ihren Künstlern gedrängt. Der Vertrieb entschließt sich dagegen nicht selten, eine Aufnahme eine Zeitlang liegenzulassen, um das günstigste Erscheinungsdatum abzapfen. Um ein Beispiel zu nennen: es wäre unglücklich, eine Strauss-Aufnahme, die wir 1963 gemacht haben, sofort herauszubringen und mit der Veröffentlichung nicht bis zum Strauss-Jahr 1964 zu warten. Und so gibt es noch weitere Gründe — Festspieltermine zum Beispiel...

Wenn dann die Veröffentlichungszeit festgesetzt ist, wird sofort die Frage nach der Form der Veröffentlichung aktuell — ob die Aufnahme zum Beispiel in einer Kassette angeboten werden soll, zu welchem Preis die Platte auf den Markt kommt...

Wenn alles entschieden ist, hat der Vertrieb die Verantwortung für die richtige Durchführung aller angeordneten Maßnahmen. Schließlich ist alles fertig, die Platten werden in unseren Vertriebsbüros angeliefert, sie stehen zum Verkauf bereit. Und nun ist es die Aufgabe des Vertriebs, das Produkt in die Kanäle hineinzubringen, in denen es zu den Endverbrauchern kommt.

#### Was sind das für Kanäle?

Es sind Tausende von Geschäften in ganz Deutschland. Wir arbeiten insgesamt mit 12000 Kunden. Wie alle großen Schallplattenfirmen hierzulande haben wir unsere eigenen Vertriebsorganisationen aufgezogen. Die DG hat in Deutschland 13 Verkaufsbüros und vier Vertriebszentralen — die Schwerpunkte unserer Arbeit — in München, Essen, Frankfurt am Main und Hamburg.

#### Können Sie uns noch weitere Einzelheiten über die Gliederung Ihrer Abteilung geben?

Das ist im Augenblick kein allzu glücklicher Zeitpunkt, denn die Deutsche Grammophon steht gerade inmitten einer Umorganisation. Wir sind dabei, eine selbstständige Deutschland-Abteilung aufzubauen, die ausschließlich den deutschen Markt bearbeiten soll. Hier in den Räumen Harvestehuder Weg 1-4 in Hamburg wird die internationale Organisation verbleiben. Der Zeitpunkt für eine Trennung des nationalen und internationalen Geschäfts ist jetzt gekommen. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft war ja — wie schon der Name sagt — eine deutsche Gesellschaft, deren Schwerpunkt in den ersten 10 Jahren nach dem Krieg im Inland lag. Das wachsende Exportgeschäft und die Gründung von eigenen Tochtergesellschaften in den wichtigsten Ländern Europas und einer Reihe von Überseemärkten macht nunmehr eine organisatorische Änderung notwendig.

#### Kann man sagen, daß der deutsche Schallplattenkäufer etwas von dieser Umstellung zu spüren bekommt?

Er hat es schon deutlich merken können, und zwar durch die stetige Veränderung des Repertoires und der Künstler. Vor zehn Jahren bildeten deutsche Künstler das Gros unserer Interpreten. Heute wirkt bei unseren Aufnahmen beinahe die gesamte internationale Künstlerprominenz mit — von den Sängern der New Yorker Met bis zu den Stars der Mailänder Scala.

#### Sie erwähnen die Scala. Werden italienische Künstler, italienische Sänger vor allem, in Zukunft stärker im Repertoire der DG in Erscheinung treten?

Auf jeden Fall wird die Serie von Opernaufnahmen in Zusammenarbeit mit der Scala zügig fortgesetzt. Im November erscheint unsere Neuaufnahme des „Rigoletto“ mit Renata Scotti, Dietrich Fischer-Dieskau und Carlo Bergonzi in den Hauptpartien, unter der Leitung von Rafael Kubelík.

#### Wie groß ist das Schallplatten-Angebot der Deutschen Grammophon Gesellschaft, wie viele Schallplatten haben Sie im vergangenen Jahr veröffentlicht?

Alles in allem haben wir rund 6000 Bestellnummern in unseren Katalogen. Davon ist fast die Hälfte E-Musik. Im vergangenen Jahr haben wir über 200 Platten mit klassischer Musik veröffentlicht. Das ist eine Zahl, die in den letzten Jahren ziemlich konstant geblieben ist.

Die Kehrseite der Neuveröffentlichungen sind die Streichungen von Aufnahmen aus dem Repertoire. Von den Lesern des fono forums wird immer wieder Klage geführt, daß gerade wertvolle Aufnahmen aus dem Katalog verschwinden. Wie stehen Sie zu der Frage der Streichungen, bei denen der



Die Daphne? Schon in der Schublade...

