

**17. Musikwoche in memoriam Gustav Mahler, Toblach**

**Samstag, 12. Juli 1997, 21 Uhr:**

**Volkmar Fischer**

***Gustav Mahlers „Lied von der Erde“***

***im Spiegel seiner Interpreten***

**Musik Nr.1**

„Das Lied von der Erde - Eine Symphonie für eine Tenor und eine Alt- (oder Bariton-)Stimme und Orchester nach chinesischen Gedichten in der Übertragung von Hans Bethge“, komponiert von Gustav Mahler. Zeit und Ort der Entstehung: zwischen 1907 und 1909, überwiegend in Schluderbach bei Toblach, Südtirol, inmitten der Dolomiten. Uraufführung: am 20. November 1911 in der Tonhalle München - während eines von Emil Gutmann veranstalteten Gedenkkonzerts für den ein halbes Jahr zuvor verstorbenen Komponisten: mit Madame Charles Cahier und William Miller als Solisten und dem Münchner Konzertvereinsorchester unter der Leitung von Bruno Walter.

So sehr sich zum Ende eines Jahrhunderts Untergangsstimmung stets mit großer Selbstverständlichkeit ausbreiten und derlei für das Fin-de-siècle vor hundert Jahren besonders gegolten haben mag, zumal in der österreichischen Monarchie: Gustav Mahler litt mehr als andere an Zeit und Welt, er verstand sich darauf, zu leiden. Verschiedene Gefühle der Unterlegenheit führten bei ihm zu Minderwertigkeitskomplexen. Geschlagen mit Zügen eines Hypochonders, Zügen eines depressiven Neurasthenikers und Neurotikers, war es eine Art „metaphysischer Agonie“, die ihm zu schaffen machte. Anno 1907 wurden Mahler jedoch traumatische Schocks zuteil, die auch auf einen psychisch weniger labilen Menschen destruktiv gewirkt hätten.

Nachdem der Komponist sich im Mai aufgrund antisemitischer Intrigen entschieden hatte, das Amt des Wiener Hofoperndirektors zur Verfügung zu stellen, verlor er im Juli während des Sommerurlaubs seine ältere Tochter: Anna Maria, keine fünf Jahre alt, starb an Scharlachdiphtherie. Kurz darauf diagnostizierte man bei Mahler einen angeborenen doppelseitigen Herzklappenfehler, was zur Folge hatte, daß man ihm, dem begeisterten Freizeitsportler, jede körperliche Anstrengung untersagte. Mahler stand damals „vis-à-vis de rien“, wie er sich ausdrückte, um seinen desolaten Gemütszustand anzudeuten.

Er floh seinen jahrelangen Urlaubsort Mainernigg am Wörthersee, kam nach Toblach. Was er hier als erstes skizzierte, war „Das Lied von der Erde“, seine erste im Bewußtsein des nahenden Endes geschriebene Partitur, die er selbst nicht mehr zur Aufführung bringen sollte. Es entstand eine Symphonie, ohne daß sie als Symphonie innerhalb des Gesamtschaffens numeriert wäre: Da fürchtete jemand, eine Neunte könne seine letzte Symphonie sein, wie bei mehreren Komponisten der Vergangenheit. Stets hatte die Musik Mahlers einen autobiographisch bekenntnishaften Ton angeschlagen, bisher aber kaum jemals so konsequent: „Das Persönlichste, was ich bis jetzt gemacht habe“ - so stufte Mahler das „Lied von der Erde“ selber ein. Seine seelische Situation nach den empfangenen Schicksalsschlägen spiegelte sich in chinesischen Gedichten. Thematisch kreisen sie um Erinnerung und Rückschau auf irdisches Treiben und Tun, durchtränkt von Schmerz und Verzweiflung über die Vergänglichkeit, die Nichtigkeit des menschlichen Daseins angesichts des demgegenüber ewigen Kreislaufs der Natur, die alljährlich im Frühling erblüht. Mit ihrem Grundtonfall todessüchtiger Resignation traf die Textsammlung also auf Wesensverwandtschaft und schöpferische Resonanz in Mahler, der mit diesem Zyklus sein „großes Lebewohlsagen“ anstimmte.

1907 waren die achtzig Gedichte im Leipziger Insel-Verlag erschienen. Der Schriftsteller Hans Bethge hatte sie anhand relativ frei gehaltener französischer und englischer Übersetzungen in deutscher Nachdichtung herausgegeben: ein sentimental-kunstgewerbliches Produkt des Jugendstils der Wiener Sezession, voller Pseudo-Chinoiserien; keineswegs eine philologisch exakte Wiedergabe der Vorlagen. Bethge, der kein Sinologe war, schwärmte, wie er bekannte, für „die bang verschwebende Zartheit lyrischen Klangs“ in dieser Poesie. „Die chinesische Flöte“ war eine Anthologie Lyrik aus drei Jahrtausenden, die Mahler durch das Geschenk eines Freundes kennenlernte, den Hofrat Dr. Theobald Pollak. Sieben Gedichte sollten zum Gegenstand der Vertonung werden, Verse, deren Weltschmerz Mahler naheging. Da zwei Texte

zum umfassenden Schlußstück des zyklisch angelegten Werkes zusammengezogen wurden, ergab sich eine Folge von sechs Gesängen. Auf einen der größten chinesischen Lyriker gehen allein vier Gedichte zurück: Li T'ai Po (oder Li-T'ai-Pe), der im 8. Jh. lebte - wie die anderen von Mahler berücksichtigten Autoren auch. Daß ein Liederzyklus sich auf Texte verschiedener Dichter bezieht, ist für die Musikgeschichte, nebenbei bemerkt, sehr ungewöhnlich. Im Zuge der Aneignung der Verse kam es auf Seiten Mahlers zu eigenwilligen Änderungen und Ergänzungen. Literarisches Gespür zeigte er insofern, als Detailkorrekturen oft den Gehalt der Aussage vertieften oder verallgemeinerten. Vielfach haben die Änderungen aber auch musikalische Gründe gehabt, die sich erst während der kompositorischen Arbeit ergaben. Zeitlebens verhielt Mahler sich gegenüber den von ihm vertonten Texten usurpatorisch: Er wählte mit Vorliebe statt künstlerisch hochrangiger Gedichte gleichsam unausgeschöpfte Rohstoffe aus, denen er nach seinen eigenen Vorstellungen die gewünschte Form verlieh - um gleichnishafte, sprachkräftige Bilder zu erhalten. Solche Eingriffe waren bei Mahler auf jeder Stufe des Kompositionsprozesses möglich.

