

Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*

Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation¹

CHRISTIAN UTZ

I. GUSTAV MAHLERS *ABSCHIED* ALS HERAUSFORDERUNG DER INTERPRETATION

Die komplexe und verschlungene Makroform von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* ist nicht nur Resultat eines formalen Hybridisierungsvorgangs aus Lied- und Symphonieformen, die Mahlers gesamtes Œuvre durchzieht und in dieser späten „Symphonie für eine Tenor- und eine Alt[-] oder Baryton-Stimme und Orchester“,² so der von Mahler gewählte Untertitel, einen Höhepunkt der Verdichtung erreicht. Vielmehr ist sie auch exemplarisch für eine das Spätwerk Mahlers besonders auffällig prägende, aber bereits in früheren Werken bemerkbare Tendenz, die teleologischen Formdramaturgien des 19. Jahrhunderts infrage zu stellen und einer „Logik des Zerfalls“ zu folgen.³

Dabei ist der von Theodor W. Adorno besonders in den Vordergrund gerückte und als Signum von Mahlers Modernität aufgefasste Dissoziationscharakter vieler Großformen Mahlers zu differenzieren von der verwandten Entwicklung hin zu ‚verklärenden‘ Schlüssen in der Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die sich in ihrer Schlussgestaltung vorrangig am Topos von Richard Wagners „Liebestod“ in *Tristan und Isolde* orientierten.⁴ Zum einen hat die

1 Dieser Beitrag basiert auf einem Vortrag beim *Zweiten Internationalen Gustav Mahler Workshop*, Toblach, 3.–4. Juli 2018; die Forschung wurde im Rahmen des vom Autor geleiteten Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020) durchgeführt.

2 Vgl. Stephen E. Hefling, „Das Lied von der Erde“, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Laaber 2011, 205–293, hier 227–228.

3 Vgl. Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

4 Vgl. Hermann Danuser, „Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerschen Weltanschauungsmusik“, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, 95–122; Camilla Bork, „Tod und Verklärung: Isoldes Liebestod als Modell künstlerischer Schlußgestaltung“, in: *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2002, 161–178; Wolfram Steinbeck, „Das eine nur will ich noch – das Ende“. Prolegomena zu einer Kompositionsgeschichte des Schließens“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3 (2012), 274–290; Stefan Keym, „Ausklang oder offenes Ende? Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von Richard

Schlussbildung in Mahlers Werk durchaus Teil an dieser breiteren Tendenz einer Abkehr vom konventionellen „Ad-Astra“-Schluss und ist vor diesem Hintergrund oft mit ästhetischen Topoi der Kunstreligion und Transzendenz in Zusammenhang gebracht worden: „Die Wahrnehmung eines Vergehens und Fortschreitens von Zeit verliert sich in jener transzendenten, durch die Imagination der ewigen, lichten Ferne symbolhaft aufgeladenen Seinserfahrung.“⁵ Und doch evoziert das Ende des *Abschied* noch weitere Dimensionen der Deutung: Die tonale Offenheit der ausgebreiteten Klangfläche *c–(d)–e–g–a* und das Verweben von melodischen und harmonischen Prinzipien weisen über das Ende des Erklingenden hinaus, so dass der *Abschied* zusammen mit dem Ende der Neunten Symphonie ein exemplarisches Modell des offenen Schlusses darstellt, das direkt auf Werke wie Arnold Schönbergs Zweites Streichquartett op. 10 (1908) und seine *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 (1911), Alexander Zemlinskys *Lyrische Symphonie* (1922/23) und Alban Bergs *Wozzeck* (1917–22) und *Lyrische Suite* (1925/26) wirkte⁶ und dabei über eine Ästhetik der Unabschließbarkeit selbstreferentiell auf das für die Moderne fundamentale Problem ästhetischer Differenz zwischen Kunst und Lebenswelt verwies: Der offene Schluss problematisiert diese Differenz, indem er die ‚Ränder‘ des Kunstwerkes diffus und verschiebbar werden lässt.

Der Abschied ist als Schlusssatz dieser späten Lied-Symphonie also gewiss besonders repräsentativ für die dissoziative Tendenz in Mahlers Spätwerk. Sowohl in sich als auch als Schlusselement einer ungewöhnlichen sechssätzigen Folge von symphonisch erweiterten Orchestergesängen steht er für das Prinzip eines Ganzen, „das ohne Rücksicht auf a priori übergeordnete Schemata aus sinnvoll aufeinander folgenden Einzelereignissen zusammenwächst.“⁷ Die Vereinzlung der

Strauss und ihr historischer Kontext“, in: *Richard Strauss – der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption*, hg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München 2017, 167–189; Arne Stollberg, „Pflaumenweiche Enden? Die Metaphysik leiser Schlüsse in Symphonien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hg. von Florian Kraemer und Sascha Wegner, München, Druck i. V.

5 Peter Revers, „Das Lied von der Erde“, in: *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel und Stuttgart 2010, 343–361, hier 360.

6 „Das Lied von der Erde rebelliert gegen die reinen Formen. Es ist ein Zwischentyp. Ihm hat später Alexander Zemlinsky in einem eigenen Werk den Namen ‚Lyrische Symphonie‘ gegeben; er wirkte bis in Bergs ebenfalls sechssätzige Lyrische Suite hinein weiter.“ (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1997 [= *Gesammelte Schriften* 13], 149–319, hier 294.)

„Was Mahlers später Blick mit umschloß, war auch dies: das Ende der Welt Musik selbst als der Versicherung der Transzendenz; ihrem Entschwinden galt das ‚Persönlichste‘ seines letzten panischen Schreckens. Zuletzt dem des ästhetischen Subjekts überhaupt? Alle Musik seither ist das Erfüllungsfeld seiner Diagnose; keine bedeutende Form seither, die nicht Mahlers ‚Abschied‘ als Schock-Prämisse in sich trüge, ihn gleichsam fortschallend aufzuhalten suchte.“ (Hans Wollschläger, „Der Abschied des Liedes von der Erde. Zu Mahlers Spätwerk“, in: *Musik & Ästhetik* 1/3 (1997), 5–19, hier 19)

7 Adorno, *Mahler*, 294.

Ereignisse im *Abschied* korrespondiert mit einer ‚Losigkeit‘ zusammenhangstiftender Mittel und führt zum *Feldcharakter* der Musik. Die einzelnen Felder des *Abschied* verglich Theodor W. Adorno mit den

Blätter[n] eines Tagebuchs; jedes gespannt in sich, manche in die Höhe fahrend, keines aber verspannt mit dem anderen, wie Seiten sich umblättern in der bloßen Zeit, deren Trauer die Musik nachbildet. Kaum sonstwo dissoziiert Mahlers Musik sich so vorbehaltlos; die Naturlaute mischen sich in anarchischen Gruppen, potenzieren Mahlers altes „Ohne Rücksicht auf das Tempo“. Häufig wird die Musik ihrer selbst müde und klappt auseinander: dann trägt der innere Fluß über das Versiegen des äußeren hinweg, das Leere wird selber Musik. [...] Das Kontrastmittel des Rezitativs steckt das durchweg karg gewobene Ganze an; die Instrumente laufen auseinander, als wollte ein jegliches ungehört vor sich hinreden.⁸

Peter Revers hat in seiner 1985 publizierte Dissertation den Zerfallscharakter dieses Satzes besonders herausgestellt, wobei er die „permanente Stagnation des melodischen Duktus“ sowie die „lange[n] Pausen zwischen den einzelnen Motiven bzw. Motivvarianten“ hervorhob⁹ und auf die Tendenz abstrahierter Naturlaute hinwies, harmonische ‚Felder‘ zu bilden, oft mittels einer weit entwickelten Polyphonie,¹⁰ einem „Aufgehen melodischer Strukturen in Klangkomposition“,¹¹ das am Schluss des Satzes besonders konsequent verwirklicht ist. In diesem berühmten Schluss ist die „Zerdehnung“¹² des pentatonischen Motivs zur feldartigen Textur konstitutiv für die ‚Offenheit‘ der Schlussbildung; diese Öffnung erscheint dabei als Allegorie der vertonten Worte „ewig, ewig“¹³ und weist über den gegenwärtigen Moment hinaus:

Lied von der Erde und Neunte Symphonie weichen mit großartigem Instinkt aus, indem sie so wenig Homöostase usurpieren, wie einen konfliktlos positiven Ausgang spielen, sondern fragend ins Ungewisse blicken. Ende ist hier, daß kein Ende mehr möglich sei, daß Musik nicht als Einheit gegenwärtigen Sinns hypostasiert werde.¹⁴

Gerade der lose scheinende Zusammenhang der musikalischen Felder, der die „weitgehende Offenheit und Unvorhersehbarkeit“¹⁵ des Formverlaufs prägt, macht diesen Satz zur besonderen Herausforderung für die musikalische Inter-

8 Ebd., 295

9 Peter Revers, *Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien*, Hamburg 1985, 68.

10 Ebd., 62, 69–70.

11 Ebd., 77.

12 Ebd.

13 Danuser, „Musikalische Manifestationen des Endes“, 122.

14 Adorno, *Mahler*, 282.

15 Hermann Danuser, *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*, München 1986, 86.

pretation und Aufführungspraxis. Er lässt das In-Beziehung-Setzen, das wechselseitige Verweisen und Verknüpfen musikalischer Elemente und Charaktere – kurz, ein Kohärenzprinzip, wie es vielleicht als kleinster gemeinsamer Nenner ansonsten divergierender Interpretationsschulen und -stile vorausgesetzt werden kann, als Konzept für die aufführungspraktische Interpretation dieses Werkes fragwürdig erscheinen. In der Tat bemängelten Kritiker wie Adorno oder Hans Wollschläger in den Interpretationen der ‚großen‘ Star-Dirigenten der 1960er Jahre generell einen Mangel an Sensibilität gegenüber den Rissen und Brüchen der Mahler’schen Musik, die sie als untrügliches Zeichen ihrer Modernität wahrnahmen, die aber in den effektivvoll für ein breites Publikum zubereiteten ‚philharmonischen‘ Deutungen verloren zu gehen drohten.¹⁶ Für die aufführungspraktische Interpretation des *Abschied* scheint ein Kommunizieren solcher Risse wesentlich. Damit ist ein Topos in der Kontroverse über Mahler-Interpretation berührt, deutlich etwa an der scharfen Kritik Michael Gielens an Leonard Bernsteins Mahler-Deutungen:

Der Klang der 7. Symphonie weist viel mehr auf die spätere Moderne, also auf die gleichzeitigen Kompositionen von Schönberg und Berg hin, als man bei Bernstein, der gerade die regressiven Elemente Mahlers unterstreicht, annehmen würde. Deshalb auch Bernsteins großer Erfolg, würde ich sagen. Dass bei Mahler die Inhalte des 20. Jahrhunderts, also die Zerrissenheit des Menschen und die Zerrissenheit der Gesellschaft, Hauptinhalte sind, daran dirigiert Bernstein, den ich wegen anderer Sachen bewundere, glatt vorbei – und nicht nur er.¹⁷

Vergleichbare Kritik wurde etwa an Herbert von Karajans Mahler-Deutungen geübt.¹⁸ Nun ist die Frage, durch welche Mittel der Interpretation die ästhetische Erfahrung von ‚Kohärenz‘ einerseits, von ‚Brüchigkeit‘ oder ‚Zerrissenheit‘ andererseits in einer musikalischen Aufführung bewirkt werden kann, kaum allgemein zu beantworten. Insbesondere die Schönberg-Schule hat auf dem Gebiet der Interpretation eine auf Zusammenhang und formale Kohärenz zielen-

16 Hans Wollschläger, „Notizen aus Toblach zu Gustav Mahlers Spätwerk (ab 1980)“, in: *Der Andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler*, hg. von Monika Wollschläger und Gabriele Wolff, Göttingen 2010, 336–346, hier 337; vgl. auch Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001, 191; Hans Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition oder Wie authentisch sind die heutigen Mahler-Aufführungen“ [1991], in: *Der Andere Stoff*, hg. von Wollschläger und Wolff, 27–71.

17 Michael Gielen in: Wolfgang Schaufler (Hg.), *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch*, Wien 2013, 103.

18 Vgl. Gerhard R. Koch, „Lieber die Schönheit als die Wahrheit. Eine vorübergehende Affäre: Karajans Auseinandersetzung mit Mahler“, in: *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hg. von Jürg Stenzl und Lars E. Laubhold, Salzburg 2008, 85–88; Peter Revers, „I think there ist a great tragedy in Mahler, and a great tragic sense!“. Herbert von Karajan direttore mahleriano“, in: *L'arte di Karajan. Un percorso nella storia dell'interpretazione*, hg. von Alberto Fassone, Lucca 2018, 349–364.

de Ästhetik verfolgt, bei der für den Parameter Tempo eine Schlüsselrolle in Bezug auf die Artikulation der Form vorgesehen war¹⁹ – ein Prinzip, das ganz zweifellos auch auf Mahlers eigene dirigentische Praxis rückführbar ist.²⁰ Kaum anzuzweifeln dürfte zunächst sein, dass der Parameter Tempo einen grundlegenden Einfluss auf solche ästhetischen Erfahrungen haben kann: Über Korrespondenzen des Tempos können satztechnisch angelegte Korrespondenzen der Form gestärkt werden, durch gezielte Tempo-Abweichungen können sie verunklart, dissoziiert werden. Das absolute Tempo und dessen Stabilität bzw. Instabilität können darüber hinaus solche Rezeptionserfahrungen wesentlich prägen, zumal innerhalb eines so komplexen Formprozesses wie jenem des *Abschied*: Brüche und starke Schwankungen im Tempo können den Eindruck von Zerfall und ‚Zusammenhanglosigkeit‘ stärken, aber auch Kontrastelemente der komponierten Formstruktur hervorheben und damit indirekt doch wieder großformale Kohärenz bewirken.

Die vielleicht wichtigste Äußerung Mahlers zur Tempofrage weist auf einen Zusammenhang von Tempo und musikalischen Sinneinheiten hin, wie sie die Schönberg-Schule aufgriff:

„Ein Tempo ist richtig, wenn alles noch klingen kann. Wenn eine Figur nicht mehr erfasst werden kann, weil die Töne ineinander gleiten, dann ist das Tempo zu schnell. Bei einem Presto ist die äußerste Distinctgrenze das richtige Tempo; darüber hinaus verliert es die Wirkung.“ Mahler sagte, wenn ihm ein Adagio wirkungslos auf das Publikum erscheine, so verlangsame er das Tempo und beschleunige es nicht, wie es gemeiniglich gemacht wird.²¹

An der Frage, inwieweit ein gewähltes Tempo über längere Strecken eines musikalischen Werkes hinweg beibehalten werden solle, scheiden sich insgesamt die Prinzipien im Spannungsfeld ‚expressiver‘ und ‚(neu-)sachlicher‘ Interpretationskonzepte, die sich in der ‚Aufführungslehre‘ der Wiener Schule vielfältig überlagern. Mahlers Position dazu war unzweideutig:

Deshalb ist ja auch das Metronomisieren unzulänglich und fast wertlos, weil schon nach dem zweiten Takte das Tempo ein anderes geworden sein muß, wenn das Werk nicht drehorgelmäßig, niederträchtig, heruntergespielt wird. Weit

19 Vgl. Helmut Haack, „Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschungen an historischen Tondokumenten“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, hg. von Reinhard Kapp und Markus Grassl, Wien 2002, 223–255.

20 Vgl. Christian Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde* from the Perspective of Its Performance History“, in: *Musicologica Austriaca* (2018), <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/37> (4.2.2019), [2.].