#### Vertrieb doch wohl ein wesentlich gewichtigeres Wort mitzureden hat als bei der Produktionsplanung?

Ja, gewiß! und die Streichungen sind tatsächlich ein Problem. Auch uns tut bei Streichungen oft das Herz weh, weil man doch schließlich zu Aufnahmen, die uns jahrelang bei unserer Arbeit begleitet haben, ein ganz persönliches Verhältnis bekommt. Aber Sie müssen wissen, daß es wahnsinnig schwer ist, wenig gefragte Aufnahmen im Verteilerapparat zu haben: sie müssen in jedem Großhandelsbüro liegen, blockieren unsere Lager, die der Händler und — die Finanzen. Wir streichen andererseits in der Regel nur Aufnahmen, wenn sich ihr Verkauf in der Größenordnung unter 100 Stück im Jahr bewegt. Schallplattenliebhaber halten es oft nicht für möglich, daß bekannte und bedeutende Werke unserer Musikliteratur so schlecht „gehen“. Aber es ist so...

#### Gäbe es nicht die Möglichkeit, solche Schallplattenliebhaber nur auf direkte Anfrage von Hannover, also von ihren Produktionsstätten aus, zu beliefern?

An einem solchen Plan arbeiten wir noch. Es ist eine sehr schwierige Sache. Allein die Frage der Verpackung...

#### Es könnte ja eine ganz schlichte Verpackung sein!

Ja, sie müßte sogar sehr einfach sein. Denn die Plattentaschen erfordern Druckauflagen, die, wenn der Einzelpreis wirtschaftlich sein soll, noch höher liegen als die Mindestauflagen für Plattenanpressungen.

Aber noch einmal zurück zum Thema Streichungen! Besonders bedauerlich ist doch zum Beispiel, daß die DG vor drei oder vier Jahren die einzige verfügbare Aufnahme mit Teilen aus der späten Strauss-Oper „Daphne“ aus dem Verkehr gezogen hat. Warum?

Und wenn ich Ihnen darauf antworte, daß wir eine komplette neue „Daphne“ in der Schublade liegen haben?

#### 1 : 0 für Sie. Wann wird sie erscheinen?

Im Frühjahr 1965.

Ein anderer Fall: Die Beethoven-Aufnahmen mit dem Koeckert-Quartett sind jetzt zurückgezogen, nachdem der Zyklus von der DG mit dem Amadeus-Quartett herausgebracht worden war. Gibt es nicht bei einer solchen Streichung erhebliche Interessen-Kollisionen?

Ja, es gibt sie schon. In diesem Fall sind die beiden Aufnahmen zum Teil beinahe drei Jahre parallel gelaufen. Aber ich muß den Spieß jetzt umkehren: Sie haben viele Wünsche an uns. Doch müssen wir auch einmal an den Instinkt unseres Publikums appellieren: Wenn ein Schallplattenfreund hört, daß ein neuer Zyklus anläuft, müßte er sich eigentlich sagen, daß die alten Aufnahmen bald aus dem Repertoire herausgenommen werden. Er sollte sie sich also, wenn sie ihn interessieren, zum baldigen Kauf vormerken.

#### Und noch eine dritte Frage zu diesem Thema: Wie steht es mit der Markevitch-Aufnahme der ersten Sinfonie von Brahms? Es ist immerhin eine der besten Platteninterpretationen dieses Werks.

Sie wird wiedererscheinen. Wir haben ja gerade jetzt wertvolle ältere Aufnahmen in einer einmaligen Sonderauflage wiederveröffentlicht, in unserer „E-Collection“. Sie wird später von einer zweiten Serie abgelöst, in der diese Aufnahme vielleicht wieder auftauchen wird.

#### Sie haben aber doch in der Vergangenheit keine ermutigende Erfahrungen mit billigen Serien gemacht?

Es hat einmal Serien zu 16,— DM gegeben. Das Ergebnis war nicht zufriedenstellend. Vielleicht war es damals noch nicht die richtige Zeit dafür. Inzwischen hat sich der Markt sehr verbreitert. Und auch bei den Jugendlichen ist das Interesse gestiegen. Überhaupt sind die Jugendlichen als Ko-effizient für unser Geschäft enorm interessant geworden, nicht nur im Bereich der Pop-Musik, sondern auch auf dem klassischen Gebiet.

