

plötzlich eine überraschende Ambivalenz. Man fragt sich: Ist man noch in der Durchführung oder schon in der Reprise? Diese Hörempfindung scheint mir charakteristisch für Mahlers Verfahren der Verundeutlichung, der Ambiguität, der Vermischung, Affekt-Überlagerung (ich erinnere an die Affektmischung in der "Salome"-Stelle im Seitensatz!).

Viele Dirigenten halten sich an die Schulform: Mit dem Adagio beginnt die Reprise, also muß ein deutlicher Einschnitt gemacht werden, wie er hier ja auch satztechnisch und in der Stimmungslage vorhanden ist. So wird der Einschnitt auch durch eine Tempoveränderung gekennzeichnet. Bei dieser Interpretation sagt das Bewußtsein: Das unmittelbar Vergangene ist vergangen, wir greifen den Anfang wieder auf und blicken voraus auf das, was gleich kommt: nämlich die mit gewaltigem Aufwand ("grandioso") inszenierte Reprise des Hauptsatzes. Dies macht Gary Bertini: Der Beginn des Adagios stellt sich hier dar als eine Ernüchterung nach dem Schwelgen, als ein "Rückfall" ins Dunkel des Anfangs. Wir sind eindeutig woanders und bleiben es auch: in der Reprise. Das ist durchaus begründbar. Das Umkippen entsteht bei Bertini nicht zuletzt durch Farbgebung: Er schafft viel Blechglanz beim ekstatischen Höhepunkt davor, dann kommen düstere Streicher, hervorgehobene Blechsoli und vor allem wieder das dumpfe Gedröhn von großer Trommel und Pauke, das für seine Aufnahme so charakteristisch ist.

Musik 11

*CD: EMI CDC 7 54184 2, Nr. 1 (11'45-14'32")
1. Satz, Ausschnitt wie zuvor
Gary Bertini, Kölner Rundfunk-SO*

2.47"

Bertini folgt hier, wie gesagt, der Vorgabe des Notentextes, der die große Zäsur in allen Parametern deutlich macht. Das Ganze klingt überzeugend, wenn auch die Streicher im Pianissimo etwas blaß und distanziert klingen.

Dagegen Bernstein in der Aufnahme von 1985: sie wirkt expressiv überzogen, sehr subjektivisch, charakteristisch für seinen Altersstil gerade in den langsamen Sätzen. Aber Bernstein stellt intuitiv eine Balance zwischen der "Insel" und dem folgenden Adagio der Reprise her.

Musik 12

*CD: DGG 419 212, Nr. 6 (11.37"-14.47")
1. Satz, Ausschnitt wie zuvor
Leonard Bernstein, New York Philh. (1985)*

3.10"

Das war Leonard Bernstein mit den New Yorker Philharmonikern. Hier klingt schon etwas von einer formalen Kontinuität an, einem musikalischen Entwicklungsprozeß, der seine formale Logik aus sich selbst heraus erzeugt und sich nicht an schulmäßige Vorstellungen von der Sonatensatzform hält. Diese überlieferten formalen Kategorien werden hier in der Komposition zwar noch äußerlich respektiert, aber durch Mehrdeutigkeit, durch das Spiel mit der Gewichtung der Formteile in Frage gestellt. Eine Interpretation, die diese Ambivalenzen darzustellen vermag, ist für mich viel interessanter als eine, die die auf akademische Weise das traditionelle Formschemata bekräftigt.