### **Rezitation Nr.1: Das Trinklied vom Jammer der Erde**

Der Titel „Das Trinklied vom Jammer der Erde“, den Mahler von Bethge übernahm, erinnert an zwei Titelvarianten des Gesamtwerks, die der Komponist mit der Zeit wieder verwarf: „Das Lied vom Jammer der Erde“ und „Das Trinklied von der Erde“; auch „Die Flöte aus Jade“ hat der Zyklus einmal heißen sollen. Ein Blick in die Werkstatt Mahlers fördert zutage, daß das erste der Lieder wahrscheinlich nicht als erstes komponiert wurde. Es liegt eine Mischung aus Strophenbau und Sonatensatzform voller motivisch-thematischer Arbeit vor: mit Exposition, deren variiertes Wiederholung, Durchführung und variiertes Reprise.

### **Musik Nr.2**

Fritz Wunderlich ist die wohl vollkommenste auf Schallplatte dokumentierte Interpretation des „Trinklieds vom Jammer der Erde“ zu danken. Herz und Hirn sind in seinem Gesang souverän ausbalanciert, ungemein flexibel wechselt er zwischen heldischen und lyrischen Ausdruckswerten. Hervorragend kommt der Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz der Exposition zur Geltung: zwischen den Polen enthusiastisch-ausgelassen, hochgepeitscht-überschäumend einerseits und mild-verhalten, finster-fatalistisch andererseits. Sauberste Textartikulation erfolgt bei Wunderlich mit entwaffnender Selbstverständlichkeit. Sein märchenhaftes Stimmmaterial setzt er auch bei den unbequemen hellen Vokalen in der Höhe bravourös ein, so daß der heikle Schwierigkeitsgrad des Liedes nirgends spürbar wird. Bewegend gelingt ihm zumal der Refrain mit seiner melodisch gleichsam deprimierend abwärts gerichteten Tonfolge auf die Verszeile „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“.

Otto Klemperer leitete diese berühmte Schallplattenproduktion, bei der es sich schlicht und einfach um die bis heute beste Wiedergabe des Werkes auf Tonträger handelt. Dabei wurden die Tenor- und Altlieder getrennt aufgenommen, was einen überzeugenden Gesamteindruck sonst nicht gerade zwangsläufig nach sich zieht. Die Studiositzungen von 1964 und 1966 dokumentieren die Zeit vor und nach der Umbenennung des Londoner Philharmonia Orchestra in New Philharmonia Orchestra. Klemperer dirigiert, als wenn er nicht den geringsten Zweifel daran hätte, daß Mahler in diesem Fall ohne Retuschen, ohne Korrekturen an der Instrumentation beispielsweise ausgekommen wäre - hätte er „Das Lied von der Erde“ selbst noch hören können. Streng und emphatisch wird die bei Mahler oft dezidiert tragische Tonart a-Moll von Klemperer herausgemeißelt. Im Umgang mit Tempofragen zeigt er sich völlig „anders“ als in jungen Jahren, wo er viel zügigere Tempi wählte. Doch auch ein breites Zeitmaß kann spannungsgeladen sein, solange der musikalische Fluß gewahrt bleibt und Einzelheiten genügend konturiert werden - wie hier. Klemperer erfaßt wichtige Merkmale der Musik wie die

Bedeutung der leitmotivisch als Ausgangsmaterial gehandhabten und Einheit in der Mannigfaltigkeit bildenden, für viele melodische Gestalten des Werkes subkutan maßgeblichen Töne a-g-e bzw. a-g-e-c (in symbolisch niederdrückender Reihenfolge). Diese dreitönige Grundgestalt wird von Mahler im Laufe des Werkes vielfach transponiert, in Umkehrung, rückläufiger Krebsgestalt und Achsendrehung präsentiert. Keimzelle ist die Hörnerfanfäre zu Beginn mit dem Eckintervall der Dreitonfolge, der Quarte, oder auch das kurz darauf angestimmte Geigenmotiv: Ausschnitt einer pentatonischen, also fünftönigen und halbtönen Leiter, wobei Pentatonik hier der traditionellen Dur-Moll-Tonalität einverleibt wird. Als Dirigent war Klemperer noch persönlich - auch in seiner Musikauffassung - von Mahler beeinflusst. Von 1907, dem Jahr der ersten Kompositionsskizzen zum „Lied von der Erde“, stammt das bekannte Empfehlungsschreiben des Komponisten mit dem Wortlaut: „Gustav Mahler empfiehlt Herrn Klemperer als einen hervorragend guten und trotz seiner Jugend schon sehr routinierten Musiker, der zur Dirigentenlaufbahn prädestiniert ist.“