#### Werden die Preise für Schallplatten in absehbarer Zeit irgendwie korrigiert werden?

Nach unten bestimmt nicht. Es wird Bewegungen geben mit dem alten Repertoire, mit Neuaufnahmen auf keinen Fall. Immerhin sind die Musiker- und Dirigenten-Honorare in den letzten Jahren beträchtlich gestiegen.

#### Bedeutet aber nicht die alljährlichen Subskriptionsangebote Ihres Hauses eine Art von heimlicher „Korrektur nach unten“?

Unsere Subskriptionen — in diesem Herbst heißen die Stichworte übrigens Karajan und Brahms — wird man doch wohl auf einem anderen wirtschaftlichen Pfadfinden sehen müssen. Die Vorbestellung seitens der Endverbraucher, und dies gleichzeitig in allen Ländern Europas, ermöglicht für die Subskriptions-Zeit eine andere Preisstruktur. Generaliter wird es nicht zu einer Verbilligung der Schallplatte kommen. Der Konsument verlangt heute eine große Katalogbreite, die große Kosten verursacht, und zwar besonders für Vertrieb, Lagerhaltung und Werbung. Vom Bruttopreis einer Schallplatte betragen die Kosten für diese drei Positionen über 50%.

Es ist vielleicht ganz gut, wenn man sich in diesem Zusammenhang einmal klar macht, daß wir zum Beispiel 2500 Platten in unserem E-Repertoire haben, daß unter diesen zweieinhalbtausend Platten 50 Aufnahmen weit

mehr als die Hälfte unseres Umsatzes bringen. Unter diesen Umständen muß man dem Händler etwas zugute halten — besonders dem Händler, der klassische Schallplatten führt — und sollte sich hüten, die etwa 33½%, die er bekommt, mit seinem Gewinn zu verwechseln: Er muß heute gewaltige Plattenmengen auf Lager halten, die seinen Betrieb erheblich belasten.

**Trotz der Belastung durch ein umfangreiches Repertoire kommt es aber doch erstaunlich häufig zu Parallel-Produktionen der Schallplattenfirmen, sogar von Nebenwerken. Auffälligstes Beispiel der letzten Zeit: Mozarts Sinfonia concertante KV 364. Spielt bei der Planung vielleicht auch ein gewisser Ehrgeiz mit, die Konkurrenz zu überbieten oder auszusteichen?**

Ich glaube nicht. Ich bin der Meinung, daß es reiner Zufall ist. Gewisse Dinge liegen eben in der Luft. Außerdem ist die Zeit

längst vorbei, in der es mehr auf das Was als auf das Wie ankam.

**Aber die Aufnahmen stehen sich doch gegenseitig im Weg?**

Aufnahme und Aufnahme ist nicht dasselbe.

**Herr Kinkle, eine Schlußfrage: Welche Eigenschaften muß Ihrer Meinung nach ein erfolgreicher „Vertriebs-Boß“ besitzen?**

Ich würde meinen, man kann auch im Vertrieb nur bestehen, wenn man aus dem Innersten heraus Musik verkauft.

**Und welche Musik verkaufen Sie am liebsten?**

Es wäre zu billig, jetzt zu sagen: klassische Musik. Die Produktionsleute sind einseitig festgelegt. Wir Vertriebsleute verkaufen Musik in generale und können uns für alle Arten Musik begeistern.

**Dann wäre ein Spezialistentum in Ihrem Fall von Übel?**

Das gerade nicht.

**Aber bei Streichungen . . .**

Also, ich denke, wenn es um Streichungen geht, muß man abstrahieren können. Und man kann es auch. — Aber ich will Ihnen zum guten Schluß wenigstens noch verraten, daß unsere Gesellschaft in dieser Saison über das bereits Bekannte hinaus noch von mehreren interessanten Werken Aufnahmen veröffentlicht wird: Debussys „La Mer“ und die zweite Suite aus Ravels „Daphnis und Chloe“, Brahms- und Schubertlieder mit Grace Bumbry und die achte Sinfonie von Anton Bruckner mit Eugen Jochum. Das ist natürlich nicht alles, aber einige Überraschungen wollen wir uns auch noch zurückbehalten.

