

CHRISTIAN UTZ

Performative Form im ersten Satz von Gustav Mahlers Neunter Symphonie

Eine Diskussion der Deutungen von Erwin Stein, Bruno Walter, Leonard Bernstein und Michael Gielen auf Basis einer Korpusstudie zu 121 Aufnahmen¹

Performative Form in the First Movement of Gustav Mahler's Ninth Symphony

A Discussion of the Interpretations by Erwin Stein, Bruno Walter, Leonard Bernstein, and Michael Gielen Based on a Corpus Study of 121 Recordings

ABSTRACT: The concept of “performative composition,” guided by his conducting experience, leads Gustav Mahler to implement variable tempo design as a formal principle in the first movement of his Ninth Symphony (1909–10). The Schoenberg student and conductor Erwin Stein, who held Mahler's conducting in high esteem, argued that the movement's tempo design, that is, the various tempi employed throughout the movement's sections, should be oriented toward the main tempo (*Andante comodo*). A review of comments on this principle by Theodor W. Adorno, Bruno Walter, and Nicholas Cook is complemented by recordings of the movement by Walter, Leonard Bernstein, and Michael Gielen in a comparative study of over 100 recordings from 1938 to 2019 with respect to tempo design and “performative form.”

Keywords: main tempo, performance history, performance analysis, macroformal tempo structure

Eine in Gustav Mahlers Symphonik von Beginn an angelegte Tendenz zur Hybridisierung der Gattungen und Formen erreicht in seinem Spätwerk einen besonders hohen Grad an Verdichtung. Paradigmatisch dafür steht das *Lied von der Erde* (1908–09), zugleich Liederzyklus und Symphonie, in dem besonders die Rahmensätze eine höchst elaborierte und sinnfällige Synthese von liedhafter Strophenform und entwicklungsar-

1 Die diesem Beitrag zugrunde liegende Forschung wurde im Forschungsprojekt *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies. Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance* (seit 1.6.2021, österreichischer Wissenschaftsfonds FWF P 34710) unter Leitung des Autors durchgeführt. An der diskografischen Erhebung sowie an den Dauern- und Tempomessungen der Aufnahmen wirkten die Projektmitarbeiter*innen Dimitrios Katharopoulos, Ivana Petrač, Majid Motavasseli und Thomas Glaser mit, bei denen ich mich herzlich bedanken möchte. Die in diesem Beitrag zugrunde gelegten Forschungsdaten sind unter https://github.com/Mahler-MD/mahler_symphony_09 verfügbar; Tabellen, Diagramme, Audio- und Videobeispiele dieses Beitrags sind ausschließlich online verfügbar. Alle in diesem Beitrag angegebenen Weblinks wurden zuletzt am 21.6.2023 geprüft.

tiger Sonatenform bilden². Der erste Satz der Neunten Symphonie GMW 50³ (1909–10) kann als äußerster und komplexester Punkt einer solchen Hybridisierungstendenz von Strophen- und Entwicklungsprinzip verstanden werden, wie sie in anderer Weise auch Beethovens Spätwerk auszeichnet. Theodor W. Adorno hat dies als Beleg einer dezidierten Strategie Mahlers gegen die Schemata der Formenlehre aufgefasst: „Die technischen Verfahrensweisen sind dem Gehalt angegossen. Der Konflikt mit den Schemata ist gegen diese entschieden. So wenig wie die Sonatenidee ist die der Variationen dem Stück adäquat“⁴. Michael Gielen gewichtete seine Argumentation nur geringfügig anders: „[...] der erste Satz der *Neunten* hat es nicht mehr nötig, Entwicklungsmusik zu sein. Er ist nicht mehr kausal gedacht [...], sondern parataktisch, ist eine Reihungsform, die die Peripetie nicht mehr erreicht als Konsequenz der sinfonischen Entwicklung, sondern als einzige inhaltliche Lösung der angelegten Konflikte“⁵.

Der viel kommentierte Satz ist zugleich auch der Höhepunkt eines von jahrzehntelanger dirigentischer Praxis geleiteten praxisinformierten Komponierens, das man auch als *performatives Komponieren* bezeichnen kann: Das in der Notation Fixierte ist nicht nur als Klang imaginiert, sondern auch hinsichtlich seiner praktisch-performativen Umsetzung durch den Orchesterapparat. In dieser engen Anbindung an die Praxis, die von Zeitgenossen und von Teilen der Musikpublizistik zu Mahlers Zeit und später als „Kapellmeistermusik“ herabgestuft wurde⁶, muss heute umgekehrt eine ganz besondere Qualität gesehen werden. Mahlers fortgesetzte Revision seiner Partituren, die mit dieser Praxisorientierung einherging, kann als Beleg verstanden werden für eine sich erst im Klingenden erfüllenden Werkgestalt, die aufgrund der Vorläufigkeit, Diversität und Wandelbarkeit des orchestralen Klangs letztlich nie ein definitives Stadium erreicht⁷.

Besonders deutliches Anzeichen eines solchen performativen Komponierens ist die im ersten Satz der Neunten selbst innerhalb von Mahlers Œuvre einzigartige komposi-

- 2 Vgl. Christian Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*. Konkurrierende Deutungen in der Geschichte der Mahler-Interpretation“, in: *In Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*, hg. von Klaus Aringer, Christian Utz und Thomas Wozonig, Wien 2019, S. 692–697, <https://kugscholar.kug.ac.at/detail/0:104445>.
- 3 Das vom Autor gemeinsam mit Federico Celestini erarbeitete Gustav Mahler Werkverzeichnis (GMW – Gustav Mahler Werke) wurde erstmals am 27.4.2023 auf der Webseite der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft veröffentlicht (<https://gustav-mahler.org/forschung/werkverzeichnis>) und bildet eine wichtige Grundlage des voraussichtlich im Herbst 2023 veröffentlichten umfangreichen digitalen Werkverzeichnisses Mahler online (<https://www.mahler-online.at>).
- 4 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften 13, S. 149–319), Frankfurt am Main 1973, S. 298.
- 5 Michael Gielen in Michael Gielen und Paul Fiebig, *Mahler im Gespräch. Die zehn Sinfonien*, Stuttgart 2002, S. 181.
- 6 Bereits Adorno versuchte eine Umwertung dieses Topos der Mahler-Rezeption vorzunehmen: „Nach der Wagnerischen ist die Mahlersche die zweite Kapellmeistermusik höchsten Ranges.“ (*Mahler* [wie Anm. 4], 178.) Vgl. auch Marius Flothuis, „Kapellmeistermusik“, in: *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1985, S. 9–16, und Tobias Janz, „Über das Opernhafte von Mahlers Musik“, in: *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel und Stuttgart 2010, S. 142.
- 7 Vgl. Reinhold Kubik, „‘Progress’ and ‘Tradition’. Mahler’s Revisions and Changing Performance Practice Conventions“, in: *Perspectives on Gustav Mahler*, hg. von Jeremy Barham, Aldershot 2005, S. 401–415.

torische Umsetzung eines Konzepts vegetativer Tempogestaltung, wie es der Dirigent Mahler im Anschluss an Richard Wagner und Hans von Bülow mit eigenständigen Facetten vertrat⁸: Der Satz beginnt in einem scheinbar stark zurückgehaltenen *Andante comodo* und steigert sich in unregelmäßigen, nicht-linearen und beim ersten Hören kaum überschaubaren labyrinthischen Wegen mehrfach zum *Allegro*-Tempo, ohne dass dabei eine klare Unterscheidung von langsamer Einleitung und Kopfsatz-*Allegro* getroffen werden könnte, wie dies etwa noch für den Kopfsatz der Siebten Symphonie GMW 47 (1904–05) und dessen zwei Tempoebenen galt.

In großer Anschaulichkeit zeigt Abbildung 1 anhand einer aus der Messung von 121 Tonaufnahmen gemittelten Tempokurve über den gesamten Satz die formale Funktion des vegetativen Tempos. Vier „Rotationen“ stehen in einer hybriden Anlage sechs Strophen gegenüber. Ein mit den Kategorien von Adornos materialer Formenlehre gut beschreibbarer ‚physiognomischer‘ Klangprozesses durchläuft den Satz vier Mal mit der Folge Ruhe–Steigerungsfeld–kritischer Wendepunkt. Die Steigerungsphase mündet beim ersten Mal in eine (durch einen Trugschluss leicht getrübe) „Erfüllung“ (T. 107), das zweite (T. 202–203) und dritte Mal (T. 314–316) dann in katastrophische „Einstürze“. Das vierte Mal wird der Prozess mitten im Steigerungsfeld abrupt unterbrochen und mündet in eine „Naturepisode“ (T. 376) mit anschließender breiter Coda. Aufgrund des analogen Verlaufs kann diese Schicht der Form als *rotational form* im Sinne James Hepokoskis und Warren Darcys aufgefasst werden⁹, die vier Abschnitte werden daher hier als „Rotationen 1–4“ (R1–R4) bezeichnet. Diesem vierfachen Rotationsprinzip überlagert ist eine sechsfache ritornellartige Folge von (Doppel-)Strophen, die sich durch die Dur-Moll-Polarität auszeichnen (dabei kann die Varianttonart d-Moll durch B-Dur, später b-Moll ersetzt werden)¹⁰. Tabelle 1 stellt dar, wie die A-Abschnitte (durchweg in der Ausgangstonart D-Dur) stets zu einem ruhigen Tempo I zurückkehren, die B-Abschnitte hingegen zur Temposteigerung tendieren und in dynamische C-Abschnitte münden (B2–C1, B3–C3, B4–C4), die Material aus A und B zusammenführen und entwickeln. (Der Abschnitt C2, „Mit Wut“, einsetzend in c-Moll, könnte in einer weiter gefassten

8 Vgl. Christian Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler’s *Lied von der Erde* from the Perspective of Its Performance History“, in: *Musicologica Austriaca* 2018, Abschnitt 1, <http://musau.org/parts/neue-article-page/view/37>.

9 Das Konzept der *rotational form* von James Hepokoski und Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006, 611–614) erscheint für die aus der Synthese von Lied und Symphonie erwachsende variierte strophische Großform von Mahlers Werken besonders adäquat. 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), S. 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, S. 53–71, sowie in Seth Monahan, *Mahler’s Symphonic Sonatas*, New York 2015, S. 76–78 und passim. In Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers Abschied“ (wie Anm. 2), S. 692–697, wird der sechste Satz des *Lied von der Erde* ebenfalls mit Hilfe dieses Modells gedeutet.

10 Vgl. Christian Utz, „Neunte Symphonie“, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke* 2, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Laaber 2011, S. 303–316.

Interpretation auch als Variante des vagierenden und tonal instabilen B-Materials aufgefasst werden.)

Abbildung 1: Mahler, Neunte Symphonie GWV 50, 1. Satz, Tempo-Mittelwert aus 121 Aufnahmen 1938–2019 (basierend auf 88 Segmenten), vier Rotationen (R) und sechs Strophen (V: „Verses“). (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_CV2941.)

Tabelle 1: Mahler, Neunte Symphonie GWV 50, 1. Satz, vier Rotationen und sechs Strophen mit Takt- und Tempoangaben für 17 Formabschnitte (*sections*). (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_QR5426.)

