

Attila Csampai

Mahlers „himmlische“ Vierte und der Mahler-Skeptiker Fritz Reiner

Eröffnungsvortrag zum Toblacher Mahler-Protokoll 2003
Im Rahmen der Gustav-Mahler-Musikwochen 2003

Liebe Toblacher Mahler-Freunde, meine sehr verehrten
Damen und Herren,

ich darf Sie ganz herzlich begrüßen zu diesem Eröffnungsvortrag des diesjährigen, nunmehr schon zwölften Toblacher Mahler-Protokolls, und ich möchte diese Stunde dazu nutzen, um Sie ein wenig einzustimmen auf die beiden großen Vorträge des kommenden Wochenendes, die aus ganz unterschiedlicher Perspektive – einmal den schöpferischen Prozess der Liedkomponisten Mahler, das andere Mal die nachschöpferische Rezeption seines Werks durch einen seiner größten Interpreten im zwanzigsten Jahrhundert beleuchtet werden. Morgen um elf wird also zunächst der renommierte Freiburger Musikologe und Literaturwissenschaftler Prof. Günter Schnitzler den literarischen Quellen von Mahlers Wunderhorn-Liedern, einem Zentrum seines musikalisch-philosophischen Kosmos nachspüren, und dabei den Prozeß der Mahlerschen Metamorphosentechnik bis zum kompletten und komplexen musikalischen Artefakt, nachzeichnen. Tags darauf wird unser langjähriger treuer Toblach-Pilger, der amerikanische Dirigent und Musikforscher Joel Lazar den bisher gepflegten starken rezeptiven Akzent unserer bisherigen Toblach-Aktivitäten durch den ersten Vortrag einer neuen Vortrags-Reihe, die den großen Mahler-Dirigenten des 20. Jahrhunderts gewidmet ist, neu beleben. Joel Lazar wird uns am Sonntag den 1898 geborenen großen russisch-amerikanischen Mahler-Dirigenten Jascha Horenstein vorstellen, der zu den ganz großen Mahler-Propheten der zweiten Generation zählt, und der sich vor allem in den USA und in England, aber auch anderswo, lange vor dem großen Mahler-Boom rückhaltlos für Mahlers Werk einsetzte und einige bedeutsame Aufnahmen hinterließ. Lazar war selbst jahrelang engster Vertrauter und musikalischer Assistent Horensteins. Er gilt weltweit als *der* Horenstein-Experte.

Wir werden dann im nächsten Jahr dieses neue Generalthema der Porträts großer Mahler-Dirigenten zur Hauptsache machen und in mehreren Vorträgen weitere großen Mahler-Interpreten der Vergangenheit vorstellen und kritisch würdigen, quasi als Fortsetzung unserer klingenden Interpreten-vergleiche, die wir hier in den ersten elf Jahren des Protokolls gepflegt haben.

Ich möchte jetzt versuchen, in der nächsten knappen Stunde beide Themen unseres diesjährigen Protokolls gewissermaßen unter einen Hut zu bringen, also sie einzustimmen auf die rätselhafte Wunderhorn-Welt Mahlers und zugleich einen Spot zu werfen auf einen der eigenartigsten, und gewiss genialsten Mahler-Dirigenten des letzten Jahrhunderts, der aber erst so spät zu Mahler fand, dass er kaum noch Zeit fand, um sich intensiver mit seinem Werk auseinanderzusetzen: Es ist der große ungarische Orchesterdiktator und Klangperfektionist Fritz Reiner, der quasi als Außenseiter unsere Galerie der großen Mahler-Dirigenten eröffnen soll, als eine besonders streitbare und gefürchtete Pultgröße, die eben erst in ihren Lebensjahren sich von einem ausgesprochenen Mahler-Skeptiker in einen, wie Reiner selbst sagte „ehrlichen“ Anhänger seiner Musik verwandelte und uns daher nur zwei Schallplatten-Dokumente seines Mahler-Stils, und davon nur eine einzige Symphonie, nämlich die der Wunderhorn-Welt verpflichtete Vierte in G-dur, hinterlassen konnte. Aber dieses eine symphonische Mahler-Dokument Reiners zählt nun mal zu den absoluten Sternstunden der gesamten, mittlerweile kaum noch übersehbaren Mahler-Diskographie und hebt Reiner in den Rang eines großen Mahler-Interpreten.