## „Mir heißt Sinfonie: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik mir eine Welt aufbauen“

Zum sinfonischen Schaffen von Gustav Mahler

Von Willi Reich

„Mir heißt Sinfonie: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik mir eine Welt aufbauen“. — Dieser Ausspruch Gustav Mahlers ist ein sinnvolles Motto für sein gesamtes sinfonisches Schaffen. Seine Ergänzung findet er in einer Äußerung, die er im Sommer 1893, unmittelbar vor Vollendung seiner zweiten Sinfonie, im Gespräch vorbrachte: „Meine Sinfonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlebtes, was ich darin niedergelegt habe; Wahrheit und Dichtung in Tönen. Und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen. So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahin flösse, ich — dünkt mir — nichts Rechtes mehr machen könnte.“

Nach diesen Aussagen wäre man mit einem Recht geneigt, die sinfonischen Werke Mahlers als reine „Selbstdarstellungen“ aufzufassen, also als einen besonderen Zweig der „Programm Musik“. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die enge Beziehung, die zwischen Mahlers Sinfonien und seinem Liedschaffen bestehen.

Genaueres Studium der Sinfonien lehrt aber zwingend, daß ihr musikalischer Aufbau, unabhängig von aller Programmatik, vollkommen den fundamentalen Formgesetzen der Sinfonik gehorcht, wenn diese auch — bedingt durch die erheblich vergrößerten räum-

lichen und zeitlichen Dimensionen und durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit der thematischen Gestalten — in ihrer Anwendung schwerer zu erkennen sind als in den Sinfonien der Klassik und Frühromantik. Das soll durch knappe Betrachtungen der einzelnen Werke in dieser kleinen Studie nachzuweisen versucht werden.

Erste Sinfonie (vollendet 1888): Das Autobiographische ist durch die Einbeziehung zweier Stellen aus den drei Jahre früher entstandenen „Liedern eines fahrenden Gesellen“ gegeben, die ihre Entstehung einem unglücklichen Liebeserlebnis verdanken. Das eine Zitat bildet das Hauptthema des ersten Satzes, das zweite das Trio des Scherzos. — Ein viel wichtigeres Aufbauelement bilden aber einige „Naturlaute“; die Anwendung dieser Naturlaute hat Mahler selbst in Erinnerung an ein Wort Bülow's als das eigentliche „sinfonische Problem“ bezeichnet. „Naturlaute“ geben dem ersten Satz und der vorausgehenden langsamen Einleitung unmittelbar die wesentliche Stimmung. In sublimierter Art erscheinen sie auch in dem rustikalen Scherzo, das von analogen Schöpfungen Bruckners inspiriert ist, und in dem skurrilen Trauermarsch, der an Stelle eines langsamen Satzes steht. Das Finale bringt in erweiterter Sonatenform die „Lösung“. Der Stimmung nach von Mahler als „der Aufschrei eines verwundeten Herzens“ charakterisiert, knüpft es thematisch

*Von wenigen Ausnahmen abgesehen hat der Komponist Mahler zeit seines Lebens im Schatten des Dirigenten Mahler stehen müssen. Doch hatte er das unerschütterliche Vertrauen, daß die Zeit für seine Werke kommen werde. Es scheint, als sei sie heute gekommen — darauf deutet neben der schnell wachsenden Zahl neuer Mahler-Einspielungen auch das sehr lebhaft Echo hin, das diese Aufnahmen unter den Lesern des fono forums ausgelöst haben. Es gab der Redaktion den Anstoß, ihren Mitarbeiter Willi Reich um eine zusammenfassende Darstellung der Sinfonik Mahlers zu bitten.*

an einigen Stellen an den ersten Satz an, den es durch den heroischen „Ton“ seines Ausklangs übersteigt. Damit ist auch schon die Verlegung des geistigen Schwerpunkts in den Schlußsatz angedeutet, ein Verfahren, das in den späteren Sinfonien Mahlers immer entschiedener zur Ausprägung gelangt. Den geistigen Zusammenhang zwischen der ersten und der zweiten Sinfonie aus dem Jahre 1894 hat Mahler zwei Jahre später in einem Brief an Max Marschall gekennzeichnet: „Ich habe den ersten Satz (der Zweiten) „Totenfeier“ genannt, und wenn Sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner 1. Sinfonie, den ich da zu Grabe trage und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange. — Zugleich ist es die große Frage: Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß? — Wir müssen diese Fragen auf irgendeine Weise lösen, wenn wir weiter leben sollen — ja sogar, wenn wir weiter sterben sollten! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist, der muß Antwort geben, und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.“ — Im Sinne dieses „Programms“, das ja keine Einzelheiten vorzeichnet, sondern nur die Empfindungen des Werkschöpfers andeutet, ist die Sinfonie rein musikalisch gestaltet: Der „Totenfeier“ entspricht als erster Satz ein gewaltiger, mit einigen kontrastierenden Episoden durchwirkter Trauermarsch, der auch schon ein