Am suggestivsten hat meines Erachtens George Solti diesen Übergang von der Durchführung in die Reprise gestaltet. Er realisiert die Ambiguität dieser Stelle am besten. Das Adagio ("Reprise der Introduction") ist bei ihm, trotz des strukturellen Bruchs in der Komposition, praktisch bruchlos an die "Insel" angefügt. Es erscheint so im weiteren Verlauf der Musik als Beendigung, Ergänzung, Erfüllung der Durchführung. Welches sind die Mittel, mit denen Solti diesen Eindruck erreicht? In der "Insel" bleibt die Marschcharakteristik im Hintergrund sehr präsent, das Tempo zügig, unterschwellig unruhig (kein "absolut Anderes"! In beiden Teilen starke rhythmische Binnenspannung. Was als "lyrisch" oder "schwelgerisch" bezeichnet werden könnte, ist in der Satzstruktur verankert durch den klar gezeichneten Rhythmus, z.B. in den Stufengängen im Baß (die pizzicati der Kontrabäße sind nicht nur eine "interessante" Farbe wie bei Bertini!) Und vor allem: Solti verknüpft oder "vermittelt" die beiden gegensätzlichen Teile, indem er beide unter das exakt gleiche Tempo stellt!

Musik 13

LP: Decca SOLT 10-B (11.45" bis 14.35")
 1. Satz, Ausschnitt: Zi 39 bis Zi. 44
 George Solti, Chicago SO

3.10"

Wir haben gesehen: Die Darstellung einer zerklüfteten Polyphonie, die Transparenz, das Hervorheben von Hauptstimmen usw. – all das ist bei der Interpretation nicht unbedingt schon ein Wert an sich. Wenn der Ton, der Ausdruckscharakter nicht stimmt, sondern alles einem digitalen Einheitsschönklang unterworfen wird, fehlt Mahlers Musik eine wesentliche Qualität.

Vielleicht widerspreche ich mir, wenn ich Ihnen nun hier nun eine Aufnahme

vorstelle, in der der Klang "positiv", oder wenn Sie so wollen: "affirmativ" aufgefaßt wird, und dazu anmerke, daß sie meines Erachtens Mahlers Gedanken- und Empfindungswelt trotzdem vorzüglich erfaßt. Sie stammt von Claudio Abbado und dem Chicago Symphony Orchestra.

Abbados Musizieren zeichnet sich aus durch einen unwiderstehlichen Energiestrom. Statt Brüche gestaltet er Übergänge. (=Verletzung des Dogmas einer "progressiven" Mahlerdeutung, wie sie seit Adorno gilt?). Wir hören eine intelligent ausgeleuchtete Struktur, räumliche Tiefe, eine breites Ausdrucksspektrum. Abbados Interpretation situiert Mahlers Werk im Umkreis der frühen Wiener Schule: Man hört darin die hellen oktavierten Bläsermixturen von Schönbergs Kammermusik, die polyphon aufgetürmten Klänge und die gehobene Temperatur der zur Atonalität drängenden Musik jener Jahre. Es ist bei Abbado viel Emotionalität, aber keine Sentimentalität im Spiel. Sie verbindet sich mit Intellekt und kehrt zugleich psychische Tiefenschichten hervor. Das teilt sich mit vor allem über den Klang und über das rational schwer faßbare Phänomen dessen, was ich "Energiestrom" nannte. Das Mittel der Tempoveränderung, bei den Dirigenten sonst der bevorzugte Ansatzpunkt für die Darstellung nichtrationaler Werte, spielt bei Abbado eine untergeordnete Rolle.

Wie Abbado den fragmentierten Formverlauf der Durchführung dynamisch zu Blöcken zusammenfaßt, wie er die "Insel" am Ende der Durchführung ins Satzganze integriert, dann zur Introduction zurückkehrt und doch keine Introduction, sondern eher eine Fortsetzung, eine Erfüllung der Durchführung schafft, wie alles dann doch umkippt und die Reprise in zwei Schüben zum Ausbruch kommt und im "Grandioso" gipfelt – mit brucknerschen Größe und spätkakanischer Pracht: Das alles sollten Sie sich nun einmal anhören. Es ist ein langer Ausschnitt: Hörend analysieren, ohne weitere Erklärung.

Musik 13

CD: DGG 413 774, Nr. 6 (ab 0.47") bis Nr. 8 (bis 0.46")
1. Satz Zi. 37 bis 1 vor 51
Claudio Abbado, Chicago SO

6.10"

In der utopischen "Insel" werden hier auch die dunklen Seiten ausgeleuchtet, Abbado liebt eine satte Harmonik, die auch die Dissonanzen ausspielt.

