

Gustav Mahler: Die Lieder

KONZERT

Staatsorchester Darmstadt

KOMM INS OFFENE

Staatstheater Darmstadt

„Ich bin der Welt abhanden
gekommen, mit der ich
sonst viele Zeit verdorben ...
Ich leb' allein in meinem
Himmel, in meinem Lieben,
in meinem Lied!“

Friedrich Rückert

Mahlers Orchesterlieder

GUSTAV MAHLER (1860 – 1911)

Die Lieder I

**Sonntag, 20. September 2020, 18:00 Uhr,
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

Lieder eines fahrenden Gesellen (1883 – 1885)

Kammerfassung von Jonathan Spandorf.

Auftragwerk des Staatsorchesters Darmstadt (2020, UA)

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht – 2. Ging heut' morgen über's Feld
3. Ich hab' ein glühend Messer – 4. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

Adagio aus der Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur (1910)

Kammerfassung von Cliff Colnot (2007)

Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert (1901 – 1902)

Kammerfassung von Jonathan Spandorf.

Auftragwerk des Staatsorchesters Darmstadt (2020, UA)

1. Blicke mir nicht in die Lieder – 2. Ich atmet' einen linden Duft – 3. Ich bin der Welt abhanden gekommen – 4. Um Mitternacht – 5. Liebst du um Schönheit

STAATSORCHESTER DARMSTADT

BARITON David Pichlmaier

SOPRAN Solgerd Isaly

DIRIGENT Daniel Cohen

Die Lieder II

**Sonntag, 04. Oktober 2020, 11:00 Uhr,
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus**

Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ (1892 – 1898)

Kammerfassungen von Klaus Simon (2012) und Jonathan Spandorf. (Frühlingsmorgen und Ablösung) Auftragswerke des Staatsorchesters Darmstadt (2020, UA)

- „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ (1893): KS Katrin Gerstenberger
- „Lob des hohen Verstandes“ (1896): Michael Pegher
- „Rheinlegendchen“ (1893): Cathrin Lange
- „Trost im Unglück“ (1892): Karola Sophia Schmid / Michael Pegher
- „Das irdische Leben“ (1893): KS Katrin Gerstenberger
- „Der Tamboursg’sell“ (1901): Johannes Seokhoon Moon
- „Frühlingsmorgen“ (1880/81): David Lee
- „Verlor’ne Müh“ (1892): Karola Sophia Schmid / Michael Pegher
- „Lied des Verfolgten im Turm“ (1898): Dong-Won Seo / Lena Sutor-Wernich
- „Ablösung im Sommer“ (1888 – 1889): Karola Sophia Schmidt
- „Der Schildwache Nachtlied“ (1892): Dong-Won Seo / Lena Sutor-Wernich
- „Wo die schönen Trompeten blasen“ (1898): Megan Marie Hart
- „Es sungen drei Engel“ (1895): David Lee
- „Revelge“ (1899): Georg Festl
- „Wer hat dies Liedlein erdacht?“ (1892): Cathrin Lange

STAATSORCHESTER DARMSTADT

SOPRAN KS Katrin Gerstenberger, Megan Marie Hart, Cathrin Lange,
Karola Sophia Schmid

MEZZO-SOPRAN Lena Sutor-Wernich

TENOR David Lee, Michael Pegher

BARITON/ BASS Georg Festl, Johannes Seokhoon Moon, Dong-Won Seo

DIRIGENT Daniel Cohen

Die Lieder III

Sonntag, 04. Oktober 2020, 19:00 Uhr

Freitag, 09. Oktober 2020, 20:00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Kindertotenlieder (1901 – 1904)

Kammerfassung von Arnold Schönberg (1919)

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn – 2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle
Flammen – 3. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein – 4. Oft denk' ich, sie
sind nur ausgegangen – 5. In diesem Wetter, in diesem Braus

Sinfonie Nr. 4 G-Dur (1899 – 1901)

Kammerfassung von Daniel Cohen (2020, UA)

1. Bedächtig. Nicht eilen – 2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast – 3. Ruhe-
voll. Poco Adagio – 4. Sehr behaglich. Sopran-Solo „Wir genießen himmlische
Freuden“ aus „Des Knaben Wunderhorn“

STAATSORCHESTER DARMSTADT

BARITON Julian Orlishausen

SOPRAN Jana Baumeister

DIRIGENT Daniel Cohen

Die Lieder IV

Sonntag, 25. Oktober 2020, 18:00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Das Lied von der Erde.

Eine Sinfonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester nach Hans Bethges „Die chinesische Flöte“ (1908 – 1909)

Kammerfassung nach Skizzen von Arnold Schönberg, vollendet von Rainer Riehn (1983)

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde – 2. Der Einsame im Herbst – 3. Von der Jugend – 4. Von der Schönheit – 5. Der Trunkene im Frühling – 6. Der Abschied

STAATSORCHESTER DARMSTADT

TENOR Peter Sonn

MEZZO-SOPRAN Lena Sutor-Wernich

DIRIGENT Daniel Cohen

Gustav Mahler. Die Welt im Lied

Für uns ist heute kaum noch vorstellbar, dass Gustav Mahlers Musik hierzulande erst ab den 1970er Jahren wieder entdeckt worden ist. Um die Jahrhundertwende war sie in den wichtigen Musikzentren in Deutschland und im Amsterdamer Concertgebouw präsent, galt aber ab den 1920er Jahren als „jugendstilhaft“, was damals noch einem Verdikt gleichkam. Spätestens in den 1930er Jahren, als Mahlers Musik durch die Nazis mit Aufführungsverboten belegt worden war, geriet sie in Vergessenheit. Längst gehören die Sinfonien und die Orchesterlieder Gustav Mahlers zum Kern des sinfonischen Repertoires, und jedes Orchester spielt Mahler als Visitenkarte seines Könnens. Dass sein Musikdenken prägend für die zweite Wiener Schule um Schönberg, Berg und Webern war, ist Gemeinplatz, aber Mahlers Tonsprache wies weiter in die Zukunft.

Gustav Mahler schrieb neun vollendete Sinfonien, dazu kommen Orchesterlieder – auf Texte von Friedrich Rückert und aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* – sowie als Spätwerk *Das Lied von der Erde*. Mahler stammte aus dem mährischen Teil der k.u.k.-Monarchie und studierte am gestrengen Wiener Konservatorium, wo er als junger Komponist auch unter dem Eindruck von Bruckner und Wagner stand. Seine frühen Werke fanden nicht den erhofften Erfolg, so dass er in seiner Laufbahn als Komponist immer wieder von Selbstzweifeln gelähmt wurde. Kapellmeister zu sein wurde für ihn zunächst zum Brotberuf. Unter künstlerisch eher unzumutbaren Bedingungen heuerte er für eine Operettensaison in Bad Hall an und absolvierte danach die auch heute noch in Theaterkreisen sprichwörtliche Ochsentour, die ihn zunächst an die Ostgrenze des damaligen Österreichs verschlug (Laibach, Olmütz). Immerhin ging die Karriere durch Engagements in Kassel und Budapest schnell und steil nach oben, und schließlich fand er sich in Leipzig wieder, wo Arthur Nikisch, einer der angesehensten Dirigenten der Zeit, die Fäden zog. Kurz darauf wechselte Mahler zur Oper Hamburg. Hier wurde Hans von Bülow sein Förderer. Ihn beerbte er als Dirigent der Orchesterkonzerte auch nach dessen Tod. Mahler war

von 1891 bis 1895 Musikdirektor in Hamburg, wo er unter erheblichen – auch gesundheitlichen – Belastungen abenteuerlich viel Repertoire dirigierte.

Gustav Mahler stand im Ruf, als Dirigent, Orchestererzieher und Musikchef gleichermaßen unerbittlich zu sein, der nicht nur mit dem allzu laxen bloßen „Organisieren“ von Aufführungen aufräumte, sondern auch für einen lebendigen, energischen Interpretationsstil stand. Viele Orte seiner Karriere verließ er deshalb im Streit, so auch die Wiener Staatsoper, wo er zwar stilbildend wirkte, aber nach zehn Jahren als Direktor (1897 – 1907) entnervt das Handtuch warf, weil er von der Presse auf üble Weise antisemitisch angefeindet worden war. Sein Credo charakterisiert wohl nichts so treffend, wie der ihm sinngemäß zugeschriebene Satz: „Was ihr Theaterleute Eure Tradition nennt, das ist Eure Bequemlichkeit und Schlamperei!“ Dass er so mit dem Musikbeamtentum aneinander geriet, wundert nicht. Mahler ist einer der ersten modernen Dirigenten, nicht nur in seinen interpretatorischen Ansprüchen. Auch in seiner Präsenz in den Musikzentren wirkt er wie der Prototyp des heutigen Pultstars. Mehrmals war er Gast in New York bei Konzerten der New York Philharmonic Society, bevor er im Jahre seines allzu frühen Todes noch vertraglich zu rund 60 Konzerten in den USA verpflichtet war.

