

Der *Abschied* als Telos

Herbert von Karajans Einspielungen des *Lied von der Erde* im Kontext der Mahler-Interpretation der 1950er bis -70er Jahre

Christian Utz

Dieser Beitrag versteht sich als Appendix zu einer umfangreichen Korpus-Studie zur Interpretationsgeschichte und -analyse von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1908), die 2019 in der Festschrift für Peter Revers veröffentlicht wurde.¹ Im Rahmen des dieser Forschung zugrunde liegenden Projekts PETAL (*Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening*) versuchten wir, pointiert gesagt, den Spieß der traditionell von der Analyse zur Interpretation verlaufenden Diskurse umzudrehen: Wir hörten und analysierten Tonaufnahmen und befragten diese Aufnahmen in historisch-informierter Weise auf ihre Implikationen für die Analyse und Deutung der interpretierten Werke hin. Dabei verbanden wir die quantitativ-empirische Vermessung von Tonaufnahmen (*distant listening*) mit einer qualitativen Auseinandersetzung mit einzelnen Aufnahmen (*close listening*) zum „augmented listening“.² Wir konzentrierten uns dabei auf komplexe mehrsätzliche zyklische Werke (vorwiegend des Klavier- und Lied-, aber auch des Orchesterrepertoires) und gingen davon

¹ Christian Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*. Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation“, in: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 685–722, <https://phaidra.kug.ac.at/o:104445>. Die umfangreichen Tabellen und Diagramme zu diesem Beitrag sind verfügbar unter <https://phaidra.kug.ac.at/view/o:77612>. Ergänzend zu dieser vorrangig auf den Finalsatz konzentrierten Studie habe ich 2018 einen Aufsatz zur Interpretationsgeschichte desselben Werkes vorgelegt, in dem der Kopfsatz im Zentrum steht: Christian Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde* from the Perspective of Its Performance History“, in: *Musilogica Austriaca*, 2018, <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/37> (jeweils aufgerufen am 12. April 2022). Beide Beiträge sowie der vorliegende Beitrag entstanden im Rahmen des vom Autor geleiteten Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening (PETAL)* (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 01.09.2017–31.08.2020).

² Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York 2013, Kap. 5 und 6, sowie ders., „Between Art and Science: Music as Performance“, in: *Journal of the British Academy* 2 (2014), S. 1–25, 1.

aus, dass eine solche nicht-konventionelle Mehrsätzigkeit einen besonderen Reichtum an unterschiedlichen Lösungen, Gewichtungen und Deutungen in der klingenden Interpretation ermöglicht. Die *performance* wird dadurch in besonders deutlicher Weise zur „Formanalyse in Echtzeit“.³

Der hier zugrunde liegende Beitrag befasste sich in erster Linie mit der quantitativen Sichtung eines umfangreichen Repertoires von Tonaufnahmen: 152 Gesamteinspielungen des *Lied von der Erde* aus dem Zeitraum 1936 bis 2016 liegen vor, davon wurden in der Studie 96 ‚großflächig‘ in Bezug auf die Dauern und Verhältnisse der sechs Sätze, 52 detaillierter in Bezug auf die Zeit- und Tempogestaltung des sechsten Satzes, des *Abschied*, untersucht.⁴ Diese quantitative Studie bot den Rahmen für detailliertere Diskussionen einzelner Aufnahmen, in der u. a. die bedeutenden Einspielungen von Bruno Walter (1936, 1948, 1952, 1960), Otto Klemperer (1949, 1951, 1966), Leonard Bernstein (1966, 1972) und Michael Gielen (1992/2002) thematisiert wurden. Auf dieser Grundlage soll hier nun eine Kontextualisierung und Einordnung der Studioaufnahme dieses Werks durch Herbert von Karajan aus den Jahren 1973/74 erfolgen.

1. Karajan und Kontroversen der Mahler-Interpretation

Ausgehen möchte ich dabei von derselben Grundfrage wie in meinem Festschrift-Beitrag: Wie lässt sich die von Theodor W. Adorno und anderen geforderte Brüchigkeit und Modernität von Mahlers Musik, insbesondere seines Spätwerks, durch die klingende Interpretation kommunizieren? Verfehlen Interpretationen, die solche Brüchigkeit und Modernität verkennen, Mahlers Werk, wie es etwa Michael Gielen in seiner Kritik an Leonard Bernsteins Mahler-Deutungen implizierte? Für Gielen dirigierte Bernstein an den „Hauptinhalte[n]“ von Mahlers Musik, nämlich der „Zerrissenheit des Menschen und [der] Zerrissenheit der Gesellschaft [...] glatt vorbei – und nicht nur er“.⁵ Es ist gewiss nicht verfehlt, diese letzte nicht weiter kommentierte Hinzufügung auch auf Herbert von Karajan und weitere ‚Star-Dirigenten‘ der 1960er bis -90er Jahre wie Georg Solti, Lorin Maazel oder James Levine zu beziehen. Auch Adorno und Hans Wollschläger monierten an solchen

3 Robert Hill, „Quo vadis, ‚Alte Musik‘? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill“, in: *Musik & Ästhetik* 19/73 (2015), S. 5–23, 19.

4 Einen Überblick über die diskographische Erhebung und die im Festschrift-Beitrag analysierten Aufnahmen bietet dessen Tabelle 2E, <https://phaidra.kug.ac.at/o:77615>, aufgerufen am 12. April 2023. Die Aufnahmen werden in Folge immer anhand eines Verweises aus Dirigentennachnamen und Jahr der Aufnahme angegeben (z. B. Karajan 1974), wobei in jenen Fällen, wo die Aufnahme über mehrere Jahre gemacht wurde, immer nur das späteste Jahr angegeben wird.

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

Interpretationen generell einen Mangel an Sensibilität gegenüber den Rissen und Brüchen der Mahler'schen Musik, tendenziell, wenn auch nicht immer, einhergehend mit einem effekthascherisch-raschen Tempo und einer auf oberflächliche Kontraste hin angelegten Klangdramaturgie.⁶

Von Herbert von Karajan, der 1955 in den USA erstmals ein Werk Mahlers und am 28. Februar 1960 in Berlin erstmals das *Lied von der Erde* im Konzert dirigierte,⁷ liegen insgesamt vier Aufnahmen des Werkes vor und zwar aus den Jahren 1970, 1972, 1973/74 und 1978 (Tab. 1).⁸ Die drei Live-Mitschnitte der Jahre 1970, 1972 und 1978 sind heute nur mehr schwer aufzufinden; die von der Tonqualität her dürftige Live-Aufnahme des Jahres

6 „[...] schlechte Orchester und Dirigenten erkennt man am eingeebneten ‚versöhnten‘ Ton: gar an jenem Genre-Klang, in dem die Aufhebung von Mahlers Brüchen als Nachhilfe zum Gelingen verstanden ist.“ (Hans Wollschläger, „Notizen aus Toblach zu Gustav Mahlers Spätwerk [ab 1980]“, in: *Der Andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler*, Göttingen 2010, S. 336–346, 337.) Vgl. auch Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001, S. 191; Hans Wollschläger, „Die Schlamperei der Tradition oder *Wie authentisch sind die heutigen Mahler-Aufführungen?*“ [1991], in: *Der Andere Stoff*, S. 27–71; sowie Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en): Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel/Stuttgart 2010, S. 453–471, 454.

7 Das Archiv des Eliette und Herbert von Karajan Instituts verzeichnet fünf Aufnahmen und 13 Aufführungen des *Lied von der Erde* unter Karajan: <https://www.discoverkarajan.com/#/discover/works/V29yazozNjc=?sub=0>. Zu weiteren Konzerten mit und Einspielungen von Werken Mahlers vgl. <https://www.discoverkarajan.com/#/discover/composers/UGVyc29uOjU3> (jeweils aufgerufen am 12. April 2023). Als erste Aufführung des *Lied von der Erde* ist hier eine Serie der Berliner Philharmonischen Konzerte vom 28. Februar, 29. Februar und 1. März 1960 genannt. Im selben Jahr wurde das Werk, aus Anlass von Mahlers hundertstem Geburtstag, bei den Wiener Festwochen (18. und 19. Juni 1960, Fritz Wunderlich sang hierbei erstmals die Tenor-Partie des Werkes) und der Mahler-Feier der Wiener Philharmoniker (25. Juni) von Karajan dirigiert. Zusätzlich zu den in Tabelle 1 genannten Aufnahmen ist noch ein Radiomitschnitt vom 14. Mai 1978 mit den Berliner Philharmonikern (ohne Ortsangabe) verzeichnet.

Als erstes Mahler-Werk dirigierte Karajan am 12. März 1955 in Chicago die *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Die Programmierung von Mahlers Musik im Rahmen von Karajans erster USA-Tournee erfolgte zweifellos auch aus taktischen Gründen, sah die amerikanische Musikwelt doch der Tournee aufgrund der Verstrickung des Dirigenten in die Musikpolitik des NS-Regimes skeptisch entgegen. Insgesamt dirigierte Karajan in 57 Konzerten sechs unterschiedliche Werke Mahlers (Symphonien Nr. 4, 5, 6, 9; *Das Lied von der Erde*; *Lieder eines fahrenden Gesellen*). Als Studioeinspielungen von Werken Mahlers liegen neben dem *Lied von der Erde* vor: Vierte Symphonie (1979), Fünfte Symphonie (zwei Einspielungen 1973, 1978), Sechste Symphonie (1975/77), Neunte Symphonie (1979/80) sowie die *Kindertotenlieder* und die Fünf Rückert-Lieder (1974, veröffentlicht 1975 zusammen mit dem *Lied von der Erde*).

