

Lena-Lisa Wüstendörfer, Klingender Zeitgeist. Mahlers „Vierte Symphonie“ und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende, edition text + kritik, München 2019, 277 Seiten, zahlr. Tab. und Abb.

„Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die uns’rer verglichen kann werden.“ Wenn die Sopranistin im Finale der vierten Symphonie diese Verse aus *Des Knaben Wunderhorn* singt (Takt 142 ff.), beschreibt sie eine heiter-entrückte Himmelsmusik, verweist aber zugleich auf das, was da gerade gesungen und gespielt wird: Gustav Mahlers vierte Symphonie. Der Komponist wusste genau, wie unerhört neu seine Musik zur Gegenwart sprach. Die Münchner Uraufführung von 1901, dem Mahler-Zeitgenossen Ernst Otto Nodnagel zufolge „das erste wirkliche musikalische Ereignis im zwanzigsten Jahrhundert“, war alles in allem ein Flop; „der größte Theil des Publikums verharrte in stummer Resignation“, berichtete die Presse.¹ 100 Jahre später zählt Mahlers Symphonie zu den am häufigsten aufgeführten Werken der klassischen Moderne. Mit einer Spieldauer von knapp unter einer Stunde und reduzierter Instrumentierung (Mahler verzichtet zum Beispiel auf Posaunen) gilt sie im Vergleich zu ihren Schwestern als die zugänglichste, intimste, schlichteste – wenn auch von einer hörbar artifiziellen Schlichtheit – und damit gerade für Mahler-Novizen als besonders geeignet. Lena-Lisa Wüstendörfer ist es jetzt gelungen, hinter der populär-eingängigen Fassade die tatsächliche Komplexität der Vierten, dieses „Konglomerat kompositionsgeschichtlich gleichsam revolutionärer Neuerungen“ (S. 68), wieder erfahrbar zu machen. Die Schweizer Dirigentin und Musikwissenschaftlerin, derzeit Leiterin des *Swiss Orchestra* in Zürich und des Berner Bach-Chors, ist speziell der jüngeren Aufführungspraxis des Werks auf den Grund gegangen und hat ihr mit *Klingender Zeitgeist* eine wegweisende Doktorarbeit gewidmet. Schwerpunktthema sind die Interpretationstendenzen von 1990 bis zu den Mahler-Gedenkjahren 2010/2011 (150. Geburtstag und 100. Todestag). Vor einiger Zeit hatte die Autorin schon einen höchst anregenden Band über Aspekte der aktuellen Mahler-Interpretation herausgegeben (*Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, München 2015). Im Kapitel „Gustav Mahler und der Zeitgeist“ (S. 113–129, vgl. im hier besprochenen Band S. 46–63) formuliert sie dort fünf bedenkenswerte Thesen zur Popularität Mahlers, die sich im vorliegenden Band wiederfinden: Mahlers Musik biete dem Zuhörer vielfältige Projektionsflächen, sei durch Stilpluralismus und Kontrastreichtum sogar für die moderne Popkultur attraktiv, besteche im Live-Erlebnis durch ihre performative Körperlichkeit, liefere Bravourstücke für Dirigenten und stehe – kein gänzlich

¹ Zit. nach Renate Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, München, Kassel 2001, S. 131 u. 140.

neuer Befund – in idealer Wechselbeziehung zu den Errungenschaften innovativer Tontechnik.

Das neue Buch knüpft bereits im Titel an das „Zeitgeist“-Thema an. Nach wie vor sieht Wüstendörfer maßgebliche Gründe für Mahlers ungebrochene Beliebtheit „in verschiedenen zeitgeistabhängigen außermusikalischen Faktoren“ (S. 25). Sie walten demnach selbst in Theodor Adornos positiver Umdeutung des seinerzeit als trivial verrufenen mahlerschen Stilpluralismus (*Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main 1960), denn Adornos wegweisender Essay entspreche „ganz dem Zeitgeist seiner Gegenwart, in dem althergebrachte Werte und Normen zunehmend in Frage gestellt wurden“ (S. 44). Mit ihrem Untersuchungsansatz betritt Wüstendörfer im Folgenden auch heute noch Neuland, denn vergleichende musikalische Interpretationsforschung ist eine junge Disziplin und war lange bestenfalls ein musikwissenschaftliches Randgebiet.

Am Anfang steht ein Ausflug in die Rezeptionsgeschichte mit ihren Aufführungsschwerpunkten und Traditionsbildungen, die sich im Lauf der Zeit zunehmend internationalisierten. Nur am Rand sei angemerkt, dass Wüstendörfer die tschechische Mahler-Tradition etwas stiefmütterlich behandelt; die frühe Einspielung des Dirigenten Karel Šejna nennt sie immerhin, wenngleich sie seinen Namen zu „Karel Schein“ eindeutscht (S. 38). Tatsächlich kam die Pflege des böhmisch-österreichischen Komponisten Mahler in seinem Herkunftsraum nur während der NS-Phase zum Erliegen, ganz unterbrochen war sie bis auf den heutigen Tag sonst nie. Doch auch hier dürfte gelten, dass nationale Musizierstile oder -schulen im Zeitalter der Globalisierung eine immer geringere Rolle spielen.