Musik: 1 Gustav Mahler: Symphonie Nr.4 1. Satz Beginn

„Der erste Satz beginnt – als ob er nicht bis drei zählen könnte – dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und Abermillionen gerechnet – so Mahler selbst über den neuartigen, unerwartet heiteren, ja kindlich-naiven Ton, den seine vierte Symphonie gleich vom ersten Takt an mit Schellengebimmel und kinderlied-artiger Motivik anschlägt – und der ganz im Gegensatz zum hochtrabenden,

leidenschaftlichen Pathos seiner ersten drei Symphonien den Zuhörer in die schauerliche-schöne Fantasiewelt der Kinder – mit Engeln, Teufeln, und allerlei Zauberwesen entführt, gleichzeitig aber im seltsamer Ungewissheit belässt, denn fast alles ist mit dem ironischen Sigel des Anführungszeichens, den nicht immer Ernst gemeinten und Doppelbödigen versehen – und wir erleben eine „sinfonische Humoreske des himmlischen Lebens nach dem Tode“ aus der Kinderperspektive, der für Mahler noch einzig möglichen Jenseitsvorstellung – also die ganz naive Vision des Schlaraffenlandes nach dem irdischen Jammertal:

Musik 2 Symphonie Nr. 4 1.Satz Fortsetzung

„In Gustav Mahlers vierter Symphonie ist zum ersten Mal das Finale nicht das Ziel der inneren musikalischen Entwicklung, sondern die Pointe der Werkkonzeption, der geheime Fluchtpunkt, von dem alles ausgeht“ schreibt Dietmar Holland in seinem exzellenten Essay „Die Welt auf dem Kopf“.

Die Vierte wurde tatsächlich von hinten komponiert, auch entstehungsgeschichtlich. Die zunächst für die dritte Symphonie – dort ebenfalls als Finale – vorgesehene Vertonung eines bayerischen Kinderliedes „vom himmlischen Leben“ aus der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ (dort unter dem Titel „Der Himmel hängt voller Geigen“) wurde zum Ausgangspunkt einer ganz neuartigen Symphonie. Ursprünglich hatte Mahler für seine Vierte sechs Sätze vorgesehen, mit drei Liedern aus des „Knaben Wunderhorn“ und drei Instrumentalsätzen. Dann änderte er diesen Plan zugunsten der späteren Viersätzigkeit und komponierte in den Ecksätzen eine Art spiegelbildlichen Gegensatz zwischen dem irdischen und dem himmlischen Leben: „Der geheime Sinn der Sinfonie besteht aber gerade darin“, schreibt Holland, „dass die himmlische Welt des Finales zugleich der irdischen des Kopfsatzes verhaftet bleibt.“ In beiden Sätzen vernehmen wir also jene „Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles hat“ , wie Mahler die kindliche Perspektive der Musik umschrieb und sich die

eigentliche Pointe für den Schluß aufsparte: „Im letzten Satz erklärt das Kind, wie alles gemeint sei.“

„Nichts in dieser Symphonie ist buchstäblich so gemeint, wie es klingt,“ resümiert Holland in seinem Essay, „alles steht in genau den Anführungszeichen, mit denen das Spiel gleich zu Beginn anhebt: Die Narrenschelle ist ihr Zeichen. Sie scheint uns mit Adorno zu sagen: *Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr*, ohne aber deshalb Lüge zu sein. Sie führt uns vielmehr in eine fremde, zugleich eigenartig vertraute musikalische Welt ein, in der alles merkwürdig verkleinert wirkt – es gibt keine Posaunen und nur wenige, freilich sehr drastische Tutti-Stellen – und vor allem: sehr einladend. Ist es ein Signal für die Schlittenfahrt ins Märchen- oder Traumland? Der fremdartige Reiz des für eine Sinfonie sehr ungewöhnlichen Anfangs erinnert uns an das eigene Kindergefühl beim Betreten unbekannter, verbotener Zonen, wo die Neugier größer ist als die Furcht vor dem Ungewissen. Auch das erste Thema klingt, als hätte man es schon längst einmal gehört: Dabei weder echt noch falsch, vielmehr wie ein *deja-vu*, oder so, wie Kinder die Musik der Erwachsenen vernehmen. Mahler hat sich hier gewissermaßen die Narrenkappe aufgesetzt. Die Stilmaske, sozusagen Schuberts Tonfall in der Sprache der Wiener Klassiker, verrät hier jedenfalls noch nicht, dass es in dem Panoptikum der Vierten auch um den Blick in die Zukunft, konkret; um das Bild eines kindlichen Wunschtraums vom besseren Leben, und dahinter natürlich auch, um Mahlers eigene Vision geht.“ Soweit Dietmar Holland.