Eine zeitlang als zweiter Wunderlich galt Peter Schreier. Eine instrumentale Gesangshaltung verbindet sich bei ihm mit einem „weißen“ Timbre, das zu einer gewissen aussagearmen Neutralität neigt; die Stimme wirkt zumindest für das „Trinklied vom Jammer der Erde“ zu leichtgewichtig, in der vibratoarmen, bisweilen eng und gequetscht klingenden Höhe kläglich. Extrem nachdenklich, ja grüblerisch nähert sich Schreier dem f-moll-Mittelteil des Liedes, der zunächst mit Tremolo-Grundierung instrumental-arios gehaltenen Durchführung, die kantable Momente beim beschwörenden Anblick von Kosmos und Firmament enthält. Es handelt sich, nebenbei bemerkt, um eine im Nachhinein hinzugemischte Aufnahme der isolierten Tenorstimme unter eigenen akustischen Bedingungen gegenüber dem im Orchesterpart wiedergegebenen Live-Mitschnitt; mit Folgen für den Spannungsbogen. 1988 dirigierte Eliahu Inbal das Werk am Pult des Radiosinfonieorchesters Frankfurt, nicht ohne die variativen Änderungen der motivischen Grundgestalt überlegt

auszutariieren. Eindrucksvoll sind die klar und farbig aufgefächerten, bis ins Detail identifizierbaren Instrumentengruppen zu unterscheiden. Mit bemerkenswert fein gezeichneter Tongebung warten die Geigen auf.

### **Musik Nr.3**

Als primus inter pares inmitten orchestraler Farbenpracht, auf derselben Ebene der Klangbühne wie das Orchester, nicht wie üblich vorgezogen, erscheint die Gesangsstimme in einer Aufnahme Klaus Tennstedts, der damit, vielleicht unfreiwillig, eine Eigentümlichkeit des Werkes verdeutlicht: die Gleichberechtigung von Gesang und Orchester; kantable Instrumentalstimmen unterbrechen vielfach den realen Gesang und spinnen ihn fort: So kommen Dialoge zustande, die den gattungsgeschichtlichen Hintergrund ins Gedächtnis rufen. Die eine zeitlang konträr, nicht etwa kompatibel eingestuften Genres Lied und Symphonie sind im „Lied von der Erde“ radikal verschränkt worden - wie hundert Jahre zuvor unvorstellbar! Seit langem hatten sich in Mahlers Schaffen Elemente beider Gattungen durchdrungen: Ergebnis war diesmal eine Synthese sui generis, ein Orchesterliederzyklus von symphonischer Kohärenz. Genau genommen, ist aus dem anfänglichen Orchesterliederzyklus mit symphonischen Elementen, alternativ aufführbar auch mit Klavierbegleitung, immer mehr eine aus Liedsätzen bestehende Symphonie geworden; erst spät wandte Mahler der Orchesterfassung sein primäres Interesse zu, der Klavierfassung ein sekundäres. Als Datum der Aufnahme Tennstedts werden wiederum zwei Jahreszahlen angegeben: 1982 und 1984. Der Dirigent hält das London Philharmonic Orchestra zur Beachtung der Tempovorschrift an, die das „Allegro“ mit dem Zusatz „pesante“ versieht, „schwer“. Die musikalische Architektur mutet dadurch klobig an, wenn nicht zyklisch. Tennstedt tut, als ob jeder Note ein Ausrufezeichen folgte. Daraus darf man keine gesteigerte Texttreue folgern, schon eher die Gefahr, den Zusammenhang aus dem Blick zu verlieren: Mit dieser Aufnahme verbindet sich das langsamste „Trinklied“ der

gesamten Diskographie. Die expressionistische, dämoniegetränkte Schreckensvision eines auf Gräbern hockenden und heulenden Affen, diesen repressenartigen Schlußteil des Liedes erlebt man hier eher beklemmend als hysterisch: Schrille Dissonanzen münden mit Bleigewichten in die Niedergeschlagenheit der Schlußakte. Dem Tenor Klaus König wird man die Eindimensionalität seiner Vortragshaltung vorwerfen können - und daß er in den verhaltenen Passagen den vokalen Zugriff nicht genügend dämpft. Seine heldisch veranlagte Stimme mit kräftiger Höhe nimmt dem Hörer aber zweifellos das Bangen um die Klippen des Parts.

#### **Musik Nr.4**

Bei einem Tenor wie Jon Vickers kann das Stimmvolumen nicht über, sagen wir, eine gewisse Holzfäller-Mentalität des Vortrags hinwegtäuschen; im Timbre liegt reizvollerweise aber auch so etwas wie die Suggestion von Wehmut. Sogar sarkastische, dem Text angemessen höhnische Zwischentöne werden angeschlagen: mit theatralischem Aplomb. Der unsauberen Diktion ist die nicht-deutschsprachige, in diesem Fall kanadische Herkunft des Sängers anzumerken.

Zurückhaltend und vorsichtig in der Begleiterrolle agierte Colin Davis 1981 mit dem London Symphony Orchestra, ohne den verschiedenen Instrumentengruppen ein klares Eigenprofil zu gewähren - als wenn die Identifikationsbereitschaft des Dirigenten sich in Grenzen hielte mit diesem balladenhaft geäußerten angstvollen Unterton des „Trinklieds vom Jammer der Erde“, das den plötzlich erwachten Lebenshunger eines Todgeweihten signalisiert.

#### **Musik Nr.5**

Die Wiedergabe des „Liedes von der Erde“ differiert in der Schallplattengeschichte um nicht weniger als 16 Minuten; die schnellste Version datiert von 1951 (Leitung: Otto Klemperer), die



langsamste von 1981 (Leitung: Colin Davis), wobei die unterschiedlichen Darstellungen des überdimensionalen Schlußsatzes, des „Abschieds“, primär dafür verantwortlich zu machen sind.

In sechs Sätze gliedert sich „Das Lied von der Erde“ wie die dritte Symphonie, die ebenfalls umfangreiche Ecksätze vier Genrebilder rahmen läßt - und langsam schließt. Variationstechniken liegen für den komponierenden Interpreten von Gedichten wegen der strophischen Textvorlage nahe. ABA-Bogenformen prägen die Lieder Nr.2-5 im Unterschied zu den von symphonischen Zügen und Sonatensatzelementen durchdrungenen Ecksätzen, die genauer vielleicht als „Gesänge“ zu bezeichnen wären, nicht als „Lieder“.