8 Diskographische Angaben beruhen auf Vincent Mouret, *Gustav Mahler. A Complete Discography*, <http://gustavmahler.net.free.fr/daslied.html> (bis 2013), teilweise aktualisiert unter <https://mahlerfoundation.org/mahler/discography/das-lied-von-der-erde> (bis 2018), und Peter Fülöp, *Mahler Discography*, Toronto 2010, S. 222–236 und 540–541, aktualisiert unter <https://www.classite.com>. Alle Quellen aufgerufen am 12. April 2023.

1972 wurde mir vom Eliette und Herbert von Karajan Institut freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Einzig der 1975 veröffentlichten Studioaufnahme (aufgenommen am 7. und 10. Dezember 1973 und 14. Oktober 1974, DGG 2707 082) mit den Solist_innen Christa Ludwig und René Kollo kann somit eine breite öffentliche Rezeption zugesprochen werden und nur diese Aufnahme soll daher im Folgenden eingehender thematisiert werden. Dabei wird die Deutung Karajans zum einen innerhalb der gesamten Aufnahme-geschichte des Werkes, die 1936 mit der frühesten Aufnahme Bruno Walters einsetzt, kontextualisiert. Zum anderen soll ein genauerer Vergleich mit den prägenden Einspielungen der 1960er und -70er Jahre durch Leonard Bernstein (1966), Otto Klemperer (1966) und Jascha Horenstein (1972) erfolgen.

Jahr	Alt	Tenor	Orchester	Studio/Live	Label	Aufnahmedatum
1970	Christa Ludwig	Ludovic Spiess, Horst Laubenthal	Berliner Philharmoniker	Live	HUNT	15.12.1970
1972	Christa Ludwig	René Kollo	Berliner Philharmoniker	Live	FOYER	27.8.1972
1974	Christa Ludwig	René Kollo	Berliner Philharmoniker	Studio	DGG	7., 10.12.1973/ 14.10.1974
1978	Agnes Baltsa	Hermann Winkler	Berliner Philharmoniker	Live	FACH-MANN	4.1.1978

Tabelle 1: Gustav Mahler, *Lied von der Erde*, Tonaufnahmen unter Herbert von Karajan.

Karajan gilt als prototypischer Repräsentant einer Ästhetik der ‚Glättung‘: „Karajans Virtuosität stand häufig und in mitunter eklatanter Missachtung von Aufführungsanweisungen im Dienste glättender Intervention.“⁹

Die gewiß legitime Forderung, daß „der Sinngehalt durch eine möglichst gute Darstellung der hörbaren Musik herauskommt“, konkretisiert Karajan damit, daß „das Umsetzen der Notenwerte in der schönsten und harmonischsten Weise“ geschehen müsse. Gleichgültig ist ihm, daß dies harmonistische Ideal von der Musik, bereits in großen Teilen der von ihm bewunderten, wiewohl auch gefürchteten Elektra gekündigt ward. [...] Seine Art von Perfektion meint den sinnlichen Wohllaut, einen möglichst bruchlosen, balancierten, ausgeglichenen Klangspiegel. Aber die Werke selbst verlangen, um ihres Wesentlichen, der kompositorischen Fiber willen, vielfach Verletzung einer solchen konventionellen Idee von Schönheit.¹⁰

9 Lars Laubhold, „Im Lichte der Interpretation. Herbert von Karajan-Symposium, Salzburg“, in: *ÖMZ* 63/5 (2008), S. 36 f., 37.

10 Theodor W. Adorno, „Oper: Provinz oder Monopol“ [Rezension des Buches von Ernst Haeusserman, *Herbert von Karajan*, Gütersloh 1968], in: *Musikalische Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1984 (= *Gesammelte Schriften* 19), S. 425–430, 428.

Dabei wurde ein Wandel von Karajans Interpretationen seit den 1950er Jahren von neusachlichen Ansätzen zurück zu einer Espressivo-Ästhetik konstatiert;¹¹ Karajan selbst beanspruchte für sich „eine Verbindung zwischen der Phantasie Furtwänglers und der Präzision Toscaninis“.¹² Im Gegensatz zum Ideal eines „absolut stabile[n] Tempo[s]“¹³ als vermeintlich zentraler Grundlage von Karajans Dirigieren ist für seine Interpretationen seit den 1950er Jahren die Tendenz konstatiert worden, dass er deutlichere Tempomodifikationen „nicht, wie die Espressivo-Dirigenten, zur Phrasierung, sondern zur Charakterisierung von Abschnitten“¹⁴ gebrauche. Auf Grundlage eines umfangreichen Korpus differenziert Lars Laubhold diese Feststellung:

Der [...] Hinweis auf Karajans Hang zur Tempokonstanz kann anhand der empirischen Daten nicht ohne weiteres bestätigt werden. Es stimmt einerseits, dass Karajans Tempoverläufe eine vergleichsweise geringe Amplitude aufweisen, die charakterliche Differenzierung von Themen durch modifizierte Tempi spielt kaum eine Rolle [...]. Dieser relativen Konstanz im Tempoverlauf steht nun aber eine erstaunlich traditionelle Behandlung des Hornrufs [in Takt 61 des ersten Satzes von Beethovens Fünfter Symphonie] [...] gegenüber. [...] Karajan war, anders als Kleiber und Klemperer, in diesem Punkt zu keiner Zeit ein Avantgardist.¹⁵

Für die folgende Betrachtung soll der Aspekt der Tempokonstanz ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, zumal die Abschlussdiskussion der zugrunde liegenden Studie wesentlich zwei entgegengesetzte, wenn auch sich oft durchdringende Tempodramaturgien in den Interpretationen des *Abschied* herausgearbeitet hat: In der einen bleiben die Tempi innerhalb der einzelnen Formcharaktere, ggf. auch über den gesamten Satz hinweg

11 Vgl. Detlef Giese, „Die Instrumentalwerke von Richard Strauss in den Händen Herbert von Karajans. Beobachtungen zu seinen Interpretationen der Tondichtung *Don Juan*“, 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, S. 89–100. Dieser Beitrag zeigt, so Laubhold, die „Rückverwandlung des einst neusachlichen Interpreten zu einem quasi Espressivo-Künstler“ (Laubhold, „Im Lichte der Interpretation“, S. 37).

12 Zit. nach Adorno, „Oper: Provinz oder Monopol“, S. 426. Auch Giese hält fest, „dass seine Bemühungen [...] darauf abzielten, in seinem Dirigieren zu einer Synthese der beiden Antipoden Furtwängler und Toscanini – bzw. der von ihnen verkörperten ästhetischen Haltungen – zu gelangen.“ (Giese, „Die Instrumentalwerke von Richard Strauss“, S. 91.)

13 Peter Uehling, *Karajan. Eine Biographie*, Reinbek/Hamburg 2006, S. 177, zit. nach Jürg Stenzl, „Herbert von Karajan zwischen espressivo, neusachlicher und historischer Interpretation. Die ‚Szene am Bach‘ aus Beethovens 6. Sinfonie“, in: *Herbert von Karajan (1908–1989)*, hg. von Stenzl und Laubhold (Anm. 11), S. 11–26, 15.

14 Stenzl, „Herbert von Karajan zwischen espressivo, neusachlicher und historischer Interpretation“, S. 15.

15 Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014, S. 465 f.

verhältnismäßig stabil und vermitteln so bei aller Vielzahl von Charakteren in diesem riesenhaften Satz den Eindruck eines als Referenz fungierenden *Haupttempo*s. In der anderen dienen Kontraste zwischen Tempoebenen gezielt einer formalen Profilierung der komponierten kaleidoskopartigen Form und machen deren Pluralität verstärkt hörbar, was ggf. noch dadurch verstärkt wird, dass auch innerhalb der formalen Abschnitte eine starke Tempovarianz entwickelt wird. Eine Durchdringung beider Strategien, mit Vorwiegen der ersten, zeigt sich etwa in der Einspielung Michael Gielens aus dem Jahr 2002, in der einerseits die Tempodifferenzen in den 26 unterschiedenen Formabschnitten innerhalb einer sehr engen Amplitude liegen (fast durchweg zwischen 46 und 54 bpm¹⁶), andererseits an ausgewählten Stellen formale Plastizität durchaus *auch* durch Tempoabweichungen erreicht wird.

Dass dem Parameter Tempo jedenfalls eine Schlüsselrolle in Bezug auf die Artikulation von Form zukommt und dieses Prinzip zweifellos auf Mahlers eigene dirigentische Praxis rückführbar ist, dürfte kaum in Frage stehen.¹⁷ Über Korrespondenzen des Tempos können Korrespondenzen der Form gestärkt werden; Brüche und deutliche Schwankungen im Tempo können dagegen den Eindruck von Zerfall oder gezielter ‚Zusammenhangslosigkeit‘ stärken – aber auch Kontrastelemente der komponierten Formstruktur hervorheben und damit indirekt wieder großformale Kohärenz bewirken. Die vielleicht wichtigste Äußerung Mahlers zur Tempofrage weist genau auf diesen Zusammenhang von Tempo und musikalischen Sinneinheiten hin, wie ihn die Schönberg-Schule (weiter)entwickelte:

„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.¹⁸

2. Interpretationsmodelle der sechssätzigen zyklischen Form: Karajans Finalmodell

In Bezug auf die Gewichtung des *Abschied*-Finales innerhalb der sechssätzigen zyklischen Gesamtform des *Lied von der Erde* weist die zugrunde liegende Studie allen drei dort ausgewerteten Karajan-Aufnahmen (1970, 1972, 1974) auf Basis der Spieldauern der einzelnen Sätze und deren Prozentanteilen an der Gesamtspieldauer eine Tendenz zum ‚Finalmodell‘ zu, wobei sich vor allem in der Studioaufnahme 1974 eine gewisse allgemeine

¹⁶ Alle Tempoangaben in diesem Aufsatz erfolgen in bpm (beats per minute).

¹⁷ Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde*“, Abschnitt 2.