Seiner Freundin Nathalie Bauer-Lechner gegenüber äußerte sich Mahler auch über die Probleme seines neuartigen Konzepts: „Was mir hier vorschwebte, war ungemein schwer zu machen: Stell dir das unterschiedliche Himmelsblau vor, das schwieriger zu treffen ist als alle wechselnden und kontrastierenden Tinten. Dies ist die Grundstimmung des Ganzen. Nur manchmal verfinstert es sich und wird spukhaft schauerlich: doch nicht der Himmel selbst ist es, der sich trübt, er leuchtet fort in ewigem Blau. Nur uns wird es plötzlich grauenhaft, wie einem am schönsten Tage im lichtübergossenen Wald oft ein panischer Schrecken überfällt.“

Im Unterschied zu den meisten anderen großen Mahler-Propheten ließ sich der ungarische Orchesterdiktator Fritz Reiner – er wurde 1888 in Budapest geboren und starb 1963 in New York - erst in seinen letzten Lebensjahren von einem ausgesprochenen Mahler-Skeptiker zu einem, wie er sagte „ehrlichen Anhänger“ seiner Musik bekehren. So gibt es von ihm leider nur zwei Mahler-Aufnahmen, ein „Lied von der Erde“ von 1959 und die ein Jahr vorher entstandene Vierte (beide mit dem Chicago Symphony Orchestra). Im Covertext der 1958 bei RCA erschienenen frühen Stereo-LP der Vierten bekannte Strauss-Spezialist Reiner sehr freimütig seine jugendliche Abneigung gegen Mahlers „explosive Kreativität“, die dann allmählich abgelöst worden sei durch einen stetig wachsenden Respekt und Bewunderung bis hin zur endlichen Verwandlung in einen „true believer“, wie es im Original heißt. Reiner benennt in diesem Text auch sehr pointiert die unterschiedlichen musikalischen Ziele von Strauss und Mahler: „Strauss sei tatsächlich in der Lage gewesen, ein Glas Bier zu vertonen“, meint Reiner, „während Mahler darum rang, sein ganzes Leben in Musik setzen zu können, Strauss war der Realist, Mahler der ewige Mystiker“ – so Fritz Reiner.

Diese beiden einzigen Mahler-Dokumente Reiners - die zuerst in der akustisch hochwertigen Living-Stereo-Edition der RCA veröffentlicht wurden - bezeugen eindringlich das instinktive Mahler-Gespür des Budapester Juden Reiner, das übrigens nichts zu tun hat mit seiner Vorliebe für Strauss, und man ahnt, welche Mahler-Heldentaten da noch hätten folgen können. Die vor kurzem in der neuen digitalen „Living Stereo“-Edition wieder aufgelegte Vierte ist also ein rares Dokument nicht nur des orchestralen Glanzes, sondern der kontrapunktischen Vielstimmigkeit und der unerbittlichen „Deutlichkeit“, die Präzisionsfanatiker und Klangzauberer Reiner schon so früh diesem kammermusikalisch ausgetüftelten Meisterwerk abtrotzte, und da geraten selbst alten Referenzen wie George Szell oder Bruno Walter gehörig ins Wanken. Und wenn man

Reiners ungemein suggestive, in ihren Tonfällen so „Mahlerische“ und so sinnreich-schlüssige Interpretation mit den neuesten Aufnahmen des Werks (etwa unter Boulez oder Gatti) vergleicht, registriert man nicht nur den eklatanten musikalischen Werteverfall, sondern staunt auch über die konturenreiche Transparenz und die sinnliche Plastizität der 45 Jahre alten Analogaufnahme aus den Kinderjahren des Stereophonie.

Hier noch der Schluß des Kopfsatzes, gespielt vom Chicago Symphony Orchestra.