Nun noch ein letzter Abschnitt aus dem 1. Satz, wieder einer, in dem ein Übergang, ein Ausbrechen aus einer Emotionslage in eine andere,

gegensätzliche geschieht. Er stammt aus der Reprise, nach dem Seitensatz, wo eine letzte Steigerung an Komplexität und an Lautstärke stattfindet: eine äußerste Verdichtung, ein Energiestau, der sich dann in die Coda entlädt. Es ist eine Passage, deren Gehalt mit den Vokabeln "Weltlauf", "Objektivierung", "technoide Entfremdung" umschrieben werden kann. Der Orchesterklang enthält hier hohe Geräuschantelle: Tambourin, Pauke, Becken, große Trommel; dazu, nach oben irrlichternd, Glockenspiel und Triangel (Komponenten von "Lärm"). Auch hier gilt für die Interpretation: die klangliche Zuspitzung sollte mehr sein als bloß eine Farbsensation. Sie sollte inhaltsbedingt sein. Moderne Digitalaufnahmen erbringen hier ein zwiespältiges Resultat. Gut ist Bernard Haitink, der den 1. Satz eher gemessen im Tempo, nüchtern und in den Allegro-Teilen überlegt darstellt. Hier seine Version der genannten Stelle, der diese kühl disponierende Art nur zugute kommt. Es spielt das Concertgebouw-Orchester Amsterdam.

| | | |
|-----------------|---|--------------|
| <i>Musik 14</i> | <i>CD: Philips 410 399, Nr. 1 (19.50" bis 22.47") 1. Satz, 2 vor Zi. 60 bis Satzende Bernard Haitink, Concertgebouw Orch.</i> | <i>2.57"</i> |
|-----------------|---|--------------|

Scherchen geht auch hier wieder bis ins Extrem. Das gilt nicht nur für die zügellos wilde Aufnahme von 1965, sondern auch für diejenige von 1960, in der die Tempi sehr gemessen sind. Leider schlechtes Orchester, offenbar auch schlechte Vorbereitung: alles wackelt etwas. Trotzdem ein fesselndes Dokument: Es spielt sich ein Komprimierungsprozeß ab, ein Konflikt, der sich bedrohlich zuspitzt. Scherchen erreicht das u.a. durch den rücksichtslosen Einsatz der Schlaginstrumente, der durch die Mikrofonie noch hervorgehoben wird (man hört sehr genau die einzelnen Tambourin-Schläge mit der Hand!). Meine Assoziationen sind hier: Aufmarschfelder, Mobilisierung, Krieg.

| | | |
|-----------------|--|--------------|
| <i>Musik 15</i> | <i>CD: AS disc, Nr. 1 (18.18" bis 20.50) 1. Satz, 2 vor Zi. 60 bis Satzende Hermann Scherchen, Wiener Sinfoniker (Aufnahme 1960)</i> | <i>2.32"</i> |
|-----------------|--|--------------|

Auch hier nochmals Abbado – ein extremes Gegenbeispiel zu Scherchen: Die Schärfen sind nie exzessiv zugespitzt, sie befinden sich stets noch innerhalb der Grenzen des schönen Klangs. Trotzdem schlägt die Aufnahme emotional in Bann: aber nicht durch besonnenes Disponieren (Haitink) oder einen Gestus der

Gewalt (Scherchen), sondern durch Intensität und Vielfalt des Klangs, durch einen Appell an Tiefenschichten, der durch reine Strukturarbeit nie bewirkt werden kann. Auch hier wieder zu beobachten: eine drängende Energie (auch im Seitensatz!). Erreicht wird so eine Einheitlichkeit der Darstellung: die Welt als Ganzes mit allen Gegensätzen und Abgründen.

| | | |
|-----------------|---|--------------|
| <i>Musik 16</i> | <i>CD: DGG 413 774, Nr. 8 (ab 2.39") bis 5.25 1. Satz, Ausschnitt: 2 vor Zi. 60 bis Satzende Claudio Abbado, Chicago SO</i> | <i>2.46"</i> |
|-----------------|---|--------------|