¹⁸ Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt/M. 1971, S. 78.

Tendenz zur Standardisierung der Proportionen in Aufnahmen seit den 1970er Jahren spiegelt, einhergehend mit einer Verlangsamung der absoluten Dauer.¹⁹ Im Finalmodell ist der *Abschied* als Telos der zyklischen Form durch einen hohen Anteil an der Gesamtdauer aller Sätze besonders stark gewichtet, was meist insgesamt mit der Tendenz zu einer überdurchschnittlichen absoluten Spieldauer einhergeht. Dieses Modell unterscheidet sich somit besonders markant von einem (meist insgesamt verknappten) anti-finalistischen Formmodell, das besonders markant in Klemperers frühen Aufnahmen 1948 und 1951 ausgeprägt ist. In seiner Studioaufnahme 1974 tendiert Karajan auf dieser Basis zur Rahmenform, da hier auch die Sätze 1 und 2 besonderes Gewicht erhalten. Eine zusammenfassende Übersicht ausgewählter Aufnahmen bietet Tabelle 2, die nun auch die vierte Karajan-Aufnahme von 1978 einbezieht, bei der das Finalmodell besonders ausgeprägt ist (nur drei weitere von 97 Aufnahmen erreichen für das Finale einen Prozentanteil von 50 % oder mehr). Auffällig an dieser Aufnahme (im Gegensatz zu den drei anderen) ist weiterhin der besonders niedrige Anteil des zweiten Satzes (mit 14,3 % nur knapp über dem Minimum aller 97 Aufnahmen), sodass sich hier das Rahmenmodell am wenigsten ausprägt.

Wenn im Folgenden Details von Karajans Deutung des Finalsatzes erörtert werden, ist die Tendenz, den *Abschied* als Telos der Gesamtform aufzufassen, stets im Auge zu behalten und die Detailgestaltung des Satzes ist zu diesem übergeordneten Konzept in Beziehung zu setzen.

3. Tempodramaturgien im *Abschied* zwischen Fragmentarisierung und Kontinuität

Die Diskussion der klingenden Interpretationen des *Abschied* mit Blick auf die in ihnen realisierten Formkonzepte ging in der zugrunde liegenden Studie vom Modell der *rotational form* aus.²⁰ Die formale Struktur des Satzes erscheint dabei als Gegenüberstellung zweier vielfach analoger, aber doch starken Transformationen ausgesetzter „Rotationen“ (T. 1–302, T. 303–572) zu jeweils drei „Strophen“ und insgesamt 13 Abschnitten (Strophen 1a, 2a, 3a; 1b, 2b, 3b; Abschnitte [3], [4], [6]; [10], [11], [12]). Die Strophen sind durch unterschiedliche Metren (4/4, 2/2, 3/4) und Charaktere (Trauermarsch, Lied, ‚Arie‘) voneinander deutlich abgehoben. Den beiden Trauermarsch-Abschnitten geht je ein Einleitungsabschnitt im selben Charakter voran ([1], [8]), der in der zweiten Rotation stark durchführungsartig erweitert ist (72 Takte in [8] gegenüber 18 Takten in [1]). Diese Erweiterung wird durch die Verkürzung der Strophe 2b [11] kompensiert (30 Takte gegenüber 96 Takten in Strophe 2a [4]).

¹⁹ Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 697–707.

²⁰ Vgl. ebd., S. 692–697, James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006, S. 611–614, sowie Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York 2015, S. 76–78.

	1.Satz	%	2.Satz	%	3.Satz	%	4.Satz	%	5.Satz	%	6.Satz	%	gesamt	% I.+2. Satz
Walter 1936	08:17	14,5	08:28	14,8	03:01	5,3	06:17	11,0	04:10	7,3	26:52	47,1	0:57:05	29,3
Klemperer 1951	06:59	13,4	09:00	17,2	03:13	6,2	06:22	12,2	04:00	7,7	22:38	43,4	0:52:12	30,6
Walter 1952a	08:30	14,2	09:08	15,3	02:57	4,9	06:40	11,1	04:18	7,2	28:18	47,3	0:59:51	29,5
Swarowsky 1958	07:06	12,6	08:37	15,3	03:01	5,3	06:30	11,5	04:00	7,1	27:11	48,2	0:56:25	27,9
Walter 1960a	08:35	14,0	09:21	15,2	03:00	4,9	06:28	10,5	04:20	7,1	29:36	48,3	1:01:20	29,2
Bernstein 1966	08:23	12,7	11:23	17,2	03:02	4,6	08:07	12,3	04:30	6,8	30:50	46,5	1:06:15	29,8
Klemperer 1966	08:07	12,8	09:59	15,8	03:38	5,7	07:36	12,0	04:34	7,2	29:29	46,5	1:03:23	28,6
Karajan 1970	08:39	13,3	09:32	14,6	03:08	4,8	07:24	11,4	04:20	6,6	32:07	49,3	1:05:10	27,9
Horenstein 1972	09:30	14,0	10:16	15,1	03:26	5,1	07:44	11,4	05:08	7,6	31:53	46,9	1:07:57	29,1
Bernstein 1972a	08:42	13,5	10:29	16,2	03:10	4,9	07:48	12,1	04:29	6,9	30:03	46,5	1:04:41	29,7
Solti 1972	08:30	13,3	09:40	15,1	03:05	4,8	06:55	10,8	04:10	6,5	31:42	49,5	1:04:02	28,4
Karajan 1972	08:47	14,2	09:00	14,6	03:03	4,9	07:00	11,3	04:20	7,0	29:39	48,0	1:01:49	28,8
Karajan 1974	08:49	13,4	10:06	15,4	03:20	5,1	07:15	11,1	04:21	6,6	31:42	48,4	1:05:33	28,9

Haitink 1975	08:14	12,7	10:26	16,1	03:07	4,8	07:31	11,6	04:25	6,8	31:09	48,0	1:04:52	28,8
Karajan 1978	08:18	13,1	09:05	14,3	03:04	4,8	06:55	10,9	04:17	6,8	31:41	50,0	1:03:20	27,4
Davis 1981	07:34	11,0	11:11	16,3	02:42	3,9	07:42	11,2	04:34	6,7	34:52	50,8	1:08:35	27,3
Tennstedt 1984	09:48	14,7	09:56	14,9	03:09	4,7	07:30	11,3	04:44	7,1	31:21	47,2	1:06:28	29,7
Solti 1992	08:11	13,2	09:43	15,6	03:00	4,8	06:49	11,0	04:23	7,1	30:04	48,4	1:02:10	28,8
Haitink 1995	08:25	13,5	09:45	15,7	03:17	5,3	07:13	11,6	04:21	7,0	29:13	46,9	1:02:14	29,2
Rattle 1995	08:29	13,4	09:43	15,4	03:14	5,1	07:02	11,1	04:33	7,2	30:14	47,8	1:03:15	28,8
Boulez 1999	08:30	14,1	08:35	14,2	03:02	5,0	06:52	11,4	04:36	7,6	28:46	47,7	1:00:21	28,3
Gielen 2002	08:12	13,1	10:08	16,1	02:56	4,7	07:10	11,4	04:26	7,1	29:58	47,7	1:02:50	29,2
Mittelwert 97	08:26	13,7	09:34	15,5	03:07	5,1	06:55	11,2	04:24	7,1	29:09	47,3	1:01:33	29,2
Maximum 97	10:16	16,6	11:44	17,4	03:38	6,3	08:12	12,3	05:08	8,1	34:52	50,8	1:08:35	31,8
Minimum 97	06:40	11,0	07:34	14,2	02:42	3,9	06:06	10,4	03:50	6,4	22:38	43,4	0:50:20	27,3
Standard- abweichung 97 (%)	6,4	6,6	7,4	4,2	5,0	6,4	6,8	4,1	5,6	4,9	7,4	2,8	5,5	3,2

Tabelle 2: Gustav Mahler, *Lied von der Erde*, Spieldauern und Prozentanteile von Karajans vier Aufnahmen im Vergleich mit 18 weiteren Aufnahmen aus der Aufnahmegeschichte.

Die Strophen 3a und 3b sind durch eine Überleitung bzw. Rückführung [7] und eine Coda [13] erweitert. In diese Struktur sind drei Rezitative geschoben, von denen zwei an analoger Stelle zwischen Einleitung und Strophe des Trauermarsches stehen ([2], [9]), während ein weiteres Rezitativ ([5]), das in der zweiten Rotation keine Entsprechung besitzt, zwischen die Strophen 2a und 3a eingefügt ist. Die Zweiteiligkeit der großen Form ist besonders durch den Parallelismus des Beginns der zweiten Rotation mit dem Beginn des Satzes (u. a. durch den markanten Tam-tam-Schlag) hervorgehoben (T. 303 bzw. T. 305 ≈ T. 1).

Entscheidend für die Formdynamik des Satzes ist zweifellos das fortgesetzte Unterbrechen der klanglich-narrativen Kontinuität durch Fermaten, Ritardandi, Tempowechsel und „Senza-tempo“-Abschnitte; insbesondere in den drei Rezitativen, aber auch innerhalb und zwischen den Strophen werden kontemplative Situationen erreicht, in denen ein Dialog mit bzw. Monolog der Natur zu hören ist.²¹ Einzig in den Strophen 3a und 3b wird Kontinuität gewonnen, die dann in der zweiten Rotation am Ende in den berühmten ‚offenen Schluss‘ mündet, der als musikalischer Topos des Unendlichen das von Mahler dem Ende des zweiten vertonten Gedichtes von Wang Wei hinzugefügte „Ewig, ewig!“ musikalisiert.