Erwin Stein und die Problematik des „Haupttempo“

Ganz auf diese Ritornellebene der Form hebt die Deutung des Schönberg-Schülers Erwin Stein (1885–1958) ab, der 1924 einen Aufsatz zur „Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ in der von ihm seit Beginn desselben Jahres herausgegebenen Zeitschrift *Pult und Taktstock* (Universal-Edition) publizierte, nachdem er kurz zuvor eine Aufführung der Symphonie mit dem Wiener Sinfonie-Orchester geleitet hatte:

Diese Immer-wieder-aufnehmen des Andante ist wesentlich. Auch die bewegten Teile führen jedesmal zum Hauptthema zurück, jedesmal nach D-Dur. Dadurch erfährt der Satz eine Abrundung, welche an die Rondoform erinnert – ein wichtiger Fingerzeig für die Gestaltung seiner Tempoverhältnisse. Denn wenn man ihn nicht als Sonatensatz, sondern quasi als Rondo auffaßt, wird das Andante comodo so recht als Hauptzeitmaß deutlich, während die bewegten Seitensatz- und Durchführungspartien zu Episoden herabsinken. Gewiß, zu Episoden voll Wucht und Leidenschaft. Aber diese Teile verführen leicht dazu, das Hauptzeitmaß zu schnell, statt comodo-con moto zu nehmen, um so einen bequemerem Übergang zu finden. Dadurch aber erhalte die Melodie des Hauptthemas, die voll ausgesungen werden muß, einen flüchtigeren Vortrag, etwas vorläufiges, wie eine Einleitung, seine Reprisen würden zu Überleitungspartien und der ganze Satz bis zur Unverständlichkeit entstellt¹¹.

Der junge Adorno bekräftigte und differenzierte in derselben Zeitschrift im Jahr darauf diesen Aspekt, angeblich ohne Kenntnis von Steins Ausführungen:

Wird dagegen, wie man es häufig erfährt, der erste Satz von Mahlers Neunter Symphonie etwas zu rasch genommen¹² (die Versuchung liegt nahe), so wird die dichte und dunkle Musik, auch bei „ausgewogenen Proportionen“, kraß unverständlich; sie will in absoluten Proportionen interpretiert sein, da der symphonisch-objektive Bau nur Schein ist, ganz ungebunden das Ich

11 Erwin Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“, in: *Pult und Taktstock* 1, 1924, H. 5, S. 97 f.

12 Hier wird in der Erstveröffentlichung die Fußnote ergänzt: „Dem Autor war bei Niederschrift dieser Zeilen der Aufsatz ‚Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie‘ von Erwin Stein (‚Pult und Taktstock‘, 1924, Heft 6 [sic] und 7) nicht bekannt.“

sich ausdrückt und sein ungebundener Ausdruck, so wie er in der Partitur sich benennt, das einzige Kriterium der Interpretation ist¹³.

Stein hatte als ein Schüler Schönbergs der ersten Generation sich bald aufs Dirigieren verlegt, eine zunächst angestrebte Kapellmeisterlaufbahn verlief aber wenig erfolgreich¹⁴. 1920 bis 1923 war er Vortragsmeister im Verein für musikalische Privataufführungen, hier entstand 1921 auch die häufig gespielte Kammerorchesterfassung von Mahlers Vierter Symphonie GMW 37¹⁵. 1924 bis 1930 war er Schriftleiter von *Pult und Taktstock* und ab 1924 Leiter der Orchesterabteilung der Universal-Edition. Am 23. Februar 1924 dirigierte er eine Aufführung der Neunten Symphonie mit dem Wiener Sinfonie-Orchester im Großen Musikvereinssaal und er nimmt in seinem Aufsatz auch auf diese Aufführung Bezug¹⁶. Durch den Briefwechsel mit Schönberg ist daneben belegt, dass Stein im Sommer 1921 an einer vierhändigen Klavierfassung der Neunten arbeitete.¹⁷

Steins Interpretationsästhetik und ihre Referenzen zu Mahler wären einen eigenen Beitrag wert, auch wenn in der Forschung, etwa durch Thomas Brezinka und Michael Fend, hierzu bereits Material vorgelegt wurde¹⁸. In unserem Zusammenhang von besonderem Interesse ist, dass Stein Mahler ein Konzept von Tempo zusprach, in dem

- 13 Theodor W. Adorno, „Zum Problem der Reproduktion“, in: *Musikalische Schriften VI* (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt am Main 1984, S. 443 (Erstveröffentlichung in *Pult und Taktstock* 2, 1925, H. 4, S. 51–55). Adorno sprach in seinem Nachruf mit höchster Anerkennung von Steins Ausführungen zu Mahler: „[...] was er über Mahler schrieb, dürfte leicht alles aufwiegen, was über diesen sonst gesagt wurde.“ (Adorno, „Erwin Stein, Zu seinem Tode“ [1958], in: *Musikalische Schriften VI* [Gesammelte Schriften 19], Frankfurt am Main 1984, S. 463–464, hier S. 464.)
- 14 Stein hatte als Dirigent Engagements 1910/11 in Aussig (heute Usti nad Labem), 1911/12 in Danzig, 1912/13 in Osnabrück und 1918/19 in Darmstadt (Thomas Brezinka, „Stein, Erwin“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24416>).
- 15 Stein leitete die Aufführungen seiner Bearbeitung im Verein am 10., 20. und 23.1.1921 (Michael Fend, „Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form? – Zu Erwin Stein“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 318).
- 16 Stein dirigierte ab 1914 mehrfach Mahler-Symphonien mit dem Wiener Sinfonie-Orchester (ab 1933: Wiener Symphoniker), darunter, neben der genannten Aufführung der Neunten, die Erste Symphonie GMW 11 (Wiener Konzerthaus, 12.1.1914), die Zweite Symphonie GMW 30 (Großer Musikvereinssaal, 11. und 12.11.1928), die Vierte Symphonie GMW 37 (Radio-Verkehrs-AG Wien, 9.2.1929) und *Das Lied von der Erde* GMW 49-O (Großer Musikvereinssaal, 29.12.1929). Vgl. Thomas Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*, Wien 2005, S. 244 f. sowie Archiv der Wiener Symphoniker, <https://www.wiener-symphoniker.at/de/archiv>.
- 17 „Ich arbeite noch an dem Klavier-Auszug der 9. Mahler; der zweite Satz ist fertig. Es ist eine größere Arbeit als ich geglaubt hatte. Von dem 1. Satz hab ich eine Reinschrift gemacht und ihn hier mit jemandem gespielt. Er klingt gut.“ Brief Erwin Stein an Arnold Schönberg, [Darmstadt], 12.8.1921. http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17059&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19. Bereits im Jahr der Erstausgabe 1912 erschien bei der Universal-Edition eine vierhändige Fassung der Symphonie (UE 3397) von Josef Wöss (1863–1943).
- 18 Vgl. Fend, „Ist die Aufführung eine Funktion der musikalischen Form?“ (wie Anm. 14), Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London* (wie Anm. 15) und Thomas Brezinka, „Arrangement und Werktreue. Betrachtungen zu den Kammerfassungen für Ensemble durch den ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘“, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke*, hg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien 2009, S. 503–525.

„ein Stück durch ‚unmerkliche‘ Übergänge oder durch deutliche Proportionen (♩ = ♪ z. B.) im Tempo einheitlich“ gestaltet wird¹⁹. Hier scheint sich eine gewisse Analogie zu einer bekannten Aussage Mahlers zur Tempofrage abzuzeichnen:

Weit mehr als auf die Anfangsgeschwindigkeit kommt es daher auf das richtige Verhältnis aller Teile untereinander an. Ob das Tempo im Gesamten um einen Grad geschwinder oder langsamer ist, mag oft von der Stimmung des Dirigenten abhängen und, ohne Nachteil für das Werk, um ein Geringes variieren. Wenn das Ganze nur ein Lebendiges, und innerhalb dieser Freiheit mit unumstößlicher Notwendigkeit aufgebaut ist²⁰.

Steins im Aufsatz von 1924 genannten Metronombezeichnungen stehen also nicht zufällig in geradzahligen Proportionen zueinander: 72 Schläge pro Minute (im Folgenden bpm, *beats per minute*) als „Hauptzeitmaß“ (*Andante comodo*, T. 1) sowie 60 bpm als langsamstes Tempo (*Lento*, T. 376–390, die „Naturepisode“ gegen Ende des Satzes) und 120 bpm als schnellstes Tempo („große Strecken von viel lebhafterem Charakter“, *Allegro* erstmals T. 102–109)²¹. Freilich geht es Stein gerade nicht um das metronomische Beibehalten von Tempi im Verlauf. Er legt vielmehr, auf Rudolf Kolischs bekannte Dualität vorausgreifend, einen Schwerpunkt auf die Herausarbeitung des jeweils spezifischen „Charakters“ einzelner Elemente, aus denen dann ein „lebendige[r] Organismus“ werden sollte:

Für das Tempo geben die Anweisungen der Partitur nicht viel mehr als Anhaltspunkte. Auch Metronombezeichnungen sind nur als solche aufzufassen. Denn die genaueste Metronomisierung sichert einem Thema nicht seinen Charakter. Das Tempo ist nur ein Faktor, der ebenso labil ist wie die anderen: Dynamik, Rythmik [*sic*] etc. Umgekehrt: Der Charakter einer Stelle

- 19 Stein nimmt in einem Brief an Schönberg ausführlich Stellung zur Einstudierung von Beethovens Neunter durch Schönberg für ein Konzert mit dem Wiener Tonkünstler-Orchester am 26. April 1915 im Wiener Musikverein. Schönberg hatte für diese Aufführung sämtliche von Mahler in Beethovens Symphonie vorgenommenen Retuschen in seine eigene Partitur übertragen (vgl. Eike Feß, „Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten“, in: *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hg. von Alexander Dr̄car und Wolfgang Gratzler, Freiburg im Breisgau 2017, S. 186–188, sowie Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993, S. 107–110): „Ihre Aufführung und Proben der Neunten waren für mich viel lehrreicher als ich sofort merkte. Ich hatte mich sonst bemüht ein Stück durch ‚unmerkliche‘ Übergänge oder durch deutliche Proportionen (♩ = ♪ z. B.) im Tempo einheitlich zu gestalten in der Art, wie wir’s von Mahler gehört haben. Jetzt habe ich aber gemerkt, daß es wichtiger ist die einzelnen Stellen stark und deutlich zu spüren; ist einem dann der Zusammenhang des Ganzen aufgegangen, wird sich bei jeder Stelle das organisch richtige Tempo einstellen, oft auch ohne Übergang und ohne deutliche Proportion.“ Brief Erwin Stein an Arnold Schönberg, 22.5.1915, http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=17021&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19. Eine Theorie der Tempoproportionen bzw. -relationen war im Umkreis der Wiener Schule weit verbreitet, wie nicht zuletzt Hans Swarowskys Ausführungen belegen (Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation der Musik*, hg. von Manfred Huss, Wien 1979, S. 57–69).
- 20 Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hg. von Herbert Kilian, Hamburg 1984, S. 41 f.
- 21 In der Fußnote weist Stein darauf hin, dass die Metronombezeichnungen nicht von Mahler seien, sondern „zur besseren Orientierung in diesem Aufsatz schätzungsweise fixiert worden“ seien (Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ [wie Anm. 11], S. 97).

bestimmt das Tempo. Jener aber muß aus den Vortragsbezeichnungen erkannt – und durch Intuition erfüllt werden²².

Natürlich wurde dabei [in Mahlers Musizieren] nicht ein Hauptzeitmaß durch ein ganzes Stück metronomgetreu festgehalten. Im Gegenteil! Fast jedes Viertel hatte eine andere Bewegung²³.