Dem Komponieren konnte Mahler sich nur in den Sommermonaten widmen, wenn die Opernensembles in den Theaterferien waren. Dazu suchte er zumeist idyllische Orte in der Sommerfrische der Alpen auf. Am Attersee im Salzkammergut entstand die 2. *Sinfonie* in einem Komponierhäuschen, dessen Tür die Aufschrift trug: „Eintritt bei Todesstrafe verboten!“ (Von Mahler-Verehrern wurde das Häuschen übrigens vor wenigen Jahren vor dem Platzbedarf des heute dort gelegenen Campingplatzes gerettet.) Später war Mahler im Sommer an den Kärntner Seen und schließlich in Toblach in Südtirol im Pustertal unweit der Dolomiten mit ihren Drei Zinnen.

Die Welt im Buch

„Bücher fresse ich immer mehr und mehr! Sie sind ja doch die einzigen Freunde, die ich mit mir führe! Und was für Freunde! Gott, wenn ich die nicht hätte! Alles vergesse ich um mich herum. Sie werden mir immer vertrauter und tröstender, meine wahren Brüder und Väter und Geliebten.“ So schreibt Mahler an Friedrich Lühr um die Jahreswende 1894/95 aus Hamburg. Seine Leidenschaft für Lektüre übersteigt das Maß dessen, was für einen Komponisten oder Dirigenten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts üblich war (Jens Malte Fischer). Alle, die ihn gut kannten, bezeugen, wie leidenschaftlich er las. Mahlers Leselust war umfassend und reicht vom Grundstock der Weltliteratur bis zum Schwerpunkt auf der deutschen Klassik und Romantik, über Cervantes, Laurence Sterne, Jean Paul, Charles Dickens, Dostojewski bis hin zu einer schmalen Auswahl neuerer Literatur. So fand Gustav Mahler in seinem Elternhaus die deutschen Klassiker und Bände von Heinrich Heine vor, aber auch das *Neue Deutsche Märchenbuch*, in dem sich die Geschichte vom *Klagenden Lied* befindet, das dann für den noch nicht einmal 20-jährigen Musiker Mahler zur Grundlage seiner ersten großen Komposition wurde.

Rainer Lepuschitz schreibt zu Mahlers literarischer Bildung: „Die Familie Mahler – der Vater war Schnapsbrenner – gehörte einer niedrigeren Gesellschaftsschicht an, doch in der jüdischen Bevölkerung zählte es auch in diesen Kreisen dazu, dass man sich weiterbildete und über einen Grundstock von Literatur im Haushalt verfügte. Sein Leben lang war Mahler umgeben von Büchern. Die Ambivalenz aus Trauer und Humor, aus tragischer Zuspitzung und tröstlicher Zuwendung, aus Parodie und Pathos bei Jean Paul wurde auch zu einem Wesenszug von Mahlers Sinfonien und Liedern. Auch bei dem Russen Dostojewski war es zweifellos das Miteinander von eigentlich Gegensätzlichem, das Mahler faszinierte: Einerseits das Pessimistische, Misanthropische und Ungläubige, andererseits die Transzendenz, der Glaube an die Auferstehung, die Suche nach Erlösung vom Leid des Menschen. Als philosophische Lektüre bevorzugte Mahler Kant, der Naturfreund las mit Freuden Brehms' *Tierleben* und konnte sich für den Heimatdichter Peter Rosegger begeistern. Dichtung und

Philosophie prägten die künstlerische Sichtweise des Komponisten und seine musikalischen Konzeptionen und Ideen. Allerdings: Wenn Mahler das Wort in die Musik einbezog, mied er – mit Ausnahme der Schlusszene aus *Faust* in der 8. *Sinfonie* – die große Literatur. Ging es um das Lied, dann löste er sich von Robert Schumanns Forderung, ausschließlich hochwertige Lyrik zur Vertonung heranzuziehen, weil sonst die Musik durch bloß mittelmäßige Gedichte in ihrer Qualität leiden würde. Bei Mahler führte die Kenntnis hochwertiger Literatur zum genauen Gegenteil. Er bezeichnete es als Barbarei, wenn Musiker schöne Gedichte in Musik setzen wollten. Das wäre damit zu vergleichen, wenn eine meisterhaft gemeißelte Marmorstatue nachträglich von einem Maler mit Farbe übertüncht würde.

Mahler wählte dafür eine Fülle von Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* zur Komposition aus. Sie erschienen ihm in ihrer Ungeschliffenheit und ihrem direkten Volkston wie Felsblöcke, aus denen jeder noch das Seine formen dürfe. Er fand in der *Wunderhorn*-Poesie nicht so sehr Kunst, sondern Natur und Leben.“

Lieder eines fahrenden Gesellen

Im Unterschied zu vielen seiner Kollegen hat sich Mahler außerhalb seiner Briefe eher selten literarisch oder Werk-erklärend geäußert. Eine Ausnahme sind die *Lieder eines fahrenden Gesellen* auf eigene Texte. Sie entstanden von 1883 bis 1885 und erschienen 1897 im Druck. Man weiß nicht, ob Mahler sie gleich als Orchesterlieder konzipierte, denn autographe Klavierfassungen wurden nicht gefunden. „Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben, vorderhand sechs. Das Schlusslied will ich mitschicken, obwohl die dürftigen Worte nicht einmal einen kleinen Teil geben können. Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht und so vor sich hin wandert“, notierte Mahler 1885. Die unsichere Datierung der Entstehung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* führte dazu, dass man einige Zeit annahm, Mahler habe die Texte dazu noch vor der Begegnung mit der Sammlung

Des Knaben Wunderhorn geschrieben. Die Entdeckung, dass das erste der vier Lieder eine ziemlich wörtliche Übernahme zweier *Wunderhorn*-Texte darstellt, ließ aber nicht lange auf sich warten. In einer Gruppe von Tanzreimen finden sich in Arnims und Brentanos Sammlung hintereinander, aber nicht zusammengehörend die zwei Strophen: „Wann mein Schatz Hochzeit macht, hab ich einen traurigen Tag: Geh ich in mein Kämmerlein, wein um meinen Schatz“ und die Zeilen „Blümlein blau, verdorre nicht, du stehst auf grüner Heide; des Abends, wenn ich schlafen geh, so denk ich an das Lieben.“

Mahler verfährt mit seiner Textvorlage in einer für alle späteren Versionen typischen Weise. Er hat die Fähigkeit, einen zunächst fremden Ton der eigenen Tönung anzupassen. Mit den Texten geht er freizügig um, was von minimalen Umstellungen und Eingriffen bis hin zu freien Um- und Weiterdichtungen reichen kann. Die Änderungen, die Mahler an diesem und den später vertonten *Wunderhorn*-Texten vorgenommen hat, dienen einem einzigen Ziel: der Intensivierung der Empfindungs- und Gefühlskomponente (Fischer). Der „traurige Tag“ wird zur persönlichen Angelegenheit des Verlassenen, das Kämmerlein wird in der Wiederholung „dunkel“, aus „das Lieben“ wird „mein Leide“. Die Wiederholungen, die primär kompositorische Funktionen erfüllen, geben dem Text eine neue Dimension, ebenso wie die zahlreichen Ausrufezeichen, die Mahler freigiebig verstreut. Die Ausrufezeichen werden nicht auskomponiert, sondern Mahler schreibt der Gesangsstimme vor: „leise und traurig bis zum Schluss“.

Die Popularität der *Lieder eines fahrenden Gesellen* beruht wohl darauf, dass sie in der Tradition der deutschen Liedzyklen stehen. Wie auch in Schuberts *Winterreise* ist der „fahrende Geselle“ ein „Wanderer“. Die Lieder erzählen die Geschichte in einer Weise, dass die Zeitebenen immer wechseln und ineinander geschoben sind. Grundlegend dabei sind schroff kontrastierende Charaktere in der Musik, wie an Form, Thematik, Rhythmik, Tempo, Dynamik und Klangbild hörbar ist. Die Wechselhaftigkeit der Gefühle spiegelt sich im einzelnen Lied und auch im ganzen Zyklus, wo subjektives Leiden *Ich hab ein glühend Messer* neben Desillusionierung *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* stehen. Über den Text hinaus schafft Mahler musikalische Bindungen: es ist der meist gemes-

sene Schritt eines Wanderers in einer gleichmäßig pulsierenden Bewegung. Im letzten Stück des Zyklus' wird das Wandern zum Trauermarsch. Was Mahler in diesen Liedern so unvermittelt anspricht, ist die Gleichzeitigkeit der Gefühle. Bei einem Volksfest in der Nähe des Wörthersees in den Sommerferien 1900 geriet er außer sich vor Begeisterung über die Gleichzeitigkeit des Lärms und der Klänge von Schießbuden und Kasperltheater, Militärmusik und Männergesangsverein: „Hört ihr's! Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärm oder im tausendfaltigen Vogelsang, im Heulen des Sturms, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß verkappte Homophonie): nur dass sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Canzon ordnet und vereint.“