Inhaltlich geht es um Vergangenes allgemein in Nr.3 und 4, um individuelle Erzählperspektiven in Verbindung mit komplementären Jahreszeiten in Nr.2 und 5, so daß sich eine Symmetrie in der Gesamtdisposition ergibt. Nach Art von Charakterstücken friert jeder der vier Mittelsätze ein bestimmtes Erfahrungsmoment ein.

### **Rezitation Nr.2: Der Einsame im Herbst**

Mahler bezog das Schicksal des hier geschilderten Individuums auf sich selbst; Bethges Nachdichtung trägt den weiblichen Artikel im Titel: „Die Einsame im Herbst“. Natur- und Seelenzustand korrespondieren miteinander, ein graues Landschaftsbild spiegelt die psychische Verfassung eines depressiven, den Tod und damit Frieden herbeiwünschenden Einsamen.

Für die rezitativartige Elegie wählte Mahler eine komplexe Strophenform mit musikalisch immer neuen Varianten des Grundmodells; zwei zentrale thematische Gebilde wären ohne den charakteristischen Wechsel zwischen Dur und Moll nicht, was sie sind. Die kleinste Orchesterbesetzung innerhalb des Zyklus' sorgt für einen kammermusikalisch-intimen Tonfall mit zahllosen Seufzerfiguren über einer kreisenden, unbeteiligt wirkenden Achtelbewegung verhangener Geigen.

### **Musik Nr.6**

Mildred Miller läßt für das geforderte rezitativische Parlando dieses d-moll-Stückes viel Sorgfalt in Fragen der Diktion walten, phrasiert die legato-Bögen apart, wenn auch nicht immer ebenmäßig. Bruno Walter war 1960 bei den Feierlichkeiten zum 100.Geburtstag Mahlers in New York am Pult des dortigen Philharmonischen Orchesters immerhin 83 Jahre alt. „Ermüdet“ wünschte sich Mahler laut Vortragsanweisung den Interpretationsansatz, „etwas schleichend“ das Tempo. Ohne die einzelnen Farbwerte entschieden genug voneinander abzugrenzen, ließ Bruno Walter die Konturen des Liedes damals neblig-trüb im Ungewissen. 1936 war das anders. Damals erbrachte er den Beweis dafür, daß er die polyphone Satzstruktur, die „asiatisch“ angehauchte kontrapunktische Konstruktion erkannt hatte. Den späten Mahler, einen 48jährigen Mann, kennzeichnet ja das Interesse an linearer Strukturierung des Satzes mit disparat verlaufenden Linien statt der früheren Klangschichtungen und Klangballungen. 1936 versagte sich Bruno Walter ein Zuviel an dirigentischer Schwermut, ein flotteres Tempo wählte für dieses Stück kein anderer Dirigent der Diskographie. Es handelt sich, ganz allgemein, um den ältesten auf Schellackplatten veröffentlichten Live-Mitschnitt der Wiener Philharmoniker, hier anlässlich eines Konzerts zum 25.Todestag Mahlers. Die Schwedin Kerstin Thorborg zeigte sich ungemein beweglich und geschmackvoll auf der Suche nach plastischen Ausdrucksschattierungen angesichts abwechslungsreicher Vortragsanweisungen.

#### **Musik Nr.7**

Unter den Interpreten der Schallplattengeschichte hat das „Lied von der Erde“ niemand so oft vor Mikrofonen dirigiert wie Bruno Walter. Seine atmosphärisch konzentrierteste und von jeher am meisten bejubelte Aufnahme, in der er wesentliche Charakteristika der Komposition ohrenfällig nachzeichnet, entstand 1952, wiederum am Pult der Wiener Philharmoniker, deren klangliche Eigenarten, etwa im

Bereich des Oboentimbres, hier besonders evident werden. Das zentrale Oboenthema des „Einsamen im Herbst“ erinnert gerade hier an die trostlose Hirtenweise des Englischhorns aus dem dritten Akt von Wagners „Tristan“, wo es ebenfalls um den Blick ins Seelenleben eines dem Tode geweihten Menschen geht.

Über keine geringere als Kathleen Ferrier verfügte Bruno Walter in der Aufnahme von 1952, jene charismatische, volltönende Stimme, die sich auf einen herzerweichenden, geheimnisvoll auratischen Vortrag voller tief empfundener Todesnähe verstand - kurz vor ihrem eigenen, durch ein Krebsleiden vorzeitig herbeigeführten Ende. Der Gesang entfaltet so etwas wie existentielle Glut, ohne ein aufgesetztes *espressivo* zu bemühen. Die pathetisch und zugleich melancholisch getönte Suggestivkraft bewirkt eine Blickrichtung gen Jenseits. Großartig gelang beispielsweise beim „Einsamen im Herbst“ der Augenblick der Aufhellung kurz vor Schluß, wo sich ein typisch Mahlerscher Durchbruch ereignet: „Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen?“, lautet die rhetorische Frage, die von der Musik unzweideutig beantwortet wird. Zwischen den Zeilen der Gedichte las Kathleen Ferrier nicht mit astreiner Diktion des Deutschen; Probleme kannte sie auch mit dem Fokus der Stimme und der Tessitura, genauer: hoch gelegenen Teilabschnitten dieser Partie. Eine veritable Altstimme nannte diese Sängerin ihr eigen - keinen Mezzosopran wie Mildred Miller oder Kerstin Thorborg.