Im Kontext von empirischen Methoden der Tempoforschung ist die in Steins Zugang zum Kopfsatz der Neunten Symphonie herausgehobene Kategorie des Haupttempos in verwandter Weise kritisch hinterfragt worden. Nicholas Cook fasst das Konzept des „basic tempo“ als „product of aesthetic ideology rather than of how performers actually played“²⁴ auf und erörtert dies anhand früher Klavierrollen-Aufnahmen von Franz Schuberts Impromptu op. 90, Nr. 3: „To listen to [Eugen] d’Albert’s recording of op. 90 no. 3 is to feel the ebbing and flowing of tempo, to draw it into your own body: when I say his tempo is mobile, I mean precisely that you do not experience it in terms of a basic tempo, and I would claim the same of [Emil von] Sauer and [Artur] Schnabel“²⁵.

In Adornos Reproduktionstheorie spielt der Gedanke des Haupttempos eine bedeutende Rolle, wird aber auch fortgesetzt, durchaus im Sinne von Stein und Cook, relativiert:

Das Tempo ist als Einheit des Satzes so weit durchzuhalten wie es ohne Verletzung des musikalischen Sinnes möglich ist [...]. [E]s 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 Einzelnen²⁶.

An anderer Stelle bezieht Adorno diese These auch konkret auf die Mahler-Interpretation: „Bei Mahler darf eigentlich nicht ein Viertel wie’s andere dirigiert werden. Äußerste Flexibilität – dabei die Grundtempi innerhalb eines Satzes deutlich auseinanderhalten“²⁷. Adornos dialektischer Zugang zur Frage des Haupttempo hält fest, die „[g]rundsätzliche Unlösbarkeit des Tempos – daß es eigentlich für kein Stück ein richtiges gibt –“ sei „Ausdruck des kompositorischen Antagonismus, der Unversöhnlichkeit von Ganzem und Teil in thematischer Musik“²⁸.

22 Erwin Stein, „Einführung“, in: *Pult und Taktstock* 1, 1924, H. 1, S. 3.

23 Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ (wie Anm. 11), S. 97. Diese Position kann als ein Echo auf Mahlers Stellungnahme zu Metronomangaben gelesen werden: „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 dreihörig, niederträchtig, heruntergespielt wird.“ (Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* [wie Anm. 20], S. 42)

24 Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York 2013, S. 84. Vgl. auch Alf Gabrielsson, „The Performance of Music“, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, San Diego 1999, S. 540 ff., und Bruno Repp, „On Determining the Basic Tempo of an Expressive Music Performance“, in: *Psychology of Music* 22, 1994, H. 2, 157–167, <https://doi.org/10.1177/0305735694222005>.

25 Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 24), 84.

26 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Nachgelassene Schriften I/2), Frankfurt am Main 2001, S. 133.

27 Ebd., S. 208.

28 Ebd., S. 135.

Bruno Walters Mahler-Deutungen wurden nicht zuletzt aufgrund der persönlichen Nähe Walters zu Mahler und der von ihm dirigierten posthumen Uraufführungen des *Lied von der Erde* (München, 20. November 1911) und der Neunten Symphonie (Wien, 26. Juni 1912) eine gewisse „Authentizität“ nachgesagt. Bereits Gegenstand von Studien war die unter politisch sehr prekären Umständen entstandene Live-Aufnahme der Neunten vom 16. Januar 1938 mit den Wiener Philharmonikern – die erste Toneinspielung des Werkes überhaupt – kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich²⁹:

Auch in der von ihm bekanntlich selten dirigierten *Neunten* hat Bruno Walter die für ihn typische „schonende“, tendenziell Schocks und Brüche scheuende Interpretation der Musik Gustav Mahlers angewendet. Sein Handexemplar der Symphonie zeigt etwa in der Rondo-Burleske den Versuch, von Mahler nicht nur kompositorisch, sondern auch via Vortragsanweisung nahegelegte Intensität zu einem „Ruhepunkt“ oder „Ruhepol“ umzudeuten. Die im Jänner 1938 bekanntlich bereits beträchtlich braun eingefärbten Philharmoniker haben ihm das aber in der Live-Aufnahme der *Neunten* vom 16. Jänner 1938 mehrheitlich (und in entscheidenden Instrumentalstimmen wie der ersten Trompete) hörbar nicht mehr erlaubt. Ihr die Musik und wohl auch ihren Verkünder hörbar verachtendes Spiel betont so in grausamer Ironie einen Aspekt, den Bruno Walter immer abzumildern bemüht gewesen war³⁰.

Die positive Einschätzung Walters als Mahler-Dirigent wurde und wird also keineswegs von allen Experten geteilt³¹. Grundlegend für solche Skepsis war gewiss Adornos scharfe Kritik an Walters Interpretationen von Werken Beethovens und Mahlers. Adorno wirft Walter vor, eine am Publikum ausgerichtete „Vergrößerungstendenz“ zu betreiben, in der die Differenzierung musikalischer Charaktere einem Bestreben „nach Sinnfälligkeit“ geopfert werde³². Walter kenne, wie die „meisten Interpreten nur 2 Charaktere: den brillanten (Allegro) und den lyrisch Gesanglichen (Adagio); und darauf reduzieren sie eigentlich alles und fassen, was sich nicht so reduzieren läßt, als bloßen ‚Übergang‘ auf. [...] der Unsinn läßt sich an seinen [Walters] Mahler-Platten im einzelnen nachweisen“³³. Eine verwandte Kritik an Walters ‚kantabler‘, bruchloser Mahler-Deutung ist bis

29 Vgl. Gerhard Scheit, „Die Predigt hat g’fallen. Bruno Walter und die Mahler-Rezeption in Österreich“, in: *Bruno Walter. Der Wiener Nachlass. Beiträge zur Ausstellung der Universitätsbibliothek anlässlich seines 125. Geburtstags*, hg. von Susanne Eschwé und Michael Staudinger, Wien 2001, S. 31–45, Christian Glanz, „Der bedrängte Anwalt. Zu Bruno Walters Mahler-Verkündigung im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte“, in: *Bruno Walter erinnern. Internationales Symposium Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 12. Dezember 2012*, hg. von Michael Staudinger, Wien 2013, S. 23–42, und Markus Böggemann, „Mahler-Projektionen. Bruno Walter, Ernst Krenek, Thomas Mann“, in: *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek*, hg. von Matthias Henke, Frankfurt am Main 2015, S. 57–70.

30 Glanz, „Der bedrängte Anwalt“ (wie Anm. 29), S. 23.

31 Vgl. Hartmut Hein, „Mahler-Interpretation(en). Zur Aufführungsgeschichte und Diskologie“, in: *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 463–465.

32 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (wie Anm. 26), S. 109, S. 150, S. 161 und S. 174.

33 Ebd., S. 102. Ein solcher Nachweis wird in Adornos Entwürfen zwei Mal unternommen, zum einen an einer Stelle aus dem Kopfsatz der Ersten Symphonie, bei der in Walters Aufnahme im Tempo der Schlussgruppe „die Proportion zum Vorhergehenden“ fehle (ebd., 187; Bezugspunkt ist vermutlich eine von Wal-

in die jüngere Vergangenheit ein immer wieder aufgerufenen Topos geblieben, der auch in Michael Gielens zurückhaltender Stellungnahme durchklingt:

Ein Hauptanliegen von Walter ist es, Mahler durch eine Glättung zum Durchbruch zu verhelfen. Ich glaube, er dirigiert nicht so widerständig, nicht so holprig, nicht so hässlich, wie es stellenweise nach der Partitur sein müsste. Walter geht dem eigentlichen Problem des Klanges aus dem Weg, er ist sozusagen ein Vorläufer von Bernstein³⁴.

In Bezug auf die Tempofrage ist allerdings Bruno Walters Position durchaus mit jener Adornos vermittelbar. In Walters 1957 erschienener Schrift *Von der Musik und vom Musizieren* (die Adorno in seinen Aufzeichnungen nicht mehr berücksichtigte) heißt es:

[D]em in geschlossener Form fest gefügten Tonstück [...] entspricht der Begriff eines Haupttempo, das sich mit dem wechselnden Verlauf zwar ändert, aber doch eine Kontinuität wahrt, wie sie der symphonischen Kontinuität der Komposition entspricht. Und daraus folgt ergänzend, daß wir solange im gleichen Tempo zu bleiben haben, bis uns ein Wechsel im musikalischen Verlauf zur Modifikation zwingt. Der richtige Vortrag, den uns das richtige Tempo ermöglichen soll, bedarf einer unstarren Kontinuität der Tempoführung [...]³⁵.

Mehrfach hebt Walter dabei hervor, dass er kein metronomisches Gleichmaß, sondern ein unmerklich fluktuierendes Tempo im Sinn habe, ohne dabei die „formelle Geschlossenheit“ eines Satzes zu stören³⁶. Er ergänzt, dass er erst nach langer Zeit und einer Erkenntnis seiner eigenen „Irrtümer und Verfehlungen“ vom Prinzip abgerückt sei, „jede einzelne Schönheit der Komposition [...] mit aller Intensität des Ausdrucks [...] wiederzugeben und darüber die wichtigste Aufgabe einer authentischen Aufführung, die Synthese, die Einheitlichkeit, zu vernachlässigen. Mein Enthusiasmus für Einzelheiten war größer als meine Fähigkeit, sie in eine höhere Ordnung einzufügen“³⁷.

Ist damit in großer Deutlichkeit der Übergang einer „expressiven“ in eine „klassizistische“ Interpretationshaltung artikuliert, so wird hier zugleich noch einmal das

ters 1954 und 55 erschienenen Einspielungen mit der New York Philharmonic); zum anderen, mit Bezug auf Walters Einspielung von 1952, an den Rezitativen des *Abschied* aus dem *Lied von der Erde* („Die Rezitative im letzten Satz so expressiv wie die Hauptthemen – dadurch die ganze Form verfehlt, ebd., S. 191; vgl. Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“ [wie Anm. 2], S. 709).

34 Michael Gielen in Wolfgang Schauffler, *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch*, Wien 2013, S. 104. Analog hierzu liest sich die Einschätzung Heins: „Walter vertrat ein bis heute nicht unpopuläres Bild von Mahler als ‚letztem romantischen Komponisten‘, welcher der von ihm ja kontinuierlich aufgeführten Musik des 19. Jahrhunderts und ihren ästhetischen Kontexten weitgehend verhaftet blieb. In einem bestimmten Diskursstrang der Mahlerrezeption, etwa bei Constantin Floros oder tendenziell auch bei Hans Heinrich Eggebrecht, ist eine solche Perspektive durchaus erhalten geblieben und selbstverständlich auch unter Praktikern, welche die ‚klassizistischen‘, traditionellen Züge der Werke in den Vordergrund ihrer Aufführungen rücken: etwa bei Vaclav Neumann (mit dem Gewandhausorchester Leipzig, später der Tschechischen Philharmonie auf Supraphon), der wenig überraschend gerade die Varianten eines ‚böhmischen Idioms‘ in den *Wunderhorn*-Symphonien wie im Scherzo der *Fünften* ganz überzeugend herausgestellt hat, oder bei Rafael Kubelik und sogar bei Claudio Abbado in manchen späteren Dokumenten seiner intensiven Beschäftigung mit Mahler“ („Mahler-Interpretation(en)“ [wie Anm. 31], S. 465).