Adagio aus der Sinfonie Nr. 10

Als Mahler seine *10. Sinfonie* skizzierte, war er als Komponist inzwischen geschätzter als je vor. Von der Sommerfrische aus korrespondierte er, um die Uraufführung der *8. Sinfonie* vorzubereiten, mit seinem Verleger, dem Chef der Wiener Universal Edition, Emil Hertzka. Mahler schrieb ihm im Sommer 1910 aus Toblach: „Mein lieber Herr Direktor, (...) Heute erhielt ich ein Schreiben des Hr. Dr. Hofmann, der mir mitteilt, von Ihnen als Vertreter des beurlaubten Specht, zur Abfassung eines Führers durch die VIII. beauftragt worden zu sein. – Ich war ganz erschrocken! Denn 1. bitte ich dringendst wenigstens für die Uraufführung meines Werkes von allen ‚Führern‘ und wie diese Schädlinge alle heißen mögen, abzusehen! Es ist meine auf langjährige Erfahrung gegründete Überzeugung, daß sie absolut nicht den geringsten Wert für irgend jemanden haben: dagegen jedem Concertbesucher, der solches Zeug in der Hand hält (es) direkt unmöglich macht, dem Autor zu folgen. – Es ist ja lauter dummes Zeug, was da (im besten Falle) drinsteht. Eine moderne Composition besteht nicht

aus Themen oder dergleichen – ebenso gut können Sie, um einen Menschen zu schildern, einige seiner typischen Zellen (z. B. Gewebszellen, Muskelzellen etc.) beschreiben. Aber wie Sie auch darüber denken – und was Sie in Zukunft damit tun wollen: für die Uraufführung erlaube ich absolut nichts dergleichen! – Wenn sich die Leute dafür interessieren, so sollen sie einen Clavierauszug kaufen – Bitte, nichts für ungut, und beruhigen Sie mich umgehend darüber. So ein Wisch in der Hand stellt sich direkt zwischen Werk und Zuhörer (der sich sofort zum Zuschauer verwandelt) – Es ist zum Verzweifeln, das immer wieder zu erleben. Herzlichst Ihr Gustav Mahler.“

Mahler verbot, dass seine Ideen, die ihn bei der Komposition leiteten, als Konzertführer erschienen, dass sich Zuhörer an einem verbalen Gerüst entlang hangeln können, so, als wäre eine Komposition mit einer Betriebsanleitung zu erklären, schlimmer noch, als wäre Musik etwas wie eine tönende Biografie. Das ist beim Torso der *Zehnten* allerdings dann doch vertrackter: denn in den Skizzen und dem Particell finden sich eine Reihe von Eintragungen, die sich leicht als das Echo der Ehekrise mit Alma Mahler und seiner Todes-Ahnungen lesen lassen: „Du allein / weißt, was es bedeutet. Ach! Ach! Ach! Leb’ wohl mein Saitenspiel! Leb wohl. Leb wohl. Leb wohl“ (im 4. Satz) oder: „Für dich leben! für dich sterben! Almschi“ (5. Satz) Alma glaubte wohl nicht zu Unrecht auch im Sinne Mahlers zu handeln, als sie nach dessen Tod (längst mit Martin Gropius, später mit Franz Werfel liiert) die Ehekrise zu verbergen versuchte. Zunächst verweigerte sie den Einblick in die Manuskripte, bis sie es doch einigen Freunden erlaubte und 1924 sogar Faksimiles drucken ließ. Im Oktober 1924 erklangen der erste und der dritte Satz in einem Konzert in Wien. Ernst Křenek hatte den Notentext aufführungspraktisch eingerichtet und ergänzt, aber auch Franz Schalk, der Dirigent des Konzertes, Alexander Zemlinsky und später auch Alban Berg legten Hand an den Torso. In den 40er Jahren versuchte Alma Mahler sogar Dmitri Schostakowitsch für die Vervollständigung zu gewinnen, der bestimmt und höflich ablehnte. Schönberg wurde das Ansinnen auch angetragen. Der jedoch war überlastet von Alter und Arbeit. 1964 gab Erwin Ratz, Leiter der Mahler-Gesamtausgabe, zum ersten Mal alle Quellen als Faksimile heraus. Ab den späten 50er Jahren arbeiteten dann verschiedene Autoren an einer

Rekonstruktion/Vervollständigung. Für den Konzertgebrauch des gesamten Werkes hatte sich die Fassung von Derek Cooke, der seine Version immer wieder weiter überarbeitete, durchgesetzt. Yoel Gamzous Fassung der Zehnten, die von 2003 – 2010 entstand, ist die jüngste.

Die Architektur der *Zehnten* hat Mahler also gänzlich konzipiert. Zwei langsamere Ecksätze (1 und 5) und zwei Scherzi (Sätze 2 und 4), die sich um den zentralen 3. Satz, das „Purgatorio“, gruppieren. Ein einprägsames Motiv in den Violoncelli eröffnet das *Adagio* den ersten, eher ruhigen Satz. Was hier auch im Ohr bleibt, ist eine neuntönige, sehr charakteristische Akkordballung (wie ein Orgelbrausen). Davon bleibt eine einzelne Trompete übrig, die einen sehr hohen Ton (keine Melodie!) spielt, der klingt, wie man sich ein quälendes Tinnitus-Geräusch vorstellt. Die Struktur der anderen Sätze lässt sich am Particell erkennen. Der *zweite Satz* ist zwar rhythmisch sehr komplex, aber dennoch ein fast typisch Mahlersches Scherzo, wenn da nicht immer wieder Kommentare in den Noten stünden, die aus dem Scherzo einen absurd-abgründigen Totentanz machen. Das *Purgatorio*, der dritte Satz, klingt so gänzlich anders als man es von einem Fegefeuer erwarten könnte. Hier braust nichts auf, hier klingt eher der Stil eines früheren Mahler-Werkes aus der Wunderhorn-Zeit an. Aber vielleicht ist jede (musikalische) Idylle trügerisch und bedroht. Die Hölle auf Erden? Der *vierte Satz* ist wieder ein Scherzo, das mit heftigen Schlägen des Orchesters zum *fünften Satz* überleitet. Diese Schläge werden mit einer gedämpften großen Trommel gespielt. Sie klingen hohl, endgültig, hallen nicht nach. Es ist ein Klang für das Ende. Der Erinnerung von Alma Mahler nach vernahm Gustav Mahler diesen Klang, als er von seinem New Yorker Hotelzimmer aus den Begräbniszug einer Feuerwehrkapelle hörte. Der Schluss ist langsam, greift auf musikalisches Material aus dem ersten Satz zurück und klingt – wie es ein Zeichen von Mahlers Spätstil ist – kammermusikalisch leise aus. Eine zehnte Sinfonie? „Es scheint, die *Neunte* ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muss fort.“ schrieb Arnold Schönberg 1912 in seiner Gedenkrede auf Gustav Mahler.

Rückert Lieder

Die *Lieder nach Texten Friedrich Rückerts* bilden den letzten Teil von Mahlers Liedschaffen (wenn man vom *Lied von der Erde* absieht). Rückerts Bedeutung für Mahler war immens. Nach den *Wunderhorn*-Liedern konnte Mahler, wie er selber erklärte, „nur mehr Rückert vertonen“, denn das sei „Lyrik aus erster Hand“, alles andere aber sei „Lyrik aus zweiter Hand“. Friedrich Rückert (1788 – 1866) war wohl einer der bedeutendsten deutscher Lyriker im 19. Jahrhundert und wurde auch als Sprachgenie berühmt. Rückert führte – auf persische und arabische Literatur konzentriert – als Übersetzer Goethes Bemühen um einen west-östlichen Dialog weiter, indem er viele Werke in kongenialer Übertragung zum ersten Mal in Deutschland bekannt gemacht hat. Darüber hinaus hatte Rückert sich als Übersetzer auch mit griechischer und indischer Literatur befasst. Welche Lyrik schien für Mahler also geeigneter als diejenige des romantischen Sprachartisten, dessen geniehaften Aufstieg noch Goethe gefördert hatte? Der Literaturkenner Mahler hatte bei Rückert die Musikalität der Sprache im Blick, die ein Synonym für Lyrik war. Deshalb „verbesserte“, er auch noch die Vorlagen, indem er z. B. die ursprüngliche Schlusszeile des zitierten Gedichts: „der Herzensfreundschaft linden Duft“ durch die einfachere und zugleich raffiniertere Wendung: „der Liebe linden Duft“ ersetzt. Die Musikalisierung der Sprache mittels Alliteration, findet nicht nur vergleichbare, sondern auch ästhetisch gleichrangige Entsprechungen in der kompositorischen Struktur. Das ist denn auch der entscheidende Grund dafür, dass Übernahmen vom vokalen in den instrumentalen Bereich gewaltlos geschehen können.

Legten die balladenhaften *Wunderhorn*-Texte eine eher dramatische Vertonung der Texte nahe, so verlangen die ich-bezogenen Rückert-Verse nach Reduktion. Nach Mahlers eigenen Worten gehören die *Rückert-Lieder* zu seinen persönlichsten Schöpfungen. 1901 lernte Mahler Alma Schindler – seine spätere Frau – kennen. Und schließlich: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* – „das sei er selbst“. Die gesteigerte Subjektivität zeigt sich auch unmittelbar in der Komposition, indem Mahler trotz eines seltsam hartnäckig wirkenden Festhaltens an der Strophenstruktur ein Höchstmaß an Phantasie aufbietet, um dennoch

„reguläre“ Formbildungen zu durchbrechen; der Zusammenklang der Instrumente ist kammermusikalisch und zerbrechlich wie nie zuvor in einem Ton-satz aus prinzipiell gleichwertigen Stimmen, der kaum mehr etwas mit einem akkordisch-klavierartigen Begleitsatz zu tun hat und deshalb die Realisierung durch ein (variables) solistisches Ensemble erfordert. Mahler komponierte nach Rückert die *Kindertotenlieder* sowie fünf weitere Gedichte. Vier der Lieder hat Mahler in Klavier- und Orchesterfassung – meist drängte es ihn zur klanglich großen und differenzierten Ausgestaltung – komponiert, das Lied *Liebst du um Schönheit* hat nach Mahlers Tod der Dirigent Max Puttmann instrumentiert.