Zehn Aufnahmen der Symphonie analysiert die Autorin sodann ausführlich; sie sind zwischen 1991 und 2008 entstanden. In chronologischer Reihenfolge (Aufnahmejahr in Klammern) sind dies die Einspielungen der Dirigenten Hartmut Haenchen (1991), Simon Rattle (1997), Pierre Boulez (1998), Ion Marin (2000), Daniel Harding (2004), Claudio Abbado (2005), Roger Norrington (2005), Bernard Haitink (2006), Dan Ettinger (2007) und Iván Fischer (2008). Sie stehen repräsentativ fürs große Ganze, denn die zehn bilden eine schmale Auswahl. Vollständigkeit war nicht angestrebt und konnte es nicht sein, erschienen doch allein zwischen 1990 und 2011 „laut den aktuellen Diskographien von Péter Fülöp und Vincent Mouret 101 Aufnahmen“ des Werks (S. 112), alle im Übrigen von Männern dirigiert, wie die Verfasserin anmerkt; darunter Aufnahmen mit Yoel Levi (1998), Riccardo Chailly (1999), Jonathan Nott (2006), Valery Gergiev (2008) und Philippe Herreweghe (2010). Um ein repräsentatives Korpus zu erhalten, hat die Autorin nach äußeren Kriterien wie Aufnahmequalität, Professionalität der Interpreten, deren Relevanz als Mahler-Dirigenten, aber auch nach internen, spieltechnischen Charakteristika wie Tempogestaltung oder Umgang mit Streichervibrato vorselektiert. Obwohl die Auswahl subjektiv ist, bleibt sie

in allen Schritten ihrer Herleitung transparent, nachvollziehbar und macht die „große interpretationsstilistische Vielfalt heute verfügbarer Aufnahmen“ (S. 83) von Mahlers Werk evident.

Was aber darf man sich unter dem vagen Begriff eines „Mahler-Dirigenten“ genau vorstellen? Als Kriterien für dessen „objektive Klassifizierung“ (S. 85) untersucht Wüstendörfer zwei quantitative Aspekte, die Präsenz auf dem Tonträgermarkt und die Profilierung durch zusätzliche Aktivitäten wie zyklische Aufführungen, sowie zwei qualitative, nämlich Selbstaussagen der Interpreten zu Mahler und das deren Wirken beschiedene Medienecho. Nicht berücksichtigt werden dabei wertende „Urteile über die Angemessenheit von Interpretationen“ (S. 85) wegen ihres subjektiven bis spekulativen Charakters. Im untersuchten Zeitraum bleiben unter diesen Prämissen die konsensfähigen Namen Claudio Abbado, Pierre Boulez, Bernard Haitink und Simon Rattle zu nennen, denen das Attribut „Mahler-Dirigent“ allgemein zugeschrieben wird; außerhalb des Korpus noch Michael Gielen und Riccardo Chailly. Für die anderen sechs Ausgewählten gaben die übrigen Kriterien den Ausschlag.

Es folgt eine methodisch reflektierte, rechnergestützte Mikroanalyse in „exemplarischen ‚Tiefbohrungen‘“ (S. 109). In deren Verlauf misst die Autorin mithilfe der Audioanalyse-Software Sonic Visualiser die Tempostrukturen und -modifikationen in ausgewählten Abschnitten des ersten Satzes. Zum Vergleich zieht sie historische Aufnahmen der mit Mahler noch persönlich vertrauten Dirigenten Willem Mengelberg (1939) und Bruno Walter (1960) hinzu. Selbst diese mikroskopischen Ausschnitte fokussiert die Autorin abermals, wenn sie die ersten drei Takte der Symphonie einer, um im Bild zu bleiben: elektronenmikroskopischen, Analyse unterzieht. Diese einleitenden Takte zwingen aufgrund ihrer legendären heiklen Tempoanweisungen – „Bedächtig. Nicht eilen“, „poco rit[ardando]“ vs. „ohne rit.“, Takt vier schließlich „Recht gemächlich (Haupttempo)“ – jeden Dirigenten zu Grundsatzentscheidungen der Temporelation zwischen Einleitung und Hauptthema, die von jeher sehr unterschiedlich und damit typologisch aufschlussreich ausfallen, sogar schon bei den beiden Mahler-Konfidenten selbst: expressiv freizügig wie bei Mengelberg oder rhythmisch präzisierend wie bei Walter.