35 Bruno Walter, *Von der Musik und vom Musizieren* [1936/57], Frankfurt am Main 1986, S. 35.

36 Ebd., S. 35–41.

37 Ebd., S. 41.

entscheidende Spannungsfeld gefasst, das in der Interpretationsgeschichte des ersten Satzes von Mahlers Neunter ganz besonders zur Diskussion steht: Die Vielzahl der Charaktere, verbunden mit einer fortgesetzten Modifikation von Tempoanweisungen, steht einer beständigen Wiederkehr des „Tempo I“ gegenüber, das nicht nur eine übergeordnete Kontinuität des (Haupt)Tempos, sondern auch des grundlegenden Charakters suggeriert. Dieses Spannungsfeld ist am Ende von Steins Aufsatz anhand der eigenen dirigistischen Erfahrung pointiert zusammengefasst:

Das Problem ist, dem zarten *Andante comodo*-Charakter gegenüber den *Allegro*-Partien die Vorherrschaft zu wahren. [...] Gelegentlich einer Aufführung der Symphonie, bei der ich auch die weitestgehenden Tempoveränderungen als Modifikationen aus dem *Andante comodo* gestaltete, zeigte es sich, daß der erste Satz allerdings einige Minuten länger dauerte als gewöhnlich, daß aber nicht nur die Einheit der Gesamtform, sondern sogar die Charaktere der einzelnen Teile viel besser zur Geltung kamen³⁸.

Im Folgenden möchte ich mich an dieser Position von Erwin Stein orientieren, ohne sie als alleinigen Leitfaden aufzufassen, wenn wir unterschiedliche Ansätze in den klingenden Interpretationen untersuchen, wie sie uns in der reichen Aufnahmegeschichte von Mahlers Neunter begegnen. Sie dient neben den vorrangig behandelten Interpretationen Bruno Walters (1876–1962), Leonard Bernsteins (1918–1990) und Michael Gielens (1927–2019) als Orientierungspunkt in einem Labyrinth von Daten, die im Rahmen unserer systematischen Untersuchungen von Aufnahmen des Satzes zusammengestellt wurden, wobei die prägenden Aufnahmen Walter 1961 (Columbia Symphony Orchestra³⁹), Bernstein 1965 (New York Philharmonic) und Michael Gielen 2003 (SWR Sinfonieorchester) im Zentrum stehen. Neben einer Vielzahl von Vergleichsaufnahmen wurden auch die Dirigierpartituren Walters und Bernsteins herangezogen⁴⁰. Mit der Auswahl dieser drei Interpreten ist eine bereits anhand der bisherigen Diskussion deutlich gewordene grundlegende Polarität der Mahler-Interpretation in den Blick genommen, jene zwischen einer am Publikum orientierten Wirkungsästhetik und einer die Modernität von Mahlers Musik hervorkehrenden Ästhetik der klanglichen Schärfen

38 Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ (wie Anm. 11), S. 99.

39 Das Columbia Symphony Orchester wurde eigens für Bruno Walters stereofone Studioaufnahmen zusammengestellt, nachdem sich der Dirigent in Folge eines Herzinfarkts weitgehend von Live-Auftritten zurückgezogen hatte. Es bestand von 1958 bis 1961. Walter spielte mit diesem Orchester in Los Angeles sämtliche Beethoven-Symphonien, Mozarts Symphonien Nr. 35–36 und Nr. 38–41, Bruckners Symphonien 4, 7 und 9 und Mahlers Symphonien 1 und 9 ein.

40 Zwei Partituren der Neunten (Erstausgabe Universal-Edition 1912 und Nachdruck Boosey & Hawkes 1941) mit (relativ wenigen) Eintragungen Walters befinden sich im Bruno-Walter-Nachlass der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (<https://www.bibliothek.mdw.ac.at/brunowalter>). Eine Dirigierpartitur Bernsteins (Erstausgabe 1912) mit zahlreichen Eintragungen ist über die Digital Archives der New York Philharmonic einsehbar (<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/52b54c6d-70ab-4118-a741-48954fd3df56-0.1>). Eine Dirigierpartitur Michael Gielens war leider zum Zweck dieser Studie im Gielen-Nachlass der Akademie der Künste Berlin (noch) nicht verfügbar. Die Ausgabe der Neunten Symphonie in der Kritischen Gesamtausgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, herausgegeben von Erwin Ratz, erschien bei der Universal Edition 1969 (korrigierte Auflagen 1998 und 2004), also erst nach den hier behandelten Aufnahmen Walters und Bernsteins (vgl. Anm. 52).

und Brüche, die Gielen bei Walter wie bei Bernstein vermisste⁴¹. Gielen kann dabei im weiteren Sinne als Nachfolger einer Interpretationsästhetik der Schönberg-Schule gelten wie sie in Steins Aufsatz konkret auf Mahler angewandt wird, und steht allgemein paradigmatisch für eine Mahler-Deutung aus der Erfahrung neuer Musik nach 1945.

Das untersuchte Korpus von Tonaufnahmen

Die für diese Studie diskografisch erfassten Gesamtaufnahmen von Mahlers Neunter Symphonie umfassen 241 Aufnahmen aus dem Zeitraum 1938 bis 2019, die von 126 verschiedenen Dirigenten und 123 verschiedenen Orchestern eingespielt wurden („Gesamtkorpus“, Tabellen 2a und 2d). Basierend auf der Diskografie Péter Fülöps enthält diese Zahl zumindest 39 Studioaufnahmen⁴².

Das gesamte Korpus wurde mit den von Fülöp dokumentierten Satz- und Gesamtdauern erfasst. Aus dem Korpus wurden 121 Aufnahmen (73 Dirigenten, 66 Orchester) für präzisere Messungen ausgewählt („Analysekorpus“, Tabelle 2b). Diese Auswahl umfasst sämtliche 39 nachgewiesenen Studioaufnahmen sowie alle führenden Dirigenten und Orchester, großenteils mit mehreren Aufnahmen (darunter acht von Fülöp als „non-public“ eingestufte⁴³). Aufnahmen der 1930er und 50er Jahre sind vollständig im Analysekorpus enthalten, jene der 1960er Jahre zu einem hohen Prozentsatz (22 von 27, 81,5 %) (Tabelle 2c). Die danach stark ansteigende Anzahl an Aufnahmen, signifikant zunehmend seit den 1990er Jahren nach Einführung der CD, bedingt geringere Anteile analytisch erfasster Aufnahmen für die folgenden Jahrzehnte. Die Anzahl der Aufnahmen von 1990 bis 2019 umfasst mit 142 mehr als die Hälfte des Gesamtkorpus⁴⁴.

Die Kriterien der Auswahl von Aufnahmen für das Analysekorpus waren u. a. die Prominenz von Dirigenten und Orchestern (und die damit verbundene Annahme einer entsprechenden Distribution und Wirkungsgeschichte), eine gewisse Variabilität der Dauer bzw. Tempogestaltung (sehr lange und sehr kurze Aufnahmen wurden nach Mög-

41 Vgl. dazu Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“ (wie Anm. 2), S. 688. Gielen äußerte in Bezug auf Bernstein: „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“ (Gielen in Schaufler, *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch* [wie Anm. 34], S. 103).

42 Die diskografische Recherche basiert auf einer umfassenden Datenbank Péter Fülöps (<https://classite.com>) sowie auf dessen 2010 in zweiter Auflage publizierter Diskografie (*Mahler Discography*, New York 2010). Für 27 Aufnahmen ist keine Kategorie studio/live nachgewiesen, es sind also 175 Live-Mitschnitte der Neunten verzeichnet. Daneben finden sich 57 von Fülöp als „non-public“ eingestufte Aufnahmen, von denen aber einige durchaus auf Tonträgern publiziert wurden. An dieser Stelle danke ich Péter Fülöp sehr herzlich für die Möglichkeit, Recherchen in seiner Datenbank durchzuführen.

43 Von diesen acht Aufnahmen (Horenstein 1960, Giulini 1975, Tennstedt 1982b, Karajan 1982a, Tennstedt 1988, Haitink 2004, Haitink 2009, Gergiev 2011) wurden zumindest sechs nachträglich auf CD veröffentlicht (nur für Horenstein 1960 und Gergiev 2011 konnten keine CD-Editionen eruiert werden).

44 Vergleichbare Zahlen können für andere Werke Mahlers erhoben werden. Vgl. Lena-Lisa Wüstendörfer, *Klingender Zeitgeist. Mahlers „Vierte Symphonie“ und ihre Interpretation um die Jahrtausendwende*, München 2019, S. 74–83, und Utz, „Form und Sinn in Gustav Mahlers *Abschied*“ (wie Anm. 2), S. 697–703.

lichkeit mit einbezogen) sowie eine annähernde Balance hinsichtlich der geografischen bzw. kulturellen Kontexte. Tabelle 2d zeigt die Anzahl der Aufnahmen je Dirigent und Orchester in sortierten Listen für das Gesamtkorpus mit Indizierung der Anzahl von Aufnahmen im Analysekorpus. Diese Listen können gewiss als ein erster Indikator für einen Einfluss auf die Interpretationsgeschichte verstanden werden. Bei den Dirigenten dominieren Bernstein und Bernhard Haitink (je 8 Aufnahmen) vor Pierre Boulez (7), Jascha Horenstein (6), Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, Kurt Sanderling (5) sowie Daniel Barenboim, Gielen, Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Rafael Kubelík, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Georg Solti und Klaus Tennstedt (4)⁴⁵. Bei den Orchestern führen die Berliner und New Yorker Philharmoniker (11) die Liste an, vor den Wiener Philharmonikern (9), den Symphonieorchestern aus Boston und Chicago (7), aus London und des Bayerischen Rundfunks (6) und den Wiener Symphonikern, dem SWR Sinfonieorchester, dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Czech Philharmonic Orchestra (5)⁴⁶.

Tabelle 2: a. Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, a. Diskographie Gesamtkorpus chronologisch (241 Aufnahmen; die Spalte „analyzed seg“ markiert jene 121 Aufnahmen, die als „Analysekorpus“ genauer untersucht wurden), b. Diskographie Analysekorpus chronologisch (121 Aufnahmen), c. Anzahl von Aufnahmen in Gesamt- und Analysekorpus nach Jahrzehnten mit mittlerer Dauer und relativer Standardabweichung sowie Mittel-, Maximal- und Minimalwerte der Dauern des Gesamtkorpus; d. Dirigenten und Orchester mit Anzahl in Gesamt- und Analysekorpus, sortiert alphabetisch und nach Anzahl. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_NK7678.)

Die globalen Betrachtungen der beiden Korpora zeigen einige Auffälligkeiten. Die je Jahrzehnt gemittelten Werte der Gesamtdauern aller vier Sätze (Tabelle 2c) zeigen ab den 1970er Jahren eine große Konstanz: Die Werte liegen hier bis in die 2010er Jahre innerhalb einer Spannweite von weniger als einer Minute (Minimum 2010er Jahre 1:21:38, Maximum 1980er Jahre 1:22:43).⁴⁷ Entsprechend flach bzw. eng verlaufen die globalen Kurvendiagramme und deren Trendlinien (Abbildung 2b). Dies sollte freilich nicht hinwegtäuschen über die grundlegenden Unterschiede in der Tempowahl und den damit einhergehenden Konsequenzen für die Gesamtkonzeption der Interpretationen: Hermann Scherchens rasend schnelle Tempi auf der Aufnahme von 1950 (Wiener Sympho-

45 Diese Zahlen sind freilich differenziert zu betrachten, da sie auch zum Teil recht hohe Anteile von als „non-public“ eingestuft Aufnahmen enthalten, denen kaum eine breite öffentliche Wirkung zugesprochen werden kann. Deutlich ist dieser Anteil etwa bei Tennstedt (3 von 4), Giulini (3 von 5), Gielen, Karajan, Kubelík, Rattle und Solti (2 von 4), Boulez (3 von 7) und Haitink (3 von 8).