Blicke mir nicht in die Lieder hielt Natalie Bauer-Lechner so charakteristisch für Mahlers Empfinden, dass er es selbst gedichtet haben könne. Er selbst hielt es in dieser Gruppe für das unbedeutendste, harmloseste. *Ich atmet' einen linden Duft* spiegelt für Mahler die verhaltene, glückliche Empfindung, wie wenn man in der Gegenwart eines lieben Menschen weilt, dessen man ganz sicher ist, ohne dass es auch nur eines Wortes zwischen den beiden bedürfe. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* war ihm „Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt! Und: das bin ich selbst!“ Alma behauptete, er habe bei diesem Lied außerdem an die Kardinalsdenkmäler in Italien gedacht, wo die Körper der Geistlichen auf flachen Steinen mit gefalteten Händen und geschlossenen Augen in den Kirchen liegen. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* wirkt wie eine Liedversion des entrückten *Adagietto* der *Fünften*. Das Ineinanderschweben der Melodik und Harmonik, das kantable Hervortreten einzelner Stimmen, die erfüllte Ruhe – all das verursacht die Rückert'sche Grundstimmung von Weltentrückung. Kein negativer, dramatischer Abschied von der Welt, nicht der Tod, sondern ein Zurückziehen auf sich selbst: *Ich leb' allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied*, heißt es in den letzten Verszeilen. Dem entspricht die kompositorische Handschrift: filigrane Orchestration, Kammermusik statt große Sinfonik, leise Stimmungsvaleurs und kaum großflächige Dramatik. Der Mahlersche Subjektivismus, in den mittleren Sinfonien nach

außen getragen, kapselt sich ein. Singstimme und Begleitung werden motivisch-thematisch ineinander verflochten. In *Ich atmet' einen linden Duft* lassen sich Singstimme und Orchester immer den Vortritt und verschlingen sich in bitterer Zartheit. Einzig das vierte Lied *Um Mitternacht* ist anders. Der Anfang besitzt noch den Charakter des Vorhergehenden, unterschieden nur durch die aparte Instrumentation (Verzicht auf Streicher) und gleicht dem Gesängen im Gefolge von *Urlicht*. Die Änderung des Aggregatzustands der Musik – von Starre einzelner Intervallkombinationen und Tonlinien zu einer aufrauschenden Fülle von Klanggebilden ist vielleicht an den Text gebunden. Denn bricht es bei der Stelle um Mitternacht hab ich die Macht in deine Hand gegeben „Herr über Tod und Leben“ aus dem Orchester heraus mit allem, was an Blech und den Glissandi von Harfe und Klavier zur Verfügung steht. Mahler integriert hier das Klavier ins Orchester (Erich Wolfgang Korngold wird diesen seinen Lieblingseffekt von Mahler lernen) (Fischer). Bei all der lyrischen Grundton der *Rückert-Lieder* gab diese Stelle den Interpreten Rätsel auf. Man hat sie als Vorgriff auf Vokalwerke wie Ravels (*Chansons madécasses*) oder Schönbergs (*Pierrot lunaire*) gedeutet.

Liebst du um Schönheit sei als Privatissimum für Alma gedacht, meinte Mahler, der mit diesem Lied als Gegengewicht zur Expressivität der *Sinfonien Fünf, Sechs* und *Sieben* und der späten *Wunderhorn-Lieder* zu einer Intimität und Keuschheit des Ausdrucks zurückkehrt, wie sie in den früheren Liedern und der *4. Sinfonie* vorherrschend waren. Denn tatsächlich fallen die Kompositionen der zehn Rückert-Vertonungen exakt in die Zeit der mittleren Sinfonien. *Liebst Du um Schönheit* wurde so ein einfaches Liebeslied, das Mahler in der ersten Zeit seiner Ehe mit Alma für sie schrieb. Nach den *Wunderhorn-Liedern* deuten die Rückert-Lieder die Phase der spätere Sinfonien an, die zum ersten Mal den Ton und die Ruhe der langsamen Sätze (*9. Sinfonie, 4. Satz* und *10. Sinfonie, 1. Satz*) oder des Liedes *Abschied* aus dem *Lied von der Erde* besitzen.

Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn*

Zwischen 1805 und 1808 erschien in Heidelberg die aus drei Bänden bestehende Erstausgabe der *Alten deutschen Lieder*, die Achim von Arnim und Clemens Brentano unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* zusammengefasst hatten und mit denen sie das „platte, oft unendlich gemeine“ – wie sie sagten – *Mildheimische Liederbuch* von 1799 ablösen wollten. In diesen Sammlungen, von Herders *Volksliedern* (1778/79) animiert, hatten sie bei ihren Reisen rheinabwärts Lieder, Romanzen, Sagen und Märchen erkundet und im Anhang des ersten Bandes die Bevölkerung zur Mitarbeit aufgerufen. Die aus patriotischen Motiven und aus der Opposition gegen Napoleon entfachte Begeisterung für das Vorhaben versammelte „Lieder in die Tausende“, von denen die Herausgeber nur einen Bruchteil aufnehmen konnten. Philologische Einwände der Brüder Grimm, die ihre *Kinder- und Hausmärchen* nach historisch-kritischen Gesichtspunkten kompiliert hatten, wandten sich gegen die Arbeitsweise der beiden Freunde. Aber im Vertrauen auf die „Wahrheit der Phantasie“ nahmen diese in ihre Sammlung von etwa 700 Liebes-, Wander- und Soldatenliedern, Balladen, Gassenhauern, Abzählreimen und Kinderversen nicht nur die überlieferten Lieder auf, sondern fügten auch eigene Lieder ein.

Zahllose Texte – wie „Guten Abend, gute Nacht“, „Schlaf, Kindlein, schlaf“, „Wenn ich ein Vöglein wär“, „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“ – wurden rasch verbreitet, von der Jugendbewegung ab 1900 vereinnahmt, und sie sind durch Schulbücher bis heute lebendig geblieben. Heinrich Heine revidierte nach Kenntnis der Sammlung seine Meinung über das Deutschland, dessen Politik und Zensur ihn ins Pariser Exil getrieben hatte: „Dieses Buch kann ich nicht genug rühmen, es enthält die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes, und wer das deutsche Volk von seiner liebenswürdigen Seite kennenlernen will, der lese diese Volkslieder.“ Auch Goethes Enthusiasmus für den Volkston schlug sich in einer Besprechung nieder: „Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Töne, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken.“

Gustav Mahler war als junger Hamburger Kapellmeister von der Naivität der *Wunderhorn*-Diktion und den Grundthemen Liebesglück und -trauer, Naturerlebnis, Todesfurcht und Sehnsucht ebenso fasziniert und zur Vertonung von insgesamt 23 Liedern aus der Sammlung angeregt. Acht sind in den klavierbegleiteten *Liedern und Gesängen aus der Jugendzeit* enthalten, drei fanden als Liedsätze Eingang in die *Sinfonien Nr. 2 bis 4* (*Urlicht*, *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang* und *Wir genießen die himmlischen Freuden*), und die zwölf orchesterbegleiteten Gesänge entstanden überwiegend zwischen 1892 und 1895 – lediglich die Lieder *Revelge* und *Der Tamboursg'sell* wurden 1899 vollendet und rundeten die Serie zum Dutzend auf.

Dennoch bilden die Lieder und Gesänge aus *Des Knaben Wunderhorn* keine in sich einheitliche Gruppe oder gar einen Zyklus. Sie begleiten ihren Komponisten über rund zwölf Jahre und treten erst zurück, als Mahler die Phase der mittleren Sinfonien erreicht. Er schrieb rückblickend im März 1905 an den Kritiker Ludwig Karpath, der eine präzise Äußerung zu der *Wunderhorn*-Sphäre enthält. Mahler pocht darauf, dass er der einzige weit und breit sei, der lange Zeit ausschließlich (es gibt zu Beginn seines Liedschaffens zwei andere Textgrundlagen) seine Liedtexte aus diesem Buch gewählt habe. Es gibt vereinzelte *Wunderhorn*-Vertonungen, sogar von Richard Strauss und Eugen d'Albert, aber sie bleiben Ausnahmen. Mahler fährt dann fort: „Etwas anderes ist es, daß ich mit vollem Bewußtsein von Art und Ton dieser Poesie (die sich von jeder anderen Art ‚Literaturpoesie‘ wesentlich unterscheidet und beinahe mehr Natur und Leben – also die Quellen aller Poesie – als Kunst genannt werden könnte) mich ihr sozusagen mit Haut und Haar verschrieben habe.“