Choralthema enthält, das dann im Finale eine wichtige Rolle spielt. Die nächsten drei Sätze bringen als „Intermezzi“ Rückblicke auf frühere Lebensstationen: Das Andante (mit dreimaliger Wiederholung des Hauptteils und zweimaligem Erklängen des lebhaft bewegten Trios), das entfernt an einen Ländler gemahnt, faßt gewissermaßen die freundlichen Erinnerungen zusammen; die instrumentale Umdeutung des kurz vorher entstandenen Wunderhorn-Liedes „Des heiligen Antonius Fischpredigt“ ironisiert in Scherzo-Funktion die Zwecklosigkeit menschlichen Bemühens; das ebenfalls zu den Wunderhorn-Liedern gehörende Altsolo „Urlicht“ (vierter Satz) verkündet den naiven Glauben, der im Finale zu höchstem Triumph geführt wird. In diesem Finale, das — analog etwa zum Finale der Neunten Beethovens — das thematische Material zuerst nur im Orchester und dann in gesteigerter Form in Chor und Orchester bringt, wendet Mahler zum ersten und einzigen Male auch tonmalerische Mittel an — unmittelbar vor der Auferstehungsszene, aber in einer Stilisierung, die etwa gewissen „Dies irae“-Sätzen in Totenmessen entspricht. Doch auch diese Mittel wer-

Frauenchor), die drei Aspekte des Scherzos andeuten, ist als besinnlicher Ruhepunkt ein Vokalsatz gestellt, in dem das Nachtlied Zarathustras („O Mensch! Gib acht!“) „misterioso“ von einer Altstimme vorgetragen wird. Der eigentliche langsame Satz der Sinfonie ist aber an den Schluß gestellt: ein ruhvolles Adagio, das in seinem ekstatischen Aufstieg — wie mehrmals bei Mahler — die ursprüngliche Idee der Sinfonie überschreitet und manches vorausnimmt, was dann erst im nächsten Werk seine Erfüllung findet.

Damit ist bereits der Zusammenhang zwischen der dritten und vierten Sinfonie angedeutet. Die Vierte — vollendet im Jahre 1900 — symbolisiert die Entwicklung vom irdischen zum himmlischen Leben, sieht aber auch schon das Irdische zumeist von seiner freundlichsten Seite.

In diesem Sinne ist sie Mahlers unbeschwerteste, am leichtesten faßliche Sinfonie geworden, wozu auch der kleinere Orchesterapparat einiges beiträgt. Der erste Satz hat, ohne in den Themen allzu stark zu kontrastieren, strikte Sonatenform; sein Beginn nimmt ein wichtiges Motiv des Finales vor-

viuelles musikalisches Gepräge wahr, zweckmäßig in eine Gruppe zusammenfassen. Die Begründung hierfür liegt nicht nur in dem äußeren Umstand, daß alle drei Werke reine Instrumentalsinfonien sind, sondern auch in gewissen Besonderheiten ihres formalen Aufbaus, der in mancher Beziehung an die großen Vorbilder der Klassik und Romantik erinnert.

Bei der Fünften ist aber, wie ein Skizzenblatt Mahlers beweist, ein deutlicher Zusammenhang mit den vorangegangenen „Lied-Sinfonien“ gegeben: Ihr erster Satz, ein Trauermarsch, bringt ein Zitat aus den fast gleichzeitig entstandenen „Kindertotenliedern“, und zwar eine Stelle, an der vom „Freudenlicht der Welt“ die Rede ist, und ihr Scherzo (dritter Satz) geht auf eine Partie zurück, die Mahler ursprünglich der Vierten Sinfonie zugeordnet hatte und als Symbol für „die Welt ohne Schwere“ verwenden wollte. Beide Gedanken finden in dem Rondo-Finale, das zum Teil mit pastoraler Thematik ausgestattet ist, ihre musikalische Erfüllung. Die beiden anderen Sätze haben deutlich episodischen Charakter: der stürmisch bewegte zweite Satz mutet — auch thematisch — wie ein leidenschaftlicher persönlicher Kommentar zum Trauermarsch an, und das Adagietto an vorletzter Stelle präliert dem vitalen Ausklang durch ein ruhvolles Idyll.