Nun weg vom 1. Satz. Angesichts des Umfangs der 7. Sinfonie und der Notwendigkeit, auch ins Detail zu gehen, beschränke ich mich im folgenden, wie eingangs erläutert, noch auf Ausschnitte aus dem dritten Satz, dem Scherzo, und dem fünften, dem Schlußbrondo. Satz 2 und 4, die beiden Nachtmusiken, lasse ich weg. Mit ihrer programmatischen Bildhaftigkeit sind sie wahrscheinlich häufiger Gegenstand von Erörterungen gewesen als die komplizierteren, deutlicher in der sinfonischen Tradition verwurzelten Ecksätze sowie das Scherzo.

Zunächst der Beginn des Scherzos mit Bernard Haitink und dem Concertgebouw-Orchester.

3. Satz, Scherzo: 17) Haitink, 18) Scherchen LP, 19) Abbado

| | | |
|-----------------|---|--------------|
| <i>Musik 17</i> | <i>CD Philips 3. Satz Anfang bis T. 93 Bernard Haitink, Concertgebouw Orchestra Amsterdam</i> | <i>1.51"</i> |
|-----------------|---|--------------|

Bernard Haitink, dessen Nüchternheit in der strukturellen Komplexität des 1. Satzes vorteilhaft zur Geltung kommt, wirkt hier eher blutleer. Das Scherzo fordert eine Charakterisierung, die mehr sein muß als nur die kühle Darstellung struktureller Vorgänge.

Als nächstes Hermann Scherchen und das Wiener Staatsopernorchester von 1952.

| | | |
|-----------------|---|--------------|
| <i>Musik 18</i> | <i>LP 3. Satz Anfang bis T. 93 Hermann Scherchen, Staatsopernorchester Wien</i> | <i>2.48"</i> |
|-----------------|---|--------------|

Hermann Scherchens Version klingt rau, kantig, wird im Verlauf des Stücks immer unheimlicher. Der Violinklang ist sehr präzise geformt und wirkt leicht denaturiert (was auch mit der Aufnahme zutun haben könnte). Ein nerviger rhythmischer Impuls treibt die Musik voran.

Als letzte Version möchte ich Ihnen noch die mit Claudio Abbado und dem Chicago Symphony Orchestra vorstellen.

| | | |
|-----------------|---|--------------|
| <i>Musik 19</i> | <i>CD DGG</i> <i>3. Satz Anfang bis T. 93</i> <i>Claudio Abbado, Chicago Symphony Or.</i> | <i>1.51"</i> |
|-----------------|---|--------------|

Charakteristisch an Abbado Interpretation dieses dritten Satzes ist wieder der Energiefluß. Dazu scheut der Dirigent vor gelegentlicher Überzeichnung nicht zurück, was dem Ganzen etwas Groteskes, wenn nicht sogar Gespenstisches verleiht. Der dritte Satz wird hier als Charakterstück aufgefaßt. Vielleicht kommt hier eine typische Qualität des Operndirigenten Abbado zum Tragen.

Als dritten Schwerpunkt dieses Interpretationsvergleichs habe ich den fünften Satz ausgesucht, der überschrieben ist mit "Rondo – Finale". Hier gleich die charakteristischen Schlußakte.

| | | |
|-----------------|---|-------------------------------|
| <i>Musik 20</i> | <i>CD Dechant</i> <i>5. Satz Schluß ab T. 531</i> <i>Jascha Horenstein, New Philharmonia Orchestra</i> <i>(Aufnahme 20. August 1969, London)</i> | <i>2.10" (+0.10" Beifall)</i> |
|-----------------|---|-------------------------------|