#### **Musik Nr.8**

Wie die Jugend selbst ist der von ihr erzählende dritte Satz des „Liedes von der Erde“ relativ kurz, aber nicht nur deshalb auch der „liedhafteste“ Teil des Zyklus'. Bethges Titel: „Der Pavillon aus Porzellan“ erinnert daran, daß chinesisches Porzellan an europäischen Fürstenhöfen dereinst modisches Interesse fand. Das Gedicht konfrontiert weder mit einem lyrischen Ich noch mit einer eigentlichen Handlungsschilderung. Es ist ein Genrebild.

#### **Rezitation Nr.3: Von der Jugend**

Eine pentatonische Färbung delikater Art strebt Mahler für dieses Scherzo mit Minore-Mittelteil an, kaum ein westlicher Komponist dürfte fernöstliche Musikelemente jemals so überzeugend in seinen Personalstil integriert haben. Es gibt auch instrumentatorisch dezent kolorierende Hinweise auf die chinesische Szenerie. Mittlere und hohe Klangregionen dominieren, Triangel und Piccoloflöte stechen hervor. Die Harmonik gibt sich impressionistisch, flächig, erstarrt, ohne funktionalen Prozeßcharakter. Die Melodik beschreibt Wellen zur Veranschaulichung des Gedichtinhalts; wenn nicht diverse Moll-Eintrübungen, so verweisen spätestens die Schlußakte mit baßlosem Quartsextklang am Ende darauf, daß das Imaginierte sich hier als Wasserspiegelung auf einem Teich ereignet: für Mahler wie in einem schmerzlichen Traumbild einer selbst nie erlebten Jugend. Was vorliegt, ist eine unreal-utopische Schilderung unbeschwerten Beisammenseins, gelösten Plauderns. Anton Webern meinte das Gedicht kurzzeitig so interpretieren zu dürfen, daß die Jugend die Dinge schlicht verkehrt sieht.

#### **Musik Nr.9**

Carl Schuricht war in jungen Jahren einer der ersten Mahler-Pioniere unter den Dirigenten; zum Zeitpunkt dieses Amsterdamer Live-Mitschnitts nach Kriegsbeginn 1939 war Mahler in Deutschland verboten, in Holland wenig später auch. Liebevoll und ohne Hektik, der Tempoangabe „Behaglich heiter“ gemäß, widmete sich der Dirigent den graziösen Achtelbewegungen, den Orgelpunkten, Liegestimmen und Ostinati der Musik; das Concertgebouworchester beherrschte das Idiom Mahlers schon damals akzentfrei; dank Willem Mengelberg war es viele Jahre lang das einzige Orchester der Welt mit sämtlichen Werken Mahlers im Repertoire.

Der Schwede Carl-Martin Öhmann wählte für das Lied „Von der Jugend“ einen angemessen gezierten, gekünstelten Tonfall; wohl

bewußt operierte er mit steif in die Länge gezogenen Tönen und portamenti. Man erkennt, wie distanziert-artifiziell, stilisiert und leidenschaftslos das Lied sich gibt, wie manieristisch lächelnd. Demgegenüber geradliniger, ohne Übertreibungen, aber mit Stilgefühl und Interesse an unpräzisen Farbnuancen sang Helmut Melchert das Lied in der von 1958 stammenden Aufnahme Hans Rosbauds. Ihm gelang angesichts dieser B-Dur-Miniatur eine dirigentisch angemessen kapriziös-elegante, zierlich-pittoreske Zeichnung, gewissenhaft strukturbewußt, angemessen unsentimental.

#### **Musik Nr.10**

„Von der Schönheit“ heißt das „Am Ufer“ überschriebene Gedicht Bethges bei Mahler. Die Textvorlage erweiterte er erheblich, ohne ein lyrisches Ich einzuführen. Charmant und zart, dekorativ und idyllisch mutet die Musik an, in diesem von unerfüllter Sehnsucht kündenden, „Comodo Dolcissimo“ überschriebenen G-Dur-Andante, das Züge eines Menuetts trägt. Das erste Thema ist wiederum beeinflusst vom pentatonischen Tonsystem; mit dem vorangegangenen Lied verbindet dieses ein bestimmtes motivisches Gebilde, aber auch der Quartsextklang im Schlußakkord.

#### **Rezitation Nr.4: Von der Schönheit**

Wie Kathleen Ferrier, mit der sie bisweilen verglichen wird, ist Janet Baker von einer ausgeprägten sängerischen Aura umgeben; auch in einer 1975 entstandenen Aufnahme des „Liedes von der Erde“. Die Stimme von Janet Baker wirkt nobel und vornehm in Timbre und Tonfülle; schlackenlos wirft sie eine gezügelte Glut in die Waagschale - sowie eine Mahler rundherum hochadäquat melancholische Klangfarbe. Dennoch erreicht die Artikulation nicht die wünschenswerten Grade von Plastizität. Mit großer Lockerheit nehmen die Amsterdamer Musiker des von Bernard Haitink akkurat koordinierten Concertgebouworchesters den tonmalerisch drastischen und auf Steigerung angelegten Mittelteil in Angriff, diese mit voller

Besetzung realisierten lärmend-turbulenten Klänge voller bedrohlicher Marschrhythmen. Mahler steigert sie bis ins Rohe, Monströse hinein.

#### **Musik Nr.11**

1984 ist das Datum einer Aufnahme mit den preußisch durchtrainiert wirkenden Berliner Philharmonikern in zwiespältiger Konstellation mit aristokratischer Grandezza südländischer Prägung, die vom Dirigenten ins Spiel gebracht wird: Carlo Maria Giulini. An seinem Formsinn braucht niemand zu zweifeln, und gerade Überblick steht einem Interpreten dieses vielgesichtigen Intermezzos gut zu Gesichte. Doch Brigitte Fassbaender läßt der Maestro im ganzen viel zu kopfgesteuert vorgehen: zumal im gewollt wirkungsbewußten Umgang mit Ausdruckswerten des Grazilen und Kapriziösen. Stellenweise wirkt die Vortragshaltung forciert, stellenweise atemlos.