Die sechste Sinfonie führt den Beinamen „die Tragische“, und zwar vor allem deshalb, weil in ihr die Einsamkeit Mahlers in seiner Zeit und sein Bewußtsein von der Tragik des Lebens den entschiedensten Ausdruck gefunden haben. Für beides setzte der Komponist besondere Klangsymbole ein: Im ersten Satz das Geläute von Herdenglocken als letzten Klang, der dem weltflüchtigen Einsamen noch vom Irdischen her vernehmbar ist, und im Finale zwei Hammerschläge als akustische Versinnlichung des unerbittlichen Schicksalsspruchs. — Beide Symbole sind eingebaut in ein sinfonisches Geschehen, in dem das erste Allegro, das ruhvolle Andante und das Scherzo, das „altväterische“ Tanzrhythmen gespenstisch variiert, eine erste Abteilung bilden, der das gewaltige, ausgedehnte Finale als zweite Abteilung gegenübersteht. Auch hier symbolisiert Herdengeläute die erzwungene Einsamkeit des rastlosen Suchers; aber nun ist jede Rückwendung unmöglich: in düsteren, allmählich verhallenden Akkorden findet sein Schicksal den tragischen Ausklang.

Die Siebente, mit der die Trilogie der Instrumentalsinfonien schließt, ist in der Gesamtanlage in mancher Beziehung der Fünften analog. Wieder beginnt das Werk mit trauermarschartigen Rhythmen, die aber bald in einen grandiosen Aufschwung münden, der etwa dem schrankenlosen Walten der Elemente der Natur zu vergleichen ist, hier aber künstlerische Maße durch genaue Einordnung in die Gesetzmäßigkeiten der Sonatenform erhält — ein Vorgang, der sich im Finale durch analoge Anwendung der Rondoform auf noch höherer Ebene wiederholt. Dazwischen liegen drei ausdrucksvolle Charakterstücke: zwei „Nachtmusiken“, die ein Scherzo umrahmen, das Mahler selbst als „schattenhaft“ bezeichnet hat.

Die achte Sinfonie aus dem Jahre 1907 deutet den aufgebauten Klangmitteln nach — es werden ein Riesenorchester, zwei gemischte Chöre, ein Knabenchor und sieben Gesangssolisten eingesetzt (daher der Name „Sinfonie der Tausend“) — aber auch infolge der geistigen Gesamtkonzeption, den Höhepunkt in Mahlers sinfonischem Schaffen. Der fast ununterbrochene Einsatz der Gesangsstimmen hat jedoch nie die sinfonische Anlage überwuchert. Der erste Teil, eine Verherrlichung der göttlichen Schöpferkraft über die Worte des Hymnus „Veni creator spiritus“, ist in strenger Sonatenform gehalten und stellt gewissermaßen die Exposition zum zweiten Teil dar, in dem die Schlussszene aus Goethes



Gustav Mahler:  
„Meine Sinfonien  
erschöpfen den Inhalt  
meines ganzen  
Lebens ...“

den schließlich der rein musikalischen Gestaltung glanzbar gemacht und sinnreich in den glanzvollen Erlösungsjubel eingebaut. Ins Irdische zurück führt zunächst die 1896 vollendete dritte Sinfonie. „Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimnis, das man vielleicht im Traume ahnt!“ sagte Mahler von ihr. Angesichts dieses Bekenntnisses ist es nun höchst interessant wahrzunehmen, in welch ingenieuser Art der Komponist die hier besonders naheliegende Gefahr des bloß Schildernden vermeiden konnte: Der dem „Einzug des Sommers“ zugeordnete erste Satz, der fast die Hälfte des Werkes einnimmt, ist als ungeheurer, von elementarer Dampfkraft zu tumularischer Freude gesteigerter Marsch gestaltet. Zwischen die Sätze Nr. 2 (Tempo di Menuetto. Grazioso), Nr. 3 (Commodo. Scherzando) und Nr. 5 (Intonation eines Wunderhorn-Liedes durch Knaben- und

aus. Der als Scherzo gedachte zweite Satz enthält, als einziges Stück der Sinfonie, auch düstere Partien, die einen grotesken Reigen bilden, zu dem, wie Mahler es ausdrückte, Freund Hein die Fiedel streicht. — In kunstvoller Temposteigerung bildet der nächste Satz eine Reihe von Variationen über ein Doppelthema, die vom feierlichen Adagio zu anmutig-rascher Bewegung führen und schließlich mit glanzvollem Aufschwung die Thematik des Finales andeuten, das durch das Wunderhorn-Lied „Wir genießen die himmlischen Freuden“ bestimmt ist. — Innerhalb der Sinfonik Mahlers ist die Vierte dasjenige Werk, in dem sich der Humor des Komponisten am reinsten manifestiert.