21 Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt a. M. 1971, 78.

mehr als auf die Anfangsgeschwindigkeit kommt es daher auf das richtige Verhältnis aller Teile untereinander an.²²

Prägnant wird eine damit vergleichbare Position in einer Notiz Adornos zusammengefasst:

Grundregel fürs *Tempo*: durchwegs vertritt das Tempo die Totale, selbst den Oberbegriff, gegen das Einzelne, das Detail, so wie dieses von Klang und Charakterisierung gegen das Ganze in der Dialektik der Interpretation vertreten wird. Das Tempo ist als Einheit des Satzes so weit durchzuhalten wie es ohne Verletzung des musikalischen Sinnes möglich ist (Schnabels Tempomodifikationen in der Beethovenausgabe ein zu *plumpes* Mittel der Artikulation[]). Dazu aber wichtige Einschränkung von Rudi [Kolisch]: das durchzuhaltende Hauptzeitmaß ist eine *Idee*, d. h. es braucht im ganzen Satz nicht eine einzige Zeiteinheit der metronomischen zu entsprechen und diese kann doch, als Resultante, herauskommen. – Meine eigene These geht sehr weit: es werden in thematischer Musik bei sinnvoller Darstellung niemals auch nur 2 Schläge einander chronometrisch gleich sein. Die Identität des Tempos hat ihre Grenze am musikalischen Sinn, d. h. der Bedeutung des Einzelnen. Es ist leicht das Tempo in abstracto durchzuhalten, fast prohibitiv schwer im durchgehaltenen zumal *raschen* Tempo zu differenzieren. Die Forderung der *raschen* Tempi hängt wesentlich mit der Einheit zusammen. Je rascher das Tempo, um so eher läßt ein Satz als Ganzer, als Einheit sich auffassen. Aber eben darin bereits wieder die Gefahr des Mechanischen, zumal diese Forderung vom positivistischen Musizieren falsch übernommen wurde.²³

Vor dem aktuellen Forschungsstand der Interpretations- und Performanceforschung kann die Diskussion solcher Fragen jedenfalls kaum ohne einen konkreten Rekurs auf vorliegende Tondokumente erfolgen, deren Gewicht als historische Quellen eigenen Rechts kaum mehr angezweifelt werden dürfte, freilich mit einer medien-spezifischen Quellenkritik einhergehen muss. Gerade zu Mahler liegen mit wenigen Ausnahmen noch kaum analytische Korpus-Studien zu den Tonaufnahmen vor und dies obgleich offensichtlich ist, dass die unterschiedlichen Interpretationstraditionen und -ästhetiken grundlegenden Einfluss darauf haben, wie Mahlers Werke rezipiert und (hör-)analytisch verstanden werden können.²⁴ So spricht Erling E. Gulbrandsen zurecht von dem

22 Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hg. von Herbert Killian, Hamburg 1984, 42.

23 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 133.

24 Grundlegende Beiträge zu Fragen der Mahler-Interpretation bieten vor allem Rudolf Stephan (Hg.), *Gustav Mahler, Werk und Interpretation: Autographe – Partituren – Dokumente. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1980*, Köln 1979; ders. (Hg.), *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Mainz 1985; Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertsaal. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870–1911*, Kopenhagen 1985 [erweiterte englische Übersetzung: *Mahler's*

somewhat puzzling fact that in current textbooks and analyses of Mahler's music, actual performances and interpretations are rarely taken into account, nor even named. Mahler's music is generally analysed as if diverging performances do not make a difference as to the question of how the musical figures and processes are to be understood. However, in the history of recordings there are obvious and striking differences in musical understanding and expression, interpretation and style, tempo and balance, phrasing and articulation. Arguably, these differences are not merely of a secondary and accidental [*sic*] nature, which leaves the 'work', as such, unaffected. Rather, musical performances and their history may be regarded as constitutive as to what the musical work actually is.²⁵

Insgesamt 152 Gesamteinspielungen des *Lied von der Erde* (Stand 2018) durch 98 verschiedene Dirigenten im Zeitraum 1936 bis 2016 erlauben einen äußerst differenzierten Blick auf die Interpretationsgeschichte dieses Werkes. Die Aufnahmegeschichte setzt also nur 25 Jahre nach der Uraufführung (und mit einer Einspielung des Dirigenten dieser Uraufführung Bruno Walter) ein und umfasst de facto sämtliche namhafte Mahler-Dirigenten und Gesangssolist*innen. In diesem Beitrag kann dieser umfangreiche Quellenbestand freilich nicht erschöpfend behandelt werden. Anknüpfend an die bereits in einem vorangegangenen Aufsatz erfolgte Auseinandersetzung mit der Interpretationsgeschichte des *Lied von der Erde*²⁶ liegt der folgenden Diskussion die Auswertung von insgesamt 96 Aufnahmen des Werkes (Zeitraum 1936–2016, 3a.) zugrunde, von denen 52 eingehender in Bezug auf die Interpretation der Form des Finalsatzes betrachtet werden (3b.). Die Aufnahmen werden ausgehend von einer synoptischen Darstellung der Form des *Abschied* (2.) zunächst im Sinne eines ‚distant listening‘ in Hinblick auf die Stellung des Finalsatzes innerhalb des Gesamtzyklus interpretiert. Die daraus abgeleiteten Modelle zyklischer Gesamtdramaturgie werden dann in einem zweiten Schritt in einer genaueren Betrachtung der ‚interpretierten Form‘ des Schlusssatzes vertieft, wobei auch hier ein vergleichender Blick auf den analysierten Korpus, also ein ‚distant listening‘ im Vordergrund steht; abschließend deuten ausgewählte Aspekte das Potenzial eines ‚close listening‘ für die Deutung des

Concerts, New York 2010]; Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition“; Christoph Metzger, *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven 2000; David Pickett, „Mahler on Record: The Spirit or the Letter?“, in: *Perspectives on Gustav Mahler*, hg. von Jeremy Barham, Aldershot 2005, 345–377; Henry Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4: *A New Life Cut Short (1907–1911)*, New York 2008, 1619–1635, 1657–1669 [Ko-Autorin: Sybille Werner]; Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en): Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: *Mahler-Handbuch*, hg. von Sponheuer und Steinbeck, 453–471; Lena-Lisa Wüstendörfer (Hg.), *Mahler-Interpretation heute. Perspektiven der Rezeption zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, München 2015.

25 Erling E. Gulbrandsen, „Innspillinger av Mahlers 2. symfoni gjennom 85 år: Del I“, in: *Studia Musicologica Norvegica* 36/1 (2010), 95–120, Abstract, <https://www.idunn.no/smn/2010/01/art08> (4.2.2019).

26 Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde*“.

‚Sinns‘ des *Abschied* an.²⁷ Keineswegs sind die folgenden auf Zeitgestaltung und -relationen fokussierenden Ausführungen also als eine vollständige oder auch nur methodisch hinreichende Diskussion des behandelten Korpus aufzufassen.

2. ROTATION UND NARRATIVITÄT IN DER FORM DES *ABSCHIED*

Bevor wir uns der Auswertung der Aufnahmen zuwenden, wird in Tabelle 1 ein synoptischer Überblick über die Form des *Abschied* geboten, der sich an einem in der Literatur durchgehend erörterten strophischen Grundmodell orientiert. Dieses geht davon aus, dass der Gesamtform des Satzes zwei Großabschnitte oder ‚Rotationen‘ eines dreistrophigen Verlaufs (Strophen 1a, 2a, 3a; 1b, 2b, 3b) zugrunde liegen, wobei die zweite Rotation gegenüber der ersten eingehenden Variationen und Transformationen unterworfen ist.²⁸ Zu verstehen ist der Begriff der ‚Rotation‘ hier also nicht im Sinne einer schlichten Analogie oder gar Identität von

27 Die Begriffe ‚distant listening‘ und ‚close listening‘ wurden von Nicholas Cook in Analogie zu den Methoden des ‚close reading‘ und ‚distant reading‘ in den Literaturwissenschaften geprägt (*Beyond the Score: Music as Performance*, New York 2013, Kap. 5 und 6). Cooks grundlegende Forderung ist es, die Vorteile von Korpusstudien musikalischer Tonaufnahmen (‚distant listening‘) – so die Vermeidung tautologischer Forschungsergebnisse, in denen nur das herausgehoben wird, was Forscher*innen in Aufnahmen ‚hineinhören‘ – mit dem in der Musikwissenschaft über Analysemethoden von jeher angelegten ‚close listening‘ zu verbinden, sodass mikro- und makroskopische Perspektiven auf Tonaufnahmen (und damit auf die interpretierten Werke) sich fortgesetzt wechselseitig kommentieren und korrigieren können. Im vorliegenden Rahmen kann diese Forderung nicht vollständig eingelöst werden. Die Konzentration auf das ‚distant listening‘ ergibt sich aus der Größe und Komplexität des untersuchten Korpus und kann als Versuch verstanden werden, eine Rahmung für künftige Erkundungen des ‚close listening‘ zu entwickeln.

28 Mit dem Konzept der „Rotation“ großformaler Abschnitte wird Bezug genommen auf das Konzept der *rotational form*, das in James Hepokoski und Warren Darcys *Elements of Sonata Theory* entwickelt wurde und für die aus der Synthese von Lied und Symphonie erwachsende variierte *strophische* Großform in Mahlers Werken besonders adäquat erscheint (James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006, 611–614). Analysen Mahler’scher Symphoniesätze mit Bezug auf das Konzept der *rotational form* finden sich u. a. bei Warren Darcy, „Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony“, in: *19th-Century Music* 25/1 (2001), 49–74; William Marvin, „Mahler’s Third Symphony and the Dismantling of Sonata Form“, in: *Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Forms*, hg. von Gordon Sly, Burlington 2009, 53–71, und insbesondere in Seth Monahan, *Mahler’s Symphonic Sonatas*, New York 2015, 76–78. Es liegt allerdings meines Wissens noch keine Analyse des *Abschied* mit Bezug auf das Konzept der *rotational form* vor. Zur Form dieses Satzes allgemein vgl. insbesondere Zoltan Roman, „Structure as a Factor of Genesis in Mahler’s Songs“, in: *Music Review* 31/2 (1974), 157–166, hier 164–165 [Wiederabdruck in *Gustav Mahler*, hg. von Hermann Danuser, Darmstadt 1992, 82–95]; Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, London 1985, 327–432; Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 3: *Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, 259–260; Revers, *Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien*, 63–65; Danuser, *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*, 83–110; Stephen E. Hefling, „Das Lied von der Erde: Mahler’s Symphony for Voices and Orchestra – or Piano“, in: *The Journal of Musicology* 10/3 (1992), 293–341, hier 328–337; ders., *Mahler: Das Lied von der Erde*, Cambridge 2000, 104–108; Revers, „Das Lied von der Erde“, 359–360; Hefling, „Das Lied von der Erde“, 257–260.

Abschnitten, sondern als „assertion of parallelisms between spans of music that are actually quite different at the acoustic surface.“²⁹ Die sechs strophischen Abschnitte der zwei Rotationen werden von zwei Trauermarschepisoden eingeleitet, von insgesamt drei Rezitativen unterbrochen und von einer Überleitung bzw. Coda abgeschlossen, sodass insgesamt 13 formale Abschnitte entstehen ([1]–[13]), die im Folgenden durch eckige Klammern markiert sind und sich in insgesamt 26 Unterabschnitte weiter untergliedern lassen (z. B. [4.1], [4.2] etc.). Tabelle 1 enthält eine Auflistung sämtlicher Tempoangaben und -modifikationen (dritte Zeile), der metrischen und harmonischen Organisation (vierte und sechste Zeile) sowie eine Wiedergabe des gesamten Gesangstextes und der Instrumentalsoli mit Markierung der formalen Unterabschnitte (siebte Zeile). Die beiden Teile der Tabelle sind so platziert, dass die korrespondierenden Formabschnitte untereinanderstehen.

Natürlich kann eine Tabelle nicht alle Mehrdeutigkeiten und Deutungsoptionen der Form wiedergeben. So könnte es gewiss auch plausibel erscheinen, das Suspensionsfeld der Takte 288 bis 302 (Abschnitt [7]) als *Beginn* einer zweiten großformalen Rotation und nicht als das Ende der ersten zu begreifen. In Bezug auf die Taktanzahl würde so eine auffallende Balance zwischen den beiden Rotationen erreicht (T. 1–287; 288–572; 287:285 Takte). Allerdings sind die Parallelen zwischen dem erneuten Einsetzen des Trauermarschduktus in Takt 303 und dem Beginn des Satzes sehr auffällig, zumal erst hier die Grundtonart c-Moll wieder erreicht ist und beide Stellen durch das „Grabgeläute“, den tiefen Tam-tam-Schlag,³⁰ markiert werden, sodass es sinnfälliger ist, hier die großformale Zäsur zwischen den beiden Rotationen anzusetzen. Die Tabelle macht dabei auch sichtbar, wie in der zweiten Rotation die durchführungsartige Erweiterung des Trauermarschs (72 Takte in [8] gegenüber 18 Takten in [1]) kompensiert wird durch eine Verkürzung der Strophe 2 (30 Takte in Strophe 2b [11] gegenüber 96 Takten in Strophe 2a [4]) sowie durch ein Auslassen des zweiten Rezitatifs [5], das in der zweiten Rotation keine Entsprechung besitzt.

Die Tabelle zeigt zudem, dass der Eindruck von Diskontinuität und Dissoziation insbesondere durch drei Faktoren entsteht: (1) die Unterbrechung der Tempostruktur durch Fermaten und Generalpausen, ggf. gekoppelt an Tempomodifikationen wie *ritardando* und *morendo*, (2) die metrische Destabilisierung durch häufige Taktwechsel (insbesondere in den Rezitativen) und metrische Überlagerungen³¹ (insbesondere in den Strophen 2 und 3) sowie (3) den häufigen Einsatz solistischer Instrumente, die als gleichberechtigte *personae* neben die Alt-/Baritonstimme tre-

29 Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 76.

30 Mahler schrieb das Wort „Grabgeläute“ ins Particell neben Takt 307 (Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, ‚Clavierauszug‘, Faksimile hg. von der Gustav Mahler Stichting Nederland, Den Haag 2017). Vgl. Hefling, „*Das Lied von der Erde*“, 256.

31 Hierzu kann die von Bruno Walter überlieferte Aussage Mahlers angeführt werden: „Dann wies er auf die rhythmischen Schwierigkeiten und fragte scherzend: ‚Haben Sie eine Ahnung, wie man das dirigieren soll? Ich nicht!‘“ (Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Wilhelmshaven 1985, 52.)

127 Takte		30 Takte		113 Takte	
303-374	394-429	430-459	460-508	509-572	
72 (20-20-18-14) (303) Schwer (=+) NB. Pausen lang halten, die Figuren fließend (316-3) GP/Ferm. (kurz) (318,1-3) GP (321) Molto rit. (322,4) GP (323) A tempo subito (370) <i>morendo</i>	36 (17-19) (398) sehr weich und ausdrucksvoll [Alt] (412) Rit. (413) Langsam (389) immer tonlos [Alt] [Alt] (429) Ferm.	30 (430) Sehr mäßig (451) Rit. (454-459) Riten. molto... (459) Ferm.	49 (17-32) (460) Langsam! ppp! Ohne Steigerung NB. Anmerkung für den Dirigenten: Ganze Takte sehr langsam schlagen (476) Fließend (488) Pesante (490) a tempo	64 (12-20-33) (559) Ritenuto bis zum Schluß (567) Ganzlich ersterbend	
4/4 Einleitung – erweitert/ Durchführung (Trauermarsch)	4/4; 6/4; 7/4; 5/4; 8/4; 4/4 Strophe 1b (Trauermarsch)	♩ 12/21 Strophe 2b (Lied)	3/4 Strophe 3b (Arie)	Coda	
C	c → c̣ → c̣	F → Ges [♭]	C (pent.)		
8.1 (303) instr. 1 Solo Engl. H. (307-17) Solo Vc. (320-22) 8.2 (323-2mA) instr. 2 8.3 (343mA) instr. 3 8.4 (361) instr. 4	9.1 (374) instr. (376mA) Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar. (378) Er fragte ihn, wohin er führe und auch warum, warum es müßte sein. (381) instr. Solo Ob. (382-393) (390mA) Er sprach, seine Stimme war umflort:	11.1 (430) instr. Solo Engl. H. (429-431) Solo Fl. (434-441) (443mA) Ich wandle nach der Heimat, meiner Sätte. (443mA) Ich werde niemals in die Ferne schweifen. (447mA) Still ist mein Herz und harret seiner Stunde! (450) instr.	12.1 (460mA) Die liebe Erde allüberall (468) blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! (477) allüberall und [port.] ewig, ewig blauen licht die Fernen, (501) instr.	13.1 (509) ewig, ewig, (515) instr. (521) ewig, ewig, (527) instr. (540) ewig, ewig. (563) ewig (567) instr.	

Tabelle 1: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Synopsis der Formanlage (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77565>).

ten und durch ihr oft in ‚musikalische Prosa‘ ausgreifendes ‚Sprechen‘ die Phrasenstruktur tendenziell destabilisieren.³² Nun sind die meisten dieser Faktoren in den Strophen 3a und 3b mit Coda gerade *nicht* auszumachen, sodass beide Rotationen gewissermaßen als Prozesse von einem zögerlichen, stockenden Beginn hin zu fließender, ‚symphonischer‘ Kontinuität aufgefasst werden können, die sich am Ende über den offenen Schluss des Erklingenden hinaus zum ‚ewigen‘ Zeit-Raum öffnet. Gestützt wird die Umsetzung solcher Kontinuität durch das häufige Auftreten der Angabe „Fließend“ (T. 166, 213, 229 bzw. 476), die Tendenz der Strophen 3a und 3b zum größeren Orchestersatz ohne solistische Individualisierung sowie das ‚arienhafte‘ Aufblühen der Gesangsstimme, die zugleich eng mit dem Gewebe und dem Klangprozess des Orchesters verschmilzt.