Als Angelpunkte der Form können somit vor allem der Beginn [1], die drei Rezitative [2], [5] und [9], der zentrale Trauermarsch [8] und die letzte Strophe mit Coda [12+13] verstanden werden. Generell lässt sich die Frage nach der Tempokonstanz/-varianz präzisieren, indem besonders nach der relativen Gewichtung dieser Formabschnitte gefragt wird und vor diesem Hintergrund allgemein thematisiert wird, ob und wie das in Mahlers Komposition angelegte Spannungsfeld von Fragmentarisierung und Gewinnung von Kontinuität durch die klingende Interpretation gedeutet und gewichtet wird.

3.1. Makroformale Anlage der Interpretationen

Der Blick auf den Gesamtverlauf stützt sich zunächst auf eine in der zugrunde liegenden Studie tabellarisch erfasste Folge der ‚Haupttempi‘ in den insgesamt 26 Unterabschnitten des Satzes in zwölf Interpretationen,²² wobei hier anzumerken ist, dass diese Tempowerte aufgrund der Messmethode nur den Charakter von groben Annäherungen haben²³ – abgesehen davon, dass in vielen Passagen dieses Satzes die Kategorie des „Haupttempos“ angesichts einer verbreiteten stark vagierenden Tempogestaltung zweifellos grundsätzlich problematisch ist.²⁴ Abbildung 1 stellt die Werte aus dieser Tabelle als Kurven dar, wobei neben Karajans Studioaufnahme von 1974 als Vergleichsaufnahmen die historisch prägenden

21 Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 696 f., sowie Julian Johnson, *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York 2009, S. 14–17.

22 Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 714, Tabelle 9, <https://phaidra.kug.ac.at/view/o:77632>, aufgerufen am 12. April 2023.

23 Vgl. ebd., S. 712 f., Fußnote 49.

24 Vgl. ebd. sowie Lena-Lisa Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist: Mahlers „Vierte Symphonie“ und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende*, München 2019, S. 153–158.

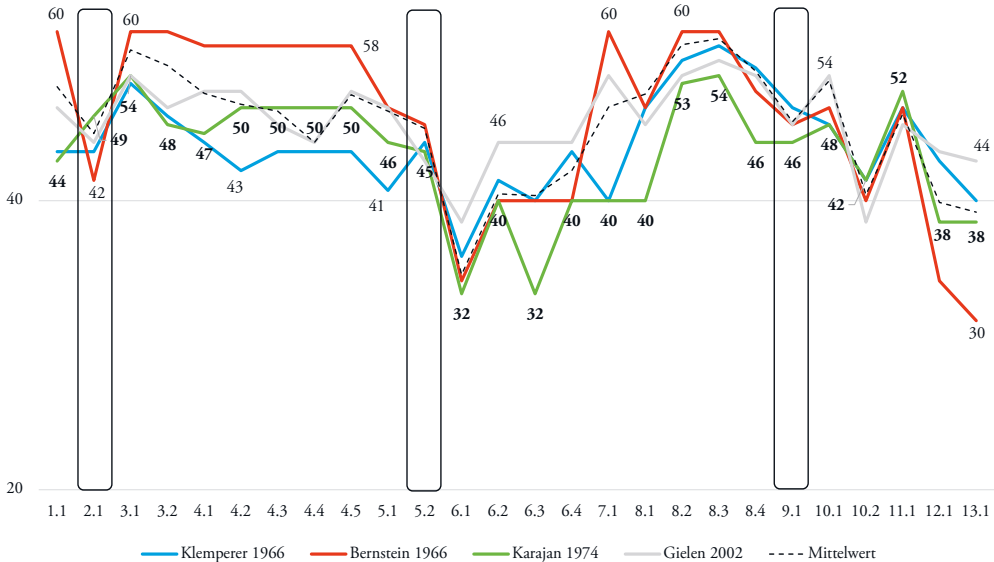


Abbildung 1: Gustav Mahler, *Der Abschied*, gemittelte ‚Haupttempi‘ in den 26 Unterabschnitten des Satzes in vier ausgewählten Aufnahmen und Mittelwert aus zwölf gemessenen Aufnahmen. Die Tempowerte der Aufnahme Karajan 1974 sind fett hervorgehoben. Die Rahmen markieren die drei Rezitative.

Einspielungen Bernstein 1966, Klemperer 1966 und Gielen 2002 einbezogen sind.²⁵ Die drei Rezitative sind dabei mit schwarzen Rahmen hervorgehoben. Karajans Aufnahme zeigt hier zunächst eine mittlere Position (relative Standardabweichung 6,2 %²⁶) zwischen Bernsteins nachhaltigen Tempokontrasten (1966, 9,7 %) und Klemperers (1966, 5,4 %) und Gielens (2002, 4,7 %) Tendenz zur Orientierung an einem durchgehenden Haupttempo.

Weitere Auffälligkeiten in der Messung der Dauern- und Prozentanteilwerte von Karajans Aufnahme im Vergleich mit insgesamt 52 Aufnahmen des Satzes (1936–2016) sind:

- Karajan erreicht die Maximaldauer aller gemessenen Einspielungen in der Einleitung [1] (97,1/81,5 Sek.²⁷); seine Deutung ist hier zweifellos ganz besonders auf das ‚Nachhor-

²⁵ Dem hier angegebenen Mittelwert liegen nur die zwölf Aufnahmen zugrunde, für die die 26 Tempowerte erhoben wurden. Die Kurvendarstellung ist insofern nicht unproblematisch, als sie eine Kontinuität zwischen den verschiedenen Tempostufen suggeriert, die im Detail keineswegs gegeben sein muss. Dennoch erscheint die Darstellung hier als pragmatische Lösung, um die unterschiedlichen Dramaturgien auf einen Blick veranschaulichen zu können.

²⁶ Die relative Standardabweichung kann als Richtlinie für den Grad der Temposchwankung einer Aufnahme in Bezug zu einem gemittelten Haupttempo dienen. Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 715, sowie Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist*, S. 184–189.

²⁷ Hier und bei den folgenden Angaben zu Dauern, Prozentanteilen und Tempi ist zur Orientierung meist der Mittelwert – abgetrennt durch einen Schrägstrich – zusätzlich angegeben.

chen‘ der dunklen Klangfarben ausgerichtet; die Zweiunddreißigstelfiguren werden stark rubatoartig gedehnt (mit nachhaltigem Portato auf der ersten Zweiunddreißigstel). Ebenfalls überdurchschnittlich sind Karajans Dauern in der Überleitung [7] (43,9/37,6 Sek.) und im zentralen Trauermarsch [8] (360,8/314,5 Sek.), wobei er Maximalwerte in dessen Rahmenabschnitten erreicht ([8.1], [8.4]). Das Zelebrieren, bisweilen fast ‚Ausbuchstabieren‘ des Trauermarsch-Gestus ist zweifellos besonders charakteristisch für Karajans Deutung, sodass dem durchführungsartigen Abschnitt [8] starkes Gewicht zufällt. Diese Tendenz könnte durchaus als eine Übersetzung von Brüchigkeit und Fragmentarisierung gedeutet werden, hebt sie doch die Tendenz der Musik zum Verstummen, zum ‚Stehenbleiben‘ hervor.

- Ebenfalls erreicht Karajan eine Maximaldauer in Abschnitt [6.3] (neues Ansetzen innerhalb der Strophe 3a in T. 229 bzw. 237, „Ich wandle auf und nieder“). Diese starke Tempozurücknahme fällt auch im Vergleich mit den anderen Deutungen besonders auf (Abb. 1) und kann eventuell verstanden werden als gezielte Vorbereitung des Höhepunkts der ersten Rotation (Abschnitt [6.4], T. 265 „O_Schönheit! O ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!“). Leicht unterdurchschnittliche Prozentanteile zeigen hingegen die beiden abschließenden Abschnitte [12] und [13] (Strophe 3b/Coda; 4,3/4,6 %, 5,7/6,4 %, vgl. unten 3.3.). Dies führt dazu, dass Karajans Interpretation eine relativ hohe Korrelation²⁸ zu manchen anderen Interpretationen zeigt, die ebenfalls die Schlusstrophe und Coda eher ‚zusammenfassend‘ und damit vielleicht gezielt ‚anti-sentimental‘ deuten (Gielen 2002: 0,54 und Sinopoli 1996: 0,36).²⁹ Negative Korrelationswerte bestehen dagegen mit Aufnahmen, in denen die Coda auffallend gedehnt wird (Rosbaud 1955: -0,6 und Solti 1992: -0,4).³⁰ Interessant ist dabei, dass Karajan seine Tendenz zur Finaldramaturgie auf der Ebene des Zyklus also nicht innerhalb des Finalsatzes verdoppelt, sondern vielmehr besonders Anfang und Mitte dieses Satzes hervorhebt. Man kann davon sprechen, dass das mit der präfinalen Strophe 3b erreichte Energieniveau in die Coda hinein verlängert wird und somit gerade an diesem sonst

28 Die Korrelationswerte wurden mittels der Software SPSS auf Basis der Abweichungen der Abschnittsdauern von den Mittelwerten in 52 Aufnahmen erstellt (maximale positive Korrelation = 1, minimale Korrelation = 0, maximale negative Korrelation = -1). Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 719 f. und Tabelle 11E, <https://phaidra.kug.ac.at/o:77636>, aufgerufen am 12. April 2023. Die höchsten positiven Korrelationen mit der Aufnahme Karajan 1974 erreichen Gielen 2002 (0,54), Barbirolli 1952 (0,44), Maazel 1960 (0,42), Maazel 2000 (0,40), Rattle 1995 (0,40) und Sinopoli 1996 (0,36). Die niedrigsten negativen Korrelationen erreichen Solti 1992 (-0,40), Walter 1948 (-0,42), Beinum 1956 (-0,51), Kleiber 1967 (-0,52) und Rosbaud 1955 (-0,60).