Musik 4 Symphonie Nr.4 1.Satz Schluß

Das war also noch ein weiterer Ausschnitt aus dem alles entscheidenden, vielschichtig schillerndem, bei aller kontrapunktischen Transparenz undurchsichtigen, zwischen Ernst und Ironie, Schein und Wirklichkeit munter hin und herpendelnden, wirklich doppelbödigem Kopfsatz aus Mahlers G-dur Symphonie in der einzigen Studioproduktion einer Mahler-Symphonie, die uns von dem großen und zu recht gefürchteten ungarischen Orchestererzieher und Präzisionsfanatiker Fritz Reiner erhalten geblieben ist: Er war damals 70 Jahre alt, auf dem absoluten Höhepunkt seines Ruhms, und produzierte in Chicago, seiner letzten großen Wirkungsstätte, seine erste Mahler-Aufnahme für das legendäre Living-Stereo-Programm der RCA: Sie geriet auf Anhieb zu einer der besten Mahler-Aufnahmen des gesamten Katalogs – wunderbar ausbalanciert zwischen Gestenreichtum und rhetorischer Stringenz, zwischen Sinnlichkeit und Sinn – und überdies fantastisch aufgenommen, so dass sie ihren frühen Referenz-Status bis heute, 45 Jahre danach, nicht eingebüßt hat. Für mich zählt sie noch immer zu den intelligentesten und geschlossensten Interpretationen des Werks.

Im 2. Satz von Mahlers Vierter verdüstert sich die im Großen und Ganzen vorwiegende unbeschwerte, himmelblau Heiterkeit des Kopfsatzes in eine bizarr-phantastische, unheimliche, sinistre Szenerie. Mahler selbst bezeichnete dieses Scherzo als Totentanz: „Freund Hein spielt zum Tod auf“, ließ er seinen Assistenten Bruno Walter wissen und weiter: „Der Tod streicht recht absonderlich die

Fidel und geigt uns in den Himmel hinauf.“ Und um diesen schauerlichen Aspekt des Dämonisch-Absonderlichen noch zu verstärken – lässt Mahler hier die Solovioline in Skordatur – also in einer höheren Stimmung – spielen, damit, so Mahler, „ die Geige schreiend und roh klinge – wie wenn der Tod aufspielt.“ Die meisten Dirigenten haben immer wieder versucht, die makabre Fratze dieses Scherzos zu entschärfen, die Solovioline so freundlich klingen zu lassen, als spiele hier irgendein Musikant zum Tanz auf: in Fritz Reiners ungemein transparenter, und kontrapunktisch-vielstimmiger Interpretation greift das naiv-phantastische Bild vom ländlerspielenden Sensenmann auf alle Instrumente über: Das gesamte Orchester stimmt ein in den grotesken Totentanz und veranstaltet ein absonderliche Konzert der Grimassen, Fratzen und Trugbilder: Und wir erleben naiven Volksglauben, derbe Lebenslust und Endzeitstimmung im auseinanderbröckelnden Vielvölkerstaat.

Musik 5 Symphonie Nr.4 2.Satz. Scherzo Anfang

„Mystisch, verworren und unheimlich, dass Euch dabei die Haare zu Berge stehen werden“ – so charakterisierte Mahler selbst das Scherzo und fügte an: „Doch werdet ihr im Adagio darauf, wo alles sich auflöst, gleich sehen, dass es so böse nicht gemeint war.“

Fritz Reiners unbeirrbares musikalische Souveränität, sein „authentisches Mahler-Gespür, also der aus gemeinsamen Wurzeln gespeiste komplex-wehmütige Seelenton eines Kakaniers in der untergehenden Welt Österreich-Ungarns – also alle für den richtigen Mahler-Ton entscheidenden emotionalen Voraussetzungen prägen auch den zunächst ruhevoll sich ausbreitenden, kantabel strömenden Adagio-Satz der Vierten, von dem Mahler ja behauptete, er trage die Gesichtszüge der heiligen Ursula, das milde gnädige Lächeln der sonst so ernsten Heiligen: Und angeregt zu diesem seltsamen Bild sei er durch die Erinnerung an seine über alles geliebte Mutter, an das „mit tiefer Traurigkeit und wie durch Tränen lachende Antlitz“ seiner Mutter, die auch unendlich gelitten, aber alles immer liebend aufgelöst und vergeben habe.