Im Kleinen wird dieser Prozess vom Stocken zur Kontinuität bereits im entwicklungsartig erweiterten Trauermarsch zu Beginn beider Rotationen angedeutet bzw. vorweggenommen sowie im Fortwirken des Trauermarschrhythmus in den Strophen 1a und 1b. Die in der ersten Trauermarschepisode der zweiten Rotation (T. 303–323.1 [8.1]) noch hervortretenden Soloinstrumente (Englischhorn T. 307–317; Violoncello T. 320–322) und die wiederholten Unterbrechungen durch Pausen und Generalpausen (T. 316, 318, 322) entfallen ab der zweiten Trauermarschepisode (T. 323.2–342 [8.2]) und machen einer melodisch und harmonisch zwar eng begrenzten, durch die vorangegangenen Auflösungsprozesse (insbesondere auch in der Überleitung, T. 288–302 [7]) aber umso einprägsameren fließenden Kontinuität Platz. Diese Kontinuität wird zu zwei zum Tragischen neigenden Kulminationspunkten geführt (T. 361/365), auf die hin die Musik wieder ausgeblendet und zum rezitativischen Erzählton zurückgeleitet wird.

Der durch diesen Erzählton der Rezitative³³ [2] („ohne Ausdruck“; T. 19) und [9] („ohne Espressivo“, T. 375) gesetzte Rahmen affiziert grundlegend die davor, dazwischen und danach gehörte Musik. Sie erscheint als musikalisch-narrativer Gehalt einer in den Rezitativen eingeleiteten ‚Erzählung‘, erkennbar nicht zuletzt an den Wechseln der Erzählperspektive im Gesangstext: Während in Rezitativ 1 [2] lediglich ein Naturbild beschrieben ist („Die Sonne scheidet...“) und in Rezitativ 3 [9] eine Handlung von außen beschrieben wird („Er stieg vom Pferd...“), wendet sich das lyrische/symphonische Ich in den Strophen 1a und 1b direkt an

32 Das Konzept der „musikalischen Prosa“ wurde von Arnold Schönberg u. a. auch an der Oboenmelodie der Takte 57–67 des *Abschied* ([4.1]) erläutert und in der Literatur davon ausgehend intensiv diskutiert; vgl. dazu Arnold Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, 35–71, hier 59; Adorno, *Mahler*, 293; Carl Dahlhaus, „Musikalische Prosa“ [1964], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, 361–374; Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, 131; Revers, *Gustav Mahler. Untersuchungen zu den späten Sinfonien*, 71–72.

33 Vgl. Siegfried Mauser, „Die Rezitative im ‚Abschied‘“, in: *Gustav Mahler*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1989 (= *Musik-Konzepte* Sonderband), 188–197; Peter

ein Gegenüber („O sieh!...“, T. 32; „Du, mein Freund...“, T. 398); im Rezitativ 2 [5.2] hingegen, das sich auch sonst in vieler Hinsicht von den beiden anderen Rezitativen abhebt, bleibt die Ich-Perspektive gewahrt („Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten...“, T. 159).³⁴ Gibt es für eine solche ‚Rahmenerzählung‘ prominente Beispiele aus der Musikgeschichte, so etwa in Felix Mendelssohn Bartholdys Dritter Symphonie und Franz Liszts Klaviersonate in h-Moll,³⁵ so ist die Verdichtung, mit der Mahler ‚Rahmen‘ und ‚Subjekt(e)‘ seiner symphonischen Narration ineinander verwebt, wohl ohne Vorbild. Eine Schlüsselfunktion dabei erfüllen Mahlers prosaartige Erweiterungen von Hans Bethges Nachdichtungen chinesischer Lyrik ebenso wie die ‚Personifizierung‘ der Solo-Instrumente, die den eminent dialogischen Charakter des Werkes (im Sinne eines Dialogs der Singstimme mit der Natur und den sie vertretenden Instrumentalstimmen) konstituieren. Dass die beiden großformalen Rotationen durch den Text an die inhaltlichen Topoi „Erwartung“ und „Abschied“ und damit die beiden zugrundeliegenden Gedichte von Meng Haoran und Wang Wei gebunden sind, stärkt den Eindruck einer Korrespondenz zwischen den formal ‚dialogisierenden‘ Abschnitten mit dem zentralen Trauermarsch als krisenhaftem ‚Zenit‘ des Formprozesses.

3. DRAMATURGIEN IN DER INTERPRETATIONSGESCHICHTE DES *ABSCHIED*

3a. Die Stellung des *Abschied* im Gesamtzyklus

Für die Interpretation bieten die hier überblicksartig zusammengefassten Dimensionen und Deutungsmodelle der Form des *Abschied* vielfältige Möglichkeiten und Anknüpfungspunkte der Gestaltung einer großformalen Dramaturgie, die im Folgenden nur in Ansätzen erfasst werden können. Diese Dramaturgien werden anhand ausgewählter Einspielungen vom Generellen ausgehend ins Besondere vertieft. Zusätzlich zu den hier abgebildeten Tabellen und Diagrammen finden sich weitere hierzu herangezogene visuelle Materialien auf einem eigens eingerichteten Online-Repositoryum.³⁶

Revers, „Musik und Lyrik in *Das Lied von der Erde*“, in: *Gustav Mahler: Lieder*, hg. von Ulrich Tad-day, München 2007 (= *Musik-Konzepte* 136), 85–112, hier 109.

34 Vgl. Arthur B. Wenk, „The Composer as Poet in ‚Das Lied von der Erde‘“, in: *19th-Century Music* 1/1 (1977), 33–47; Lawrence Kramer, „As If a Voice Were in Them: Music, Narrative, and Deconstruction“, in: *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, Berkeley 1990, 176–213, hier 202; Julian Johnson, *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York 2009, 14–17.

35 Vgl. Stefan Keym, „Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts“, in: *Musiktheorie* 24/1 (2009), 3–22, hier 5, 18–19; Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel 1992, 269–284; Thomas S. Grey, „Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music“, in: *19th-Century Music* 21/1 (1997), 38–76, hier 55–57.

36 Die Materialien zu diesem Artikel umfassen Tabellen und Diagramme. Auf die Bereitstellung von Musikdateien und Sonic-Visualiser-Dateien wurde verzichtet. Die meisten der hier bespro-

Von den 152 Gesamteinspielungen³⁷ (Tab. 2E) wurden im Anschluss an meine vorangehende Studie für insgesamt 96 Einspielungen (also für etwa zwei Drittel) die Spieldauern der sechs Sätze verglichen und in Diagrammen und Tabellen zusammengeführt,³⁸ für eine genauere Analyse der Makroform des *Abschied* wurden für 52 Einspielungen (also für etwa ein Drittel) auch die Dauern aller 26 Unterabschnitte des Satzes erhoben sowie für zwölf ausgewählte Aufnahmen Tempomessungen durchgeführt (vgl. 3b).³⁹ (Die Verteilung der analysierten Aufnahmen ist in chronologischer Hinsicht nicht ganz ausgeglichen, insbesondere wurde von jüngeren Aufnahmen nach 2000 nur eine kleinere Auswahl für die Detailanalyse herangezogen, vgl. Tab. 3.)

chenen Aufnahmen sind über YouTube oder andere Online-Archive verfügbar. Nur eine Auswahl der Abbildungen wurde in die Druckausgabe aufgenommen. Für alle in elektronischer Form bereitgestellten Abbildungen werden die direkten Links angegeben. Die Materialien sind in einer *Collection* des Phaidra-Repositoryums der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz zusammengestellt und können unter <http://phaidra.kug.ac.at/o:77612> (4.2.2019) sowohl einzeln als auch als Gesamtdatei (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77638>) aufgerufen und heruntergeladen werden. Hier finden sich auch die in die Druckausgabe aufgenommenen Tabellen und Diagramme, zum Teil mit farblich hervorgehobenen Elementen. Abbildungen, die ausschließlich in diesem Online-Repositoryum zu finden sind, werden im Folgenden mit dem Kürzel „E“ gekennzeichnet (z. B. Tabelle 2E). Das Studium der Tabellen und Diagramme am Bildschirm mit Hilfe der Zoom-Funktion wird empfohlen, da viele Details erst so erfassbar werden. Einige Tabellen und Diagramme sind für den Farbausdruck im A3-Format optimiert.

- 37 Grundlage der diskographischen Erhebung waren die vorliegenden Diskographien von Vincent Mouret, *Gustav Mahler. A Complete Discography*, <http://gustavmahler.net.free.fr/daslied.html> (28.1.2019), und Peter Fülöp, *Mahler Discography*, Toronto 2010, 222–236, 540–541. Fülöps Diskographie enthält auch die Dauern jedes einzelnen Satzes und die Gesamtdauer für jede Einspielung für die meisten Aufnahmen bis ins Jahr 2010. Für einzelne Sätze wurden Fülöps Messungen auf Grundlage meiner eigenen Messungen geringfügig angepasst. Fülöp aktualisierte die Diskographie im Katalog des *Gustav Mahler Sound Archive (Budapest Music Center)*, http://info.bmc.hu/container/download/MAHLER_WORK_CATALOGUE_RED_15_01.pdf (28.1.2019), 46–48, wobei hier für die nun zusätzlich erfassten Aufnahmen (inklusive jener seit 2010) keine Spieldauern erfasst wurden. Berücksichtigt wurden für die gegenwärtige Studie nur Gesamteinspielungen der originalen Orchesterfassung (darunter eine in tschechischer und eine in chinesischer Sprache), jedoch keine Einspielungen der Klavierfassung, der Kammerorchesterfassung oder einzelner Sätze. Eine Übersicht der 152 Gesamteinspielungen bietet Tabelle 2E (vgl. 3.1.). Es handelt sich hier um eine pragmatische Übersicht, nicht um eine kritische Diskographie, für die viele der Angaben von Mouret und Fülöp zu überprüfen wären. Insbesondere scheint der erweiterte Budapester Katalog Fülöps zahlreiche nicht veröffentlichte bzw. nicht kommerziell vertriebene Aufnahmen zu enthalten.
- 38 Es handelt sich hierbei lediglich um einen geringfügig erweiterten Korpus gegenüber dem vierten Abschnitt von Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde*“ zugrunde gelegten von 92 Aufnahmen (vgl. dort Diagramme 5 und 6). Die Darstellung der Diagramme 5 und 6 aus dem vorangehenden Artikel findet sich in den Diagrammen 3E/3E_2 und 4E erweitert zu 96 Aufnahmen auf dem Online-Repositoryum (vgl. Anm. 36).
- 39 Für die Erhebung der Dauern wurde die in der Interpretationsforschung mittlerweile weit verbreitete Software Sonic Visualiser benutzt (vgl. <https://www.sonicvisualiser.org> [28.1.2019]). Zur Messung der Tempowerte vgl. Anmerkung 55.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77615>

Tabelle 2E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 152 Gesamtaufnahmen 1936–2016.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77616>

Tabelle 2E_2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, 152 Gesamtaufnahmen 1936–2016; Übersicht über die Anzahl der Aufnahmen pro Dirigenten (152 erfasste Aufnahmen) und pro Gesangssolist*in (117 erfasste Aufnahmen).⁴⁰

Von besonderem Interesse sind dabei zunächst die absoluten Spieldauern des *Abschied* als auch das Verhältnis dieser Spieldauern zu den Dauern aller sechs Sätze in den jeweiligen Einspielungen. Diese Werte lassen eine erste grundsätzliche Einschätzung der zyklischen Dramaturgien zu. Beide Werte sind in den Diagrammen 1 und 2 und den Tabellen 3 und 4E kombiniert: Die schwarzen Punkte in Diagramm 1 geben die absolute Dauer des *Abschied* in einer Einspielung an (primäre Achse, links, Skala zwischen 22 und 35 Minuten), die grauen Quadrate die relative Dauer des *Abschied* innerhalb der Gesamtdauer der jeweiligen Einspielung (sekundäre Achse, rechts, Skala zwischen 43 und 51 %). Dabei wurden die beiden Werte im Diagramm so skaliert, dass sie sich bei den Extremwerten (Klemperer 1951 und Davis 1981) jeweils entsprechen (schwarzer Punkt und graues Quadrat liegen hier fast genau übereinander).

Diagramm 1 und Tabelle 3 zeigen insgesamt zunächst eine erwartbare Tendenz zu langsameren Tempi im Verlauf der Interpretationsgeschichte. Nur fünf von insgesamt 34 gemessenen Aufnahmen (14,7 %) vor 1970 erreichen im *Abschied* eine Spieldauer von über 30 Minuten, während es nach 1970 27 von 62 gemessenen Aufnahmen sind (43,5 %). Die Tendenz ist auch an den Mittelwerten ablesbar (Tab. 3). Diagramm 2 bietet eine vereinfachte Kurvendarstellung der absoluten Dauern des *Abschied* und des gesamten Zyklus in chronologischer Folge.

Das Diagramm 1 ermöglicht eine Kontextualisierung von Aufnahmen, in denen die absolute Dauer des *Abschied* und die Proportion dieses Satzes innerhalb der

40 Die ergänzende Tabelle 2E_2 bietet statistische Erhebungen der Anzahl der Einspielungen pro Dirigenten (152 erfasste Aufnahmen) und pro Gesangssolist*innen (117 erfasste Aufnahmen). Unter den Dirigenten (98 unterschiedliche Dirigenten) dominiert Bruno Walter (acht Aufnahmen) vor Lorin Maazel und Simon Rattle (je fünf Aufnahmen) sowie Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini und Herbert von Karajan (je vier Aufnahmen). Bei den Gesamteinspielungen (67 unterschiedliche Altsoolistinnen bzw. Baritonsolisten und 70 unterschiedliche Tenorsolisten) dominieren Christa Ludwig (zehn Aufnahmen) vor Janet Baker, Kathleen Ferrier und Dietrich Fischer-Dieskau (je fünf Aufnahmen) sowie Richard Lewis (acht Aufnahmen) vor Siegfried Jerusalem, René Kollo und John Mitchinson (je fünf Aufnahmen). Die Statistik ist freilich nicht in jeder Hinsicht signifikant, da zum einen nicht für alle Aufnahmen die Solist*innen erfasst sind, zum anderen viele der von Fülöp verzeichneten Aufnahmen entweder gar nicht öffentlich vertrieben wurden (vgl. Anm. 37) oder (in mehreren Fällen) äußerst schwer zugänglich sind und somit als wenig relevant für die Interpretationsgeschichte eingestuft werden können (dies gilt etwa auch für drei der vier erfassten Karajan-Aufnahmen, unter ihnen fand nur die von 1974 eine relevante Verbreitung). Nichtsdestotrotz könnten gerade aus dem Vergleich der verschiedenen Deutungen des-/derselben Interpret*in faszinierende Studien zur Entwicklung einer Deutung, zum Teil über Jahrzehnte hinweg, konzipiert werden.