29 Sinopoli 1996 liefert die rascheste Deutung der Coda unter allen 52 gemessenen Interpretationen (74,3/112,2 Sek.; 4,1/6,4 %). Karajans Coda dauert 108,3/112,2 Sek. (5,7/6,4 %), Gielen's Coda 94,7/112,2 Sek. (5,3/6,4 %).

30 Rosbaud 1955 liefert die langsamste Coda unter allen 52 gemessenen Interpretationen (147,5/112,2 Sek.; 8,6/6,4 %); auch Solti 1992 zeigt einen deutlich überdurchschnittlichen Wert, bei insgesamt aber sehr breit angelegter Deutung (122,8/112,2 Sek.; 6,8/6,4 %).

oft als Schlüsselmoment des ‚Zerfalls‘ geduteten offenen Schluss der Eindruck einer ins ‚Offene‘ fñhrenden Kontinuität gestärkt wird (vgl. Abschnitt 3.3.).

3.2. Rezitative

Dass die Gestaltung der Rezitative für die Interpretation und Wahrnehmung der Gesamtform des *Abschied* ein Schlüssel sind, kann kaum bestritten werden. Sie bezeichnen Momente ganz besonderer Intensität und Intimität und markieren die Form durch ihre freie Metrik und ihren ‚sprechenden‘ Charakter nicht nur hinsichtlich der musikalischen Gestaltung, sondern durch ihren ‚rahmenden‘ Erzählton auch auf narrativer Ebene. Freilich bedeutet dies nicht, dass alle Interpreten diese herausgehobene Stellung der Rezitative mittels Tempoveränderungen kommunizieren. So ist ein hohes Tempo der Rezitative insgesamt ein Charakteristikum früher Aufnahmen bis in die 1960er Jahre. Dies gilt auch für Bruno Walters viel kommentierte Aufnahme aus dem Jahr 1952 (mit Kathleen Ferrier als Solistin), an der Adorno monierte, die Rezitative seien „so expressiv wie die Hauptthemen – dadurch die ganze Form verfehlt.“³¹

Allgemein kann man die Frage aufwerfen, ob die Rezitative in eine übergeordnete Tempodramaturgie eingebunden sind oder als ‚exterritoriale Szenen‘ gerade davon abgehoben werden. Betrachten wir dazu zunächst das erste und das dritte Rezitativ (Abschnitte [2] und [9]) im Kontext der Strophen 1a ([1]–[3]) und 1b ([8]–[10]). Deutlich den Charakter einer exterritorialen Dimension erhalten diese Rezitative etwa bei Bernstein und Jonathan Nott, die ein zuvor und danach stabiles Haupttempo des Trauermarsches für die rezitativischen Einschübe stark zurücknehmen (Bernstein 1966: 60-42-60/55-45-55; Nott 2016: 58-48-58/60-45-55). Weniger auffällige Temposchattierungen finden sich häufiger, wobei hier zum Teil die Orientierung an einem auch die Rezitative einbegreifenden Haupttempo als Modell im Hintergrund der Konzeption stehen könnte (Horenstein 1972: 50-46-50/48-50-46, Solti 1972: 55-48-55/55-43-52, Gielen 2002: 50-46-54/47-40-48). In einer weiteren Gruppe von Aufnahmen, zu denen Karajans zählt, sind die Rezitative Teil einer übergeordneten Beschleunigungstendenz (Karajan 1974: 44-49-54/46-46-48; Davis 1981: 45-40-55/47-40-48).

Tatsächlich zeigt sich an Karajans ‚Tempobögen‘ plastisch, wie er alle drei Rezitative in großflächige Tempodramaturgien einbindet – ein Anzeichen für die Betonung großformaler Kontinuitäten (Abb. 2). Während das erste Rezitativ ([2]) von der Statik des Beginns in den Fluss der ersten Gesangsstrophe ([3]) überleitet (44-49-54-48), ist das zweite Rezitativ [5.2] Teil einer Verbreiterung, die von der zweiten [4] zur dritten Strophe [6] der ersten Rotation überleitet. Während diese Dramaturgie weitgehend dem Verlauf der Mittelwerte entspricht, ist Karajans starke Zurücknahme am Ende des zentralen Trauermarschs [8.4] auffallend, womit das niedrige Plateau des dritten Rezitativs frühzeitig vorbereitet wird

³¹ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 191.

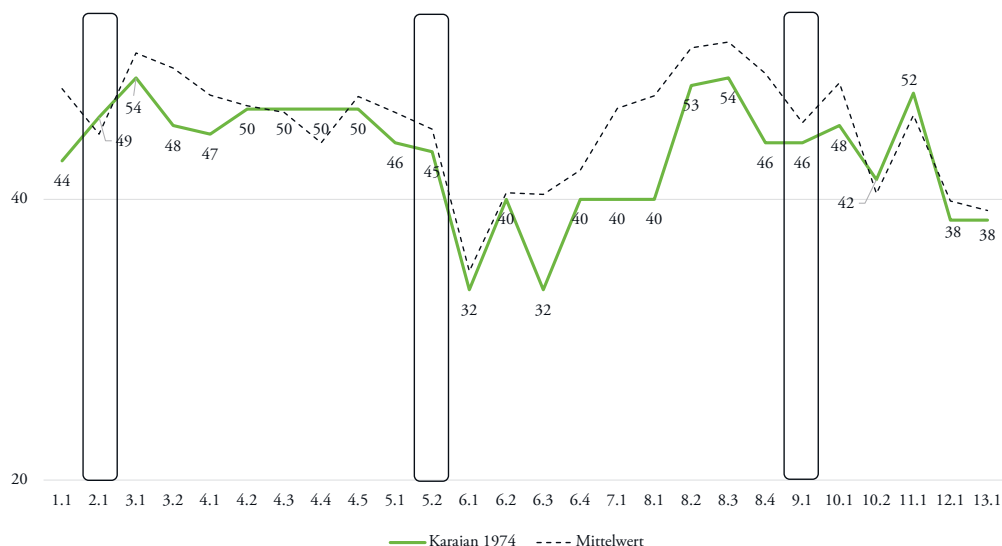


Abbildung 2: Gustav Mahler, *Der Abschied*, gemittelte ‚Haupttempi‘ in den 26 Unterabschnitten des Satzes in der Aufnahme Karajan 1974 und Mittelwert aus zwölf gemessenen Aufnahmen. Die vertikalen Balken markieren die drei Rezitative.

und als letzte Konsequenz eines über den gesamten ‚Durchführungsabschnitt‘ gelegten Tempobogens erscheint, der bis zum Ende der Strophe 1b reicht ([8.1]–[10.2]: 40-53-54-46-46-48-42) – ein weiteres Indiz für die gezielt ‚kontinuierliche‘ Form der Tempogestaltung.

3.3. Zur Interpretation von Anfang und Schluss des Satzes

Es erscheint angesichts der nur grob eingegrenzten Messwerte und der begrenzten Anzahl vergleichener Aufnahmen mit detaillierter Tempostruktur schwierig, auf dieser Basis spezifische Charakteristika von Karajans Deutung über die angedeuteten Tendenzen hinaus vorzunehmen. Da eine Ausweitung der quantitativen Messwerte den hier gesetzten Rahmen überschreiten würde, sollen nun abschließend zwei Detailvergleiche des Anfangs und des Schlusses des *Abschied* zwischen Karajans Deutung und je zwei Vergleichsaufnahmen, die nun auf einer präzisen Tempomessung basieren³², in qualitativer Weise Spezifika seiner

32 Gemessen wurde mit Sonic Visualiser jeder Schlag eines Taktes in den Abschnitten [1] bis [3] bzw. ganze Takte in [12] und [13]. Dabei wurde auf eine Messung von Takt 26 in [2] – ein Flötensolo mit dem Umfang von 18 1/2 Vierteln mit abschließender Fermate – verzichtet. Dieser Takt ist in der Darstellung von Abbildung 3 daher auch nicht enthalten. Die Dauern dieses Taktes in den drei verglichenen Aufnahmen nähern sich recht deutlich einander an: Klemperer 1966: 27,8 Sek., Bernstein 1966: 28,3 Sek., Karajan 1974: 30,6 Sek.

Deutung genauer einzugrenzen versuchen. Die zur Bestimmung des Haupttempos („main tempo“) herangezogenen Werte beruhen hier nun auf präzisen Messwerten von stabilen Abschnitten ohne nachhaltige Temposchwankungen (vgl. Tab. 3, Abb. 3).³³ Wie die Anfänge von Klemperers und Karajans Deutungen gleichermaßen zeigen, werden damit freilich viele Tempofacetten nicht erfasst. So liegt etwa der Tempomittelwert der Takte 1 bis 4 bei Klemperer und Bernstein deutlich höher als jener der hier als ‚Haupttempo‘ identifizierten Takte 10 bis 13 (Klemperer 54,6/47,4; Bernstein 55,2/52,3), bei Karajan hingegen etwas darunter (41,9/44,0). Die Unruhe, die Klemperer und Bernstein in den Anfang des Satzes bringen, verweist bereits auf den sich herausbildenden Marschcharakter, während Karajans ‚monolithischer‘ Klang eine Art Urzustand vor dem Beginn anzudeuten scheint.

Dabei muss spätestens jetzt hervorgehoben werden, dass nicht zuletzt bei den Rezitativen, aber freilich bei der Deutung der Vokalabschnitte insgesamt, der Achse Dirigent–Gesangssolist_in eine ganz besondere Bedeutung zukommt. Anders ausgedrückt, ist es keineswegs evident, welche Aspekte der Deutung letztlich auf Ideen, Anregungen oder Intuitionen des Dirigenten oder der Sängerin/des Sängers zurückzuführen sind. Umgekehrt ist es auffällig, wie unterschiedlich ein und der-/dieselbe Gesangssolist_in mit unterschiedlichen Dirigenten agieren und reagieren kann.