Mahlers Auffassung des *Wunderhorn* als „Naturpoesie“ deckt sich mit dem romantischen, hochartifizialen Blick von Clemens Brentano und Achim von Arnim auf das „Natürliche“ und schon immer Dagewesene. Mahler, der seiner Tochter mit Vorliebe Brentanos Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia erzählte, glaubte rückhaltlos an den romantischen Volks- und Naturbegriff. Im Oktober 1893 kündigte Mahler dem Berliner Kritiker Davidsohn an, dass in Hamburg ein Konzert stattfindet, „in welchem außer einem großen Orchesterwerk (*1. Sinfonie*) auch noch sechs der Ihnen bekannten Humoresken gesungen

werden.“ In der Konzertanzeige hingegen ist von „Balladen und Humoresken aus „Des Knaben Wunderhorn“ zu lesen, und im Konzertprogramm schließlich waren die Stücke so angeordnet: *Das himmlische Leben – Verlorene Mühe – Wer hat dies Liedlein erdacht – Der Schildwache Nachtlied (eine Scene aus dem Lagerleben) – Trost im Unglück (aus dem Leben der Landsknechte) und Rheinlegendchen.*

Obwohl Mahlers schwankende Benennung der Lieder nicht überinterpretiert werden darf, verwundert doch die vorgenommene Trennung von „Humoresken“ und nicht näher bezeichneten Stücken aus *Des Knaben Wunderhorn*, zumal sie im zitierten Brief und auch an anderer Stelle allesamt als „Humoresken“ oder als „Balladen“ Erwähnung finden. Spätestens nach deren Veröffentlichung als Gesänge aus *Des Knaben Wunderhorn* (1899) verzichtete Mahler auf jede nähere, eine Gattungszugehörigkeit zumindest andeutende Bezeichnung und beließ es bei dem offenen und recht unverbindlichen Begriff „Gesang“. Das anfängliche Schwanken allerdings scheint der kompositorisch-künstlerischen Situation Mahlers während der Entstehungszeit der Lieder zuzuschreiben zu sein (Matthias Hansen). 1888 hatte er die *1. Sinfonie* abgeschlossen und sogleich im Anschluss jenen mit *Todtenfeier* betitelten Satz geschrieben, der dann den ersten der *2. Sinfonie* bilden sollte. Ehe im Sommer 1893 die Arbeit an dieser Sinfonie wieder aufgenommen wurde (und im Juli 1894 beendet wurde), komponierte Mahler zwischen Januar und April 1892 und in eben dem Sommer 1893 die im Hamburger Konzert vom Oktober desselben Jahres aufgeführten „Humoresken“, darunter auch *Des Antonius von Padua Fischpredigt* und *Das irdische Leben*. Die übrigen *Wunderhorn*-Gesänge folgten im Lauf der neunziger Jahre, also im Umfeld der *3. und 4. Sinfonie: Lob des hohen Verstandes* (Juni 1896), *Lied des Verfolgten im Turm* und *Wo die schönen Trompeten blasen* (Juli 1898), *Revelge* (Juli 1899) und – als Nachzügler – *Der Tamboursg’sell* (August 1901). Die besondere Situation Mahlers um 1892/93 lag wohl vor allem darin, dass er mit der Bewältigung einer sinfonischen Konzeption um die der *2. Sinfonie* rang, deren klar erkennbare Andersartigkeit und Neuheit mit Blick zurück auf die *1. Sinfonie* ungeahnte Darstellungsschwierigkeiten bereiteten. Zugleich wandte sich Mahler mit der in diesen Zeitraum fallenden Instrumentierung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* und mit den „Humoresken“ dem Orchestergesang zu,

und zwar, in einer gewissermaßen „unumkehrbaren“ Weise: Sämtliche bis hin zum *Lied von der Erde* noch folgenden solistischen Gesangsstücke sind genuine Orchesterkompositionen. Obwohl Mahler auch und gerade die „Humoresken zu seinen Hauptwerken“ zählte, waren sie einbezogen in die aufreibende, von Werk zu Werk neu zu beweisende Bewältigung sinfonischer Darstellung (Hansen). Zur Ebene sinfonischer Formbildung gehören die Stücke wie *Der Schildwache Nachtlied* und dann vor allem die späteren Orchester-Lied-Sätze *Wo die schönen Trompeten blasen*, *Revelge* und *Der Tambours'g'sell*, die kühne Wege bahnen. So weist *Revelge* unüberhörbar voraus auf den Eröffnungssatz der 6. *Sinfonie*, und die Komplexität solcher Wege deutet sich wohl darin an, dass das Lied – wie aus Aufzeichnungen Natalie Bauer-Lechners hervorgeht – den riesenhaften 1. Satz der 3. *Sinfonie* als „rhythmische Studie“ zur Voraussetzung habe. Eng verflochten mit der Formbildung erscheint dabei die Ausforschung von Klangcharakteren, im Lyrischen etwa durch Lieder wie *Verlorene Müh'* oder *Rheinlegendchen*; im Skurril-Gebrochenen durch *Das irdische Leben*, das über die 5. und 6. *Sinfonie* bis in die Fragmente zur *Zehnten* hineintönt; im Aggressiv-Appellatorischen neben *Revelge* etwa das *Lied des Verfolgten im Turm*, das gleichsam die Brücke von der 3. zur 5. *Sinfonie* schlägt.

Archetypische Erinnerungen an die gemütvolle Ländlermotivik der ersten Kindheitsjahre sprechen aus den wiegenden Rhythmen des *Rheinlegendchen*, der *Verlorenen Müh'* und *Wer hat dies Liedlein erdacht*, deren inhaltliche Schlichtheit durch eine ungemein differenzierte Instrumentierung und herbe Harmonik ironisch kontrapunktiert werden. Märchen- und Fabelhaftes dringt ins *Lob des hohen Verstandes* und in *Des Antonius von Padua Fischpredigt* ein. Im ersteren Lied wird jedoch hinter den possierlichen Rufen von konkurrierendem Kuckuck und Nachtigall und der Verleihung des Kunstpreises an den pedantischen Kuckuck durch den Esel eine Satire auf uneinsichtiges Kritikertum erkennbar; und in der von bitterem Humor getränkten, couplethaften *Predigt* illustrieren die perpetuum mobilehaften Bewegungen weniger das fließende Wasser als die Sinnlosigkeit des Vorhabens – die *Predigt* vor tauben und stummen Tieren wird zum Gleichnis des Lebens. In *Der Schildwache Nachtlied* begehrt der auf verlorenem Posten stehende Soldat zu wilden Schlachtmotiven

gegen das starre Reglement auf: „Ich kann und mag nicht fröhlich sein“ – auch die träumerischen Gedanken an die ferne Braut vermögen seine verzweifelte Traurigkeit nicht aufzuheben. Tragik ist das Charakteristikum des **irdischen Lebens**: Die Erzählung vom hungernden Kind, das von seiner Mutter immer wieder mit Hinweisen auf angeblich Wichtigeres vertröstet wird, demonstriert in ihrer jagenden Sechzehntelunruhe die Unrast des Lebens mit seinen Aufschiebungen und Beschwichtigungen – der Tod des Kindes mahnt jedoch zur Umkehr von betriebsamem Leerlauf des Daseins. Der Titel *Das irdische Leben* – bei Brentano heisst es *Verspätung* – stammt von Mahler. Welch tiefgreifende Bedeutung er dem Lied beimaß, zeigt allein schon an, dass es in einem undatierten, in den späteren neunziger Jahren entstandenen Entwurf zur 4. *Sinfonie* als deren zweiter Satz vorgesehen war. Mithin sollte es das Gegenstück zum Lied *Das himmlische Leben* bilden, das die *Sinfonie* beschließt. Dass Mahler diesen Plan bald wieder aufgab und nur *Das himmlische Leben* als Finale der *Sinfonie* beließ, schmälert keineswegs den ideellen Stellenwert des *irdischen Lebens* in Mahlers *Ceuvre*. Abgesehen davon, dass das Lied den Prototyp jenes Gestaltungs- und Ausdrucksbereichs darstellt, der treffend mit „(schlechtem) Weltlauf“ (Adorno) benannt worden ist, kehrt es in Mahlers letztem Werkprojekt, den Fragmenten zur 10. *Sinfonie*, als eine Art Folie für dessen dritten Satz (Purgatorio) wieder. Es hat den Anschein, dass sich hier über die Jahre hinweg ein Kreislauf vollendet, der eine zentrale weltanschauliche Idee zur Entfaltung bringt (Fischer). Dem Prinzip der Gegenrede folgt das **Lied des Verfolgten im Turm**: Im Dialog zwischen dem Eingekerkerten und seinem vor dem Verlies wartenden Mädchen behält der Gefangene das letzte Wort – auch die völlige Isolierung lässt ihn ungebrochen triumphieren: „Die Gedanken sind frei“. Lediglich der **Trost im Unglück** schlägt beim Abschied des Husaren vom Mädchen einen Tonfall an, der in der launigen Schilderung zweier bockbeiniger Verliebter den Geist der derben Landsknechtsromantik atmet.