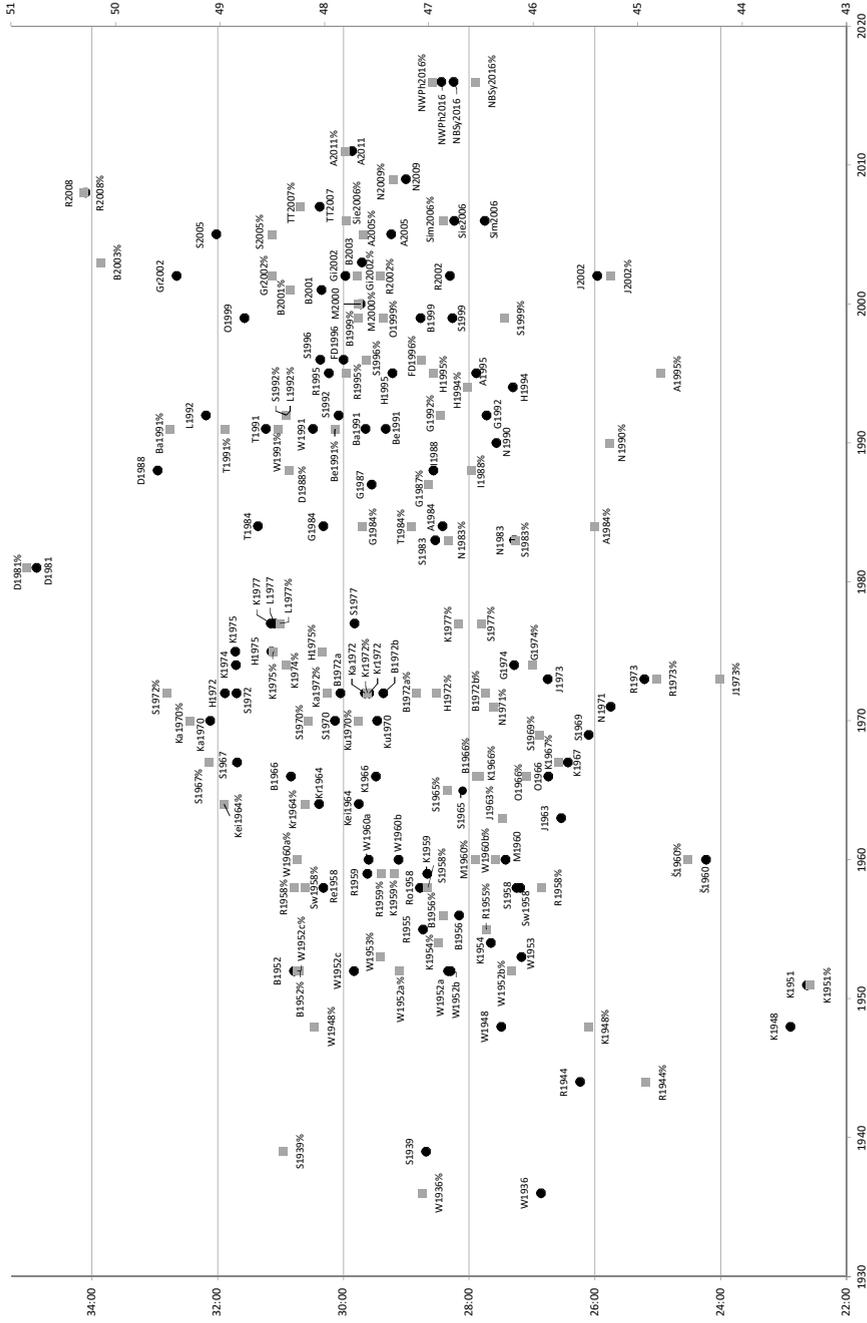


Diagramm 1: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Gesamtdauern des *Abschied* (linke Vertikalachse, Werte 22–35 Minuten, schwarze Punkte) und deren Proportion zur Gesamtdauer aller sechs Sätze (rechte Vertikalachse, Werte 43–51 %, graue Quadrate) in 96 Aufnahmen 1936–2016. [Verzeichnis der Kürzel in Tabelle 2E.] (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77617>)

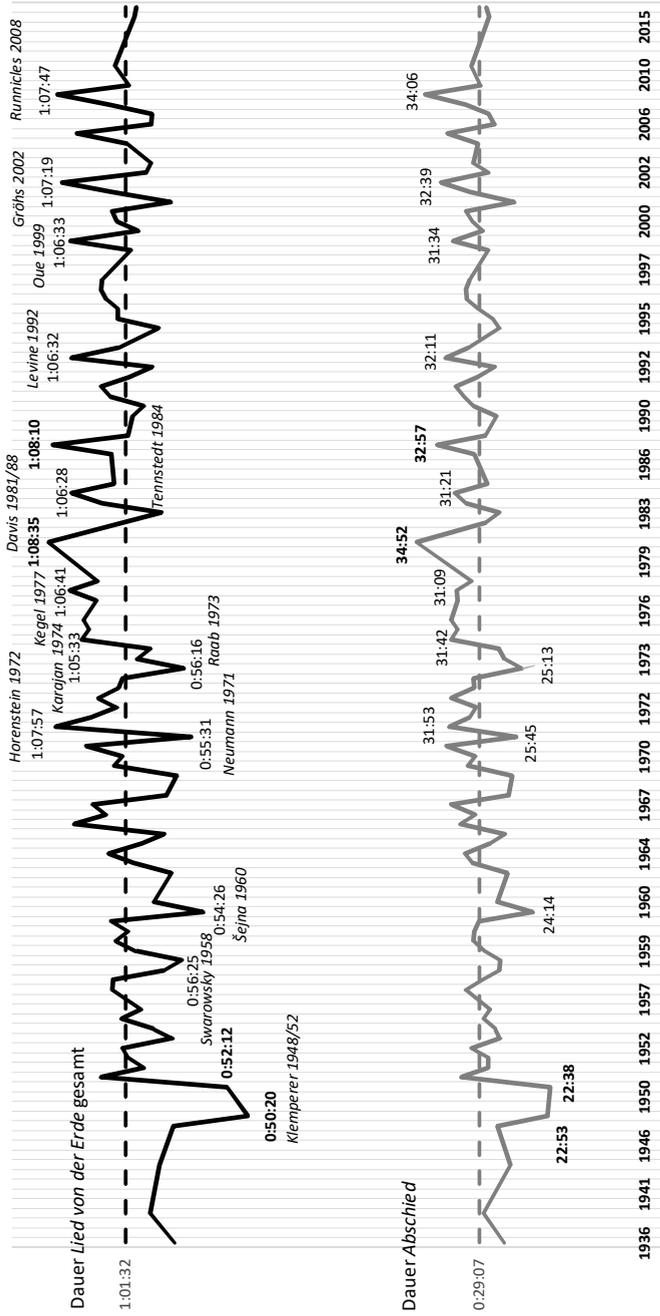


Diagramm 2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Gesamtdauern aller sechs Sätze (oben) und Gesamtdauern des *Abschied* (unten) in 96 Aufnahmen 1936–2016, Kurvendiagramm; Mittelwerte gestrichelt. (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77618>)

Jahrzehnte	gesamt	Dauern	(%)	Analyse	(%)	Mittelwert <i>Abschied</i> (96)	Min. (96)	Max. (96)	über 30:00 (96)	(%)	Mittelwert gesamt (96)	Min. (96)	Max. (96)	über 1:00:00 (96)	(%)
1930	2	100,0	2	100,0	27:46	26:52	28:41	0	0,0	0,0	0:58:11	0:57:05	0:59:17	0	0,0
1940	4	3	75,0	3	25:32	22:53	27:29	0	0,0	0,0	0:55:18	0:50:20	0:58:24	0	0,0
1950	18	15	83,3	8	28:14	22:38	30:47	2	13,3	13,3	1:00:00	0:52:12	1:03:49	9	60,0
1960	17	14	82,4	8	28:19	24:14	31:41	3	21,4	21,4	1:00:23	0:54:26	1:06:15	8	57,1
1970	28	19	67,9	9	29:46	25:13	32:07	10	52,6	52,6	1:02:54	0:55:31	1:07:57	16	84,2
1980	16	9	56,3	7	30:12	27:17	34:52	4	44,4	44,4	1:03:45	0:58:17	1:08:35	8	88,9
1990	25	17	68,0	8	29:31	27:18	32:11	8	47,1	47,1	1:02:16	0:58:33	1:06:33	14	82,4
2000	27	14	52,9	4	29:49	25:58	34:06	5	35,7	35,7	1:02:06	0:57:23	1:07:47	9	64,3
2010	15	3	20,0	3	28:51	28:15	29:52	0	0,0	0,0	1:01:14	1:00:33	1:02:28	3	100,0
gesamt	152	96	63,2	52	29:07	22:38	34:52	32	33,3	33,3	1:01:32	0:50:20	1:08:35	67	69,8
1936-59	24	20	83,3	13	27:47	22:38	30:47	2	10,0	10,0	0:59:07	0:50:20	1:03:49	9	45,0
1936-69	41	34	82,9	21	28:00	22:38	31:41	5	14,7	14,7	0:59:38	0:50:20	1:06:15	17	50,0
1970-2016	111	62	55,9	31	29:44	25:13	34:52	27	43,5	43,5	1:02:35	0:55:31	1:08:35	50	80,6

Tabelle 3: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Gesamtdauern des *Abschied* und Gesamtdauer aller sechs Sätze in 96 Aufnahmen 1936–2016; Mittel-, Minimal- und Maximalwerte pro Jahrzehnt; Anzahl und Proportion der erhobenen Dauernwerte für den Gesamtzyklus (gesamt 96) und den *Abschied* (gesamt 52) pro Jahrzehnt. (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77619>)

Gesamtdauer in besonders auffälliger Weise divergieren. Dort, wo die Proportion (graues Quadrat) im Diagramm deutlich *oberhalb* der absoluten Dauer (schwarzer Punkt) angeordnet ist, weist dies darauf hin, dass einige der anderen fünf Sätze überdurchschnittlich rasch genommen werden und somit die Kontrastwirkung zum Schlusssatz erhöht ist. Liegt umgekehrt das graue Quadrat deutlich unterhalb des korrespondierenden schwarzen Punkts, kann davon ausgegangen werden, dass einige der vorangehenden Sätze deutlich überdurchschnittliche Proportionen aufweisen. Hierzu kann auch Tabelle 4E herangezogen werden, in der die Dauern und Proportionen für jeden Satz in allen 96 Einspielungen verzeichnet sind (dabei sind die Werte nach einer Drei-Farben-Skala abgestuft und somit leicht einzuordnen), sowie die Diagramme 3E/3E_2 und 4E, die Dauern und Proportionen in sortierten Balkendiagrammen darstellen.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77620>

Tabelle 4E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Dauern und Proportionen aller sechs Sätze in 96 Aufnahmen 1936–2016 (geringe Werte sind grün, mittlere Werte gelb, hohe Werte rot unterlegt).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77621>

Diagramm 3E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Dauern aller sechs Sätze in 96 Aufnahmen 1936–2016 als sortiertes Balkendiagramm (sortiert nach Länge des sechsten Satzes).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77622>

Diagramm 3E_2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Dauern aller sechs Sätze in 96 Aufnahmen 1936–2016 als sortiertes Balkendiagramm (sortiert nach Länge des Gesamtzyklus).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77623>

Diagramm 4E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, Proportionen aller sechs Sätze in 96 Aufnahmen 1936–2016 als sortiertes Balkendiagramm (sortiert nach Proportion des sechsten Satzes).

In der Zusammenschau dieser Darstellungen lässt sich die im vorangehenden Aufsatz getroffene Kategorisierung großformaler Interpretationskonzepte für den Zyklus der sechs Sätze des *Lied von der Erde*⁴¹ verfeinern:

1. Einer ‚klassischen‘ Finaldramaturgie scheinen jene Interpreten zu folgen, in deren Deutung der *Abschied* annähernd die Hälfte der Gesamtdauer oder mehr einnimmt (dies trifft zu für Szell 1967, Karajan 1970, Solti 1972 und Barenboim 1991 [über 49 %] sowie auf Davis 1981, Bertini 2003 und Runnicles 2008 [über 50 %]; auch Proportionen über 48 % [22 weitere Aufnahmen] sprechen im weiteren Sinn für diese Tendenz; Mittelwert 47,3 %). Diese starke Gewichtung des Finales kann nun vor allem durch zwei Faktoren profiliert werden:

a. Finalform: Das Gewicht des Finales wird durch eine deutliche Kontrastdramaturgie zusätzlich betont, bei der, wie angedeutet, einige der vorangehenden

41 Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde*“, [4.].

Sätze, insbesondere der unmittelbar dem *Abschied* vorangehende fünfte Satz (*Der Trunkene im Frühling*) deutlich verknüpft werden; eine markante Kürze in der Proportion dieses fünften Satzes (7 % oder weniger; Mittelwert 7,1 %) bei einem korrespondierenden hohen Wert des sechsten Satzes (über 49 %) findet sich bei Szell 1967, Karajan 1970, Solti 1972, Davis 1981, Barenboim 1991, Bertini 2003 und Runnicles 2008. Alle Genannten zeigen auch im dritten Satz eine sehr niedrige Proportion (4,8 % oder weniger; Davis erreicht hier den Minimalwert von 3,9 %; Mittelwert 5,1 %), ebenso im vierten Satz (11,6 % oder weniger; Mittelwert 11,2 %). Die Aufnahmen Szell 1967, Davis 1981, Barenboim 1991 und Runnicles 2008 reduzieren dabei zusätzlich auch das Gewicht des ersten Satzes in auffälliger Weise (11 % bei Davis, auch hier der Minimalwert unter allen 96 Aufnahmen, 12,6 % bei den drei anderen Dirigenten; Mittelwert 13,7 %).

b. Rahmenform: Das Finale wird durch eine relativ starke Gewichtung des langsamen zweiten Satzes oder durch eine als ‚doppelte Eröffnung‘ konzipierte starke Gewichtung beider Kopfsätze in einen großformalen Rahmen eingebunden. Davis 1981 kombiniert diese Strategie (in Bezug auf den zweiten Satz) mit der unter a. besprochenen Verkürzung des Kopfsatzes und der Binnensätze: Mit 16,3 % für den zweiten Satz liegt er relativ deutlich über dem Mittelwert von 15,5 % (die Dauer von 11:11 zählt dabei zu den langsamsten Aufnahmen). Unter den Aufnahmen, bei denen das Finale 48 % oder mehr aufweist, folgen noch Reiner 1958 und Haitink 1975 einer ähnlichen Dramaturgie. Die Variante mit ‚doppeltem Eröffnungssatz‘ ist am prononciertesten ausgeprägt bei Keilberth 1964, Karajan 1974, Tsutsumi 1991, Levine 1992 und Solti 1992 (hier liegen die ersten beiden Sätze bei insgesamt 28,6 % oder mehr [Mittelwert 29,3 %], das Finale bei 48,4 % oder mehr, vgl. Tab. 4E).

2. Besonders viele frühe Aufnahmen scheinen hingegen die Gewichtung des Finales bewusst vermeiden zu wollen, vermutlich nicht zuletzt motiviert durch eine neusachliche, ‚anti-sentimentalisierende‘ Absicht.⁴² Unter 45,5 % liegt die Proportion des Finales bei Rodzinski 1944, Klemperer 1951, Šejna 1960, Sebastian 1969, Raab 1973, Jiraček 1973, Asahina 1984, Nanut 1990, Asahina 1995 und Jordan 2002. In vielen Fällen korrespondiert damit ein sehr rasches absolutes Tempo (bzw. eine kurze Dauer); in den Aufnahmen von Rodzinski 1944, Klemperer 1951, Šejna 1960, Sebastian 1969, Raab 1973 und Jordan 2002 dauert der *Abschied* weniger als 26:30.⁴³ Ebenso deutlich ist eine zum finalistischen Modell komplexere stärkere Gewichtung von Sätzen der ersten Abteilung: Besonders gilt dies für den fünften Satz, der bei Rodzinski 1944, Klemperer 1951, Šejna 1960,

⁴² Vgl. ebd., [4.], Endnote 58.

⁴³ Ebenfalls unter 27 Minuten bleiben Walter 1936, Klemperer 1948, Jochum 1963, Ormandy 1966, Kleiber 1967 und Neumann 1971, bei ihnen liegt die Proportion des *Abschied* dabei aber bei 45,5 % oder mehr, was auf ein insgesamt erhöhtes Tempo in den anderen Sätzen hinweist.

Sebastian 1969, Jiraček 1973, Asahina 1984 und 1995 eine Proportion von 7,7 % oder mehr erreicht (Mittelwert 7,1 %). Bei nahezu allen Aufnahmen dieser Gruppe hat der vierte Satz eine auffallend kurze, unterdurchschnittliche Dauer (6:45 oder kürzer, bei einem Mittelwert von 6:55; Ausnahme ist Asahina 1995 mit 6:57). Eine Knappheit der Kopfsätze fällt vor allem in den beiden frühen Klemperer-Aufnahmen auf (1948, 1951), 1948 erreicht Klemperer in derselben Aufnahme für beide Sätze die Minimaldauern unter allen 96 Aufnahmen (6:40 und 7:34), 1951 hingegen führt die Dauer von 9:00 im zweiten Satz (Mittelwert 9:34) – bedingt durch die Knappheit aller anderen Sätze – zu einer sehr hohen Proportion (17,2 %; identischer Wert bei Rosbaud 1958 und Bernstein 1966; Maximalwert 17,4 % bei Gröhs 2002). In beiden Klemperer-Aufnahmen sind die hohen Proportionen der Binnensätze 3 bis 5 auffallend. Im Fall von Klemperer 1951 liegt mithin die am explizitesten formulierte ‚anti-finalistische‘ Dramaturgie vor: In Bezug auf die Proportionen kontrastiert der unter allen Aufnahmen niedrigste Wert des Finales (43,4 %) mit einem der höchsten Werte für den zweiten Satz (17,2 %) und ebenfalls überdurchschnittlichen Werten für die Sätze 3 bis 5 (6,2/5,1 %, 12,2/11,2 % und 7,7/7,1 %⁴⁴). Die absoluten Dauern sind hingegen mit Ausnahme des zweiten und dritten Satzes (9:00/9:34 und 3:13/3:07) alle von auffallender Kürze, der Wert des Finales hat den niedrigsten Wert unter allen Aufnahmen (22:38/29:07).