Die ersten drei Unterabschnitte in den Interpretationen Klemperer 1966, Bernstein 1966 und Karajan 1974 (Abb. 3) machen solche Spannungsfelder plastisch hörbar. Christa Ludwigs (sowohl mit Klemperer als auch mit Karajan realisierter) lyrisch-melosbetonter Gestaltung steht Dietrich Fischer-Dieskaus markantes „Sing-Sprechen“³⁴ in der Bernstein-Einspielung unüberhörbar diametral gegenüber. Allerdings realisiert Ludwig in ihrer Aufnahme mit Klemperer tendenziell einen freieren und spontaneren Gestus als mit Karajan (etwa in der unter Klemperer mit Partimento versehenen Artikulation des „mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind“) – was auf ein Übermaß an dirigentischer Kontrolle bzw. ‚Inszenierung‘ bei Karajan hinweisen mag.³⁵ Insgesamt ist deutlich, wie Karajan jede einzelne Textzeile mit Emphase zu versehen trachtet. Ob man hierin eher eine Tendenz zur Fragmentarisierung oder aber im Gegenteil zur besonderen Artikulation von formalen Einheiten sehen mag, sei zunächst offengelassen.

33 Zur Unterscheidung von „main tempo“ und „mean tempo“ vgl. Alf Gabrielsson, „The Performance of Music“, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, San Diego 1999, S. 501–602, 540–542. Dass es hierbei nun Abweichungen von den zuvor behandelten Tempowerten gibt, muss in Kauf genommen werden. Die Tempowerte der ersten drei Abschnitte in der Aufnahme Bernstein 1966 etwa weichen in der präzisen Messung („main tempo“: 52,3–44,2–53,6) relativ stark von der groben Messung (60–42–60) ab. Allerdings zeigen Tabelle 3 und Abbildung 3 deutlich, dass Bernstein tendenziell zu einem rascheren Tempo neigt, als es der auf nur vier Takte eingegrenzte Abschnitt nahelegt, der dem ‚Haupttempo‘ hier zugrunde gelegt wurde.

34 Vgl. Bartolo Musil, *Wie ein Begehren. Singen zwischen Sprache und Musik: Lied, mélodie und andere Vokalmusik des Fin de siècle*, Bielefeld 2018, S. 59–80.

35 Diese Beobachtung geht auf einen Hinweis Peter Gülkes in der Diskussion nach der Präsentation des in diesem Aufsatz präsentierten Materials zurück.

	Klemperer 1966	Bernstein 1966	Karajan 1974	Takte
main tempo [1]	47,4	52,3	44,0	10–13
stand. dev. [% main tpo.] [1]	6,7	10,7	11,3	
mean tempo [1]	51,9	55,5	46,0	1–18
stand. dev. [% mean tpo.] [1]	13,7	17,6	14,6	
main tempo [2]	45,3	44,2	46,3	19.4–23.3
stand. dev. [% main tpo.] [2]	10,6	11,2	14,6	
mean tempo [2]	45,0	45,4	44,1	19.1–25.5
stand. dev. [% mean tpo.] [2]	10,8	17,2	15,8	
main tempo [3.1]	53,1	53,6	52,2	27–39
stand. dev. [% main tpo.] [3.1]	7,8	10,0	9,3	
mean tempo [3.1]	53,6	53,6	52,5	27–40
stand. dev. [% mean tpo.] [3.1]	8,5	9,7	9,6	
Tempomittelung T. 1–4	54,6	55,2	41,9	1–4
Tempomittelung T. 1–8	54,3	56,6	44,0	1–8

Tabelle 3: Gustav Mahler, *Der Abschied*, Berechnung der Haupttempi („main tempo“) in Abbildung 3 und Vergleichswerte für die Tempomittelwerte („mean tempo“) jedes Abschnitts mit den jeweiligen relativen Standardabweichungen.

Die Kurven und Mittelwerte zeigen eine auffällige Konvergenz der Tempowerte im Rezitativ (Klemperer 45,3; Bernstein 44,2; Karajan 46,3) nach sehr unterschiedlichen Ausgangstempi am Beginn (Klemperer: 47,4; Bernstein 52,3; Karajan: 44,0). Gewiss nicht nur der noch weniger ausgereiften Aufnahmetechnik ist geschuldet,³⁶ dass der Beginn bei Bernstein und Klemperer weit amorpher und geräuschhafter klingt als bei Karajan, der die Bläser (nicht nur hier) stark in den Vordergrund rückt und damit Plastizität erreicht. Besonders Bernstein hebt hingegen das inharmonische Spektrum des Tam-tam-Klangs eindrücklich hervor und verweist somit auf den lebensweltlichen Aspekt des „Grabgeläutes“.³⁷

³⁶ Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 721 f.

³⁷ Mahler schrieb das Wort „Grabgeläute“ ins Particell neben die Tam-tam-Stimme in Takt 307 (Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, ‚Clavierauszug‘, Faksimile, hg. von der Gustav Mahler Stichting Nederland, Den Haag 2017). Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 693.

Zur Drastik neigen Bernstein und Klemperer in der Interpretation des *veloce* in den Takten 15/16, Bernstein auch beim folgenden Übergang zum Rezitativ (die extrem steil abfallende Kurve zeigt eine nachhaltige Zäsur vor Takt 19 an) sowie im Flötensolo in den Takten 23/24, das das Rezitativ untergliedert. Karajan dehnt im polaren Gegensatz zu Bernstein dieses Solo derart, dass die Musik hier fast zum Stillstand zu kommen scheint: In Analogie zur Statik des Anfangs von Karajans Deutung kann man darin das Aufsuchen ‚magischer Momente‘ erkennen, die nicht nur die Flöte, sondern auch den Dirigenten ganz besonders in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken vermögen (als ‚Zauberer‘ mit halb geschlossenen Augen – wie er auf der Titelseite des LP-Booklets von Karajans Einspielung von 1974 erscheint³⁸).

Gleiches gilt für die übermäßige Dehnung einiger Textbestandteile: Die erste Gesangsphrase der Strophe 1a wird von Karajan immer wieder durch starke Portato-Plateaus zurückgehalten („O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf“; die Werte liegen hier jeweils um 44, also weit unterhalb des Haupttempos von 52,2). Während hier gleichsam der zögernde Charakter des Rezitativs nachzuwirken scheint (und damit ein Moment von Instabilität in die sonstige Tendenz zur Kontinuität eingefügt wird), scheinen entsprechende Plateaus bei Bernstein eher die Funktion einer Rahmung der Textzeile zu erfüllen: Er bzw. Fischer-Dieskau heben die Worte „Wie“ und „herauf“ durch Portati hervor, wobei mit letzterem zugleich der Wechsel des Tongeschlechts C-Dur/c-Moll am Beginn von Takt 39 besonders inszeniert wird.

Der Unterschied in den Dramaturgien scheint sich zu Beginn vor allem in der konträren Auffassung der Einleitung festmachen zu lassen, während im weiteren Verlauf eher Nuancen unterschiedliche Strategien andeuten. Weit deutlicher fallen die Differenzen bei der Gestaltung der Strophe 3b und Coda aus, die in Tabelle 4 und Abbildung 4 dargestellt sind.³⁹ Hier dient nun Jascha Horensteins (Live-)Aufnahme mit Alfreda Hodgson neben Bernstein/Ludwig als Vergleichsaufnahme. Bernsteins nachhaltige Dehnung der Coda ist charakteristisch für seinen emphatischen (und angesichts historischer Belege durchaus an Mahlers eigene Tempogestaltung gemahnenden) Einsatz des Parameters Tempo für die Interpretation insgesamt.⁴⁰ Mit 134,9/112,2 Sek. und 7,3/6,4 % liegt seine Coda deutlich über den Mittelwerten, während Horenstein, im Gegensatz zur drastischen Dehnung anderer Abschnitte des Satzes (und des gesamten Werkes), die Coda wie Karajan sehr flie-

38 Vgl. <https://www.discogs.com/de/Gustav-Mahler-Christa-Ludwig-Ren%C3%A9-Kollo-Berliner-Philharmoniker-Herbert-Von-Karajan-Das-Lied-Von-De/release/4346228#images/35255324>, aufgerufen am 12. April 2023.

39 Im Gegensatz zum Anfang des Satzes erscheint es hier sinnvoller, vom Tempomittelwert beider Abschnitte („mean tempo“) auszugehen, da starke Schwankungen in allen drei Aufnahmen über den gesamten Verlauf hin festzustellen sind. Ein theoretisch begründbares Ausklammern von Abschnitten zur Bestimmung eines Haupttempos („main tempo“) (T. 476–489 in [12] und T. 531, 559 oder 567–572 in [13]) ergibt, wie Tabelle 4 zeigt, nur geringfügig vom „mean tempo“ abweichende Werte.