46 Auffällige Anteile von als „non-public“ eingestuft Aufnahmen enthalten hierbei die New York Philharmonic (7 von 11), das Boston und das Chicago Symphony Orchestra (4 von 7) und die Berliner Philharmoniker (4 von 11).

47 Ebenso konstant bleiben die Werte der relativen Standardabweichung (Maß der Streuung der Werte) pro Jahrzehnt, sie liegen ab den 1960er Jahren durchweg zwischen 5,5 und 6,1%, allein für die Aufnahmen der 1950er Jahre zeigt sich ein leicht erhöhter Wert von 7,5%.

niker) sind (wie auch im Falle seiner weiteren Mahler-Einspielungen⁴⁸) selbst innerhalb der frühen Aufnahmegeschichte ein Sonderfall, auch wenn einzelne spätere Deutungen wie Kirill Kondraschin (Moskauer Philharmoniker, 1967) oder Heinz Rögner (Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, 1988) an die kurze Gesamtdauer Scherchens heranreichen⁴⁹. Die Spannweite zwischen kürzester und längster Aufnahme liegt für die Gesamtdauer aller vier Sätze bei über 26 Minuten (Scherchen 1950, 1:08:54 – Maazel 2011, Philharmonia Orchestra 1:35:12), für den ersten Satz bei über 14 Minuten (Scherchen 1950 21:02 – Maazel 2011 35:34). Selbst wenn hierbei eine ‚breite Mitte‘ zu beobachten ist⁵⁰, die auf einen gewissen generellen Konsens hinsichtlich der Tempowahl hinweist, zeigt sich in der Diversität der Ansätze doch bereits ein besonders eindrücklicher Beleg für die Schwierigkeiten, die mit der Tempowahl des ersten Satzes der Neunten verbunden sind. In Bezug auf die gesamte Symphonie gilt dies besonders für die Rahmensätze, in denen die relative Standardabweichung höher ist als in den Mittelsätzen, besonders im abschließenden Adagio (Tabelle 2c). Für den ersten Satz sticht neben den raschen Deutungen von Scherchen, Rögner und Kondraschin besonders die zügige Deutung Hans Rosbauds (SWF Sinfonieorchester, 1954) hervor⁵¹.

Abbildung 2: Mahler, Neunte Symphonie GWV 50, a. Punktdiagramm der Gesamtdauern des ersten Satzes in 121 Aufnahmen mit Trendlinie; b. Liniendiagramme der Gesamtdauern des ersten Satzes (unten) und aller vier Sätze (oben) in 121 Aufnahmen. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_MX6335.)

Performative Annäherungen an die *rotational form*: Die Stabilität des Haupttempos und globale Konzepte performativer Form

Die Perspektive auf die zentrale Frage des Haupttempos soll nun mit Hilfe des Analysekorpus der 121 Aufnahmen des Satzes präzisiert werden. Für die Tempo- und Dauermessungen des Satzes wurden allgemein folgende Dimensionen unterschieden:

- Auf mittlerer Ebene wurde der Satz in insgesamt 88 Segmente unterteilt (Tabelle 3). Eine Segmentierung wurde überall dort vorgenommen, wo in der Partitur

48 Vgl. Hein, „Mahler-Interpretation(en)“ (wie Anm. 31), S. 466. Bemerkenswert ist die im Gegensatz dazu besonders langsame Deutung Scherchens von Mahlers *Adagietto* (Fünfte Symphonie, vierter Satz, Aufnahme 1965).

49 Die ebenfalls im Bereich kürzerer Gesamtdauern zu findende Aufnahme von Paul Kletzki (Israel Philharmonic Orchestra, 1954) muss hier ausgeklammert werden, da dabei im zweiten Satz die Takte 218–332 gestrichen sind, eine weit verbreitete Praxis in frühen Aufführungen und Aufnahmen Mahler'scher Symphonien. Addiert man den Mittelwert der herausgekürzten Passage (3:00 Minuten) zu Kletzki's Gesamtdauer 1:10:44 verbleibt diese Aufnahme freilich trotzdem unter den 13 kürzesten Aufnahmen.

50 Das Punktdiagramm (Abb. 2a) zeigt auf einen Blick, dass nur eine geringe Anzahl der analysierten Aufnahmen beim ersten Satz unter 25:00 Minuten (zwölf Aufnahmen, 9,9 %) oder über 30:00 Minuten (18 Aufnahmen, 14,9 %) liegt.

51 Vgl. Michael Schwalb, „Maßstabgerechte Interpretationen: Hans Rosbaud dirigiert Gustav Mahler“, 2023, <https://gustav-mahler.org/forschung/cd-rezensionen/hans-rosbaud-1895-1962-dirigiert-mahler>.

Tempoveränderungen vorgeschrieben sind (orientiert am Band der Kritischen Gesamtausgabe in der ersten Auflage von 1969⁵², der den meisten der analysierten Aufnahmen seit den 1970er Jahren als Grundlage gedient haben dürfte). Zudem wurden zentrale thematische Abschnitte auch dann als Segmente aufgefasst, wenn sie nicht durch Tempowechsel markiert sind. Aufgrund der gemessenen Dauer eines Abschnitts wurde für jedes Segment ein arithmetisches mittleres Tempo (*mean tempo*) erhoben.

- Zusätzlich wurde zur besseren Vergleichbarkeit der makroformalen Gestaltung eine gröbere Unterteilung in insgesamt 17 Formabschnitte (*sections*) vorgenommen. Das „Haupttempo“ eines Formabschnitts wurde mittels eines gewichteten Mittelwerts aus den mittleren Tempi der zugehörigen Segmente berechnet, wobei Segmente, die laut Partituranzeige durch *ritardandi* oder *accelerandi* bestimmt sind, nicht in die Berechnung einbezogen wurden.
- Schließlich wurde für einen zentralen mittleren Formprozess (Takte 147–329) für 18 Aufnahmen eine *beat-per-beat*-Messung (*bpb*) in Vierteln vorgenommen, um Details der mikrologischen Tempogestaltung anhand von Fallbeispielen vergleichen zu können. Die Auswahl dieser 18 Aufnahmen beruhte auf der Annahme, dass es sich hier um ‚Schlüsselaufnahmen‘ in der Interpretationsgeschichte des Werkes handle, wobei hierbei nur zwei Mehrfacheinspielungen (Walter 1938 und 1961, Boulez 1971 und 1995) einbezogen wurden⁵³.

Tabelle 3: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, 88 Segmente. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_LK6737.)

Tabelle 3 zeigt im Anschluss an Tabelle 1 die genauere Darstellung des Formprozesses auf Ebene der Segmente. Beim Abgleich der sechs A-Ritornelle und der Tempo-I-Angaben sind nun einige Präzisierungen notwendig: Die Ausdehnung der A-Abschnitte trägt zwar am Beginn deutliche Merkmale einer Variationsform mit beibehaltenem Grundschema (A₁: 25/26 Takte, A₂: 33 Takte, A₃: 26 Takte) und besonders A₅ fügt sich als Repriselement ebenfalls diesem Prinzip (25 Takte), wobei hier die sehr unterschiedlichen Charaktere von A₁ (kammermusikalisch) und A₂ (orchestral) verbunden werden. A₄ aber ist reminiszenzartig auf nur acht Takte verkürzt und erscheint als Zielpunkt einer langen Suspensionsepisode ab Takt 243 von „schattenhaftem“ Charakter (Anweisung „Schattenhaft“, T. 254), A₆ dagegen ist codaartig verbreitet und verlangsamt (21 Takte), einsetzend in Takt 434 zwar „Wieder a tempo“, „aber viel langsamer als zu Anfang“, nach zehn Takten durch „Zögernd“ (T. 444), dann durch „*morendo*“ (T. 450.1)

52 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 9 in vier Sätzen für großes Orchester*, hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Erwin Ratz 1968 (Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe), Wien: Universal Edition 1969 (UE 13825) [Korrekturen 1998, 2004] (vgl. Anm. 40).

53 Die 18 für die *bpb*-Messungen ausgewählten Aufnahmen sind Walter 1938, Scherchen 1950, Horenstein 1952, Rosbaud 1954, Walter 1961, Bernstein 1965, Solti 1967, Klemperer 1967, Haitink 1969, Boulez 1971, Zender 1977, Karajan 1980, Abbado 1987, Boulez 1995, Gielen 2003, Rattle 2007, Norrington 2009, Currentzis 2019 (vgl. Tab. 2b).

noch weiter zurückgenommen. Darüber hinaus umfassen A₃ und A₅ auch im Tempo zunehmende Entwicklungsabschnitte (A₃: T. 164.4: Allmählich fließender, A₅: T. 350.4: Anwachsend). Daher werden im Folgenden zum Zweck des Tempovergleichs die A-Abschnitte zunächst auf jene Bereiche verengt, die ausschließlich dem Haupttempo im engeren Sinn zugeordnet werden können, auch wenn so teilweise sehr kurze Abschnitte resultieren (A₁: T. 1–26, A₂: T. 47–79, A₃: T. 148–164.3, A₄: T. 267–274, A₅: T. 347–350.3, A₆: T. 434–443)⁵⁴. Für die Berechnung eines mittleren Tempos der A-Abschnitte pro Aufnahme muss dabei Abschnitt A₆ ausgeklammert werden, da hier das Tempo ja „viel langsamer als zu Anfang“ zu nehmen ist.

Ein Vergleich der so reduzierten A-Abschnitte zeigt eine relativ enge Spannweite im Bereich der Tempovariabilität innerhalb der einzelnen Aufnahmen (relative Standardabweichung der fünf Tempi A₁–A₅), die zwischen 1,46 und 13,05 % (Mittelwert 5,13 %) liegt (Tabelle 4). Es kann also ein gewisser Konsens festgestellt werden, was die grundsätzliche Rückkehr zum Tempo I betrifft (Tempoabweichungen bis zu etwa ± 5 % sind hörend meist nur schwer nachvollziehbar). Das absolute Tempo in den einzelnen Aufnahmen unterscheidet sich dabei dramatisch zwischen Scherchens 83,0 (Wiener Symphoniker 1950) und Emil Tabakovs 48,6 bpm (Sofia Philharmonic Orchestra 1991). Steins Angabe von Viertel = 72, die auch in Bernsteins Dirigierpartitur (freilich ohne Bezug auf Stein) zugrunde gelegt ist, wird von Dimitri Mitropoulos erreicht (1960a) und von nur drei weiteren Aufnahmen überboten. Signifikant ist daneben die minimale Tempovariabilität in beiden Gielen-Aufnahmen (1990: 1,46 %, 2003: 1,56 %; Tempi 2003: 57,4–58,6–60,0–57,9–59,3), während Bernsteins sechs im Analysekorpus berücksichtigte Aufnahmen um den Mittelwert schwanken (3,33–5,72 %) und Walters geringfügig darüber liegen (1938: 7,13 %, 1961: 5,74 %).

Tabelle 4: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, 121 Aufnahmen, Tempomittelwerte auf fünf A-Abschnitten A₁–A₅ und relative Standardabweichung. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_HW6533.)