3. Neben diesen betont finalistischen und anti-finalistischen Dramaturgien ergibt sich ein breites und wenig übersichtliches Zwischenfeld mit einer Tendenz zu standardisierten Werten. Klemperers Dramaturgie in der späten Aufnahme aus dem Jahr 1964/66 etwa spiegelt diese gegenüber seinen frühen Aufnahmen besonders auffallende Tendenz. Die berühmte Einspielung mit Christa Ludwig und Fritz Wunderlich lässt nur noch ganz leichte Anzeichen einer Straffung von Kopfsatz und Finale erkennen, was sich hier vor allem in der stärkeren Gewichtung der Sätze 3 und 4 niederschlägt (Proportionswerte: I: 12,8/13,7, II: 15,8/15,5, III: 5,7/5,1, IV: **12,0**/11,2, V: 7,2/7,1, VI: 46,5/47,3, gesamt 63:23/61:32; im dritten Satz erreicht Klemperer den langsamsten Dauernwert aller Aufnahmen: 3:38). Vergleichbar im weitesten Sinn sind die Dramaturgien anderer berühmter Dirigenten wie Leonard Bernstein (1966: I: 12,7/13,7, II: **17,2**/15,5, III: 4,6/5,1, IV: **12,3**/11,2, V: 6,8/7,1, VI: 46,5/47,3; gesamt 66:15/61:32), Herbert von Karajan (1974: I: 13,4/13,7, II: 15,4/15,5, III: 5,1/5,1, IV: 11,1/11,2, V: 6,6/7,1, VI: 48,4/47,3; gesamt 65:33/61:32) oder Georg Solti (1992: I: 13,2/13,7, II: 15,6/15,5, III: 4,8/5,1, IV: 11,0/11,2, V: 7,1/7,1, VI: 48,4/47,3; gesamt 62:10/61:32).

Deutlich wird dabei auch, neben der Vorbildwirkung, die solchen Aufnahmen zweifellos zukam, dass die bereits konstatierte allgemeine Tendenz der Verlangsamung seit den 1970er Jahren auch neue Möglichkeiten der Dramaturgie schaffte.

44 Hier und im Folgenden bezeichnen die Werte nach dem Querstrich die jeweiligen Mittelwerte.

Unter den 14 Aufnahmen, die insgesamt länger als 65 Minuten dauern,⁴⁵ fällt dabei zunächst Horenstein 1972 auf, insofern er in allen sechs Sätzen deutlich überdurchschnittliche absolute Dauernwerte erreicht, die Dehnung des Tempos also ein allgemeines Grundkonzept seiner Interpretationsästhetik ist (das von Adorno und Wollschläger positiv hervorgehoben wurde⁴⁶), ohne dass damit ein finalistischer oder anti-finalistischer Impuls verbunden wäre: Die Proportionen bleiben weitgehend in einem mittleren Bereich; auffallend ist allein die extrem langsame Deutung des fünften Satzes (mit 5:08 [7,6 %] die langsamste aller untersuchten Aufnahmen). Die Dehnung der Gesamtdauer kommt daneben in fast allen der 14 Aufnahmen durch die oben unter 1b besprochene Rahmung der langsamen Sätze 2 und 6 zustande (in diesen Aufnahmen dauert der *Abschied* 31:09/29:07 oder länger, der zweite Satz 9:56/9:34 oder länger). Man kann also im Herausstellen des „Adagio-Charakters“ der Sätze 2 und 6 auch ein prägendes übergreifendes Charakteristikum der Mahler-Interpretation seit den 1970er Jahren erkennen.

3b. Divergenzen und Konvergenzen in Interpretationen des *Abschied*

Wenn nun der Blick genauer auf den Korpus von 52 Aufnahmen des *Abschied* gerichtet wird, so sollen dabei vor allem zwei Aspekte im Vordergrund stehen: zum einen die Frage in welcher unterschiedlicher Weise das bei aller Analogie der beiden formalen Rotationen doch kaleidoskopartig wirkende Formprinzip dieses Satzes durch die Interpretation formal gedeutet und gewichtet werden kann, zum anderen die Frage nach einer ‚Übersetzung‘ der eingangs beschriebenen Tendenz des *Abschied* zu Zerfall, Fragment und einer aus radikalisierte Polyphonie resultierenden Klangtextur. Lassen sich vor dem Hintergrund dieser beiden Aspekte konkretere Kriterien einer ‚gelungenen‘ Interpretation von Mahlers Spätwerk eingrenzen?

Beginnen wir auch hier zunächst aus der Vogelperspektive mittels der aus den Dauermessungen gewonnenen Tabellen und Diagramme. Die Tabellen 5 und 6E bieten einen Überblick über die Dauern und Proportionen (in Bezug auf die Gesamtdauer des Satzes) der Formabschnitte in den 52 Aufnahmen; diese sind auch als Kurvendiagramme in den Diagrammen 5E/5E_2 (Dauern) und 6E/6E_2 (Proportionen) erfasst. Tabelle 5 und Diagramme 5E und 6E umfassen dabei die großformalen Abschnitte [1]–[13], die Tabelle 6E und Diagramme 5E_2 und 6E_2 sämtliche 26 Unterabschnitte. Tabelle 7 fasst für jede Aufnahme die gesamten Proportionen der

45 Bernstein 1966; Karajan 1970; Horenstein 1972; Karajan 1974; Kempe 1975; Kegel 1977; Davis 1981; Tennstedt 1984; Davis 1988; Levine 1992; Oue 1999; Gröhs 2002; Shui 2005; Runnicles 2008.

46 „In einer Probe 1960 in Wien ließ Jascha Horenstein die zweite Durchführung [des ersten Satzes der Neunten Symphonie] von den Symphonikern einmal in Zeitlupe spielen, um das Geflecht der sich dissoziierenden Streicherstimmen technisch zu kontrollieren –: im gleichen Augenblick hatten Adorno und ich dabei die Vorstellung: daß es so klingen müßte, wenn es so noch klingen könnte.“ (Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition“, 69–70.) Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde*“, [1.].

Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*

	Trauermarsch [1],[3],[7],[8],[10]	Rezitative [2],[5],[9]	Lied [4],[11]	Arie [6],[12],[13]
Walter 1936	40,6	14,2	19,8	25,3
Schuricht 1939	42,4	16,5	18,7	22,4
Rodzinsky 1944	40,7	15,7	19,3	24,4
Walter 1948	39,6	14,2	20,3	25,9
Klemperer 1948	41,4	16,5	19,6	22,5
Klemperer 1951	40,5	16,9	19,3	23,2
Barbirolli 1952	42,9	15,1	18,6	23,3
Walter 1952a	39,3	14,2	20,2	26,3
Rosbaud 1955	37,3	15,1	19,8	27,8
Beinum 1956	37,8	17,2	19,9	25,1
Reiner 1958	39,0	16,9	18,8	25,2
Kletzki 1959	41,3	16,0	19,8	22,8
Reiner 1959	40,2	16,8	18,6	24,4
Walter 1960b	40,3	14,0	20,0	25,7
Maazel 1960	41,8	18,1	18,5	21,5
Keilberth 1964	41,2	16,3	18,3	24,1
Krips 1964	39,2	16,2	18,8	25,7
Ormandy 1966	40,1	16,0	18,9	25,0
Bernstein 1966	40,7	15,9	18,9	24,5
Klemperer 1966	40,8	16,3	20,2	22,6
Kleiber 1967	39,0	16,4	20,0	24,7
Szell 1970	41,9	16,5	18,0	23,5
Kubelik 1970	41,1	17,5	17,5	24,0
Horenstein 1972	42,3	15,7	18,7	23,3
Bernstein 1972a	40,0	15,9	19,7	24,5
Solti 1972	38,0	16,8	21,2	24,0
Karajan 1972	40,3	17,1	18,8	23,8
Karajan 1974	41,8	16,3	18,9	23,1
Haitink 1975	39,4	17,1	19,4	24,0
Leppard 1977	39,1	16,7	19,7	24,5
Davis 1981	41,5	16,8	18,1	23,6
Sanderling 1983	40,1	17,0	19,5	23,4
Neumann 1983	39,6	16,9	19,7	23,7
Giulini 1984	41,8	15,8	19,0	23,4
Tennstedt 1984	39,7	15,6	20,9	23,9
Asahina 1984	40,8	17,1	18,4	23,7
Inbal 1988	39,8	17,1	19,1	24,0
Barenboim 1991	38,2	17,7	19,4	24,8
Bertini 2001	39,9	17,9	18,5	23,7
Gielen 1992	42,2	17,7	19,2	20,8
Solti 1992	38,6	16,1	20,5	24,7
Levine 1992	41,0	17,0	18,5	23,6
Haitink 1995	40,7	17,3	18,6	23,3
Rattle 1995	40,7	16,4	19,0	23,9
Sinopoli 1996	41,7	17,5	19,2	21,7
Boulez 1999	39,8	17,0	19,1	24,0
Maazel 2000	40,9	17,7	19,2	22,2
Tilson-Thomas 2007	39,5	17,3	18,3	24,9
Nagano 2009	41,0	17,9	17,6	23,5
Abbado 2011	39,7	16,7	18,8	24,9
Nott WPhil 2016	40,1	17,3	18,9	23,7
Nott BambSym 2016	40,3	17,3	19,2	23,2
Mittelwert	40,3	16,5	19,2	24,0
Minimum	37,3	14,0	17,5	20,8
Maximum	42,9	18,1	21,2	27,8
Standardabw. (%)	3,0	5,9	4,0	5,1

Tabelle 7: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Proportionen der vier Form-Charaktere Trauermarsch (Abschnitte [1],[3],[7],[8],[10]), Rezitativ ([2],[5],[9]), Lied ([4],[11]) und ‚Arie‘ ([6],[12],[13]). (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77630>)

vier grundlegenden Form-Charaktere Trauermarsch (Abschnitte [1],[3],[7],[8],[10]), Rezitativ ([2],[5],[9]), Lied ([4],[11]) und ‚Arie‘ ([6],[12],[13]) zusammen.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77625>

Tabelle 6E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Dauern und Proportionen der 26 Unterabschnitte in 52 Aufnahmen 1936–2016.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77626>

Diagramm 5E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Dauern der 13 Abschnitte in 52 Aufnahmen 1936–2016 als Kurvendiagramm (Mittelwert schwarz gestrichelt) (vgl. Tabelle 5).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77627>

Diagramm 5E_2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Dauern der 26 Unterabschnitte in 52 Aufnahmen 1936–2016 als Kurvendiagramm (Mittelwert schwarz gestrichelt) (vgl. Tabelle 6E).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77628>

Diagramm 6E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Proportionen der 13 Abschnitte in 52 Aufnahmen 1936–2016 als Kurvendiagramm (Mittelwert schwarz gestrichelt) (vgl. Tabelle 5).

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77629>

Diagramm 6E_2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Proportionen der 26 Unterabschnitte in 52 Aufnahmen 1936–2016 als Kurvendiagramm (Mittelwert schwarz gestrichelt) (vgl. Tabelle 6E).

„Die Rezitative im letzten Satz so expressiv wie die Hauptthemen – dadurch die ganze Form verfehlt.“⁴⁷ Mit dieser gegen Bruno Walters Aufnahme des *Lied von der Erde* aus dem Jahr 1952 gerichteten Notiz aus dem Umfeld seiner Reproduktionstheorie bezieht sich Adorno indirekt auch auf die bereits oben (vgl. 2.) angesprochene gegen Walter gerichtete These, eine dem ‚Sinn‘ musikalischer Notation adäquate Interpretation müsse ein äußerst flexibles Tempo aufweisen, in dem „niemals auch nur 2 Schläge einander chronometrisch gleich sein“ sollen. Gerade in Bezug auf die Form des *Abschied* scheint es legitim, daraus auch die Forderung nach einer auf das Tempo bezogenen Differenzierung der dominierenden formalen Charaktere Trauermarsch und Rezitativ abzuleiten, auch wenn unklar ist, welches Tempo der in den Rezitativen [2] und [9] geforderte nicht-expressive, ‚narrative‘ Charakter tatsächlich erfordert (ein dem Sprechen angenähertes zügiges Tempo scheint diesem Charakter zunächst durchaus adäquat). Als ‚Achsen‘ des formalen Verlaufs im *Abschied* können insgesamt die Trauermarschabschnitte zu Beginn beider Rotationen [1]/[3] und [8]/[10] gelten, jeweils unterbrochen von einem ‚narrativen‘ Rezitativ [2]/[9], sowie die entwicklungsartige Tendenz

⁴⁷ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, 191.