Das Ergebnis, auf das hier nicht im Einzelnen einzugehen ist, weist über musikalische Interpretationsdetails hinaus, denn Wüstendörfer gelingt es überzeugend, ihre empirisch gewonnenen Resultate mit zeit- und mentalitätsgeschichtlichen Überlegungen zu verknüpfen. In den Interpretationen spiegeln sich demnach drei fundamentale Dirigiermodi, die seit dem 19. Jahrhundert in zyklischer Abfolge dominieren: Ein romantisierender, emotionaler „Espressivo“-Stil, dem noch Mahler selbst und Mengelberg folgen, weicht in den 1920er-Jahren einem „neusachlichen“, für den Walter sowie mit Boulez und Haitink die ältesten Mitglieder

des Korpus bürgen. Den Aufnahmen Abbados, Rattles, Hardings und Ettingers attestiert Wüstendörfer „hybride Formen ‚neusachlicher‘ und ‚espressiver‘ Eigenschaften“ (S. 243). Dem dritten, „historisierenden“ Modus seit der Jahrhundertmitte rechnet sie Norrington zu. Er verzichtet komplett auf Streichervibrato. Und wo puristisches „No-Vibrato“ Trumpf ist, liegt das Pendant der zeitgenössischen „No-Make-up“-Ästhetik nicht weit, lautet eine der charmantesten Pointen der Argumentation (S. 247). Fischer, der in seiner Aufnahme die Mahler-nahe „Wiener-Walzer-Atmosphäre“ (S. 211) heraufbeschwört, wäre nach Wüstendörfers Kriterien heute zweifellos selber zur Riege der „Mahler-Dirigenten“ zu zählen. Mit Haenchen teilt er sich „neusachliche“ und „historisierende“ Merkmale. Und Marin, einer der jüngeren Interpreten, greift auffällig auf den „Espressivo“-Stil zurück.

Wüstendörfer erkennt darin „Tendenzen sich vermischender Elemente bekannter Interpretationsmodi, die sich in neuer Kombination zu Stil-Hybriden zusammenfinden“ (S. 243). Womit wir wieder beim Stichwort „Zeitgeist“ wären: „Gegen Ende des 20. Jahrhunderts bereiteten postmoderne, pluralistische Tendenzen den Nährboden für ein Nebeneinander von zuvor als inkompatibel geltenden Elementen“, resümiert sie (S. 246). Mit dieser Aufführungspraxis korrespondiert ein Erkenntnisinteresse, das sich parallel zum Zeitgeist, „in dem das ‚Narrativ‘ Hochkonjunktur besitzt“ (S. 242), narratologischen Ansätzen widmet – die Musikwissenschaft macht sich auf die Suche nach Alternativen sowohl zur klassischen Formanalyse als auch zu programmatischen Beschreibungsversuchen der älteren Forschung.

Nach wie vor sieht Wüstendörfer in der Suche nach narrativen Strukturen, nach einer „Erzählung“ des symphonischen „Texts“, ein lohnendes Forschungsgebiet, das „aufschlussreiche Sichtweisen auf Mahlers Werk“ verspreche (S. 70). Da ist ihr prinzipiell beizupflichten; Ansätze dazu gibt es bereits.² Konsequenter weiterverfolgt, könnte daraus ein Modell der mahlerschen „Erzählordnungen“ resultieren, allerdings auf einer musikspezifischen, sekundären semantischen Ebene. Denn Mahlers immer zeichenhafte Motivverknüpfungskunst weckt zwar zahlreiche Assoziationen, wie schon das „Schellenmotiv“ gleich zu Beginn und im weiteren Verlauf der Vierten vorführt, verweist aber auf kein eindeutig rekonstruierbares Programm, allenfalls noch, in Mahlers Worten, auf die „Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles

² Wüstendörfer diskutiert speziell die Beiträge von Wolfram Steinbeck („Was mir die Musik erzählt“. Narrative Strukturen in Mahlers Vierter Symphonie“, in: *Ereignis und Exegese. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Camilla Bork u.a., Schliengen 2011) und Hartmut Hein („Vierte Symphonie“, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Oliver Korte und Peter Revers, Laaber 2011), vgl. S. 70–73.

hat“ (S. 72). Wenn im Finalsatz, den Wüstendörfer weitgehend ausklammert, die Sprache und mit ihr eine primäre Bedeutungsebene ins Spiel kommen, rekurriert der Liedtext wortwörtlich auf die Musik selbst („die uns’rer verglichen kann werden“). Ein sehr weites Feld öffnet sich hier der interdisziplinären Forschung.

Eins bleibt nach dieser höchst anregenden Pionierarbeit zu hoffen: dass Lena-Lisa Wüstendörfer ihren klugen Worten bald Taten folgen lässt – in Gestalt einer Neuaufnahme unter eigener Leitung. Wahrscheinlich kennt sie Gustav Mahlers vierte Symphonie und ihre Aufführungstradition so genau wie kaum einer ihrer dirigierenden Kollegen. Auf das Ergebnis dürfte man gespannt sein.

Franz Adam

(Diese Rezension wurde zuerst veröffentlicht in: *Stifter Jahrbuch* N. F. 33/2019, S. 168–172.)