Der Gang des zum Tode verurteilten Deserteurs *Tambourg'sell* offenbart in ähnlicher Weise die Identität von Marschtakt und Zwang des Schicksals, und das diskrete *Wo die schönen Trompeten blasen*: Der tote Soldat klopft nachts an das Fenster seiner Braut, um sie zu sich ins Grab zu holen – greift nicht nur in der melodischen und instrumentalen Kontrastierung des Gesprächs, sondern auch im Gegensatz von Moll und Dur auf Schuberts *Der Tod und das Mädchen* zurück. Am Beispiel des *Tambourg'sell* hat Mahler Natalie Bauer-Lechner Einblick in den Entstehungsprozess gegeben. Das Lied fiel Mahler offenbar zwischen Tür und Angel ein, als er nämlich im August 1901 in Maiernigg das Speisezimmer verließ. Er skizzierte es noch im Vorraum in seinem Buch, das immer in der Rocktasche war, lief dann zu einem Platz an einer Quelle, wo er gerne saß. Schnell fiel ihm auf, dass dies kein Einfall für eine Sinfonie war, den er eigentlich gesucht hatte, sondern für ein Lied. Sofort fiel ihm der *Tambourg'sell* ein (so gut war seine Kenntnis des *Wunderhorns*). Den Band allerdings hatte er in seinem Komponierhäuschen. Als er dort ankam und musikalischen Einfall und Text verglich, passten sie nahtlos aufeinander – eine immer wieder bei ihm zu beobachtende Ökonomie der künstlerischen Phantasie, auf die Mahler immer sehr stolz war.

In seiner Kurzcharakteristik der einzelnen Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* kommt Goethe auch auf die *Revelge* zu sprechen: „Unschätzbar für den, dessen Phantasie folgen kann“. Im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen – das ist die Größe von Mahlers *Revelge* (bei Arnim und Brentano „Revelge“ geschrieben, bei Goethe „Revelje“, die korrekte Schreibweise wäre „Reveille“, abgeleitet von französisch „reveiller“, aufwecken, also der militärische Weckruf). Die *Revelge* ist eine Mischform aus Dialog und erzählendem Bericht. Sie beginnt mit dem verzweifelten Klagelaut eines tödlich verwundeten Regimentstrommlers, der die ersten zwei Strophen singt und einen Kameraden bittet, ihn in sein Quartier zu tragen. Der Kamerad jedoch (3. Strophe) verweigert die Hilfe, denn seine Kompanie ist geschlagen, und er marschiert in den sicheren Tod. Der Trommler beklagt (Strophen 4 und 5) die mangelnde Solidarität und beschließt, den Tod vor Augen, nochmals die Trommel zu rühren. Mahler macht aus dieser gespenstischen Szenerie einen gewaltigen Trauermarsch in Büchners Manier.

Das Lied von 1899 nimmt insofern einen besonderen Platz in Mahlers Werk ein, als es nicht nur den Prozess der Durchdringung von vokalen und instrumentalen „Sprachelementen“ beispielhaft und in kaum mehr zu überbietender Intensität hörbar macht, sondern darüber hinaus als Bezugspunkt für sinfonische Konzeptionen erscheint. Zum einen geht dem Lied der 1896 entstandene erste Satz der 3. *Sinfonie* als „rhythmische Studie“ voraus. Zum anderen findet mit *Revelge* ein Ausdruckscharakter in einem Maße zu definitiver Gestalt, dass alle künftigen Realisierungen dieses Charakters als deren Varianten erscheinen: der Marsch als Großform, herausgehoben aus seinem allgemein verbreiteten Genereverständnis im Rahmen von Militär- und Unterhaltungsmusik. Dieser Typus von Marschcharakteren hat Mahler nicht mehr verlassen, sondern immer stärker ausgebaut – über die 2. *Sinfonie* und die *Wunderhorn-Gesänge* zur 3. *Sinfonie*, deren Kopfsatz dann alles bisherige Maß an Gestaltfülle und an unberechenbarer Ausdrucksflexibilität übertrifft (Fischer). Das ästhetische Niveau der mit diesem Lied erreichten vokalinstrumentalen Synthese eröffnete neue Wege musiksprachlichen Ausdrucks, welche Mahler dann mit den rein instrumentalen Sinfonien, der *Fünften* bis *Siebten*, beschritt. In diesem Sinne erscheinen etwa Kopf- und Finalsatz der 6. *Sinfonie* als neuerliche, ins Überdimensionale getriebene Paraphrasen von *Revelge*. Obwohl *Revelge* strophisch gegliedert ist, hält sich die Formbildung kaum mehr an strophische Einschnitte, sondern verweist auf eine Sonatenform mit Exposition (Strophe 1 bis 4), Durchführung (Strophe 5 bis 7) und verkürzter Reprise (Strophe 8). Bei Mahler verschmilzt Instrumentales und Vokales und das in der für ihn typischen erweiterten Tonalität: Diese Lieder sind direkte Wegbereiter und Wegbegleiter der Sinfonien.

Kindertotenlieder

Nach jüngeren Forschungen entstanden drei der fünf *Kindertotenlieder* im Jahre 1901 und die zwei anderen im Juni 1904. Den Spätsommer dieses Jahres verbrachte Mahler zusammen mit seiner Frau und den beiden kleinen Kindern in Maiernigg am Wörthersee. (Seine zweite Tochter – Anna Justina wurde am

15. Juli 1904 geboren.) „Der Sommer war“ – so Alma in ihren Memoiren – „schön, konfliktlos, glücklich“ Alma wusste nicht, was ihren Mann dazu bewogen haben mochte, den Zyklus der *Kindertotenlieder* zu vollenden. Ihr Unbehagen notierte sie in ihren Memoiren: „Ich kann es wohl begreifen, daß man so furchtbare Texte komponiert, wenn man keine Kinder hat, oder wenn man Kinder verloren hat. Schließlich hat auch Friedrich Rückert diese erschütternden Verse nicht phantasiert, sondern nach dem grausamsten Verlust seines Lebens niedergeschrieben. Ich kann es aber nicht verstehen, daß man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküßt hat. Ich habe damals sofort gesagt: Um Gottes willen, du malst den Teufel an die Wand!“

Es wurden immer wieder – und zwar ausgehend von diesen Äußerungen in Alma Mahlers Erinnerungsbuch *Mein Leben* – biographische Aspekte als Anlass für die Komposition geltend gemacht: Mahlers verstörende Jugenderfahrungen mit der Kindersterblichkeit, der auch sein Lieblingsbruder Ernst im Alter von dreizehn Jahren zum Opfer fiel; dann vor allem die ins Mystisch-Spekulative führende Konstruktion eines Zusammenhangs mit dem erschütternden Tod von Mahlers ältester Tochter Maria Anna im Jahre 1907, den er – getrieben von unheildrohenden Zukunftsahnungen – künstlerisch gewissermaßen vorausnehmend betrauert habe. Es empfiehlt sich, diesen Anekdoten keine allzu große Aufmerksamkeit zu schenken – so sehr solche und weitere schlimme Erfahrungen Mahlers Lebensgang begleiteten und, wie eben im Fall des Todes seiner Tochter, einschneidend veränderten.

Die *Kindertotenlieder* gehören zu Mahlers vollkommensten Schöpfungen. Der sich über den gesamten Zyklus ausbreitende Ton – einer Milde bei aller Trauer – wird nur am Beginn des fünften und letzten Liedes verlassen. Ansonsten herrschen Zurückhaltung und Kontemplation. Kaum, dass man erfährt, was eigentlich passiert ist. Keine Katastrophe ist da zu verfolgen, sondern der Vater betrachtet wie durch eine Milchglasscheibe das, was da an Unglück in der Nacht geschehen ist. (Hansen) Die traditionell wirkende, altmodische Strophenform der Lieder wird durch virtuose Variantentechnik und Verschränkungen bereits durch Rückert aufgeweicht, durch Mahler erst recht entbunden. Hier spricht und singt jemand, der gelernt hat, seine Gefühle zu kontrollieren, nicht in Wein-

krämpfe auszubrechen. Die Askese des Gefühlsausdrucks erhöht die Innenspannung, dieser Lieder ins kaum Erträgliche. Askese und Kontrolle werden in den *Kindertotenliedern* nicht zur maskenhaften Starre, sie fließen vielmehr ein in eine immens gesteigerte melodisch-thematische Geschmeidigkeit. Das letzte Lied gestattet den lange unterdrückten Ausbruch, holt ihn aber sofort wieder zurück. Der „ruhelos schmerzvolle Ausdruck“ des Beginns wird immer weiter geführt, dann aber verfliegt die Aufgewühltheit, und der Schluss verläuft „langsam, wie ein Wiegenlied“, wie Mahler vorschreibt.

Die nicht recht eindeutige Zuordnung der fünf Lieder in die Gattung des Lied-Zyklus wird noch dadurch unterstrichen, dass es mit dem erwähnten balladisch-erzählenden Charakter eine besondere Bewandnis hat: es wird nur bedingt eine „Geschichte“ erzählt, von Kindern, welche die Mutter „in diesem Wetter, in diesem Braus“ hinausgelassen hat und die in dem Unwetter zugrunde gegangen sind. Davon erfährt man erst im letzten Lied, das noch am ehesten einer Erzählung nahekommt und für die denn auch eine verhältnismäßig weitläufige Formbildung spricht – das Abschlusslied ist gegenüber jedem der vorausgehenden etwa doppelt so lang. Haben wir es erneut mit einer merkwürdigen „Unausgewogenheit“ zu tun, die letztlich auf musikalische Gründe zurückzuführen ist? In der Tat bewirkt solche Unausgewogenheit der erzählende, mithin „umwegige“ Gestus des letzten Liedes, dem gegenüber die Lieder Nr. 1 bis 4 wie Bilder der Reflexion, des leidvollen Nachsinnens über das erscheinen, was unwiderruflich geschehen ist. Ähnlich den *Liedern eines fahrenden Gesellen* deutet sich in den *Kindertotenliedern* eine Verschiebung der Zeitebenen an: Zunächst ertönen Gesänge der Trauer und des Trauerns über ein Ereignis, das erst im abschließenden Gesang beim vollen Namen genannt wird. Es sind Bilder der Reflexion, und diese Verlagerung der Aussage gibt dem letzten Lied erst recht Final-Charakter.