	[2]	[5.2]	[9]	Summe	Standardabw.	[2]	[5.2]	[9]	Summe	[2]	[5.2]	[9]	Summe	[2]	[5.2]	[9]	Summe			
Davis 1981	11.1	14.7	17.1	52.9	8.4	Sinopoli 1996	12.0	9.3	2.9	24.3	Barenboim 1991	17.7	16.6	2.1	20.5	[2]	[5.2]	[9]	Summe	
Levine 1982	5.6	8.8	17.4	31.8	6.1	Davis 1981	11.1	14.7	27.1	52.9	Levine 1982	5.6	8.8	17.4	31.8	Davis 1981	11.1	14.7	27.1	52.9
Halkin 1975	10.2	11.8	8.3	30.3	1.8	Halkin 1975	10.2	11.8	8.3	30.3	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Leppard 1977	5.0	1.0	13.2	19.2
Sinopoli 1996	12.0	9.3	2.9	24.3	4.7	Nagano 2009	8.9	11.6	1.1	21.6	Mazael 2000	5.0	12.4	3.6	21.0	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4
Grielen 2002	7.4	11.7	5.0	24.3	3.4	Karajan 1974	8.5	3.5	4.4	16.4	Halkin 1975	10.2	11.8	8.3	30.3	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2
Nagano 2009	8.9	8.3	8.4	22.6	1.4	Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5	Grielen 2002	7.4	11.7	5.0	24.3	Mazael 1960	2.0	-2.3	9.3	9.0
Tilson-Thomas 2007	5.9	8.3	1.1	21.6	5.4	Grielen 2002	7.4	11.7	5.0	24.3	Nagano 2009	8.9	11.6	1.1	21.6	Karajan 1974	5.1	3.1	8.6	16.6
Mazael 2000	5.0	12.4	3.6	21.0	4.7	Kubelik 1970	6.7	4.8	5.4	16.9	Berlini 1991	6.2	9.9	0.5	16.7	Tilson-Thomas 2007	5.9	8.3	8.4	22.6
Leppard 1977	5.0	1.0	13.2	19.2	6.2	Levine 1992	5.6	8.8	17.4	31.8	Sinopoli 1996	12.0	9.3	2.9	24.3	Asahina 1984	-4.1	-2.0	8.4	2.3
Kubelik 1970	6.7	4.8	5.4	16.9	1.0	Halkin 1995	5.3	5.2	4.2	14.7	Nott WPHil 2016	0.1	5.7	1.1	6.9	Halkin 1975	10.2	11.8	8.3	30.3
Karajan 1974	5.1	3.1	8.6	16.8	2.8	Karajan 1974	5.1	3.1	8.6	16.8	Halkin 1995	5.3	5.2	4.2	14.7	Kubelik 1970	6.7	4.8	5.4	16.9
Berlini 1991	6.2	9.9	0.5	16.7	4.7	Mazael 2000	5.0	12.4	3.6	21.0	Halkin 1975	10.2	11.8	8.3	30.3	Tenstedt 1984	2.2	-4.1	4.6	2.8
Karajan 1972	8.5	3.5	4.4	16.4	2.7	Leppard 1977	5.0	1.0	13.2	19.2	Karajan 1972	8.5	3.5	4.4	16.4	Karajan 1972	8.5	3.5	4.4	16.4
Halkin 1995	5.3	5.2	4.2	14.7	0.6	Schuricht 1939	4.7	-11.5	-4.0	-10.9	Schuricht 1939	4.7	-11.5	-4.0	-10.9	Halkin 1995	5.3	5.2	4.2	14.7
Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5	2.9	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5
Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	5.5	Albado 2011	3.8	0.9	2.8	7.6	Karajan 1974	5.1	3.1	8.6	16.6	Barbirolli 1952	-6.2	-9.9	3.7	-12.4
Mazael 1960	2.0	-2.3	9.3	9.0	5.8	Kletzki 1959	3.6	-0.9	-13.8	-11.2	Rattle 1995	0.9	3.0	3.1	6.9	Mazael 2000	5.0	12.4	3.6	21.0
Albado 2011	3.8	0.9	2.8	7.6	1.5	Boulez 1956	3.4	-2.0	-6.2	-0.8	Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5	Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5
Reiner 1959	1.7	4.7	0.6	7.0	2.1	Tenstedt 1984	2.2	-4.1	4.6	2.8	Krips 1964	1.9	2.3	2.7	7.0	Barbirolli 1952	-6.2	-9.9	3.7	-12.4
Rattle 1995	0.9	3.0	3.1	6.9	3.0	Berium 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Kubelik 1964	0.2	0.8	3.2	4.3
Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	0.4	Mazael 1960	2.0	-2.3	9.3	9.0	Reiner 1958	8.1	2.4	4.1	14.5	Rattle 1995	0.9	3.0	3.1	6.9
Nott WPHil 2016	0.1	5.7	1.1	6.9	3.0	Mazael 1960	2.0	-2.3	9.3	9.0	Krips 1964	1.9	2.3	2.7	7.0	Krips 1964	1.9	2.3	2.7	7.0
Szell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	8.0	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	Beinum 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7
Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	1.6	Reiner 1959	1.7	4.7	0.6	7.0	Albado 2011	3.8	0.9	2.8	7.6	Beinum 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7
Berium 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7	2.7	Berium 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Tenstedt 1984	2.2	-4.1	4.6	2.8	4.5	Rattle 1995	0.9	3.0	3.1	6.9	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Berium 1956	1.0	-0.3	1.7	2.4	1.0	Rattle 1995	0.9	3.0	3.1	6.9	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Berium 1956	1.0	-0.3	1.7	2.4	1.0	Klemperer 1966	0.6	-4.5	-1.3	5.2	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Asahina 1984	-4.1	-2.0	8.4	2.3	6.7	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Nott WPHil 2016	-2.0	0.7	1.5	0.3	1.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Keilberth 1964	0.2	0.8	3.2	4.3	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Nott WPHil 2016	-2.0	0.7	1.5	0.3	1.2	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	0.1	Sandlerling 1983	0.0	3.8	-4.4	-0.6	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Sandlerling 1983	0.0	3.8	-4.4	-0.6	4.1	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Boulez 1959	3.4	2.0	-6.2	-0.8	5.2	Neumann 1983	-0.4	-3.6	-5.1	-9.0	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Giulini 1984	-2.3	0.8	-0.9	-2.3	1.5	Neumann 1983	-0.4	-3.6	-5.1	-9.0	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Berium 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7	1.4	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Neumann 1983	-0.4	-3.6	-5.1	-9.0	2.4	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Berium 1956	2.9	-1.9	2.7	3.7	1.4	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Neumann 1983	-0.4	-3.6	-5.1	-9.0	2.4	Horenstein 1972	-0.9	1.5	9.6	10.2	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Schuricht 1939	4.7	-11.5	-4.0	-10.9	8.1	Nott WPHil 2016	-2.0	0.7	1.5	0.3	Soiti 1992	4.6	13.8	7.7	26.2	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Kletzki 1959	3.6	-0.9	-13.8	-11.2	9.0	Asahina 1984	-4.1	-2.0	8.4	2.3	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Kleiber 1967	-6.8	-9.9	3.7	-12.4	7.0	Kleiber 1957	-6.8	-9.9	3.7	-12.4	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Ormandy 1966	-6.2	-9.9	3.7	-12.4	3.2	Kleiber 1957	-6.8	-9.9	3.7	-12.4	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Kleiber 1967	-6.8	-9.9	3.7	-12.4	3.2	Ormandy 1966	-6.2	-9.9	3.7	-12.4	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Ormandy 1966	-6.2	-9.9	3.7	-12.4	3.2	Ormandy 1966	-6.2	-9.9	3.7	-12.4	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Rosbaud 1955	-9.0	-3.7	-16.2	-28.9	6.3	Rosbaud 1955	-9.0	-3.7	-16.2	-28.9	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Walter 1960b	-10.8	-11.4	-15.8	-38.1	2.7	Walter 1960b	-10.8	-11.4	-15.8	-38.1	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Rodinsky 1944	-13.5	-12.7	-12.9	-39.1	0.4	Rodinsky 1944	-13.5	-12.7	-12.9	-39.1	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Walter 1952a	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Walter 1952a	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Walter 1948	-18.4	-17.1	-16.5	-52.1	0.9	Walter 1948	-18.4	-17.1	-16.5	-52.1	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Walter 1948	-18.4	-17.1	-16.5	-52.1	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Walter 1936	-18.4	-17.1	-16.5	-52.1	0.9	Walter 1936	-18.4	-17.1	-16.5	-52.1	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1951	-13.6	-18.0	-20.5	-52.2	3.5	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1951	-13.6	-18.0	-20.5	-52.2	3.5	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1951	-13.6	-18.0	-20.5	-52.2	3.5	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1951	-13.6	-18.0	-20.5	-52.2	3.5	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1951	-13.6	-18.0	-20.5	-52.2	3.5	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6	2.1	20.5
Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	2.0	Klemperer 1948	-15.3	-15.6	-18.9	-49.8	Stzell 1970	0.1	-5.2	10.5	5.4	Barenboim 1991	1.7	4.6		

der Strophen 3a und 3b [6]/[12], die am Schluss zur „Ewig“-Coda [13] hinführt. In der ersten Rotation nimmt zudem das ‚subjektive‘ Rezitativ [5] eine Achsenfunktion zwischen zweiter und dritter Strophe ein. Tabelle 7 bietet einen raschen Überblick über die divergierenden Gewichtungen dieser Formcharaktere. In der Tat liegen für die Rezitative alle vier berücksichtigten Walter-Aufnahmen bei einem Mittelwert von 16,5 % an der Untergrenze des Spektrums (Walter 1936, 1948, 1952a, 1960b: 14,2, 14,2, 14,2 und 14,0 %, der letzte Wert entspricht dem Minimalwert). Walter nimmt die Rezitative also stets ausgesprochen zügig, wobei dies, wie Tabellen 5 und 6E zeigen (Häufung der hellgrau bzw. grün eingefärbten Felder in den Abschnitten [2], [5] und [9] vor 1960), für die Aufnahmen bis 1960 keineswegs ungewöhnlich ist. In der vorangehenden Studie habe ich gezeigt, dass Walter 1952a das Tempo im Rezitativ [9] gegenüber dem Haupttempo des vorangehenden Trauermarsches zwar noch etwas steigert, grundsätzlich aber die von Adorno geforderte Differenzierung zwischen Trauermarsch und Rezitativ weder in Bezug auf das Tempo noch in Bezug auf den Charakter erkennbar ist. Die Aufnahme Maazel 1960 markiert hingegen für die Rezitative den Maximalwert von 18,1 %, der zwar vor allem durch die überdurchschnittlich hohen Tempi in vielen der anderen Abschnitte bedingt ist, aber doch als Signal einer neuen Dramaturgie verstanden werden kann, in der die Rezitative stärkeres Gewicht erhalten (vgl. auch Tab. 9 unten). Werte von 17,5 % oder mehr erreichen auch Kubelik 1970, Barenboim 1991, Bertini 1991, Maazel 2000, Gielen 2002 und Nagano 2009. In Bezug auf hohe absolute Dauern in den Rezitativen sind insbesondere Davis 1981 und Levine 1992 herauszuheben, die beide Jessye Norman als Solistin begleiten und den Rezitativen dabei besonders viel Raum geben.⁴⁸

Da die Rezitative mithin gewissermaßen als „Achsen“ der Gesamtform betrachtet werden können, lohnt es sich, einen Moment bei dieser Dimension zu verweilen und von hier ausgehend einige Aspekte genauer zu betrachten. Bleiben wir zunächst bei den absoluten Dauern der drei Rezitative (Abschnitte [2], [5.2], [9], vgl. Tab. 6E und 8): Die Mittelwerte liegen bei 74,5, 73,8 und 105,3 Sekunden, die Standardabweichungen bei 10,1, 12,0 und 9,3 %, was auf den ‚expressiveren‘ und daher im Tempo variableren Charakter des zweiten Rezitativs [5.2] hinweisen mag. Insgesamt zeigen die absoluten Dauernwerte der Rezitative eine klare historische Tendenz:

— Rezitativ [2]: Von den 19 Aufnahmen, die unter dem Mittelwert 74,5 liegen, datieren die elf raschesten aus den Jahren vor 1967; hingegen sind bis auf eine alle elf Aufnahmen mit Dauern über 80 Sekunden nach 1970 entstanden.

— Rezitativ [5.2]: 23 Aufnahmen liegen unter dem Mittelwert von 73,8, darunter nur sechs nach 1970. Dauern über 80 Sekunden finden sich in elf Aufnahmen seit 1972.

⁴⁸ Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde*“, [4.].

— Rezitativ [9]: 19 Aufnahmen liegen unter dem Mittelwert von 105,3, darunter wiederum die elf raschesten aus den Jahren vor 1967 und nur sechs Aufnahmen nach 1970. Dauern über 110 Sekunden erreichen 13 Aufnahmen seit 1970. Betrachtet man die absoluten Dauern der Rezitative im Vergleich unter Zuhilfenahme einer tabellarischen Darstellung, in der die Abweichungen der absoluten Dauern vom Mittelwert für alle drei Rezitative und für jedes der drei Rezitative einzeln in graduelle Reihungen gebracht sind (Tab. 8), so zeigen sich neben einer gleichsam ‚standardisierten‘ ausgeglichenen Balance zwischen den drei Rezitativten (z. B. bei Bernstein 1966: Abweichungen 1,0/-0,3/1,7) vor allem zwei dominierende Dramaturgien: Eine auf das dritte Rezitativ hin zulaufende sukzessive stärkere Gewichtung (grundlegend bei Davis 1981: 11,1/14,7/27,1, und Levine 1992: 5,6/8,8/17,4, in beiden Fällen gewiss durch die Solistin prominent mitgeprägt; vergleichbar damit ist etwa Horenstein 1972: -0,9, 1,5, 9,6) und eine im Gegensatz dazu das zweite ‚subjektive‘ Rezitativ ins Zentrum rückende (grundlegend etwa bei Solti 1972: 4,6/13,8/7,7, Barenboim 1991: 1,7/16,6/2,1, Maazel 2000: 5,0/12,4/3,6 und Gielen 2002: 7,4/11,7/5,0). ‚Gegenläufige‘ Dramaturgien finden sich etwa bei Sinopoli 1996: 12,0/9,3/2,9 (sukzessive abnehmende Gewichtung) oder Schuricht 1939: 4,7/-11,5/-4,0 und Szell 1970: 0,1/-5,2/10,5 (auffällig geringe Gewichtung des zweiten Rezitativs). In einigen Aufnahmen wiederum ist die starke Verknappung des dritten Rezitativs auffallend, möglicherweise erklärbar aus dem Impuls heraus, den ‚zusammenfassenden‘ Charakter der zweiten formalen Rotation insgesamt zu stärken (Rosbaud 1955: -9,0/-3,7/-16,2, Bertini 1991: 6,2/9,9/0,5, Boulez 1999: 3,4/2,0/-6,2).

Das *close listening* könnte nun qualitative Anhaltspunkte dafür bieten, wie schlüssig solche übergeordneten Dramaturgien mit bestimmten Binnengestaltungen zusammentreffen. Hierzu nehmen wir nun abschließend zwölf ausgewählte Aufnahmen in den Blick, für die jeweils ein ‚Haupttempo‘ pro Unterabschnitt erhoben wurde (Tab. 9, Tab. 10E, Diag. 7/7_2).⁴⁹ Die in Tabelle 9 erfassten Tempo-

49 Die zwölf zur Tempomessung herangezogenen Aufnahmen wurden grobenteils aufgrund der Relevanz für die Aufführungsgeschichte (breite Wirkung und Modellfunktion der Interpret*innen), aber auch aufgrund von Auffälligkeiten in den zuvor dargestellten Untersuchungen (z. B. Klemperer 1951, Maazel 1960, Davis 1981) ausgewählt. Die Tempoangaben werden in ganzzahlig gerundeten Werten in Schlägen pro Minute (*beats per minute/bpm*) angegeben. Zugrunde liegt die Grundeinheit des jeweils vorgezeichneten Takts, wobei in den Strophen 3a/3b ([6]/[12]–[13]) der 3/4-Takt von Anfang an ganztaktig gemessen wurde (er erscheint zu Beginn von [6] [T. 166–171] aufgrund der hemiolischen Teilung eigentlich als zweiteiliger 6/8-Takt; die für [6.1] angegebenen Werte können also ggf. verdoppelt werden, um eine adäquate Darstellung des Tempoverhältnisses [5.2]:[6.1] zu erhalten).

Zur Messung des ‚Haupttempos‘ wurden jeweils im Tempo stabile Phasen meist aus den Anfangsphasen der Unterabschnitte herangezogen, in denen weder Tempomodifikationen in der Partitur angegeben sind noch solche in den jeweiligen Aufnahmen in auffällender Form auftreten. Auf eine präzise Messung mit Sonic Visualiser wurde dabei verzichtet, die Messungen wurden

werte für die zwölf Aufnahmen werden in Tabelle 10E als Verhältnisse zwischen formal korrespondierenden Abschnitten wiedergegeben (Trauermarsch: [1], [3.1], [8.1], [8.2], [10.1]; Rezitativ: [2], [5.2], [9]; „Lied“ [4.2], [11]; Strophe 3b/Coda [12], [13]), sodass Aussagen über die Stabilität eines Tempos über den gesamten Verlauf möglich sind, und sind in den Diagrammen 7 und 7_2 als ‚klassische‘ Tempokurven wiedergegeben, wobei Diagramm 7_2 die Anzahl der dargestellten Aufnahmen auf sechs reduziert (und dabei jene mit Tempowerten im ‚mittleren‘ Bereich darstellt). Die Frage, von der nun zunächst auszugehen ist, lautet, ob die Rezitative vom Tempo deutlich abgehoben werden oder im Gegenteil in ein übergeordnetes (Haupt-)Tempo, das den Satz als ganzen umfasst, eingewoben sind. Vor diesem Hintergrund ist dann die eben dargestellte Abstufung zwischen den drei Rezitativen einzuordnen.

Betrachten wir zunächst das erste Rezitativ [2]. Unter den zwölf Aufnahmen greifen nur vier das in [1.1] etablierte Tempo in [3.1] wieder auf (Bernstein 1966, Horenstein 1972, Solti 1972 und Nott WPhil 2016), sodass von einem klaren Referenztempo des Trauermarsches gesprochen werden kann (bei Gielen 2002 ist die Differenz 50/54 so minimal, dass ebenfalls ein solches Referenztempo anzunehmen ist). Dabei ist die Temporeduktion im Rezitativ bei Bernstein und (deutlich weniger markant) bei Nott auffällig (60-42-60 bzw. 58-48-58), während es sich in den anderen Fällen eher um Temposchattierungen handelt (Horenstein 1972: 50-46-50, Solti 1972: 55-48-55, Gielen 2002: 50-46-54). Während Bernstein das dritte Rezitativ [9] dann stärker dem Kontext annähert ([8.3]–[10.1]: 60-52-48-50), indem er [8.4], das ‚tragische‘ Ende der langen Trauermarschepisode, im Tempo deutlich reduziert (von 60 auf 52) und [10.1] gegenüber [3.1] deutlich verlangsamt (50 statt 60), ist das Rezitativ [9] bei Nott weiterhin deutlich von den umgebenden Abschnitten abgehoben (64-60-45-55), auch wenn ebenfalls [10.1] gegenüber [3.1] im Tempo geringfügig reduziert ist (55 statt 58).

stattdessen mittels des Online-Tools <http://a.bestmetronome.com> (28.1.2019) vorgenommen. Es handelt sich also jedenfalls nur um Annäherungswerte. Ob für alle Unterabschnitte bzw. in allen Einspielungen immer ein stabiles Haupttempo identifiziert werden kann, muss in doppelter Hinsicht angezweifelt werden: Zum einen sind in jenen Unterabschnitten, in denen der Fluss fortgesetzt durch Soli, Tempomodifikationen, Fermaten und Generalpausen unterbrochen wird (neben den Rezitativen gilt dies vor allem für [1.1], [5.1], [7.1], [8.1] und [10.2]), stabile Tempophasen zu kurz, als dass sich ein Tempoempfinden im engeren Sinn etablieren könnte, zum anderen ist auch in längeren stabilen Passagen ohne deutliche Tempomodifikation (etwa in [8.2]–[8.4]) ein mehr oder weniger deutliches fortgesetztes Rubato bis in die Gegenwart Teil der aufführungspraktischen Konvention und der Wert des Haupttempos kann nicht ohne weiteres schlicht aus dem Durchschnittswert aller gemessenen Tempoeinheiten abgeleitet werden. Dennoch dürfen die hier erhobenen Werte als grobe Anhaltspunkte der unterschiedlichen gesamtformalen Tempodramaturgien gelten. Zur Problematik des ‚Haupttempos‘ allgemein vgl. unter anderem Alf Gabriellsson, „The Performance of Music“, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, San Diego ²1999, 501–602, hier 540–542.