Die nächsten drei Sinfonien — die Fünfte (vollendet 1902), die Sechste (vollendet 1904) und die Siebente (vollendet 1905) — lassen sich, obwohl jede ihr durchaus indi-

„Faust“ angedeutet ist und die Beziehung des Göttlichen zum Menschlichen — Mittlerin ist die alles durchdringende Liebeskraft — bezwingende Verherrlichung erfährt. Der Reichtum an musikalischen Entsprechungen zwischen den beiden Teilen ist wahrhaft überwältigend. Er reicht von wörtlichen Zitierten bis zu variationsmäßigen Umbildungen ganzer thematischer Komplexe und wird infolge der erheblichen Unterschiede in der sprachlichen Ausdrucksform dem Hörer nur selten bewußt. Auf ihm und auf der überaus glücklichen melodischen Erfindung des Ganzen beruht die absolut überzeugende Wirkung der Sinfonie, der sich kein unbefangener Hörer entziehen kann.

Das Monumentalwerk der Achten war für Mahler weder in allgemeingeistiger noch in kompositionstechnischer Hinsicht zu überbieten. Das war der äußere Grund, der Mahler auf einen Weg führte, der auch der tiefen Verinnerlichung entsprach, zu der er in seiner Spätzeit gelangt war. Für diese neue Schaffensweise zeugen seine letzten beiden vollendeten Werke: das nach chinesischen und eigenen Texten für zwei Stimmen und Orchester geformte sechsstellige „Lied von der Erde“ (1908) und die neunte Sinfonie (1909). Beide Werke wurden erst nach Mahlers frühem Tode von Bruno Walter uraufgeführt.

Es ist ein neuer, feingliederiger Kammerstil, der diese beiden Spätwerke kennzeichnet, ein Stil, der nicht nur durch die Reduktion der aufgetragenen Klangmittel gegeben ist, sondern auch durch die besondere Art der Melodiebildung und der thematischen Arbeit. — Der sinfonische Charakter im „Lied von der Erde“ ist vor allem durch das letzte Stück („Der Abschied“) gegeben, das die vorangegangenen fünf Sätze als kontrastreiche Erfahrungen aus dem Leben des Einsamen erscheinen läßt. — Die neunte Sinfonie mutet in mancher Beziehung wie ein Rückblick auf das frühere sinfonische Schaffen — die Achte ausgeschlossen — Mahlers an. Für die ersten drei Sätze — dem von Todesahnungen unwitterten ersten Stück, dem Ländler und der Rondo-Burleske — gibt es viele thematische und stimmungsmäßige Analogien zu früheren Werken. Völlig neuartig dagegen die Haltung des Adagios. Zwar findet sich auch hier eine Reminiszenz aus einem weit zurückliegenden Werk (die Melodie zu den Worten „Sie ruhn wie in der Mutter Haus“ aus den „Kindertotenliedern“); aber die Art, wie hier der Abschluß der Sinfonie in zartestem Versweben „ersterbend“ herbeigeführt wird, weist in neue Klangregionen, die Mahler nicht mehr betreten durfte — auch nicht in seiner fragmentarisch überlieferten zehnten Sinfonie —, die aber für seine berufenen Nachfahren, vor allem für Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, höchst fruchtbar geworden sind.

Am Schluß der Partitur der neunten Sinfonie finden sich von Mahlers Hand die Worte: „Leb wohl, mein Saitenspiel!“ — Er hatte also selbst gefühlt, daß die Welt, die er sich in seinen Sinfonien aufgebaut hatte, mit diesem Werk ihr Ende gefunden hatte. — Doch nur für ihn, nicht aber für uns, denen sich Mahlers sinfonische Welt erst jetzt voll erschließt.

# LEONID KOGAN

Auch in einer Zeit nahezu schrankenloser Kommunikationsmöglichkeit künstlerischer Leistungen müssen Interpreten der Weltklasse für Deutschland gelegentlich noch post festum entdeckt werden. Das war der Fall bei dem russischen Geiger Leonid Kogan, der in diesem Jahr zum erstenmal zu einer kurzen Konzerttournee in die Bundesrepublik kam. Zwar gibt es auch bei uns seit Jahren Schallplatten, in denen sich seine Kunst dokumentiert; zwar weiß man schon lange von den überschwenglichen französischen und amerikanischen Kritiken, in denen Kogan als größter, bedeutendster russischer Geiger neben Oistrach gefeiert wird. Doch anders als im Fall seiner berühmten Landsleute Swjatoslaw Richter oder Mstislaw Rostropowitsch hatte beides nicht genügt, den Namen Kogan über die Zirkel der Eingeweihten hinaus zum Begriff werden zu lassen. Seine Konzerte in Hamburg und München bestätigten dann allerdings glänzend den Ruf, den er im Ausland besitzt.

fono forum sprach mit dem 40jährigen Künstler, der im privaten Umgang kaum etwas von seiner eminent temperamentvollen, expressiven Musizierweise abhien läßt, vor seinem Konzert in der Hamburger Musikhalle.