#### **Musik Nr.12**

Wie im „Trinklied vom Jammer der Erde“ dreht es sich bei dem Gedicht „Der Trunkene im Frühling“ (nach Bethge: „Der Trinker im Frühling“) um Wein und Gesang, diesmal als Bestandteil eines Kreislaufs, in den auch der Schlaf gehört. Der Mensch negiert tagträumend „Müh und Plag“, ignoriert in seiner rauschhaft erlangten Gleichgültigkeit dem Dasein gegenüber sogar zwitschernde Frühlingsboten.

#### **Rezitation Nr.5: Der Trunkene im Frühling**

In eine Scherzo-Form gießt Mahler auch hier wieder ein variiertes Strophenlied, das dem Grundmodell stets neue Auslegungen zuteil werden läßt. „Keck, aber nicht zu schnell“ wünscht er sich dieses A-Dur-Stück.

#### **Musik Nr.13**

René Kollo gibt sich hier angemessen frisch und euphorisch, dem Textinhalt entsprechend flapsig-schnöselig; den mehrfach geforderten Spitzenton a schleudert er im Bewußtsein prächtiger Strahlkraft heraus. Für die Mittelstrophen mit ihrem Tonfall traumhaft-versunkener Introversion dämpft der Sänger seine Emphase vielleicht nicht entschieden genug. Am Pult des Israel Philharmonic Orchestra zeigte sich 1972 Leonard Bernstein, der selbsternannte „Statthalter Mahlers auf Erden“, wie stets exaltiert identifikationsfreudig, hier in der Spielart des Lebenslustig-Leichtherzigen, des Unbändigen. Genüßlich auf der Spur der Harmonik, die förmlich taumelnde, torkelnde Bewegungen beschreibt, schien Bernstein auch die Temposchwankungen und den mehrfachen Wechsel des Tonfalls als Signal für die Trunkenheit des Protagonisten deuten zu wollen. Giuseppe Sinopoli scheint die Dresdner Staatskapelle vor seiner Aufnahme von 1996 über sein Interesse an den agogischen und instrumentatorischen Details der Partitur informiert zu haben. Viele Details werden aber zu Einzelbausteinen, statt Teile eines Ganzen zu sein (hier z.B. lautmalerisch-illustrative Vogelstimmenmotive; oder die strukturelle Anspielung auf das Andante amoroso der siebten Symphonie durch eine Soloviolinfigur). Immer wieder staut sich der Fluß des Geschehens: Da wird vieles auf Kosten des Gesamtpanoramas, zu minutiös, unter das Mikroskop genommen. Dem Neuseeländer Keith Lewis gelingen nur die in piano-Regionen angesiedelten Abschnitte: Sobald er Kraft zu entfalten hat, versagt er; eine mangelhafte Phrasierung sprachlicher Feinheiten verärgert ebenso wie die weitgehend unattraktiv gefärbten Spitzentöne.

#### **Musik Nr.14**

Der Amerikaner Thomas Moser verfügt über eine wendige Stimme, doch intonatorisch leistet er sich einen Fehltritt nach dem anderen. 1989 nahm er an einer Aufnahme der mit Textvarianten in Dichtung

und Musik aufwartenden Klavierfassung des „Liedes von der Erde“ teil. „Der Trunkene im Frühling“ ist hier versehen mit der Vortragsbezeichnung: „Mit verwegendem Ausdruck, beinahe mit Hohn. Nicht zu schnell.“; der Pianist Cyprien Katsaris hält sich daran. Obwohl die Klavierfassung von Mahler nicht der Öffentlichkeit übergeben wurde, ist sie mehr als ein Entwurf. Sie stellt sozusagen im Nachhinein die konventionelle Balance wieder her, derzufolge der singende Liedinterpret gegenüber seinem Klavierbegleiter im Vordergrund steht. Mit dem Sänger rückt dadurch, bei angemessener Diktion, auch die lyrische Aussage des Gedichts wieder ins Zentrum.

#### **Musik Nr.15**

Die Natur im Spannungsfeld zur Einsamkeit des menschlichen Seins ist Thema des letzten Satzes von Mahlers letztem Liederzyklus, der „Abschied“ hat als Kern des Werkganzen zu gelten, zu dem die fünf vorangegangenen Sätze lediglich den Weg ebnen. Zusammen beanspruchen die ersten fünf Lieder etwa die gleiche Aufführungsdauer wie der riesenhaft dimensionierte letzte Satz für sich genommen. Mahler hat die inhaltlich aufeinander bezogenen Gedichte „In Erwartung des Freundes“ und „Der Abschied des Freundes“ zusammengefaßt und mit eigenen Verszeilen abgerundet. Musikalisch erwartet den Hörer ein Adagio-Satz, der genuin symphonische Züge trägt, Elemente der Sonatensatzform aufweist: Das erste Gedicht wird verarbeitet im Rahmen einer mehrteiligen Exposition, die Kontraste bezüglich Tempo, Takt- und Tonart aufweist; das zweite Gedicht erscheint in Gestalt einer variierten bzw. durchführungsartig angelegten Reprise. Jeweils gehen rezitativische Elemente in liedhaft geschlossenere, mit inbrünstigem *espressivo* ausgestattete Gebilde über; linear polyphon entfaltet sich eine prosahaft erzählende, teils rhapsodisch, teils quasi-improvisiert anmutende Musik.