Abbildung 3 zeigt Liniendiagramme mit logarithmisch skalierten Abweichungen der Ritornellabschnitte A₂ bis A₆ vom Ausgangstempo A₁ innerhalb einer Aufnahme. Walters späte Aufnahme aus dem Jahr 1961 (Abbildung 3a) zeichnet sich dadurch aus, dass sie im Gegensatz zur allgemeinen Tendenz und zur eigenen früheren Aufnahme von 1938, den Tutti-Abschnitt A₂ vom Tempo her gegenüber A₁ zurücknimmt. Das A₆-Ritornell am Satzende entspricht A₁ vom Satzanfang, hier wohl geleitet vom Bemühen, einem sentimental „Abschieds“-Charakter entgegenzuwirken, obgleich Walter in seinem Mahler-Buch diesen verbreiteten Deutungstopos prominent vertreten hat⁵⁵.

Dimitri Mitropoulos (1896–1960), seit 1950 als Musikdirektor der New York Philharmonic Walters Nachfolger, der von 1947 bis 1949 als *Musical Adviser* des Orchesters

54 Im Falle von A₅ und A₆ fallen hier Segment- und Abschnittszählung zusammen (A₅/erstes Segment = Segment 70; A₆/erstes Segment = Segment 86).

55 Vgl. Bruno Walter, *Gustav Mahler. Ein Porträt* [1957], Wilhelmshaven 1985, S. 53.

tätig gewesen war, legt in seiner Aufnahme von 1960 (ein Jahr vor Walters Studioeinspielung) ein deutlich höheres Temponiveau vor, das mit großer Konstanz beibehalten wird (A₁–A₅: 71.8–72.1–67.7–72.6–76.4; geringe Tempovariabilität 3,84 %). Die leichte Tempozunahme in dem sich bald steigernden Reprises-Ritornell A₅ zeigt eine mit Walter vergleichbare Dramaturgie, während das Quasi-Johann-Strauß-Zitat in A₃ (eine Anspielung auf den fünften Walzer aus Strauß' *Freut' euch des Lebens*⁵⁶) leicht zurückgenommen ist (Abbildung 3a).

Bernsteins sechs Aufnahmen ähneln sich darin, dass sie im Tutti-Abschnitt A₂ ein maximales Ritornell-Tempo erreichen, das in der Folge dann relativ kontinuierlich abnimmt, wobei in dem von der Solo-Violine geprägten A₄, vorausblickend auf das verwandte A₆, deutlich verlangsamt wird (Abbildung 3b). Die früheste Aufnahme von 1965 weist dabei eine besonders geringe Tempovariabilität auf (3,33 %). Der direkte Vergleich mit Walter und Mitropoulos zeigt, dass Bernstein möglicherweise gezielt ein gegenläufiges Tempo-Konzept gegenüber seinen Vorgängern entwickelt hat (Abbildung 3c).

Das letzte Diagramm vergleicht schließlich die besonders konstanten Gielen-Aufnahmen (1990, 2003) mit der sehr variablen Einspielung (Tempovariabilität 9,65 %) von Jascha Horenstein (Wiener Symphoniker, 1952; Abbildung 3d, Audiobeispiel 1). Sichtbar wird auch bei Horenstein die Temporeduktion von A₄ in Vorausnahme von A₆ und das deutlich erhöhte Plateau in A₅, bedingt durch eine Hinleitung zum sich anschließenden Steigerungsfeld.

Abbildung 3: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, logarithmisch skalierte Abweichungen der Haupttempi in A₂ bis A₆ vom Anfangstempo in A₁ (mit Mittelwerten), a. Walter 1938, Mitropoulos 1960a, Walter 1961; b. Bernstein 1965, 1971a, 1979a, 1979b, 1985a, 1985b, c. Mitropoulos 1960a, Walter 1961, Bernstein 1965; d. Horenstein 1952, Gielen 1990, Gielen 2003. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_DE2323.)

Die Darstellung des Tempoverlaufs über den gesamten Satz hinweg, hier nun basierend auf der Unterteilung in 88 Segmente, zeigt, dass den Tempoverläufen innerhalb der A-Abschnitte selbst in einer so konstanten Deutung wie der Gielens klar unterscheidbare Tempodifferenzierungen zugrunde liegen (Abbildung 4): A₁ und A₂ tendieren zu einer Tempoabnahme, A₃, A₄ und A₅ hingegen zeigen Tempowachstum, was hörend unschwer nachvollzogen werden kann (Audiobeispiel 1a). Interessant ist nun, dass die Rücknahme bei A₂ bei Horenstein besonders markant ausfällt und A₅ – im Gegensatz zu Gielen und zur globalen Tendenz – von einem höheren Temponiveau ausgehend als zuvor ebenfalls mit einer Verlangsamung gestaltet wird (Horenstein deutet das „Anwachsend“ in Takt 351, vier Takte nach Beginn von A₅, somit ausschließlich dynamisch, Audiobeispiel 1b). Ein Vergleich mit der kürzesten Aufnahme Scherchen 1950 und der längsten Aufnahme Maazel 2011 zeigt, wie markant unterschiedlich die Verhältnisse zwi-



⁵⁶ Vgl. Utz, „Neunte Symphonie“ (wie Anm. 10), S. 327.

schen den Ritornell-Abschnitten ausfallen können, besonders gut sichtbar in der deutlichen Gegenbewegung der Kurven von A₁ bis A₂.

Abbildung 4: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, Tempoverlauf basierend auf Tempomittelwerten von 88 Segmenten; Scherchen 1950, Horenstein 1952, Gielen 2003, Maazel 2011. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_ZQ2518.)

Audiobeispiel 1: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, T. 18–26 (A₁, Schluss), T. 148–164 (A₃, Beginn), T. 347–356 (A₅, Beginn), a. Michael Gielen, SWR Sinfonieorchester, 2003, b. Jascha Horenstein, Wiener Symphoniker, 1952. (Abzurufen unter: 1a: http://steiner-verlag-extras.de/t_CJ6458, 1b: http://steiner-verlag-extras.de/t_NZ4644.)

In Takt 110 findet sich eine zusätzliche Angabe „Tempo I. subito“, die zwar mit einer Wiederkehr des Materials aus den Takten 3–4 (Harfe) in Pauken und Hörnern, aber nicht mit einem Wiederaufgreifen der Grundtonart und des Grundcharakters einhergeht. Für Unsicherheit hat oft die Platzierung der Tempo I-Angabe in Takt 110 und nicht in Takt 108 gesorgt (an dieser Stelle war die Angabe noch im Partiturentwurf vorgesehen gewesen, wurde aber in Reinschrift und Stichvorlage auf Takt 110 verschoben, Abbildung 5a–c). Leonard Bernstein etwa versieht in seiner Dirigierpartitur diese Angabe mit einem Fragezeichen und deutet mit einem Pfeil eine mögliche Verschiebung zu Takt 108 an (Abbildung 5d). Motivisch könnte eine solche Verschiebung gewiss dadurch gerechtfertigt werden, dass in den Takten 108–109 eine Analogie zu den Takten 1–2 gesehen wird, der Exposition des berühmten synkopischen Leitrythmus des Satzes. Andererseits führt Mahlers in den Quellen deutlich dokumentierte Entscheidung, die Tempo I-Angabe auf Takt 110 zu verschieben, dazu, dass dieser zentrale Synkopenrhythmus an dieser Stelle noch im schnellen Tempo gespielt werden soll – eine für den weiteren Verlauf wichtige Neubeleuchtung dieses zentralen Elements, das auf den katastrophischen Krisenmoment in Takt 314.3 vorausweist, wo der Rhythmus dann „mit höchster Gewalt“ und auf hohem Temponiveau (*Stringendo* [T. 312] anschließend an ein *a tempo* [T. 310] im Grundtempo *Bewegter* (*quasi Allegro*) [T. 285]) in einem Oktav-Unisono auf *c/c'* der Posaunen erscheint.

In den untersuchten Aufnahmen wird in den Takten 108 und 109 nur sehr selten das in den Takten 102 bis 107 erreichte *Allegro*-Tempo beibehalten (Tabelle 5). Bruno Walter etwa nimmt in seinen beiden Einspielungen diese beiden Takte sogar noch langsamer als die folgende Tempo I-Passage (Takt 102–107.1.1/108–109/110–118: Walter 1938: 126,2–75,2–91,1; Walter 1961: 89,4–59,9–66,2), ebenso meist Bernstein (1965: 116,4–69,8–68,8; 1971a: 118,3–52,8–68,9; 1985a: 116,6–57,2–67,9, 1985b: 121,4–47,0–67,9). Einen deutlichen Kontrast der Tempi der Takte 108 und 110, bei eher geringer Verlangsamung von Takt 108 gegenüber dem vorangehenden *Allegro*, findet sich weit seltener, so etwa bei Simon Rattle (Wiener Philharmoniker 1993: 135,7–90,9–64,5; Berliner Philharmoniker 2007b: 131,1–110,8–62,4), Gielen (SWR Sinfonieorchester 1990: 108,7–82,0–68,0, 2003: 103,0–83,8–61,0) und besonders bei Teodor Currentzis (SWR Sinfonieorchester 2019: 126,0–115,1–68,0) (Audiobeispiel 2).

Abbildung 5: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, a. Partiturentwurf, fol. 7v (T. 102–111) (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek; F21.Berg.31 MUS MAG; <http://data.onb.ac.at/rec/AC13916772>); b. autographe Reinschrift, S. 19 (T. 108–114) (The Morgan Library & Museum, New York), c. Stichvorlage (geschrieben von Henry G. Boewig), S. 18 (T. 108–114) (Internationale Gustav Mahler Gesellschaft/Universal Edition, Österreichische Nationalbibliothek; L1.UE.955 MUS MAG), d. Dirigierpartitur Leonard Bernstein, S. 18 (T. 105–113) (Universal Edition 1912, NY Phil Shelby White & Leon Levy Digital Archives). (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_FH2559.)

Tabelle 5: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, Tempi in den Abschnitten T. 102–107.11 (Segment 19), T. 108–109 (Segment 21), T. 110–118 (Segment 22) in elf ausgewählten Aufnahmen. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_GC8851.)

Audiobeispiel 2: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, T. 104–112; a. Bruno Walter, Columbia Symphony Orchestra, 1961, b. Leonard Bernstein, Israel Philharmonic Orchestra 1985(b), c. Simon Rattle, Wiener Philharmoniker 1993, d. Teodor Currentzis, SWR Sinfonieorchester 2019. (Abzurufen unter: 2a: http://steiner-verlag-extras.de/t_PX7581, 2b: http://steiner-verlag-extras.de/t_VR8249, 2c: http://steiner-verlag-extras.de/t_PS8354, 2d: http://steiner-verlag-extras.de/t_LT7764.)

Man kann gewiss argumentieren, dass diese unterschiedlichen Entscheidungen zum Tempo der Takte 108 und 109 gravierende Konsequenzen für die Deutung der Gesamtform in einer konkreten klingenden Interpretation haben. Im *Allegro*-Tempo weisen die Takte voraus auf die ‚Katastrophe‘ in den Takten 314 bis 316. So wird also der entwicklungsartige, dynamische Prozesscharakter der Form betont. Ein ‚verfrüht‘ einsetzendes Tempo I in Takt 108 hingegen akzentuiert das Wiederaufgreifen des Beginns und damit das architektonische Strophenprinzip.