Immer wieder tauchen stimmführende instrumentale Partien auf, die Mahler im Lied Nr. 2 (allerdings nur im vom Komponisten selbst angefertigten Klavierauszug) mit der Anweisung „den Gesang fortsetzend“ anzeigt. Und wie bei *Revelge* schimmert die strophische Gliederung und ein sonatensatzartiges und damit also ein instrumentales Formverständnis durch. Die Singstimme

wird dabei, ähnlich wie in *Revelge*, zum Instrument, das in die Klangfluten der Orchesterstimmen eintaucht und die Trennung von singendem Solisten und klingendem Begleitapparat endgültig aufhebt. Über die in lichtet Dur verwandelte Coda der fünften Strophe des Liedes *In diesem Wetter, in diesem Braus* schreibt Mahler „leise bis zum Schluss“ und „langsam, wie ein Wiegenlied“. Das Ergebnis ist ein in sich kreisendes Klang-Bild, aus dem sich die Singstimme nahezu unmerklich ausblendet. Ihre melodische Linie ein letztes Mal auf die Instrumente überträgt und im Unhörbaren verhallt (Hansen).

Die Bearbeitungen für Kammerensemble, die Arnold Schönberg und sein Kreis für ihren 1919 in Wien ins Leben gerufenen „Verein für musikalische Privataufführungen“ anfertigten, entstanden aus Not: Man wollte neben eigenen auch interessante Orchesterwerke anderer Komponisten (darunter auch Gustav Mahler) durch Aufführungen kennen lernen, konnte sich aber die erforderliche große Besetzung nicht leisten. Dabei entstanden gelegentlich Fassungen, die die Substanz des betreffenden Werkes durch die „Entorchestrierung“ klarer hervortreten oder das Ganze in einem neuen, aparteren Gewand erscheinen lassen.

Sinfonie Nr. 4

Mahler komponierte seine 4. *Sinfonie* in den Sommermonaten der Jahre 1899, und 1900 die Uraufführung fand am 25. November 1901 mit dem Kaim-Orchester und der Sopranistin Margarete Michalik unter der Leitung des Komponisten in München statt. In einem Brief an Richard Strauss schrieb er am 6. Juli 1901: „Die IV ist im Druck! Doch werde ich bis dahin das Material kaum fertig haben und außerdem möchte ich ein neues Werk – das erste, das vielleicht den bestehenden Verhältnissen etwas praktischer entgegenkommt und daher bei vorurteilsfreier und liebevoller Aufnahme unter günstigen Umständen mir den einzigen Lohn bringen kann, den ich mir von meinem Schaffen erwünsche: gehört und verstanden zu werden.“

Tatsächlich hatte das Publikum mit den ersten drei Sinfonien erhebliche Probleme, und Mahler komponierte seine *G-Dur Sinfonie* erst nach dreijähriger Schaf-

fenspause. Die 2. und 3. *Sinfonie* dauerten weit über eineinhalb Stunden und boten Chöre, Solisten, Kinderchor sowie eine monumentale Orchesterbesetzung auf. Die Themen der Sinfonien waren weit entfernt von einem „L'art pour l'art“. „*Auferstehungssinfonie*“ nannte Mahler seine *Zweite*, in einem Brief entwarf er das Programm der *Dritten*; „Was mir die Blumen auf dem Felde erzählen, was mir die Liebe erzählt“, waren die Titel, mit denen Mahler seinen musikalischen Kosmos beschrieb. Dabei war seine Musik nicht idyllisch entrückt, sondern formal eine Weiterentwicklung der Tradition der deutschen Sinfonie. Weitentwicklung insofern, als Mahler das Lied in die Sinfonik integrierte, und so finden sich die musikalischen Keimzellen seiner ersten vier Sinfonien auch sämtlich in seinen frühen Liedern, den *Liedern aus des Knaben Wunderhorn*. Mahler schuf so einen musikalischen Kosmos, der auch vor Trivialmusik nicht halt machte und den Alltag in die Kunstmusik integrierte. Da hört man Märsche, Militärmusik, derbe Bauertänze, Klänge des Posthorns, schwindelig machende wilde Scherzi, Ferntrumpeten ... all das verband Mahler zu einem musikalischen Weltentwurf. Wenn man sich Mahlers Sinfonik mit einer Formanalyse nähert, fällt auf, dass seine Musik zwar auf der Tradition der klassischen Sonatensätze fußt (kontrastierende Themen und Durchführungsprinzip, dann Reprise und Coda im 1. Satz), er sie aber zu einer gleichsam romanhaften Erzählung weiterentwickelte. Denn trotz der großen Orchesterbesetzungen pflegte Mahler nie einen monumentalen Stil. Immer wieder scheint das Liedhafte, Naive durch, lässt er den melodischen Fluss im Wechsel der einzelnen Stimmen durch das Orchester laufen. Und dass er die Musiker beim Spielen seiner Werke forderte, kann man an den Ausdrucksbezeichnungen in seinen Partituren sehen: sehr genaue Angaben für die Tempowahl haben Dirigenten zu beachten, und die Einzelstimmen erhalten detaillierteste Spielanweisungen wie „Schalltrichter hoch“, „verklingen lassen“, „hervortreten“ etc.

Auch Mahlers *Sinfonie Nr. 4 G-Dur* hat ein Lied als Keimzelle. Seine ursprüngliche Idee war, nach dem Schlusssatz der Dritten („Was mir die Liebe erzählt“) einen Satz anzuschließen „Was mir das Kind erzählt“. 1892 hatte Mahler die kindliche Vorstellung des Schlaraffenlandes auf einen Text komponiert, den er – wie er so viele in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* gefunden

und redigiert hatte: dort stand es als ein „bayerisches Volkslied“ mit dem Titel „Der Himmel hängt voll Geigen“. Mahler selbst nannte den Inhalt seiner *vierten Sinfonie* in einem Brief „Die Heiterkeit“ einer höheren, uns fremden Welt, die für uns etwas schauerlich-grauenvolles hat, die aber dem Kind, welches im Puppensein dieser höheren Welt schon angehört ...“ zugänglich ist. Die Sinfonie ist anders als ihre Vorgänger kleiner besetzt, sie verzichtet auf Posaunen und Tuba, auch sonst ist die Anlage klassisch mit einem Scherzo an zweiter und einem langsamen Satz (Ruhevoll. Poco Adagio) an dritter Stelle. Neu ist ein *4. Satz* als Liedfinale. Thematisch sind die Sätze verknüpft, der Schlusssatz ist die Keimzelle der Sinfonie. Mahler berichtet, dass er durch Studien wieder gesehen hätte, wie wichtig Kontrapunktik, Entwicklung eines Stückes aus innerer musikalischer Logik sei. Und dieses sah er in seiner 4. als Fortschritt gegenüber den ersten Sinfonien. „Der *erste Satz* beginnt, als ob er nicht bis drei zählen könnte, dann aber geht es gleich ins große Einmaleins und zuletzt wird schwindelnd mit Millionen und aber Millionen gerechnet“ sagte er selbst zu seinem ersten Satz, der sich weitgehend an die klassische Anlage des Sonatensatzes hält. Der Beginn ist mit Schellengeklingel gestaltet, als wenn ein Narr aufspielen würde ... Der *zweite Satz* ist ein für Mahler typisches Scherzo mit kontrastierendem Mittelteil, schnell, abgründig, auch mit Schattierungen. Grotesk die Solo-Violine, die fiedelähnlich schrill klingt, weil einen Ganzton höhergestimmt. Der *dritte Satz* (Ruhevoll) allein ist so lang wie der erste und zweite Satz zusammen. Die Erinnerung an den Schlusssatz der 3. („Was mit die Liebe erzählt“) ist allgegenwärtig. Ähnlich wie in Beethovens *9. Sinfonie* ist der Satz eine Folge von Doppelvariationen, und zugleich exemplarisch für das Extreme der spätromantischen Musik bei der Auflösung und Gewichtung der Dissonanzen. Manche Spannungen werden nie aufgelöst. Immer wieder wird der Anschein der Ausweglosigkeit, des Verstummens erweckt. Ein Ausbruch wie eine Explosion wirkt wie eine Vision des Himmels. Der Satz versinkt wieder in Stille: „Gänzlich ersterben“ ist der Hinweis in der Partitur. Beim Einsatz der Sopranstimme im *vierten Satz* schreibt Mahler: „Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck, durchaus ohne Parodie.“ Mit vier Strophen und einer Coda formal leicht fasslich, endet der Satz im Nichts. Angesichts der Textzeile „Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die

unsrer verglichen kann werden“ muss die Musik verstummen. Mahlers *Vierte* gab und gibt zu vielen Interpretationen Anlass. Er selbst nannte das Werk eine „sinfonische Humoreske“ und an anderer Stelle: „Im letzten Satz erklärt das Kind, wie alles gemeint sei.“ Viele Autoren trauen der kindlichen Naivität des Schlusssatzes nicht, schon gar nicht, wenn sie die anderen Sinfonien zu Rate ziehen, in denen die Grundhaltung des „Leidens an der Welt“ greifbar ist.