„Schwer“ soll der c-Moll-Beginn des Satzes laut Vortragsanweisung klingende Gestalt annehmen. Das Tamtam signalisiert symbolisch den



kondukthaften, requiemhaften Gestus der Musik. Wie aus dem Nichts kommend, wird jeglicher etwaige Bewegungsdrang durch einen tiefen Pedalton im Keim erstickt; vielleicht besteht dabei ein Bezug zur persönlichen Einschränkung der Bewegungsfreiheit Mahlers aufgrund seiner Herzkrankheit. Die Musik nimmt sich viel Zeit, um sich über ihr Anliegen Rechenschaft abzugeben, Klarheit zu verschaffen. Ausgangspunkt für die einzelnen Klangfelder ist elementarstes Tonmaterial. Eine der wichtigsten Rollen unter den Instrumenten hat die Oboe zu spielen; die melancholisch ornamentierte, sforzato einsetzende und dann leise verklingende Doppelschlagsfigur wirkt wie ein Beben und Zittern des zentralen C-Klangs. Sie liefert ein Beispiel für Mahlers Umgang mit Naturlauten und speziell Vogelstimmen als Repräsentanten der vom menschlichen Treiben unberührten Natur: Sie ist es, die im Menschen die Sehnsucht nach einer anderen Welt auslöst: mit schwebendem Mond, dunklen Fichten, singendem Bach, atmender Erde. Seufzermotive in Terzen und ein doppelter Sekundfall erweisen sich als motivisch bedeutsam, eigentümliche metrische Bildungen erwecken den Eindruck, als sei die Musik von der Bürde des Taktstrichs befreit - zu verstehen als tönende Chiffre für den Zerfall irdischer Zeitgefüge im Angesichte der Ewigkeit (wie in der „Auferstehungssymphonie“, die übrigens am Abend der Uraufführung des „Liedes von der Erde“ nach der Pause erklang).

### **Rezitation Nr.6: Der Abschied**

#### **Musik Nr.16**

„Was glauben Sie?“, fragte Mahler, als er Bruno Walter den „Abschied“ vorlegte, „ist das überhaupt zum Aushalten? Werden sich die Menschen nicht danach umbringen?“ Im Hinblick auf die rhythmischen Schwierigkeiten des „Abschieds“ fragte Mahler: „Haben Sie eine Ahnung, wie man das dirigieren soll? Ich nicht!“ Herbert von Karajan machte sich die instrumentale Perfektion der Berliner Philharmoniker 1974 für eine Stimmungsmalerei der

Superlative zunutze; im Breitwandformat entfaltete sich einer der klangsinnlichsten und ruhevollsten „Abschiede“ der Diskographie. Christa Ludwig garantierte puren Wohllaut in gleichsam bestürzender Vollendung, wie selbstverständlich anmutend. Mit ihrer von Registerbrüchen völlig freien Stimme und deren unwiderstehlichem Seidenschimmer tauchte die Sängerin die unwiderstehliche „Silberbarke“ des Mondes in eine schauern machende Atmosphäre voller Sinnlichkeit. Auch in anderen Aufnahmen, etwa unter Otto Klemperer oder Leonard Bernstein, stellte sich die Ludwig in den Dienst subtilen Schöngesangs - als die vokal betörendste Interpretin des „Abschieds“.

Der Slowenin Marjana Lipovsek beispielsweise, deren Mezzosopran über manche Tugend verfügt, mangelt es an einer vergleichbar natürlichen Vortragshaltung, die meisten Töne klingen kehlig. Wunderbar zurückgenommen gelingt ihr allerdings der als Stillstand der Zeit auskomponierte Vers „Die Welt schläft ein!“. Am Pult des Concertgebouworchesters agierte Georg Solti 1992 mit abgeklärter Verve, nicht so hypertroph erregt wie früher. In friedlicher Färbung erglüht und pulsiert das melodisch ausufernde Geschehen des Seitensatzes in schwebender Polyrythmik.

#### **Musik Nr.17**

Das Chicago Symphony Orchestra, mit dem Georg Solti 1972 eine Aufnahme des Werkes machte, klang 1959 unter Fritz Reiner präzise ausbalanciert, aber dem Ausdruck herzerreißender Lebenslust im Angesichte bevorstehenden Lebensverlusts gegenüber unangemessen distanziert. Auch die leicht flackernde Stimme von Maureen Forrester verblieb in einer defensiven Erzählhaltung, unter Verzicht auf Gefühlshochdruck bei dem Vers „Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen“.

#### **Musik Nr.18**

Daniel Barenboim steuerte das Chicago Symphony Orchestra 1991 in einer Weise, die das Orchester immer wieder und gerade im

„Abschied“ schemenhaft zart, geradezu wattiert Gestalt annehmen ließ. Inmitten weicher Instrumentalkonturen hörte man die Verse verständlich und verständnisvoll singen: von Waltraud Meier. Vielleicht gerade aufgrund ihrer unruhig-geschärften Vibrato-Amplituden verstand sie sich darauf zu zeigen, wie quälend lang die Wartezeit für das lyrische Subjekt hier ist - wie *er* von Verlustängsten gespeist wird, Mahlers selbstgedichteter Ausruf „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunkne Welt!“...

#### Musik Nr.19

Wenn das Englischhorn die erzitternde Doppelschlagsfigur der Oboe übernimmt und sich damit die Musik noch einmal entschieden trübt, steht der Übergang von der zweiten zur dritten Strophe bevor, die Nahtstelle zwischen den beiden von Mahler zusammengezogenen Gedichten. Der sie trennt und verbindet, ist ein durchführungsartig gesteigerter Trauermarsch mit vielsagenden Generalpausen, vielsagenden Tamtam-Akzenten als „Grabgeläut“ (so Mahler selbst). Die kreisenden melodischen Gebilde suggerieren ein Auf-der-Stelle-Treten: Unentrinnbarkeit.