Festmusik, Triumph, Begeisterungstaumel: So schließt die fünfte Sinfonie von Mahler. Das Beifallsgebrüll stellt eine adäquate Reaktion auf einen – den vielleicht vordergründigsten – Aspekt dieses Schlußsatzes dar. Doch es steckt zweifellos mehr in diesem rund 20-minütigen Finale. Schon formal ist die Sache komplizierter als sie auf den ersten Blick aussieht. In scheinbar konventioneller Manier folgen sich, wie der Titel "Rondo – Finale" verspricht, insgesamt acht Ritornell-Abschnitte, unterbrochen von den Zwischenspielen. Doch versteckt sich hinter dieser klassizistischen Maske ein ungewöhnlicher Formverlauf. Je länger das Stück dauert, desto verschachtelter ist er; das Prinzip der entwickelnden Variation läßt vor allem die Episoden auswuchern.

Die kompositorischen Mittel kontrastieren teilweise schrill miteinander. Mit relativ einfachen harmonischen Stufen werden abgerissene Kadenzen gebaut, werden gewaltsame Wendungen erzwungen. Volksliedhafte, tänzerische und

marschähnliche Bruchstücke werden durch eine extrem unregelmäßige Metrik gebrochen, die "Eins" des Taktes ist über weite Strecken hinweg nicht mehr klar auszumachen. Die Einzelteile dieser Reihungsform werden in einer Art Schnitttechnik aneinandergesetzt, was bei ruckartigen Übergängen fast gewaltsam wirkt. Eine Polyphonie der Themen, die in der gelehrten kontrapunktischen Tradition als Mittel zur Verdichtung, Überhöhung, Anreicherung eingesetzt wird, kippt um in einen Höreindruck der dilettantisch zusammengeschnitzten Kolportage, des Pasticcio, des pompösen Potpourri. Doch all das wird erzeugt mit den Mitteln einer elaborierten, artifiziellen Formsprache. Wie im ersten Satz die Sonatenhauptsatzform, so wird hier in Finale die Reihungsform des Rondos so erweitert und ambivalent behandelt, daß das Vertraute doppelbödig wirkt und gefährlich ins Rutschen zu geraten scheint.

Dazu kommen die vielen Querbezüge zu andern Werken an der Oberfläche des Notentextes. Die Musik strotzt von Pseudozitate und Allusionen. Vom Meistersinger-Vorspiel bis zu Offenbachs Cancan, von der Türkenmusik in Mozarts "Entführung" bis zur Unvollendeten von Schubert, vom unbekanntem Menuett bis zum Kinderlied "Morgen kommt der Weihnachtsmann" geistert das halbe Theater-, Konzert- und Hausmusikrepertoire der Jahrhundertwende durch das Finale. Und das Ganze scheint zu schwanken zwischen schamlos-affirmativer Festmusik und gezwungener Fröhlichkeit. Mahler selbst sagte über seine Siebte: "Sie ist mein bestes Werk und vorwiegend heiteren Charakters" und muß damit ja wohl auch das Finale gemeint haben. Zeitgenössische Kritiker hörten aus ihm "lebensbejahendes Bekennen", aber auch kompositorisches Unvermögen heraus. Seit Adorno wird gern auf den "angestrengt fröhlichen Ton" und die obskure Positivität des Finales verwiesen. Gedeutet wird das unterschiedlich: als Mißlingen, als unterschwellige Kritik an der damaligen Musiksprache, als Persiflage und Bizarrerie, als Summierung von Orchestereffekten in der Nähe von Charles Ives. Diese letzte Deutung, sie stammt von Karl Schumann, scheint mir nicht ganz abwegig zu sein. Nur betreibt Mahler diese Hypertrophie, diese Erforschung der Grenzen der Gattung Sinfonie und der Institution Sinfoniaorchester aus dem Inneren der europäischen Hochkultur heraus, in genauer Kenntnis der Tradition. Während der Amerikaner Charles Ives von außen an das Problem herangeht, er ist darum viel unbefangener und findet zu gänzlich neuen Lösungen. Mahler kommt bei allem Erfindungsreichtum vom Korsett des 19. Jahrhunderts nie los.