Herr Kogan, Sie sprechen ein sehr gutes Deutsch. Wo haben Sie es gelernt?

„Nur in der Schule, in Dnjepropetrowsk, später in Moskau.“

„Dort unterrichten Sie heute?“

„Ja, am Tschaikowsky-Konservatorium, zusammen mit Oistrach und einem halben Dutzend anderer Violinpädagogen, die Ihnen aber nicht bekannt sein werden — es sind Professoren, keine Artisten.“

„Wie steht es in Ihrem Land um den geistigen Nachwuchs?“

„Es geht gut, aber erst seit zwei oder drei Jahren. Vorher hatten wir Sorgen.“

„Wie ist der Ausbildungsweg eines Musikers?“

„Wenn ein Kind musikalisch sehr begabt ist, kommt es mit zehn Jahren in eine zentrale Musikschule, in der die Musik im Mittelpunkt des Unterrichts steht. Diese Schulen gibt es seit 1934, ich habe sie auch besucht. Später kommt man dann auf ein Konservatorium und durchläuft die verschiedenen Klassen. Das ist dann nicht mehr viel anders als bei Ihnen.“

„Spielen Sie gerne für die Schallplatte?“

„Das ist schwer zu sagen. Es gibt selten eine Schallplatte, die so gut ist wie ein Konzert. Es ist eine ganz andere Atmosphäre im Studio. Wenn der Künstler bereit ist, ist das Orchester nicht zusammen, wenn das Orchester

bereit ist, gehen die Apparate nicht, wenn dann wirklich alles bereit ist, ist das Gefühl weg. Und dann: man weiß, daß man das Tonband schneiden kann. Die Spannung ist dadurch nicht so groß. Am besten sind für mich die Aufnahmen, die nicht geschnitten sind.“

„Gibt es Schallplattenaufnahmen von Ihnen, die nicht geschnitten sind?“

„Ja, das Beethoven-Konzert.“

„Was halten Sie von der neuesten Entwicklung der Musik? Gibt es in Ihrer Heimat eine moderne Musik, wie sie etwa in Polen von Lutoslawski oder Penderecki praktiziert wird?“

„Nein — zum Glück nicht. Ich weiß nicht, wie es weitergehen soll; aber ich finde, es sollte eine Musik geben, die alle Menschen in allen Ländern hören und verstehen sollen ...“



## Diskografie Leonid Kogan:

(alle Aufnahmen sind bei Electrola erschienen oder über den ASD zu beziehen)

**Bach**, Violinkonzert E-dur BWV 1042, Doppelkonzert d-moll BWV 1043 (mit Elisabeth Gilels) C 70 427

**Beethoven**, Violinkonzert D-dur op. 61, CX 1738/SAX 2386

**Beethoven**, Trio B-dur op. 97 (mit Elisabeth Gilels und Rostropowitsch) Sonate e-moll op. 30 Nr. 2 MC 2010

**Brahms**, Violinkonzert D-dur op. 77, FCX 839/SAXF 166

**Khrennikov**, Violinkonzert B-dur op. 17, LDX 8339

**Lalo**, Symphonie Espagnole d-moll op. 21 (ST) C 70 432

**Leclair**, Suite op. 3 Nr. 3, Sonate op. 3 Nr. 1; Ysaye, Sonate Nr. 1 für 2 Violinen; Telemann, Kanonische Sonate Nr. 1 (mit Elisabeth Gilels) CX 1887/SAX 2531

**Mendelssohn**, Violinkonzert e-moll op. 64; Tschaikowsky, Violinkonzert D-dur op. 35, FCX 30 127

**Mozart**, Violinkonzert G-dur KV 216; Mendelssohn, Violinkonzert e-moll op. 64, CX 1744

**Mozart**, Violinsonate F-dur KV 376, MC 2011

**Paganini**, Violinkonzert Nr. 1 D-dur; Cantabile op. 17, CX 1562

**Prokofiew**, Violinkonzert g-moll op. 63, LDP 8202

**Saint-Saens**, Havanese op. 83; Tschaikowsky, Serenade Melancolique b-moll op. 26, MC 2051

**Tschaikowsky**, Violinkonzert D-dur op. 35, C 70 377

**Tschaikowsky**, Meditationen d-moll op. 42, CX 1711/SAX 2323

**Vivaldi**, Violinkonzert g-moll op. 12 Nr. 1, NC 2018