	1.1	2.1	3.1	3.2	4.1	4.2	4.3	4.4	4.5	5.1	5.2	6.1	6.2	6.3	6.4	7.1	8.1	8.2	8.3	8.4	9.1	10.1	10.2	11.1	12.1	13.1	Standardabw.
Klemperer 1951	58	56	66	70	60	52	60	56	60	55	54	32	47	55	52	58	66	77	79	77	59	70	54	60	52	56	10,0
Walter 1952a	57	53	60	60	50	50	45	47	55	60	60	33	40	40	40	60	55	57	58	58	60	60	48	42	40	35	8,9
Maazel 1960	54	46	62	62	60	60	55	44	52	55	50	47	47	50	47	54	58	66	70	48	46	54	44	60	42	48	7,4
Bernstein 1966	60	42	60	60	58	58	58	58	50	48	33	40	40	40	40	60	50	60	60	52	48	50	40	50	33	30	9,7
Klemperer 1966	45	45	53	49	46	43	45	45	41	46	35	42	40	45	40	45	50	56	58	55	50	48	42	50	44	40	5,4
Horenstein 1972	50	46	50	48	52	46	45	45	50	48	50	35	34	35	40	42	50	48	46	48	50	46	38	48	30	35	6,2
Bernstein 1972a	55	45	62	52	52	52	42	52	50	45	32	40	38	44	45	45	64	62	55	45	55	34	45	38	38	38	8,5
Solti 1972	55	48	55	57	43	43	40	35	45	50	27	40	33	40	60	55	55	55	55	43	52	35	40	38	35	35	8,9
Karajan 1974	44	49	54	48	47	50	50	50	46	45	32	40	32	40	40	40	53	54	46	46	46	48	42	52	38	38	6,2
Davis 1981	45	40	55	50	47	47	45	36	48	45	35	28	30	35	40	38	45	46	46	47	40	48	30	42	40	30	7,0
Gielen 2002	50	46	54	50	52	48	46	46	52	50	44	38	46	46	46	54	48	54	56	54	48	54	38	48	45	44	4,7
Nott WPhil 2016	58	48	58	58	54	52	48	48	52	40	44	30	42	42	42	50	58	62	64	60	45	52	42	54	38	38	8,4
Mittelwert	53	47	57	55	52	50	50	46	52	50	48	34	41	41	43	50	52	58	59	55	48	53	41	49	40	39	
Minimum	44	40	50	48	43	43	40	35	45	41	35	27	30	32	40	38	40	46	46	46	40	46	30	40	30	30	
Maximum	60	56	66	70	60	60	60	60	60	60	60	47	47	55	52	60	66	77	79	77	60	70	54	60	52	56	
Standardabw. (%)	10,7	9,3	8,1	12,5	10,7	10,4	12,1	14,8	8,8	10,5	12,9	15,6	12,2	17,1	9,0	17,3	13,7	14,5	15,7	15,3	12,3	12,4	15,8	13,3	14,2	19,1	

Tabelle 9: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Tempowerte (ein ‚Haupttempo‘ pro Unterabschnitt) in zwölf ausgewählten Aufnahmen. (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77632>)

Schwieriger sind die Dramaturgien um das zweite Rezitativ [5.2] zu interpretieren: Aufgrund des Metrum- und damit Charakterwechsels in Abschnitt [6.1] (einsetzend mit einem hemiolisch zweiwertig umgedeuteten 3/4-Takt, der kurz darauf in einen ganztaktigen Puls übergeht) entsteht nahezu zwangsläufig ein Bruch zum vorangehenden Rezitativ, der allerdings in jenen Aufnahmen weniger auffällig wird, die den Beginn von [6] sehr langsam nehmen. So erreicht Solti 1972 etwa mit einem ganztaktigen Tempo von 27 für [6.1] nahezu das halbe Tempo des vorangehenden Rezitativs (50), sodass der halbtaktige Grundschlag von [6.1] (54) sich jenem des Rezitativs annähert. Auch wird das zweite Rezitativ fließend aus der vorangehenden Strophe 2a erreicht, bei der Solti (in beiden seiner Aufnahmen, besonders auffallend aber 1972) ein extrem langsames Tempo wählt ([4.1]–[5.2]: 43-43-40-35-45-45-50). Vergleichbare Tendenzen finden sich auch bei Walter 1952a, Bernstein 1966 und Horenstein 1972. Karajan 1974 hingegen etabliert eine deutliche Bogenform von [1.1] bis [3.2] (44-49-54-48), die in der folgenden Strophe mit dem zweiten Rezitativ am Ende wiederholt wird ([4.1]–[5.2]: 47-50-50-50-50-46-45). Auch das dritte Rezitativ scheint bei Karajan in einen übergeordneten Tempozusammenhang eingebunden ([8.1]–[10.2]: 40-53-54-46-46-48-42). Die von Davis 1981 erreichten Minimaltempi in den Rezitativen (40-35-40) dienen hingegen weniger einer großformalen Profilierung der Form, da das Tempo auch in allen anderen Formabschnitten an der unteren Grenze der gemessenen Werte liegt.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77633>

Tabelle 10E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Verhältnis der Tempowerte zwischen formal korrespondierenden Abschnitten (Trauermarsch: [1], [3.1], [8.1.], [8.2.], [10.1]; Rezitativ: [2], [5.2], [9]; „Lied“ [4.2.], [11]; Strophe 3b/Coda [12], [13]) in zwölf ausgewählten Aufnahmen (vgl. Tabelle 9).

Es zeichnen sich somit zwei grundsätzlich zu unterscheidende Dramaturgien ab: zum einen jene, in denen die gewählten Tempi zumindest innerhalb der einzelnen Formcharaktere, ggf. aber auch über den gesamten Satz hinweg verhältnismäßig stabil bleiben und so den Eindruck eines als Referenz dienenden Haupttempo vermitteln können; zum anderen jene, in denen Kontraste zwischen Tempoebenen gezielt eine formale Profilierung der komponierten Zeit verdeutlichen. Eine Hilfe bei der Zuordnung der Aufnahmen zu diesen beiden Kategorien bieten die Werte von Tabelle 10E sowie die in Tabelle 9 für jede Aufnahme angegebene Standardabweichung, die zwischen 4,7 und 10,0 schwankt (je niedriger die Standardabweichung, desto eher kann von einer Annäherung an ein gleichbleibendes Tempo über den gesamten Satz hinweg ausgegangen werden). Zur ersten Kategorie können demnach vor allem Gielen 2002 (4,7), Klemperer 1966 (5,4), Horenstein 1972 (6,2) und – mit Einschränkungen aufgrund der erwähnten Tendenz zur

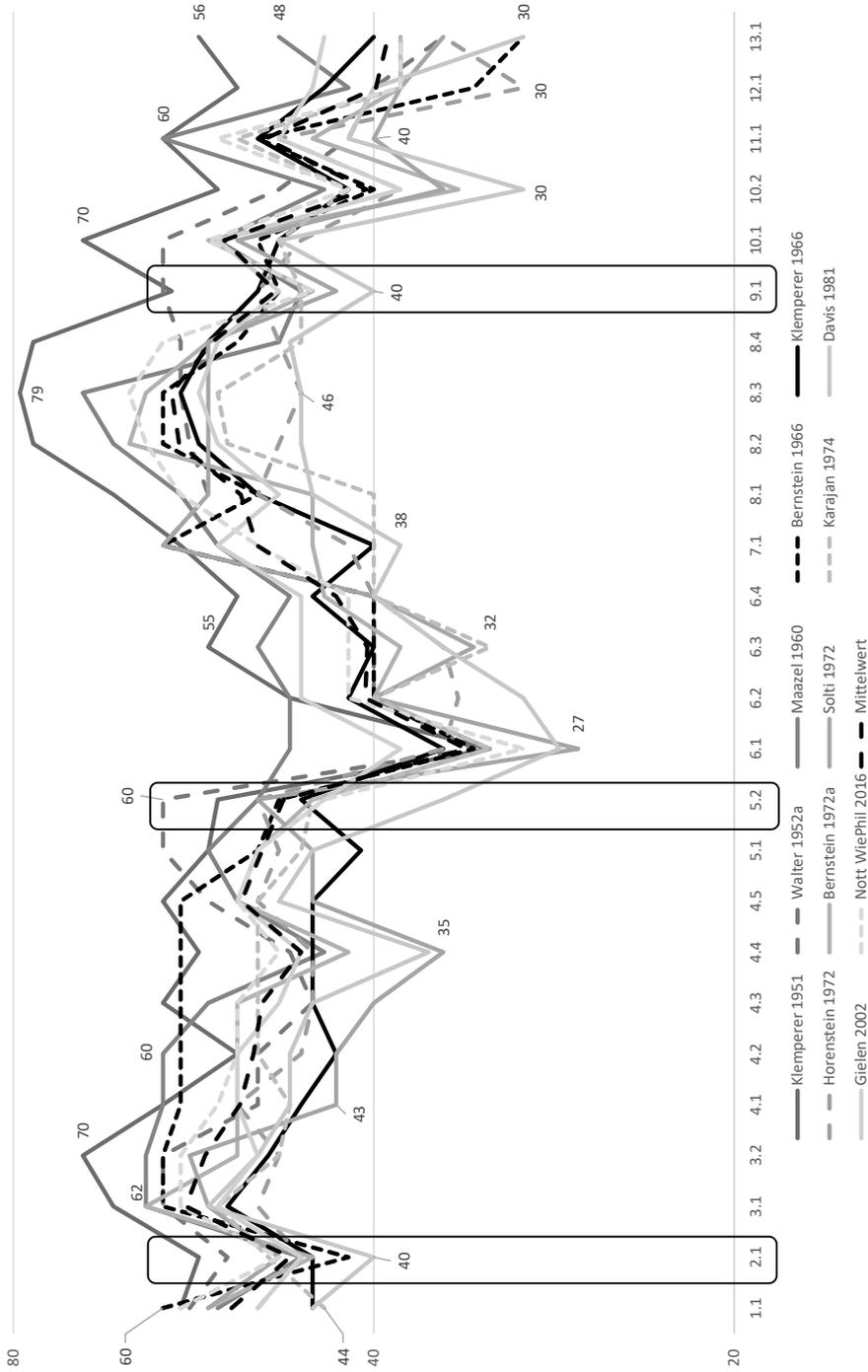


Diagramm 7: Mahler, *Das Lied von der Erde, VI. Der Abschied*, Tempokurve zwölf ausgewählter Aufnahmen mit einem ‚Haupttempo‘ pro Unterabschnitt (vgl. Tabelle 9). (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77634>)

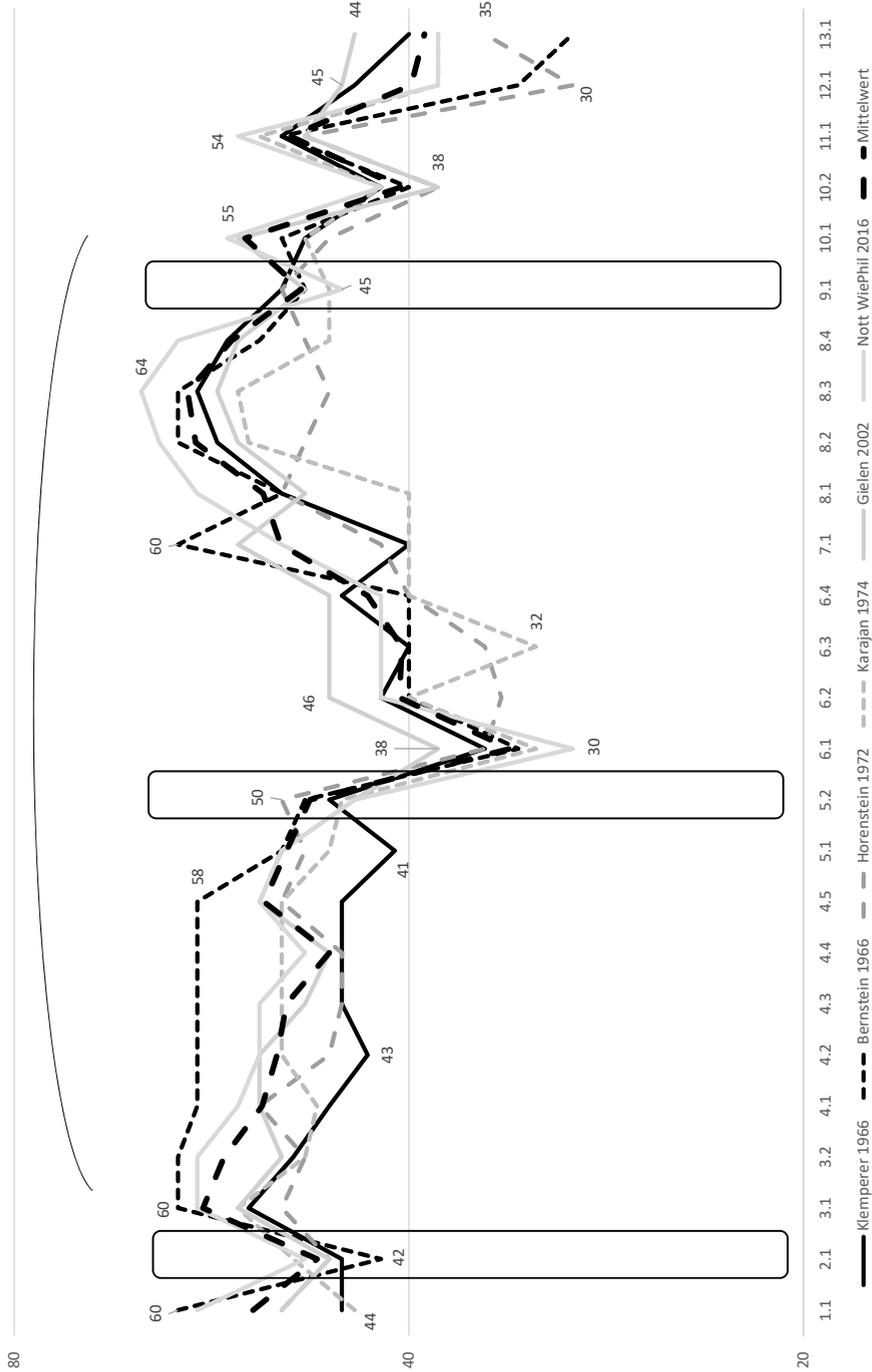


Diagramm 7.2: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, Tempokurve sechs ausgewählter Aufnahmen mit einem ‚Haupttempo‘ pro Unterabschnitt (vgl. Tabelle 9). (<http://phaidra.kug.ac.at/o:77635>)