Kehren wir zurück zu Steins Ratschlag, die „weitestgehenden Tempoveränderungen als Modifikationen aus dem *Andante comodo*“ aufzufassen. Das in Adornos Reproduktionstheorie besonders herausgestellte Spannungsfeld zwischen der Hinwendung zum Einzelnen und der Kohärenz des Ganzen wird von den Interpreten insgesamt ausgesprochen unterschiedlich realisiert. Tabelle 6 zeigt die Tempovariabilität (relative Standardabweichung aller 17 *sections*) über den gesamten Satz hinweg (mittlere Spalte, Mittelwert 20,92 %), verbunden mit einem mittleren Tempowert (arithmetisches Mittel aller 17 *Sections*-Tempowerte, rechte Spalte, Mittelwert 66,4 bpm). Die gravierenden Unterschiede lassen sich weder chronologisch oder geografisch noch ästhetisch begründen. Unter den 20 stärksten Variabilitätswerten sind mit Bruno Maderna (1971 BBC Symphony Orchestra; 1972 Turin RAI Symphony Orchestra), Scherchen und Giuseppe Sinopoli (1993 Philharmonia Orchestra) dezidierte Moderne-Vertreter (bei denen man eher ein stabiles Tempomaß vermuten würde) und sie umfassen daneben Aufnahmen aus allen Jahrzehnten (eine große Tempovariabilität ist also nicht, wie in vielen anderen Fällen, vor allem auf frühe Aufnahmen begrenzt). Bemerkenswert sind gewiss jene zehn Aufnahmen, die in diesem stark vagierenden Tempoverlauf Variabilitätswerte unter 16 %

erreichen, darunter die früheste, sehr breite Tempi wählende Einspielung von Pierre Boulez mit dem BBC Symphony Orchestra (1971) und Walters Aufnahme von 1961.

Tabelle 6: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, 121 Aufnahmen, geordnet nach Tempovariabilität (relative Standardabweichung der Tempi in 17 *sections*, mittlere Spalte), Tempomittelwert der 17 *sections* (rechte Spalte). (Abzurufen unter http://steiner-verlag-extras.de/t_LS4197.)

In der vergleichenden Gesamtsicht (Abbildung 6a–c) der Tempokurven Walter 1961, Bernstein 1965, kombiniert mit den Tempoangaben aus Bernsteins Dirigierpartitur, und Gielen 2003 wird der konstante Verlauf in Walters Aufnahme von 1961 als Gegensatz zur globalen Tendenz sehr deutlich, was ein stark reduziertes, bisweilen fast ‚buchstabierend‘ wirkendes *Allegro*-Tempo bedingt (Walters Temponiveau liegt in den Takten 92 bis 101 bei 72,1, in den Takten 102 bis 107 bei 89,4 bpm, beides Werte, die den Tempominima im Analysekorpus 69,4 und 79,9 bpm nahe kommen). Die geringen Ausschläge werden durch eine recht deutliche Temporeduktion in „Naturepisode“ und Coda sinnfällig balanciert. Bernsteins Aufnahme von 1965 hingegen zeigt an den Nahtstellen größere Ausschläge als der Mittelwert, Zeichen einer deutlichen Bemühung um globale Gliederung mittels Phrasierungsrubato. Dabei bleibt er nicht nur in den Tempo I-Abschnitten, sondern nahezu durchgehend deutlich unter dem in seiner Dirigierpartitur angelegten Temponiveau (Ausnahmen sind einzelne Segmente in den Steigerungsabschnitten am Ende der Rotationen 1 bis 3). Gielens globale Variabilitätswerte liegen nahe am Mittelwert (1990: 21,11/20,92; 2003: 20,58/20,92). Neben einer weitgehenden Korrelation von Gielens Deutungen mit dem globalen Mittelwert kann auf interessante Eigenheiten zu Beginn der dritten und vierten Strophen hingewiesen werden: Im Entwicklungsfeld nach A₃ steigt Gielens Tempo steil an, um dann, im prononcierten Gegensatz zur globalen Tendenz, in Takt 174 deutlich abzufallen. Vergleichbar ist der Verlauf in der Folge von A₄ zum *Allegro*-Abschnitt in Takt 285 hin, auch hier wird das dann realisierte „quasi Allegro“-Tempo in der Hinführung gezielt überboten.

Abbildung 6: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, Tempoverlauf basierend auf Tempomittelwerten von 88 Segmenten; a. Walter 1961, b. Bernstein 1965, Bernstein Dirigierpartitur, c. Gielen 2003. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_QC9234.)

Mit Wut – Leidenschaftlich: Divergenzen im Zentrum des Satzes

Der Vergleich der drei globalen Kurven macht vor allem im Zentrum der dritten Strophe deutliche Divergenzen sichtbar, die nun abschließend genauer betrachtet werden sollen. Im Zentrum dieser Strophe stehen die zwei Abschnitte „Mit Wut / Allegro risoluto (Nicht zu schnell)“ ab Takt 174 und „Leidenschaftlich“ ab Takt 211. Während der Abschnitt „Leidenschaftlich“ eindeutig das Material vom Beginn der B-Abschnitte aufgreift (zum dritten Mal nach den Takten 27 und 80, hier aber stark polyfon verdichtet), leiten sich die Takte 174 bis 203 aus den Steigerungsfeldern in B₁ bzw. B₂ ab und führen

in Takt 202 zum ersten ‚Zusammenbruch‘. Auffällig ist hierbei, dass Mahler im Gegensatz zum restlichen Verlauf diese beiden Passagen über 36 bzw. 23 Takte ohne jegliche weitere Angabe zur Temponuancierung belässt.

Die synoptische Darstellung (Tabelle 7) zeigt grundlegende Unterschiede bereits in den Tempowerten für den Anfang des Abschnitts „Mit Wut“ (Segment 34, Takt 174–183): Während Gielen (81,4 bpm) und Walter (79,8 bpm) praktisch dasselbe Tempo wählen und damit mit Steins Hinweis konvergieren, der Abschnitt solle „eine gewisse Breite“ haben und „immer quasi cantabile“ gespielt werden⁵⁷, liegt Bernstein mit einem Tempo von 105,0 bpm weit darüber. Bernsteins starkem Abbremsen zu Takt 184 hin (105,0 → 81,9 bpm) steht die Tempozunahme Gielens an dieser Stelle gegenüber (81,4 → 91,8 bpm), wobei sich dennoch deutlich der Durchführungscharakter der Stelle in einer dichten Polyfonie von Motivfragmenten offenbart.

Auch die Tempi von „Leidenschaftlich“ in Takt 211 unterscheiden sich gravierend (Steins Aufsatz enthält keinen genaueren Hinweis auf diese Stelle, für Tabelle 7 wurde somit ein Tempo gewählt, das mit 88 bpm wenig über dem „Etwas frischer“ des Abschnitts B2 [80 bpm] liegt, das wiederum etwas über dem Hauptzeitmaß von 72 bpm anzusetzen war). Während Walter auf einem vergleichbaren Temponiveau wie zuvor bleibt (79,8 → 74,2 bpm), wird dieses bei Bernstein (105,0/95,2 → 82,6 bpm) und Gielen (81,4/92,5 → 68,3 bpm) deutlich reduziert, sodass hier nun Walters Temponiveau recht genau in der Mitte zwischen Gielen und Bernstein liegt. Besonders plastisch werden so die breiten Optionen der Tempogebung in solchen rein charakterisierend überschriebenen Abschnitten, was in vergleichbarer Weise etwa auch im ersten Satz des *Lied von der Erde* beobachtet werden kann⁵⁸.

Tabelle 7: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, T. 148–266, synoptische Darstellung verschiedener Tempi und Quellen. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_LX6635.)

Es liegt nahe, diese Verhältnisse systematischer darzustellen und die Temporelationen der beiden Abschnitte „Mit Wut“ und „Leidenschaftlich“ zueinander sowie zum „Tempo I“ zu bestimmen. Die Daten in Tabelle 8 zeigen, dass Walters Deutung von 1961 unter nur drei Aufnahmen ist, in denen die Tempozunahme des *Allegro risoluto* („Mit Wut“) gegenüber dem „Tempo I“ (Mittelwert aus den Tempi von A1–A5) besonders gering ausfällt (Verhältnis 1,33), unterboten nur von Morris 1978 und Asahina 1983 mit 1,24 – eine Annäherung an das Verhältnis 5:4 (1,25), während der Mittelwert bei 1,64 liegt, was einem Verhältnis von 5:3 (1,67) entspricht. Ebenfalls ist Walters Deutung, auch hier zusammen mit jener von Takashi Asahina (1983, Osaka Philharmonic Orchestra), unter den Minimalwerten für das Verhältnis der beiden Durchführungsabschnitte zueinander (1,11), wobei sich in nur 12 weiteren der 121 Aufnahmen die Tempoebenen beider Ab-

57 Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ (wie Anm. 11), S. 97.

58 Vgl. Utz, „Multivalent Form in Gustav Mahler's *Lied von der Erde*“ (wie Anm. 9), Diagramm 4 zur Passage „Leidenschaftlich“ in diesem Satz vor Eintritt der Reprise.

schnitte einander annähern (Minimalwert 1,04 wieder bei Asahina 1983; der Mittelwert liegt hier bei 1,30, was einem Verhältnis von 4:3 entspricht).

Tabelle 8: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, 121 Aufnahmen, Haupttempi (Mittelwerte A1–A5), Tempi der Abschnitte „Mit Wut, *Allegro risoluto* (Nicht zu schnell)“ (T. 174–203) und „Leidenschaftlich“ (T. 211–233) und Verhältnisse zwischen den drei Tempoebenen. (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_KW4918.)

Als mittlere Temporelation im Analysekorpus der 121 Aufnahmen ergibt sich eine Tendenz zum Verhältnis Tempo I : Leidenschaftlich : Mit Wut von 12:15:20; bei einem Tempo I von 60 bpm würde das den Tempostufen 60–75–100 entsprechen, die tatsächlichen Mittelwerte im Korpus sind 60,7–76,5–99,0. Walters Tempi 58,4–70,1–77,9 (Näherungsrelation 6:7:8) tendieren zu einer Konvergenz im globalen Haupttempo, Bernstein hingegen peilt ein markant erhöhtes Tempo in beiden Mittelabschnitten an (56,1–84,1–90,8, Näherungsrelation 2:3:3), während Gielen eine dreistufige Nuancierung anstrebt (58,6–71,4–88,7; Näherungsrelation 6:8:9 bzw. Mit Wut : Tempo I = 3:2, Mit Wut : Leidenschaftlich = 4:3).

Auch der Vergleich der Tempokurven in Abbildung 6 belegt deutlich, dass Walters Tempi über den gesamten Abschnitt am stärksten zu einer Konvergenz des übergeordneten Haupttempos tendieren und er somit Steins Forderung nach einer konsequenten Orientierung am Haupttempo wohl am nächsten kommt. Bernstein in besonderer Drastik und Gielen in deutlicher Nuancierung machen die drei Tempoebenen hingegen voneinander unterscheidbar. Im Detail zeigen die in Abbildung 7 hier nun präzisierten Tempokurven (Takt 102–233, dabei Takt 147–233 als *Beat-per-beat*-Messung) aber durchaus Ähnlichkeiten in der Phrasengestaltung aller drei Aufnahmen. Ein auch sonst in vielen Deutungen verbreitetes leichtes „Sostenuto“ in den Takten 184, 196 und 201 bezeichnet jeweils neu ansetzende bzw. kulminierende Momente im Steigerungsprozess, die analog zu jenen der ersten Rotation verstanden werden können. Sie sind bei Walter innerhalb der strengen Tempodisziplin hörbar verbreitert, bei Bernstein noch weit deutlicher markiert, während Gielen in bewusst konträrer Lesart eher die vorangehenden ‚hinführenden‘ Takte 182/183, 195 und 197 verzögert. Die überlagerten Kurven zeigen sehr deutlich die in dieser Hinsicht komplementären Konzepte von Bernstein und Gielen im „Wut“-Abschnitt, ebenso wie die im Detail sehr volatile Tempogestaltung, die zu maximalen Werten der Tempovariabilität beider Aufnahmen unter den 18 schlagweise gemessenen Aufnahmen in diesem Abschnitt führt (Bernstein: 17,87, Gielen: 14,76 % bei einem Mittelwert von 12,12 %; Walter 1961 liegt mit 11,65 % etwas unter diesem Mittelwert). Videobeispiel 1a zeigt den gesamten Verlauf von Takt 160 bis Takt 234 in Bernsteins Aufnahme, wobei Gielens Tempokurve synchronisiert mitverfolgt werden kann, während Videobeispiel 1b umgekehrt Gielens Aufnahme mit Bernsteins Deutung als Vergleichsmuster wiedergibt. Dabei sind die Eintragungen in Bernsteins Dirigierpartitur (violett unterlegt) zusätzlich zu den Tempoanweisungen der Partitur (orange unterlegt) eingeblendet.