Musik 6 Symphonie Nr.4 3. Satz ruhevoll (poco adagio)

Für den Schlusssatz seiner vierten Symphonie, die ja in durchaus verschlüsselter Weise des Rätsels Lösung bereithält und sein tiefstes Geheimnis für sich behält – für diesen doch so doppelbödigen Ausgangs- und Fluchtpunkt der Symphonie verwendete Mahler ein Orchesterlied, das er bereits Jahre zuvor, 1892 komponiert und zunächst, wie schon gesagt, als Schlusssatz für seine dritte Symphonie geplant hatte. Das Lied trägt den Titel „Das himmlische Leben“ und basiert auf einem bayerischen Volkslied, dessen Text Mahler der Gedichtssammlung „Des Knaben Wunderhorn“ entnahm. Mahler hat ja mehr als zwei Dutzend Gedichte aus dieser umfangreichen Sammlung deutscher Volkslyrik vertont – und sie bildet mindesten bis zur vierten Symphonie die entscheidende literarische Quelle seines gesamten Schaffens. Davon morgen mehr im Vortrag von Herrn Prof. Schnitzler.

Mahler war geradezu fasziniert von der rätselhaften, naiv-hintergründigen Metaphysik dieses Gedichtes – die offensichtlich auch seiner eigenen Vorstellungswelt entsprach – und so ist es nicht verwunderlich, das er dem Thema des „Lebens nach dem Tode“ schließlich eine ganze Symphonie widmete. Das interpretatorische Problem für die Vokalsolistin besteht darin, das raffinierte Doppelspiel Mahlers – zwischen naiver Affirmation des Textinhalts und gleichzeitiger ironischer Distanz zu dieser doch recht kindlich anmutenden Paradiesvorstellung – sensibel auszubalancieren, Mahlers Verwirrspiel mitzumachen, das Mysterium dieses Finales nicht unbedingt lösen zu wollen – was natürlich höchste Stilsicherheit erfordert: Reiner entschied sich damals, 1958, für tiefeschürfende himmlische Ernsthaftigkeit also für den Blickwinkel der Heiligen Ursula und suchte auch hier nach der philosophischen Tiefendimension: Bei ihm gerät dieses Liedfinale zu einer weiteren gewichtigen Mahlerschen Apotheose, fast zu einer sanften Fortsetzung des Schlusses der dritten Symphonie – und dieser Standpunkt ist, auch wenn es da mittlerweile andere, mehr schillernde Lesarten geben mag, legitim, respektabel und Mahler gegenüber auch sehr respektvoll, fast das demonstrative Bekenntnis eines spät zu Mahler Bekehrten. Daß dieser Schluß so großartig und ernst und

tiefschürfend ausfiel – ist natürlich auch Reiners hervorragender Solistin, der gefeierten Schweizer Opernprimadonna Lisa della Casa zu danken, die damals, ohne große Mahler-Erfahrung, durch ihre eindringliche, sehr ernsthafte, von aller aufgesetzter Naivität befreite Gestaltung des Vokalparts einen weiteren Glanzpunkt setzte.

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit, m.s.v.D.u.H., und hoffe, mit dieser kleinen Einführung Ihren geistigen Appetit auf weitere spannende Einblicke in die Wunderhorn-Welt Mahlers ein wenig angeregt zu haben, Einblicke, die uns morgen Früh Herr Prof. Schnitzler, gewähren wird, und ebenso ihr Interesse für einen anderen großen Mahler-Dirigenten, einen von Anfang an Überzeugten, nämlich Jascha Horenstein, geweckt haben, mit dem wir dann übermorgen, unsere neuen Reihe der großen Mahler-Dirigenten des 20.Jahrhunderts eröffnen bzw. fortsetzen wollen. Jetzt aber noch dieser wunderbare „himmlische“ Schlusssatz aus Mahler Viertes Symphonie in der einzigartigen Interpretation Fritz Reiners, Lisa della Casas und des Chicago Symphony Orchestra aus dem Jahr 1958.

Musik 7: Symphonie Nr.4 G-dur 4.Satz: „wir genießen die himmlischen Freuden“ Lisa della Casa, Sopran, Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner
BMG/RCA 09026 64002

Ende.