40 Vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“, S. 720 f.

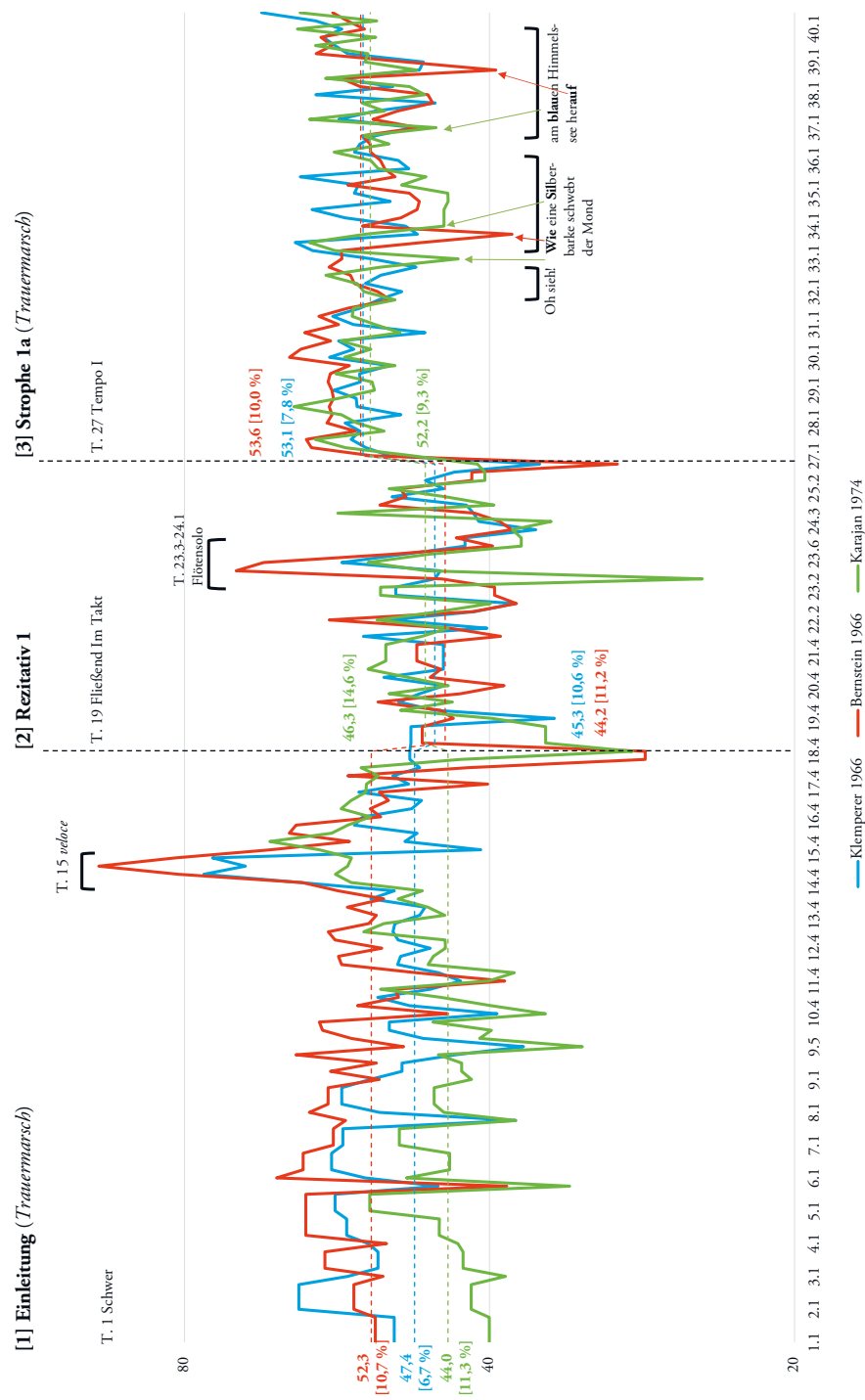


Abbildung 3: Gustav Mahler, *Der Abschied*, Tempoverläufe der Abschnitte [1]–[3.1] in den Aufnahmen Klemperer 1966, Bernstein 1966 und Karajan 1974 mit gemittelten ‚Haupttempi‘ und relativen Standardabweichungen (in eckigen Klammern) pro Abschnitt.

	Bernstein 1966	Horenstein 1972	Karajan 1974	Takte
mean tempo [12]	36,5	34,9	38,3	460–508
rel. stand. dev. (%)	16,5	20,0	18,6	
main tempo [12]	35,4	33,5	37,3	460–475/490–508
rel. stand. dev. (%)	16,5	17,5	19,0	
mean tempo [13]	30,6	37,2	37,1	509–572
rel. stand. dev. (%)	21,0	13,0	18,7	
main tempo [13] [1]	31,6	38,0	38,6	509–566
rel. stand. dev. (%)	17,6	10,6	13,3	
main tempo 13 [2]	32,5	38,2	38,9	509–558
rel. stand. dev. (%)	16,0	11,0	12,9	
main tempo [13] [3]	34,5	36,8	39,6	509–530
rel. stand. dev. (%)	12,5	13,1	14,3	

Tabelle 4: Gustav Mahler, *Der Abschied*, Durchschnittstempo („mean tempo“) und Haupttempi („main tempo“) in den Abschnitten [12] und [13] mit den jeweiligen relativen Standardabweichungen.

ßend gestaltet (105,0/112,2 Sek.; 5,5/6,4 %; Karajan: 108,3/112,2 Sek.; 5,7/6,4 %). Horenstein 1972 zählt zu jenen wenigen Aufnahmen, die in der Coda das Tempo gegenüber der vorangehenden Strophe 3b sogar steigern. Bernstein hingegen bereitet mit extremen Temporeduktionen innerhalb der Coda insbesondere die Posaunenchoresätze in den Takten 523, 544 und 552/558 vor, deren spezifische *Pianissimo*-Farbe so vor dem sonst von Streichern dominierten Gesamtklang transzendente und religiöse Topoi evoziert. Bei Karajan hingegen dominiert mit Celesta und Holzbläsern eine helle Klanglichkeit, in denen der ‚Schwung‘ der ganztaktig vorantreibenden Strophe 3b nahezu unverändert fortwirken kann. Die Singstimme Christa Ludwigs bleibt bis zum Schluss klar, wenn auch sehr zart artikuliert, während bei Horenstein/Hodgson die Singstimme zum Schluss der Coda hin gleichsam im instrumentalen Gewebe verschwindet. Die ‚irrationale‘ Gestaltung Horensteins, die kaum stringente Bögen und Entwicklungsdramaturgien kennt (vgl. den markanten ‚Zick-Zack‘-Verlauf der Kurve in Abschnitt [12] und die relative Standardabweichung von 20,0 %), zeigt sich etwa in der starken und plötzlichen Reduktion des Tempos während des *Pesante* in Strophe 3b (T. 488–489 und einige Takte zuvor), sodass hier bereits eine Statik erreicht wird, die die Coda erst ganz zum Schluss hin wieder aufnimmt.

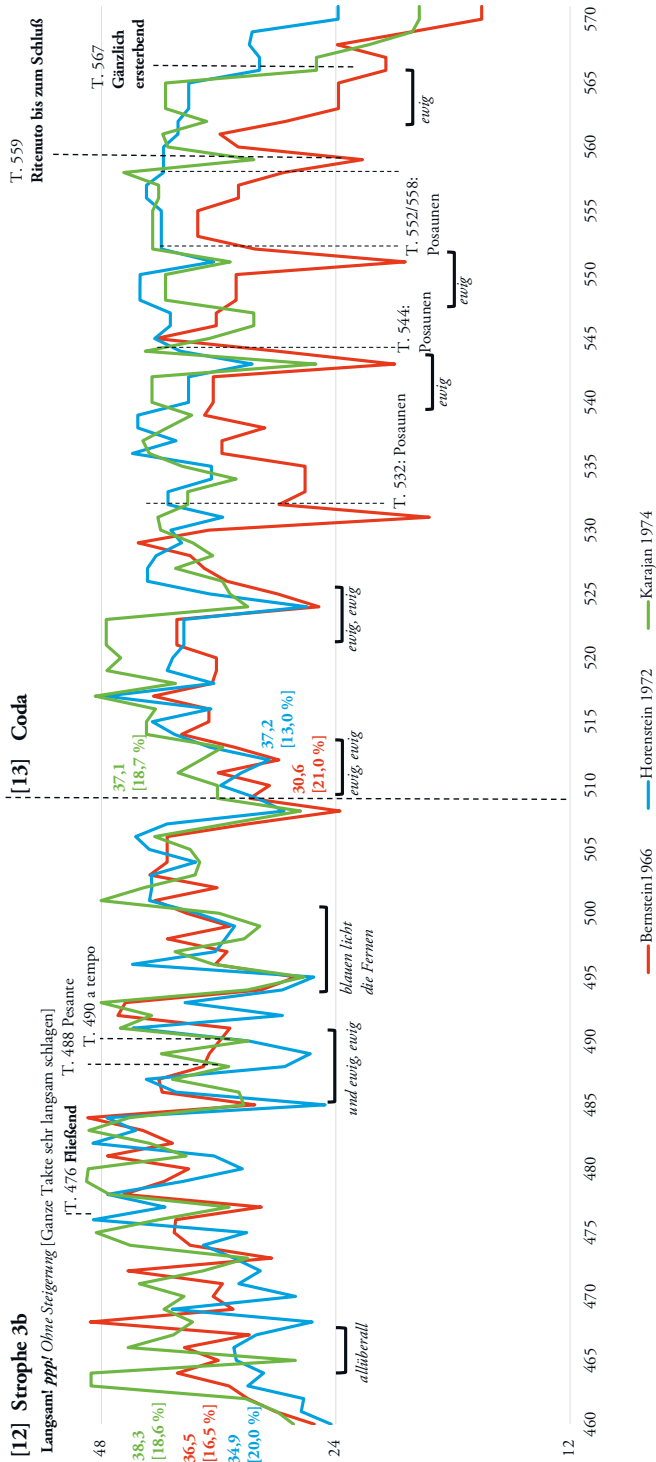


Abbildung 4: Gustav Mahler, *Der Abschied*, Tempoverläufe der Abschnitte [12]–[13] in den Aufnahmen Bernstein 1966, Horenstein 1972 und Karajan 1974.