Abbildung 7: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, T. 102–233, Tempoverläufe Walter 1961, Bernstein 1965, Gielen 2003 (T. 102–146: Segmente; T. 147–233: *Beat-per-beat*-Messung). (Abzurufen unter: http://steiner-verlag-extras.de/t_PW7994.)

Videobeispiel 1: Mahler, Neunte Symphonie GMW 50, 1. Satz, T. 160–234, a. Leonard Bernstein, New York Philharmonic 1965, b. Michael Gielen, SWR Sinfonieorchester 2003. (Abzurufen unter: 1a: http://steiner-verlag-extras.de/t_EL6424, 1b: http://steiner-verlag-extras.de/t_LT8842.)

Am Ende kann auch ein genauer Hörvergleich im *close listening* zwischen Bernsteins und Gielens Deutungen dieser Passage kein schlüssiges Argument dafür liefern, welche von beiden nachdrücklicher die Modernität oder ‚Aktualität‘ Mahlers inszeniert. Die Temponuancieren sind bei allen auffälligen Unterschieden gleichermaßen schlüssig und verweisen auf das breite Potenzial möglicher Lesarten, die Mahler gerade an dieser Stelle gestattete, indem er auf eine Binnendifferenzierung der Tempoangaben (vielleicht auch ganz gezielt) verzichtete. Bernstein akzentuiert eine klare Tendenz hin zu einer prozesshaften Deutung nicht nur dadurch, dass er „Mit Wut“ und „Leidenschaftlich“ als Derivate derselben emphatisch herausgehobenen Temporegion auffasst, er minimiert auch den Übergang zwischen beiden Abschnitten nach dem Zusammenbruch in Takt 202, indem er nicht nur Tempo, sondern auch Dynamik auf einem relativ hohen Niveau belässt (deutlich wird dieses Konzept bereits an den Eintragungen „non rit.“ bzw. „no rit.“ in Bernsteins Dirigierpartitur in den Takten 206 und 209, vgl. Videobeispiel 1a, 2:03–2:29), während Gielen diese Übergangstakte ins klangliche ‚Nichts‘ führt, um mit „Leidenschaftlich“ einen Neubeginn setzen zu können (Videobeispiel 1b, 2:02–2:32). Die Markierung der Zeit durch plastische Binneneinsätze bestimmt auch sonst Gielens Deutung – zumindest an dieser Stelle – stärker als jene Bernsteins. Besonders deutlich herausgearbeitet (und gewiss auch durch die fortgeschrittene Aufnahmetechnik plastischer hörbar als bei Bernstein) sind die markanten Trompeten-Fanfaren in Takt 168, die Posaunen nach Takt 185.2, die Hörner mit Tutti in Takt 190 sowie der Auftakt der Hörner zu Takt 222. Die bestürzenden harmonischen Schärfen im Bereich der Takte 185 bis 195 werden von Bernstein womöglich auch aufgrund des hier nun im Vergleich zu Gielen breiteren Tempos mit mehr Nachdruck inszeniert, die polyfone Schichtung gewinnt so an Schärfe. Plausibel wird an dieser Stelle, wie Bernstein seine in der Dirigierpartitur zu Beginn notierte programmatische Überschrift zum ersten Satz „I- Death of tenderness + tonality“ umsetzt⁵⁹. Allgemeiner betrachtet spiegeln die großen, weit ausholenden Bögen von Bernsteins Tempokonzeption seine im Filmkommentar entwickelte Deutung einer „series of enormous climaxes, passionate encounters, which sometimes work and sometimes fail [...] followed by giving-ups, retreats, surrenders“⁶⁰ in diesem Satz. Gie-

59 Vgl. Dirigierpartitur Bernstein New York Philharmonic, Digital Archives (wie Anm. 40), inneres Titelblatt verso.

60 Bernstein in *Four Ways to Say Farewell. Rehearsal for Mahler, Symphony No. 9 in D major*, Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein, Regie: Humphrey Burton, Tony Palmer, Unitel 1971, https://youtu.be/zB_KGxPFxiE, 11:19–11:31.

lens auch verbal festgehaltener Fokus auf die Konstruktion der Form akzentuiert hingegen im Sinne des Prinzips interpretatorischer *Deutlichkeit* der Schönberg-Schule eine stärker dem Detail verpflichtete Lesart, die extreme, besonders extrem schnelle Tempi bewusst meidet:

Um noch einmal auf Beethoven zu sprechen zu kommen: Furtwängler dirigierte ihn oft viel zu langsam, und das, obwohl es Metronomangaben gibt.

Dieser Aspekt fällt bei Mahler weg, weil er leider keine Metronomzahlen geschrieben hat. Das Zu-schnell-Spielen würde bei den schnellen Mahler-Sätzen weniger grassieren, wenn es sie gäbe. Selbst wenn Dirigenten versuchen, Metronomangaben zu ignorieren, ist es nicht so, als könnten sie sie vollständig verdrängen⁶¹.

Bezugnehmend auf Adornos Dialektik zielen nun dem Detail, Bernstein dem Ganzen zuordnen zu wollen, wäre freilich eine allzu grobe Schlussfolgerung. In beiden Fällen sind Details sinnfällig, wenn auch in oft konträrer Weise, in übergeordnete Zeit-Klang-Strukturen integriert. Dass Walters zurückhaltende Gestaltung im Vergleich eine klanglich mildere Lesart bietet, auch aufgrund der gezielt geringen Tempokontraste, ließe sich an vielen klanglichen Details seiner Aufnahme nachweisen. Das breite Tempo und eine höchst differenzierte Dynamik sollen dazu beitragen, Details durchhörbarer zu machen, durchaus im Sinne dieser als ‚Vermächtnis‘ konzipierten Lesart eines zu diesem Zeitpunkt noch enigmatisch erscheinenden Werkes mit prekärer Rezeptionsgeschichte. Diese Art der Differenzierung tendiert in Walters getragenen Tempo vor allem in den *Allegro*-Abschnitten aber letztlich zu einer gewissen architektonischen Isolierung des Einzelnen und steht damit dem von Bernstein so drastisch umgesetzten Prozessprinzip diametral entgegen.

Ausblick: Desiderate der Interpretationsforschung

Vergleichbare Untersuchungen könnten und müssten zu anderen Passagen des Satzes und zur ganzen Symphonie sowie zu Details einer größeren Anzahl von Aufnahmen unternommen werden, bevor fundiertere allgemeinere Aussagen über divergierende interpretatorische Konzepte auf breiterer Basis getroffen werden können. Die hier vorgestellten Analysen bestätigen aber zweifellos, dass klingenden Interpretationen eine analytische Qualität zukommt, die besonders dann ernst zu nehmen ist, wenn man davon ausgeht, dass sich musikalische Struktur und Form erst im Klingenden vollenden, was für Mahlers Musik zweifellos ganz besonders gilt. Es ist deutlich, dass eine solche Sichtweise auch über die gängigen Polarisierungen in der ästhetischen Diskussion über eine stimmige Mahler-Interpretation hinausreichen muss.



61 Gielen in Schaufler, *Gustav Mahler. Dirigenten im Gespräch* (wie Anm. 34), S. 106.

Steins Empfehlung, die „weitestgehenden Tempoveränderungen als Modifikationen ‚unmerklich‘ zu vollziehen“⁶² belässt einigen Spielraum hinsichtlich der so realisierten Temporelationen, wie nicht zuletzt Steins eigene Metronomangaben verraten, die beträchtliche Spannweiten haben. Als gewiss kann gelten, dass Stein grundsätzlich von einem fließenderen Grundtempo ausging als es so gut wie alle Deutungen seit den 1960er Jahren realisierten und wie es in den frühen Aufnahmen Walter 1938 und Scherchen 1950 noch spürbar ist, selbst wenn Steins Ausführungen offenkundig die Absicht haben, dieser Tendenz entgegenzuwirken.

Vielleicht noch wesentlicher für gegenwärtige Diskussionen der Interpretationsforschung sind aber Andeutungen in Schriften Steins, aus denen hervorgeht, dass er die klingende Interpretation durchaus als konkreten Beitrag zu einer analytisch grundierten „Gestaltung der Form“ begriff:

Der Dirigent und sein Orchester müssen die Form erst zum Leben (d. h. zum Klang) erwecken und sie so gestalten, daß aus ihr der vom Komponisten gewollte Sinn wieder ersteht.

Die Gestaltung der Form: von der plastischen Wiedergabe des Charakters der Themen, über die Disposition der einzelnen Teile mit ihren Gegensätzen und Wiederholungen bis zum Zusammenschluß des Ganzen zu einem lebendigen Organismus. Es wäre eine neue Art der Analyse, diese Gestaltung der Form an den einzelnen Kunstwerken zu beschreiben⁶³.

Auch wenn in der unhinterfragten Orientierung an einem „vom Komponisten gewollte[n] Sinn“ ein heute vielfach kritizierter Intentionalismus erkennbar wird, wie er (nicht nur) für die Zeit durchaus typisch ist und von den Richtlinien des Vereins für musikalische Privataufführungen aus⁶⁴ etwa noch Hans Swarowskys (1899–1975) Interpretationslehre durchdringt⁶⁵, kann in Steins Ansatz doch ein Keim zur Theorie der „performativen Form“ erkannt werden, hindeutend auf eine Auffassung von klingender Interpretation, in der sich Form und Struktur erst in ihrer performativen Darbietung konstituieren und erfüllen. Gustav Mahlers performatives Komponieren lädt in diesem Sinn ganz besonders dazu ein, Struktur und Klang ineinander zu denken.

CHRISTIAN UTZ

Professor für Musiktheorie-Musikanalyse an der Kunstuniversität Graz und Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Wien
christian.utz@kug.ac.at

62 Stein, „Die Tempogestaltung in Mahlers IX. Symphonie“ (wie Anm. 11), S. 97 (im Original gesperrt gedruckt).

63 Stein, „Einführung“ (wie Anm. 22), S. 3.

64 „[...] immer nur die Erzielung der größtmöglichen Deutlichkeit und die Erfüllung aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors [sind] maßgebend“ (Alban Berg, „Prospekt des ‚Vereins für musikalische Privataufführungen‘“ [1919], in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Musik-Konzepte 36), München 1984, S. 5).

65 Vgl. Markus Grassl, Reinhard Kapp, „Einleitung“, in: *Der Dirigent Hans Swarowsky (1899–1975). Musik, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2022, S. 16.