Drei Rezitative sind es, die innerhalb des „Abschieds“ den Weg des poetischen Subjekts in die Isolation beschreiben, einen Weg, an dessen Beginn so etwas wie Kommunikation gestanden hat - mit der Natur nämlich. Wie sehr die Vereinsamung des lyrischen Ich vorangeschritten ist, zeigt sich daran, daß die Gesangsstimme ohne die zuvor bei den korrespondierenden Rezitativstellen naturhaft-vegetativ kontrapunktierende Flöte in Erscheinung tritt. Die Erzählung erfolgt plötzlich in der Vergangenheitsform, in der dritten Person - mancher assoziiert die Evangelistenfigur aus Passionszusammenhängen. Jetzt wird auch das Wort „Abschied“ explizit ausgesprochen. Dann aber ändert sich wieder die Perspektive, in direkter Rede und ganz subjektiv nimmt die Gewißheit des Todes Gestalt an. Die Peripetie setzt ein, zwingt die pantheistische Schlußvision herbei, eine Apotheose, die den Tod als Brücke zu

neuem Leben ausweist, zu einer wie auch immer imaginierten Regeneration. Zu innigen Dur-Klängen wird der östlichen Herkunft der Gedichte meditativ Rechnung getragen, der Hörer darf, wenn er mag, an Lao-tse denken. Mahler glaubte wohl auch selbst an die Fortdauer menschlicher Existenz jenseits des Irdischen. Bereits als 19jähriger hatte er schwärmerisch die Frage niedergeschrieben: „Wann, o wann, geliebte Erde, wirst Du den Verlassenen an Deine Brust nehmen?“

Eine vom Komponisten autorisierte Fassung des „Liedes von der Erde“, von der hier bisher nicht die Rede war, soll für den Schlußteil des „Abschieds“ herangezogen werden. Wenn man den Part der Altistin mit einem Bariton besetzt - was Mahler gestattete -, ist der Kontrast zum Tenor rein farblich nicht mehr so gravierend, so daß man es leichter hat, sich als poetisches Subjekt durchgehend ein- und dieselbe Person vorzustellen. Die hohe Lage, in der sich der Bariton zu bewegen hat, verleiht den entsprechenden Gedichten und ihrer Aussage andererseits einen geradezu jenseitigen Charakter von großer Schwerelosigkeit.

Der Vergessenheit entriß Dietrich Fischer-Dieskau die Baritonfassung schon 1959 in einer Aufnahme des ganz unauffällig werkadäquat agierenden Paul Kletzki am Pult des Philharmonia Orchestra. Schon damals zehrte der Sänger von großer Intelligenz, die textliche Strukturen und Inhalte veranschaulicht, noch nicht so maniert und nicht so sehr auf das rationale Erfassen des Komponierten fixiert wie in späteren Jahren (etwa in der 1966 entstandenen Wiener Aufnahme Leonard Bernsteins). Trotz gelungener Momente waren die auf artikulatorische Überpointierung ausgerichteten Neigungen Fischer-Dieskaus schon 1959 unüberhörbar; man spürte bereits damals eine Kluft zwischen dem Interpreten und dem poetischen Subjekt; eine Verschmelzung beider fand nicht statt. Gerade bei Mahler, bei einer extrem autobiographisch gefärbten Musik sollte sich ein Sänger allerdings um keinen Preis vor die fiktive Erzählerfigur schieben, sollte ein Sänger das lyrische Ich unmittelbar zum Hörer sprechen lassen.

„Die liebe Erde allüberall“, die von Mahler selbst gedichteten Schlußverse, werden durch Thomas Hampson in der 1995 entstandenen Aufnahme des City of Birmingham Symphony Orchestra unter Simon Rattle zum Ausdruck von Entsagung und Segnung, ohne Schmerz, ohne Bitterkeit - durch einen wohl lautenden und wohl erwogenen Vortrag. Selten gab es einen Amerikaner in der Geschichte des Liedgesangs mit derart akzentarmem Deutsch. Die samtige mezza voce ist enorm tragfähig, auch in den mühelos bewältigten Höhenlagen. Das Ende des „Abschieds“ wirkt zunehmend entrückt, entmaterialisiert, mit verlöschenden pianissimo-Werten, die der Entkräftung des poetischen Subjekts, seine mystische Vereinigung mit dem Kosmos ein exquisit tönendes Pendant schaffen. Das sieben mal wiederholte Wort „ewig“ scheint den Hörer wirklich an sieben Planetensphären vorbeizuführen. Den Merkmalen der Musik, die tut, als wolle sie abheben, ist man in dieser Aufnahme nicht zuletzt wegen des großartigen Orchesters und seines großartigen Dirigenten auf der Spur. Als junger Mann nach dem Besuch einer Mahler-Aufführung davon überzeugt, Dirigent werden zu müssen, zeigt sich Simon Rattle hier als Bewunderer von Details wie der magischen senza-basso-Instrumentierung, die das Imaginierte mit Hilfe von Harfen, Mandoline, Celesta dissoziiert ersterben läßt, zugunsten des dolcissimo ins Visier genommenen entlegen-erdenfernen Ewigen. Das Komponierte mutet an wie ein in Zeitlupe verlöschendes Bild der Erde, betrachtet von Bord einer Raumfähre, aus dem von unendlicher Leere erfüllten Weltall. Während der Gesang nach einem metrischen Schwebezustand als Abbild der davonfliegenden Seele auf der Penultima ausklingt, der zweiten Stufe, ohne Schlußwirkung, kommen zuletzt in einer simultanen Übereinanderschichtung noch einmal die einheitsstiftenden Töne a-g-e-c zur Geltung: Der unaufgelöste Schlußklang, ein C-Dur-Akkord mit sixte ajoutée, scheint von irdischer Schwerkraft befreit zu sein. „Die Erde ist im Entschwinden, eine andere Luft weht herein, ein anderes Licht leuchtet darüber...“ - so Bruno Walter.