Im Vergleich insbesondere zu Bernstein erscheint Karajans Deutung eher rational und textorientiert. Als Analogie zum flüssigen, erst ganz zum Schluss hin verbreiterten Tempo erscheint der helle Klang und ganz besonders das fast schon ‚fanfarenartig‘ abschließende *a* in Flöten und Oboen zum Schluss hin. Vielleicht kann man – im Gegensatz zu Bernsteins lange vorbereitetem und daher zum Schluss hin ‚definitiv‘ erscheinendem Schließen und Horensteins gleichsam ‚unauffälligem‘ Ausblenden – Karajans Deutung der Coda im Sinne einer Unabgeschlossenheit verstehen, die Hervorhebung des *a* zum Schluss hin bei nur geringer Tempoverbreiterung als Sinnbild eines Weiterklingens, das Prinzip der Kontinuität über das Verklingen hinaus fortführend.

4. Diskussion

Karajans Bemühung, Kontinuitäten im Fragmentarischen herauszuarbeiten, werden in der Analyse sehr deutlich. Sie stehen in einem beständigen Spannungsfeld zur Emphase, mit der er einzelne ‚magische Momente‘, besonders die Trauermarsch-Topoi des Satzes, ausstattet. Dieses ‚Versöhnen‘ des Gegensätzlichen scheint auf die vom Dirigenten explizit angestrebte Verbindung von „Espressivo“- und „neusachlichen“ Prinzipien auch in seinen späteren Aufnahmen hinzuweisen, die am Beginn des Aufsatzes dargestellt wurde.

Zweifellos kann Karajan nicht als ‚Mahler-Dirigent‘ gelten – wobei diese Kategorie fragwürdig ist und kaum als eine wissenschaftlich brauchbare gelten darf.⁴¹ Gewiss ist, dass im Vergleich zum von Karajan durchgehend gepflegten und weltweit verbreiteten Standardrepertoire von Mozart, Beethoven, Bruckner, Wagner und Strauss Mahlers Werk sowohl in seinem Aufnahme- als auch in seinem Aufführungskatalog nur eine Nebenrolle spielte. Dass dafür auch eine viel konstatierte Strategie der Glättung und das ‚philharmonische‘ Klangideal Karajans verantwortlich waren, das mit einer entsprechenden Verengung des Repertoires einherging,⁴² steht kaum in Zweifel und wurde vom Dirigenten selbst eingeräumt:

Ich habe einen großen Bogen um Mahler gemacht. Ganz bewusst, weil ich noch nicht die Palette von Farben zusammenhatte, die ich brauchte, um den ganz besonderen Mahler-Klang zu treffen. [...] Bei Mahler ist nämlich der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen sehr klein [...] Aber dann hatte ich diesen verschleierte[n] Klang.⁴³

41 Einen Versuch, diese Kategorie zu fassen, unternimmt Lena-Lisa Wüstendörfer (*Klingender Zeitgeist*, S. 83–101). Als Kriterien werden die Einspielung einer Gesamtaufnahme aller Symphonien (seit den 1970er Jahren), das Dirigieren von Aufführungszyklen, das persönliche Bekenntnis zu Mahler sowie die mediale Wahrnehmung als ‚Mahler-Dirigent‘ angeführt. Das von Wolfgang Schaufel herausgegeben Buch *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch* (Wien 2013) verzeichnet Interviews mit insgesamt 29 Dirigenten, von denen allerdings einige nur sehr eingeschränkt Mahler'sche Werke dirigiert haben (vgl. Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist*, S. 95 f.).

42 „Werke, die sich einem Schönklangideal sperren, wurden von Karajan nicht dirigiert“ (Laubhold, „Im Lichte der Interpretation“, S. 37).

43 Zit. nach Peter Uehling, *Karajan. Eine Biographie*, Reinbek/Hamburg 2008, S. 343.

Gerhard R. Koch macht in diesem Zusammenhang auf die „Legato-Spielweise“ in der Einspielung von Mahlers *Neunter* durch Karajan aufmerksam:

Das kurzteilige Gliedern, gar das Abreißen von Linie und Klang gehörte nicht zu seinen Spezialitäten. Die Einheitlichkeit des Verlaufs, das Kontinuum, war ihm stets wichtiger. [...] da, wo beim späten Mahler abbrechende Phrasenenden auch gestische Isolation bedeuten, zudem polyphoner Autonomie dienen, da geht es im Klangfluss weiter. Herbes Skandieren war Karajans Sache nicht.⁴⁴

Peter Revers hat hingegen auf die minutiöse Ausgestaltung einzelner klangfarblicher orchestertraler Farben in Karajans Mahler-Deutungen hingewiesen als ein Kriterium, das auf „eine bedeutsame Affinität mit den historischen Wurzeln der Mahlerinterpretation“⁴⁵ hinweise.

Beide Einschätzungen können durch die hier vorgenommenen Untersuchungen im Grunde bestätigt werden. Nehmen wir etwa die ersten und die letzten Takte des *Abschied* in der Deutung Karajans als Maßstab, so zeigt sich zweifellos ein um Kontinuität bemühter, in seinen Details behutsam modellierter Klangzustand: Das Tam-tam des Beginns ist so unmerklich, dass es den durch die tiefen Bläser, Harfen und Streicher exponierten Tonhöhencharakter nicht überdeckt, und dient zugleich als ein nahezu statischer Urzustand, aus dem heraus die Genese von Klang erfahrbar gemacht wird. Zum Schluss hin dominiert die fast schon strahlende Stabilität des obersten Melodietons, der gleichfalls für ein fließendes Prinzip steht – in das Stillekontinuum am Schluss hineinführend. Dazwischen wirkt ein Extreme meidender und durchaus die Tradition des Phrasierungsrubato anerkennender Zugang, dem in vieler Hinsicht ‚ausgleichende‘ Tendenzen und ein Hang zur Makellosigkeit innewohnen, die für ein so vielgestaltiges und die Krisen der Moderne fassendes Werk wie das *Lied von der Erde* wohl letztlich doch kaum angemessen erscheint. Erst eine breiter angelegte Studie, die auch andere Mahler-Aufnahmen Karajans kritisch historisch kontextualisierte, könnte freilich über die Angemessenheit dieser Deutungen eine präzisere Einschätzung geben.

⁴⁴ Gerhard R. Koch, „Lieber die Schönheit als die Wahrheit. Eine vorübergehende Affäre: Karajans Auseinandersetzung mit Mahler“, in: *Herbert von Karajan (1908–1989)*, hg. von Stenzl und Laubhold (Anm. 11), S. 85–88, 88.

⁴⁵ Peter Revers, „‘I think there is 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, S. 371–386, 386 („una significativa affinità [...] con le radici dell'interpretazione mahleriana“).

Klaus Aringer, Peter Revers,
Thomas Wozonig (Hg.)

„Seine ganze Musikdeutung
geht ja vom Klang aus“

Studien und Materialien
zur Musikwissenschaft

Band 114

Klaus Aringer, Peter Revers,
Thomas Wozonig (Hg.)

„Seine ganze Musikdeutung
geht ja vom Klang aus“



Georg Olms Verlag
Baden-Baden
2023

Klaus Aringer, Peter Revers,
Thomas Wozonig (Hg.)

„Seine ganze Musikdeutung geht ja vom Klang aus“

Musikalische Interpretation
bei Herbert von Karajan

Referate des Symposiums
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz,
29. April bis 1. Mai 2019



Georg Olms Verlag
Baden-Baden
2023

FWF

Der Wissenschaftsfonds.



**Das Land
Steiermark**

→ Wissenschaft und Forschung



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2023

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Inga Günther, Hildesheim

Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt in Deutschland

© Georg Olms Verlag, Baden-Baden

www.olms.de

ISBN 978-3-487-16063-4

eISBN 978-3-487-42374-6

Inhalt

<i>Peter Revers und Thomas Wozonig</i> Einleitung	7
<i>Peter Gülke</i> Glanz und Verwirrspiele musikalischer Perfektion	15
<i>Elaine Chew</i> Quantifying Karajan Timing, Dynamics and Harmonic Tension	25
<i>Bernadeta Czapruga</i> Herbert von Karajans Orchesterklang in den großen Violinkonzerten Wolfgang Amadeus Mozarts	43
<i>Adriano Giardina</i> Towards a New Performing Style Karajan Conducting Mozart's Piano Concertos in the Early Fifties	57
<i>Lars E. Laubhold</i> Weingartner, Karajan und Beethovens Achte Sinfonie: Ein interpretationshistorischer Lokalaugenschein	71
<i>Alberto Fassone</i> Karajan und die Symphonien Anton Bruckners Faszinierende Klanggestaltungen eines ‚absoluten Musikers‘	95
<i>Julian Caskel</i> Gültiges Vorbild oder vergessener Traditionalist? Herbert von Karajan am Beispiel des Violinkonzerts von Tschaikowsky	107
<i>Christian Utz</i> Der Abschied als Telos Herbert von Karajans Einspielungen des Lied von der Erde im Kontext der Mahler-Interpretation der 1950er bis -70er Jahre	143

INHALT

Thomas Wozonig

Form durch Interpretation

Herbert von Karajan und die Sechste Sinfonie von Jean Sibelius 165

Jürg Stenzl

Herbert von Karajan und

Arnold Schönbergs Variationen für Orchester op. 31 (1926 und 1928) 179

Alexander Gurdon

Musikalische Befehlsverweigerung als Auswärtige Kulturpolitik

Karajan, die Berliner Philharmoniker und Schostakowitsch 1969 in Moskau 197

Sigrid Faltin

Karajan – Porträt eines Maestros 213

Werner Telesko und Stefan Schmidl

Karajan's Aesthetics

Studies on Imagery Representation in Commercial Music Practice 219

Lukas Hebenstreit

Karajans Konzertfilm der Symphonie fantastique von

Hector Berlioz (1970/71) 241

Jana Weißenfeld

„Perfect Performance of Karajan“?

Der Konzertfilm als Utopie einer vollkommenen Aufführung 253

Karol Berger

Analysis and Aesthetics of Musical Interpretation 267

„Analyse und Ästhetik musikalischer Interpretation“

Podiumsdiskussion 273

Register 291

Autor*innen 297