Daß dieser Schlußsatz von der Uraufführung bis heute der Kritik wie ein Klob in Halse steckengeblieben ist, dürfte noch mit einem andern Aspekt zu tun haben: dem der Peinlichkeit. Peinlich wirkt jemand auf die Mitmenschen, der sich "daneben benimmt" und es dabei nicht mal merkt, der gegen gesellschaftliche Normen und die guten Sitten verstößt, der ein Tabu verletzt. Und Mahler, in dessen ganzem Werk immer wieder anstößige Momente zu entdecken sind, trifft hier zweifellos einen besonders wunden Punkt. Er setzt das Nachdenken über das hohl gewordene Pathos der Sinfonie – der *Pièce de résistance* der bürgerlichen Musikkultur – in Gang, indem er sich deren Vokabeln und Finale-Tonfall scheinbar naiv zu eigen macht, aber durch eine neue Syntax zugleich verfremdet. Es ist wie eine kompositorische Anwendung von Nietzsches Motto zur "Götzendämmerung": "Wie man mit dem Hammer philosophiert". Dabei weiß man aber nie genau, wo bei diesem verqueren, in grotesker Fröhlichkeit auftrumpfenden Finale nun die raffinierte Umwertung aufhört und das Mißlingen im traditionell-akademischen Sinn beginnt. Im Unbehagen über der Vermutung, Mahler beherrsche vielleicht die sinfonischen Mittel doch nicht *comme il faut*, womit seine Zugehörigkeit zu den hochkulturellen Zirkeln der bürgerlichen Gesellschaft in Frage gestellt wäre – in diesem Unbehagen berühren sich die Extreme: Der versteckt antisemitisch argumentierende Konservative der Jahrhundertwende und der spätbürgerliche Kulturkritiker Adorno. Beiden graust vor dem Abgleiten in die Gefilde niederer Musik. Etwas, wovor Mahler im Gegensatz zu Adorno – siehe dessen Jazz-Kritik – nie Angst hatte.

Wie sind diese Überlegungen in eine musikalische Interpretation einzubringen? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Sie betrifft das grundsätzliche Vermögen der Musik, "uneigentlich" zu sprechen, also ironisch, distanziert, zitierend, reflektierend usw. Und dazu ist Musik entschieden weniger gut geeignet als die verbale Sprache. Töne, wie Heinz-Klaus Metzger vor einem guten Vierteljahrhundert in der Debatte über politische Musik einmal pointiert sagte, Töne weder katholisch noch protestantisch, sondern erst einmal nichts als Töne. Erst in bestimmten formalen und inhaltlichen Konstellationen kann man sie sozusagen gegen ihre Natur zum Sprechen bringen. Von den beiden Aufnahmen, die ich zum Finalrondo noch vorführen möchte, versucht es diejenige mit Hermann Scherchen. Es ist diejenige von 1962 mit dem Orchester der Wiener Staatsoper. Scherchen versteht es, durch Zuspitzung der Artikulation den Eindruck von grimmigem Humor zu erzeugen und die Musik gleichsam mit Handschuhen anzufassen. Sie erhält tatsächlich eine Art zitierenden Tonfall,

gerade bei jener leicht gespreizten kammermusikalischen Passage, die Mahler mit "graziosissimo, beinahe Menuett" überschrieben hat.

Musik 21

LP

5.20"

5. Satz, ab T. 276

Scherchen, Orchester der Wiener Staatsoper

Einige kurze Hinweise auf die Interpretationen des 5. Satzes in ein paar anderen Aufnahmen:

- Eine die andere Scherchen-Aufnahme von 1960, die wir schon im ersten Satz hörten, ist zwar noch entschieden gespannter, fällt aber durch mangelnde Koordination der Orchestergruppen auf, was offenbar auch auf ein schlecht vorbereitetes Orchester schließen läßt, so daß ich hier von einer Demonstration absehe.
- Bertini pflegt auch hier wie im ersten Satz den etwas künstlich wirkenden Breitleinwandklang mit stark angehobenen Bässen, der aber im übrigen sehr transparent ist. In der Charakterisierung meidet er die Extreme.
- Abbado ist auf Glanz, Virtuosität und immer wieder auf klangliche Eleganz und Leichtigkeit bedacht. Er nimmt die Musik, wie sie ist, ohne viel ideologischen Ballast, und sucht nicht nach dem doppelten Boden. Ein ausgeglichene, fast klassizistische Auffassung, die sich von der des Scherzo erheblich unterscheidet.
- Eilahu Inbal legt Wert auf Brillanz, das Orchester reagiert vorzüglich, offenbar liegt Inbal diese Art von Musik, die auch eine gewisse Virtuosität der Schlagtechnik erfordert. Dafür fehlt dem Satz ein Schuß von jener Drastik, die ihm angesichts der permanenten den Übertreibungen gut anstünde. Das erste Couplet schließt Inbal übrigens als einer der ganz wenigen Dirigenten im wirklich gleichen Zeitmaß an das Rondothema an, wie es von Mahler auch vorgeschrieben ist.
- Maurice Abravanel und das Urah Symphony Orchestra liefern auch vom fünften Satz eine erstaunlich deutliche, scharf charakterisierende Version, die nah am Text ist und die antikonventionellen Aspekte unterstreicht, auch wenn Orchester und Aufnahmetechnik im Vergleich zu neueren Aufnahmen nur gutes Mittelfeld sind.

Georg Solti erzeugt durch seine hochinteressante Tempo-Dramaturgie eine sehr gespannte, straffe und vorwärtsdrängende Interpretation. Ihr Nachteil ist, daß dadurch über manches zu schnell hinweggegangen wird. Auch werden durch die

Abmischung oft die Nebenstimmen allzu sehr in den Hintergrund gerückt (so z.B. die wilden Holzbläserläufe bei Takt 15).

Ich möchte das letzte Beispiel der Aufzeichnung entnehmen, die Leonard Bernstein 1985 mit den New Yorker Philharmonikern gemacht hat. Im Gegensatz zur Aufnahme von 1966, die trockener, aggressiver klingt (was möglicherweise auch etwas mit der Studientechnik zu tun hat), ist die neue Aufnahme farbiger, verschwenderischer, hemmungsloser bis zur Ausgelassenheit und Laszivität (siehe etwa die Hörner im ersten Ritornell).

Musik 22

CD: DGG 419 211, Platte 2, Nr. 7
5. Satz, Anfang
Leonard Bernstein, New York Philh. (Aufnahme 1985)

1.45"

Der Schlußsatz in dieser Version von Bernstein aus dem Jahr 1985 ist lärmend-fröhlich. Amerikanische Feststimmung à la Ives macht sich bemerkbar, ohne Gehirnkrampf wegen kritischer Überlegungen, was man nun dürfen darf und was nicht, wie ein "kritischer Klang" zu erreichen sei. Bei Bernsteins Exposition ist man gleich mittendrin im Stück, die Nürnberger Festweise, auf deren Anwesenheit in der siebten Sinfonie Adorno süffisant hingewiesen hat, liegt hier irgendwo in Connecticut oder Massachusetts, der Heimat von Charles Ives. Das bunte, lebenslustige, optimistische Amerika wie einst, aus besseren Zeiten, tritt einem entgegen. Das Orchester musiziert präzise und mit spontaner Spielfreude, was natürlich auch damit zusammenhängt, daß es sich hier um eine live-Version handelt (die allerdings aus mindestens zwei Konzert-Aufnahmen zusammengeschnitten wurde). In dieser Situation fühlte sich Bernstein mit dem Orchester ja besonders wohl. Hier abschließend nochmals ein Ausschnitt aus dem Finalrondo in dieser Aufnahme aus der Avery-Fischer-Hall 1985.

Musik 23

CD: DGG 419 211, Platte 2, Nr. 10, 11 und Anfang 12
5. Satz, T. 268 (S. 217) bis T. 367 (S. 231)
Leonard Bernstein, New York Philh. (Aufnahme 1985)

ca. 3.35'''

(Ende)