‚Bogenform‘ – auch Karajan 1974 (6,2) und eventuell Maazel 1960 (7,4) gerechnet werden. Am klarsten wird das Konzept eines durchgehenden Tempos bei Gielen 2002: Nahezu alle Werte liegen zwischen 46 und 54, nur in [6.1] und [10.2] wird auf 38 reduziert, in der Strophe 3b dann auf 45/44 – einen relativ hohen Wert, der deutlich eine ‚anti-verklärende‘ Tendenz mehrerer Aufnahmen in Bezug auf die Gestaltung der Coda widerspiegelt, an deren Spitze Sinopoli 1996 steht (vgl. Tab. 6E bzw. Diag. 5E_2 und 6E_2). Dabei ist Gielens Tempo alles andere als undifferenziert: Mit Ausnahme der eng zusammenhängenden Sequenz [6.2]–[6.4] wählt er für keinen der 26 Unterabschnitte dasselbe Tempo wie im vorangehenden Abschnitt. Man kann also mit derselben Berechtigung Gielen *auch* als Beispiel der zweiten Kategorie anführen, in der formale Plastizität durch Tempoabweichungen erreicht wird. Und unter diesem Aspekt ist Gielen seinem Antipoden Bernstein vielleicht näher als man es erwarten würde, denn bei diesem ist die zweite Kategorie zweifellos – wie auch im ersten Satz des Werkes – am stärksten ausgeprägt: Seine Standardabweichung von 9,7 (nur überboten von jener bei Klemperer 1951, in der freilich die starken Schwankungen weit weniger systematisch eingesetzt sind,) ist Indikator einer faszinierenden formalen Deutung, in der sich die Strophen 1a und 2a vom Tempo her annähern, wobei vor allem für die Strophe 2a ein überdurchschnittliches Tempo gewählt ist: [1.1] und [3.1]–[3.2] verbleiben stabil im Tempo 60, [4.1]–[4.5] im Tempo 58, die Rezitative (42-48-48) und die Strophe 3a (33-40-40-40) sind hingegen kontrastierend stark zurückgenommen. In der zweiten Rotation sind dann nach einer vorübergehenden Stabilisierung des Anfangstempos im Trauermarsch ([8.1]–[8.4]: 50-60-60-52) alle drei Strophen in deutlich langsameren Tempi genommen (1b: 50-40, 2b: 50, 3b: 33-30), was eine starke Gewichtung der zweiten Rotation erzeugt (zweite Rotation: 51,5/50,2 % gegenüber erste Rotation: 48,5/49,8 %, vgl. Tab. 5), die in der Coda ‚kulminiert‘: Bernstein zelebriert das von Mahler in Takt 460 vorgeschriebene Tempo („Langsam! ppp! Ohne Steigerung“; NB. „Anmerkung für den Dirigenten: Ganze Takte sehr langsam schlagen“) unter den hier untersuchten Aufnahmen weitaus am auffälligsten (vgl. die stark abfallende Tempokurve in den Diagrammen 7 und 7_2) und steht so doch auch für die von Gielens exemplarischem Gegenmodell vermiedene Tendenz zur ‚verklärenden Schlussgestaltung‘. Hier kann nun die weiter oben gestellte Problematik einer Umsetzung des Eindrucks von ‚Zerrissenheit‘ im Allgemeinen und des offenen Schlusses im Besonderen durch die Interpretation wieder aufgegriffen werden: Während Bernsteins Gestaltung der Coda aufgrund der vorangehenden Temporeduktion als schlüssige Konsequenz erscheint und somit eher den Eindruck von Abgeschlossenheit, eventuell von ‚Entrückung‘ oder ‚Vollendung‘ vermittelt, zeigt die Aufnahme von Hans Rosbaud 1955, dass eine – hier ins Extrem reichende – Verlangsamung dieser Coda auch im Gegenteil Fragment und Zerfall konnotieren kann (vgl. dazu insbesondere die steil anstei-

genden Kurven in den Diagrammen 5E_2 und 6E_2). Rosbaud, der in diesem Zeitraum als Dirigent neuer Musik bereits international renommiert war⁵⁰ und für den insofern eine Mahler-Deutung aus Sicht der Moderne naheliegen mochte, kontrastiert diesen auffälligen ‚zerfallenden‘ Schluss mit einem sehr hohen Trauermarschtempo, das sich den Werten der frühen Walter- und Klemperer-Aufnahmen annähert und so diese Schlusswendung (selbst wenn sie in den langsamen Tempi der Strophen 3a und 3b vorbereitet ist) umso bestürzender wirken lässt.

<http://phaidra.kug.ac.at/o:77636>

Tabelle 11E: Mahler, *Das Lied von der Erde*, VI. *Der Abschied*, mittels der Software SPSS erstellte Korrelationsmatrix auf Basis der Abweichungen der Abschnittsdauern von den Mittelwerten (maximale positive Korrelation = 1, minimale Korrelation = 0, maximale negative Korrelation = -1).

Tabelle 11E zeigt eine mittels der Software SPSS erstellte Korrelationsmatrix auf Basis der Abweichungen der 26 Abschnittsdauern von den Mittelwerten. Diese Matrix kann als zusätzlicher Anhaltspunkt für die Bestimmung von Ähnlichkeiten bzw. Differenzen zwischen den einzelnen Einspielungen dienen. Welch Schlüsselbedeutung der Gestaltung der Coda hierbei zukommt, zeigen etwa die relativ hohen positiven Korrelationswerte zwischen Gielen 2002 und Sinopoli 1996 (0,61), zwischen Bernstein 1966 und Levine 1992 (0,64) oder Rosbaud 1955 (0,49) sowie die hohen negativen Korrelationswerte zwischen Gielen 2002 und Rosbaud 1955 (-0,79) oder zwischen Bernstein 1966 und Klemperer 1966 (-0,59).

Damit kommen wir abschließend nun noch auf den Gegensatz zwischen diesen beiden letztgenannten für die Interpretationsgeschichte des Werkes so entscheidenden Aufnahmen zu sprechen, der bereits in der vorangehenden Studie anhand des ersten Satzes eingehend diskutiert wurde.⁵¹ Ein direkter Vergleich der Tempokurven beider Aufnahmen (vgl. Diag. 7_2, schwarze und schwarz gestrichelte bzw. blaue und gelb gestrichelte Kurven) zeigt, dass die Interpretationen neben den offensichtlichen Divergenzen auch ein erstaunlich hohes Maß an Konvergenz aufweisen, insbesondere in den Abschnitten [6] und [8]–[12]. Die weit stärkeren ‚Ausschläge‘ der Bernstein-Kurve sind freilich ein entscheidendes Moment jener die formalen Umrisse artikulierenden Interpretationsästhetik, die bereits anhand von Bernsteins Deutung des ersten Satzes beobachtet werden konnte,⁵² wobei der Beginn und das Ende des *Abschied* besonders auffällige Divergenzen zu

50 Rosbaud (1895–1962) leitete als Chefdirigent des Sinfonieorchesters des SWF Baden-Baden u. a. die Uraufführungen von Boulez, *Le Marteau sans maître* (1954), Iannis Xenakis, *Metastasis* (1955), Olivier Messiaen, *Chronochromie* (1960), Krzysztof Penderecki, *Anaklasis* (1960) und György Ligeti, *Atmosphères* (1961) bei den Donaueschinger Musiktagen (vgl. Joan Evans, *Hans Rosbaud. A Bio-Bibliography*, New York 1992).

51 Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde*, [3].

52 Vgl. ebd.

Klemperers Deutung aufweisen: Bernsteins starkes ‚Abphrasieren‘ in Strophe 3b und Coda wird ebenso deutlich wie sein Innehalten im ersten Rezitativ [2], dem Klemperers kontinuierlicher Tempofluss entgegensteht. Ebenfalls analog zum ersten Satz dürfte wohl eine detaillierte Tempomessung ausfallen (die den hier gesetzten Rahmen sprengen würde), in der für Bernstein zweifellos ein weitaus höherer Grad an Rubato, an Binnenphrasierung zu beobachten sein würde – das Prinzip, Tempo ‚offensiv‘ als formales Gestaltungsmittel einzusetzen, erstreckt sich bei Bernstein auch auf die Mikroform. Klemperers späte Interpretation könnte somit vielleicht doch eher in der Mitte zwischen den Polen Gielen und Bernstein verstanden werden: Er verzichtet nicht ganz auf die zeitliche Artikulation formaler Abschnitte (die er in den frühen Aufnahmen in extremer Weise, wenn auch ohne klar erkennbare Systematik umgesetzt hatte), meidet aber scharfe Tempokontraste (sowie allzu abrupte Phrasierungsrubati), sodass der Eindruck eines, wenn auch sehr variablen, ‚Haupttempos‘ nicht ausgeschlossen ist.

4. DISKUSSION UND AUSBLICK

Kann nun entschieden werden, welcher Interpretationsansatz dem Prinzip formaler Dissoziation in diesem Satz – und damit im *Lied von der Erde* insgesamt – am angemessensten ist? Eine Festlegung in dieser Frage wäre geradezu fatal, denn es ist eben die Offenheit und Komplexität von Mahlers formal einzigartiger Disposition, mit der die radikalen Unterschiede in den Deutungen korrelieren. Erst in dieser Divergenz erschließt sich der Sinn des Werkes. So kann Gielens ‚verschlichte‘ und dabei im Detail so differenzierte Deutung etwa als Einlösung des von Adorno hervorgehobenen „Tagebuch“-Charakters des *Abschied* verstanden werden: Das Durchblättern eines Tagebuchs ist kaum eine Tätigkeit, die mit der intentional gestaltenden ‚Inszenierung von Form‘ assoziiert werden kann, sie impliziert vielmehr eine anti-dramatische, anti-teleologische Deutung.⁵³ Aber auch Bernsteins Interpretation sollte nicht ausschließlich im Sinne einer ‚gerundeten‘ (und damit den Dissoziationscharakter verkennenden) Konventionalität aufgefasst werden. Gewiss machen die scharfen Tempokontraste das formale Rotationsprinzip sehr anschaulich und plastisch, zumal die zweite Rotation deutlich gegenüber der ersten ‚abgetönt‘ ist; gerade die (hier nur angedeuteten) lokalen

53 Unter den vielen Details, die anzuführen wären, um diese Tendenz in Gielens Aufnahme zu veranschaulichen, mag man Cornelia Kallischs leichte Akzentuierung bei gleichzeitiger abrupter Zurücknahme des „allein“ (T. 228/229) in der Gesangsphrase „Wo bleibst du? du lässt mich lang allein!“ am Ende von [6.2] nennen – gewiss einer der emotionalen Kulminationspunkte des gesamten Satzes; Grundlage ist hier zweifellos die Übertragung des *pp subito* der 1. Violinen auf den Gesangspart; auf das gängige Anschwellen der schließenden Silbe „-lein!“ in Takt 229 verzichten Gielen/Kallisch im Gegensatz zu nahezu allen anderen Aufnahmen. Damit wird formdynamische Kontinuität unterlaufen, die nächste Seite des Tagebuchs kann aufgeschlagen werden.

Tempowechsel – die gewiss nicht zufällig Adornos Forderung „niemals auch nur 2 Schläge einander chronometrisch gleich“ zu nehmen durchaus nahe kommen – können auch als Sinnbild von Brüchen und Abgründen aufgefasst werden, die sich in der Musik öffnen. Zu diesem Eindruck trägt zweifellos Fischer-Dieskaus stark ‚narrative‘ Interpretation des Gesangsparts wesentlich bei, deren sprachnaher Charakter von den Rezitativen aus den gesamten Satz durchdringt und auch in den melodisch aufblühenden Phrasen nicht verlassen wird (so etwa im „du lässt mich lang allein!“, wo der emotionale Gehalt eher durch eine verstärkte ‚sprechende‘ Inflektionen der Tonhöhen, und weniger, wie in vielen anderen Aufnahmen, durch ein dynamisches Anschwellen realisiert wird).⁵⁴ Auf die ‚sich vereinigende Gegensätzlichkeit‘ von Bernsteins und Fischer-Dieskaus Auffassungen ist in journalistischen Texten mitunter hingewiesen worden;⁵⁵ ihr könnte wohl (als umgekehrte ‚concordia discors‘) Christa Ludwigs weitaus stärkere Tendenz zur ‚subjektiven‘ Auffassung des Gesangsparts im Kontext von Klemperers strengerer Tempo-Rahmung entgegengestellt werden. Gewiss ist, dass in der Vermittlung des Eindrucks formaler Dissoziation der Gesangsstimme und ihrer Balance mit der orchestralen Klangdramaturgie eine Schlüsselrolle zufällt.

Wie angedeutet, kann dieser Beitrag nur mit einem offenen Ende schließen, der dem Gegenstand eher notgedrungen adäquat ist. Erwähnt werden können allenfalls noch cursorisch einige jener Aspekte, die in die hier vorgelegte Darstellung nicht einbezogen werden konnten, die Diskussion der Interpretationsgeschichte von Mahlers *Abschied* aber um bedeutsame Facetten bereichern dürften. Dazu zählen neben einer umfassenden Analyse des ‚Rubatogrades‘ und seiner formalen Implikationen sowie einer vertieften Diskussion der Interaktion von Gesangs- und Orchesterdeutungen auch Aspekte von Klangfarbe und Klangdramaturgie.⁵⁶ Folgende Beobachtungen könnten in diesem Kontext etwa in eine Diskussion einfließen: die reliefartige Gewichtung orchestraler Komponenten in der Coda (Celesta bei Rosbaud 1955, Posaunen bei Inbal 1988, Holzbläser bei Sinopoli 1996...), die Balance zwischen Solo-Flöte und Gesangsstimme in [4.2],⁵⁷ die Tendenz zum Geräuschhaften in der „Naturepisode“ [4.5] (Boulez 1999!), die Klang- bzw. Geräuschqualität des „Grabgeläutes“ (Tamtam-Schläge in [1.1] und

54 Aufgefasst werden könnte Fischer-Dieskaus Deutung somit auch als Einlösung von Adornos Charakterisierung: „Das Kontrastmittel des Rezitativs steckt das durchweg karg gewobene Ganze an.“ (Adorno, *Mahler*, 296.)

55 „I don’t think anyone could live with Bernstein’s view of *Das Lied* without some more moderate counterbalance“ [gemeint ist damit Fischer-Dieskau] (Andrew Clements, „Mahler, *Das Lied von der Erde*“, in: *Song on Record* [1986], Bd. 1, hg. von Alan Blyth, Cambridge 2006, 290–299, hier 295–296).

56 Zum Konzept der Klangdramaturgie vgl. Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006.

57 Vgl. hierzu die auffallende Anmerkung Mahlers in der Partitur (T. 71) „Die Alt-Stimme muß sehr zart sein und das Flöten-Solo nicht ‚decken‘“. Es scheint, dass nur wenige Aufnahmen diese Forderung mit voller Konsequenz einlösen.

[8.1]–[9]), anhand derer hier tatsächlich extreme Unterschiede deutlich werden (und der Wandel der Aufnahmetechnik besonders eindrücklich nachvollziehbar ist), sowie, als ein für die Interpretation der Form besonders relevanter Aspekt, die Erzeugung, Verstärkung oder Abschwächung räumlicher, raumklanglicher Eindrücke, durch Dynamikgestaltung und/oder Aufnahme- und Nachbearbeitungstechnik, besonders an den formalen Schnittstellen vor und nach den Rezitativen oder an der Nahtstelle zwischen den beiden Rotationen ([7]).

Muss die vorliegende Untersuchung solche Desiderate auch offen lassen, so ist doch, wohl noch deutlicher als in der vorangehenden Studie, sichtbar geworden, wie sehr der allzu abgegriffene Topos von den sich in der Geschichte entfaltenden Werken durch eine derart reichhaltige Interpretationsgeschichte wie jene von Mahlers *Lied von der Erde* unmittelbar greifbar, ja gleichsam ins Unübersehbare potenziert wird. Die Schwierigkeiten, nach der Aufgabe eines simplistischen Konzepts von Authentizität und der Dekonstruktion der „Intention des Komponisten“ über die Angemessenheit einer einzelnen Interpretation zu entscheiden, vergrößern sich dadurch signifikant. Eine Diskussion darüber bedingt letztlich eine unvoreingenommene Neusichtung etablierter Interpretationsstile und -schulen mithilfe der aus dem *distant listening* gewonnenen Erkenntnisse. Zwar sind einzelne Interpretationen, wie sie uns in den Tonaufnahmen gegenüber treten, stets musik- und zeithistorisch sowie technik- und ideologiegeschichtlich zu kontextualisieren und zu differenzieren, die oft zu diesem Zweck vorgenommene Einordnung einzelner Interpretationen in etablierte Kategorien wie „espressivo“ oder „neusächlich“ hilft aber wohl nur sehr wenig dabei, das Spezifische einer konkreten Deutung und ihren Ort in der Interpretationsgeschichte tatsächlich zu begreifen. Gerade ein Satz wie Mahlers *Abschied*, der in vieler Hinsicht einzigartig ist und doch historisch von so starker Wirkungskraft war, kann erst im „langen Blick“, in der Unabschließbarkeit des wandelbaren und labilen Prozesses immer wieder neu sich verknüpfender und widersprechender, konkurrierender Interpretationen das Potenzial seiner ‚inneren Stimme‘ entfalten und damit über das ephemere Phänomen des klanglich Gegenwärtigen hinausweisen.