Das Lied von der Erde

Mahler hatte seine 8. *Sinfonie* auf den mittelalterlichen Hymnus „Veni creator spiritus“ und auf den Schluss von Goethes *Faust II* im Jahre 1906 komponiert. Unter seiner Leitung 1910 in München uraufgeführt, wurde sie als „Sinfonie der Tausend“ bekannt. Chor, riesenhaftes Orchester, acht Solisten, Kinderchöre: Mahler nannte die Sinfonie selbst „das Größte was ich je gemacht habe“. In den Jahren 1908 bis 1909 komponierte er im Sommer Lieder, die er zum Zyklus *Das Lied von der Erde* zusammenstellte. Er berichtet in einem Brief darüber: „Mir war eine schöne Zeit beschienen, und ich glaube wohl, dass es das Persönlichste ist, was ich je gemacht habe.“ Gustav Mahler war nach seinen frühen Wanderjahren zur Zeit der Komposition des *Liedes von der Erde* einer der angesehensten Dirigenten seiner Zeit. Die Sommer 1908 bis 1910 verbrachte er in Toblach, einem Ort im Südtiroler Pustertal, am Nordhang der Dolomiten, unweit der „Drei Zinnen“. Hier entstanden in der Abgeschiedenheit der Sommerfrische das *Lied von der Erde* und die 9. *Sinfonie*. Die Zeit der Komposition des *Liedes von der Erde* fällt zusammen mit einer existenziellen Krise, denn nachdem eines seiner Kinder gestorben war, brachte eine Untersuchung seinen angeborenen Herzklappenfehler zu Tage. Gelegentlich schrieb er denn auch in Briefen aus der Sommer 1908 von den körperlichen Anstrengungen, die ihm selbst kleinste Wanderungen bereiteten. Alma Mahler mutmaßte, Gustav Mahler habe nach der 8. *Sinfonie* nicht eine Neunte in Angriff genommen, um die magische Zahl für Komponisten (Beethoven, Bruckner, Schubert) zu vermeiden ... Und tatsächlich sollte seine 10. *Sinfonie* Fragment bleiben, Mahler starb im Mai 1911, an einer In-

fektion. Am 20. November 1910 wurde *Das Lied von der Erde* unter der Leitung von Bruno Walter in München uraufgeführt.

Die Tradition des Orchesterliedes zieht sich durch Mahlers gesamtes Schaffen. Die eigenen frühen *Wunderhorn Lieder* waren Inspirationsquelle für die ersten vier Sinfonien, die *Rückert-Lieder*, und die *Kindertotenlieder* entstanden in der Folge. Die literarische Vorlage für das *Lied von der Erde* fand Gustav Mahler in dem Bändchen *Die chinesische Flöte* von Hans Bethge, das 1907 im Leipziger Insel-Verlag erschienen war. Philologisch gesehen sind die als „Nachdichtungen“ chinesischer Lyrik bezeichneten Texte Übersetzungen von Prosastückchen aus dem Englischen und Französischen, die auf chinesischer Lyrik des achten nachchristlichen Jahrhunderts fußen. Man mag in der Ornamentik Elemente des literarischen Jugendstils finden, entscheidender ist, dass Mahler in der Sammlung, die er wie einen Steinbruch nutzte, genau fand, was er suchte. Düstere Stimmungen, tiefe Gedanken über das Leben, die Liebe, die Schönheit, den Abschied in meist schlichten, nahe gehenden Worten. Wie schon in den frühen Sinfonien entwirft Mahler einen Kosmos des Daseins.

Er stellte Texte um und arrangierte die Reihenfolge so, dass sich der Eindruck eines geschlossen Zyklus' ergibt. Die Ecksätze *Das Trinklied vom Jammer der Erde* und *Der Abschied* sind die längeren Sätze, wobei der letzte Satz *Der Abschied* mit fast 30 Minuten Spieldauer genauso lang ist, wie alle anderen vorangegangenen Sätze. Die Orchesterbesetzung ist im Vergleich zu seinen Sinfonien reduziert, und die Instrumentation ist delikater, ausgedünnt. Nur selten lässt er das Orchester im tutti auffahren, so, als ließen sich die tiefen Wahrheiten nicht hinter großem Effekt verbergen. Über weite Strecken treten Instrumente solistisch hervor, konzertieren mit der Singstimme, ruhen gleichsam in sich. Arnold Schönberg bezeichnete das *Lied von der Erde* als das Werk Mahlers, „das am weitesten in die Zukunft ragt“.

Die sechs Lieder werden in regelmäßigem Wechsel von Tenor und Mezzo-Sopran vorgetragen. So kommt ein dialogisches Moment ins Spiel. Es ist ein Dialog der Monologe. Das Grundthema des Werkes wird sogleich im *Trinklied vom Jammer der Erde* angeschlagen. Alle Festlichkeiten des Lebens zerschellen an dessen Endlichkeit. Mahler hüllt diesen Text in einen Ton, der sich

schröff von allem, was er bis dahin komponiert hat, unterscheidet. Klang und Stimmführung sind fast schrill. Der Tonsatz ist mit pentatonischen Elementen eingefärbt, was hier aber nicht mit der Mode des Exotismus zu tun hat. Es weist in die Zukunft, in die antiromantische „Neue Sachlichkeit“. Formal kreuzen sich im „Trinklied vom Jammer der Erde“ Liedformen und die Sonatenhauptsatzform, die Form des ersten Satzes einer Sinfonie. Die Strophen schließen mit einem offenen, wenig variierten Refrain („Dunkel ist das Leben, ist der Tod“).

Mit dem Stück *Der Einsame im Herbst* beginnt eine Folge von kürzeren Charakterstücken, die sich von den komplexen Ecksätzen abheben. Die Strophengliederung ist klarer erkennbar. Dieser langsame Satz vermittelt den Eindruck der Verlassenheit von Mensch und Natur, die in dem großen Ausruf gipfeln: „Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen, um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?“ Die Figuren der Violine kreisen beständig in sich. Klagender Gesang der Oboe legt sich ebenso ausweglos über sie. Der Bass fehlt. Das verleiht der Musik nicht etwas Schwebendes wie im nächsten Stück, sondern eher etwas Bodenloses. Die Orchestration ist schlicht, Holzbläser, wenige Streicher, kreisende Figuren, wie ein ewiges Spiel, der Satz endet im „Morendo“ (sterbend), wie die Vortragsbezeichnung sagt.

In dem Lied *Von der Jugend* schlägt Mahler einen luftigen kammermusikalischen Ton an. Die idyllische Szene, ein Pavillon, ein Teich, in dem sich alles spiegelt, in dem Menschen sitzen und trinken und plaudern, findet seine Entsprechung in den Tonfolgen, auf die immer eine rücklaufende Antwort folgt. Das Lied kreist in pentatonischen Girlanden, in tänzerischem Schritt, in einfachen Harmonien, ohne jede Chromatik und vermittelt fröhliche Geselligkeit.

Das Lied *Von der Jugend* steht an der Stelle des Scherzos in der Sinfonie, und *Von der Schönheit* wäre eine hübsche Genreszene von Mädchen, die Lotosblumen pflücken, hätte Mahler nicht den Akzent auf die dritte Strophe der Vorlage gesetzt, in der von Knaben auf wild dahinstürmenden Pferden die Rede ist, die buchstäblich atemlos vorbeispringen. Nach dem wilden Ausbruch kehrt das Lied wieder zu seinem lyrischen Beginn zurück ... „In dem Funkeln ihrer großen Augen, in dem Dunkel ihres heißen Blickes schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach ...“ Die Musik zu dem dahinstürmenden „Rossen“ beruht auf dem melodischen Element der blumenpflückenden Mädchen, wird aber rhythmisch gänzlich anders präsentiert.

Grelle Triller und Vorschläge eröffnen das fatalistische fünfte Lied. *Der Trunkene im Frühling* ist neben dem *Lied von der Jugend* das kürzeste und weist mit seiner Instrumentation in die Zeit des Expressionismus. Es ist das Selbstgespräch eines Betrunkenen: „und wenn ich nicht mehr singen kann, so schlaf' ich wieder ein, was geht mich denn der Frühling an, lasst mich betrunken sein.“ Die Musik torkelt gleichsam ins Bodenlose.

Mahler fügte für das Lied *Der Abschied* zwei Texte zusammen, die bei Bethge auch hintereinander stehen. Die Bindung an die Sonatensatzform lässt sich daran erkennen, dass zwei große Abschnitte von nahezu gleicher Dauer zu hören sind. Im ruhigen und kantablen Ton gibt es einen großen Moment des Ausbruchs, einen Marsch. Der Marsch verklingt, die Musik gerät ins Entrückte, die Harmonik verharrt für die letzten 40 Takte in diesem Zustand. Alles ist aufgehoben in der Ewigkeit der Natur. Alles bleibt offen. Die Musik verklingt am Ende „gänzlich ersterbend“, wie in der Partitur steht. Das ist komponierte Stille.

FREUNDESKREIS SINFONIEKONZERTE DARMSTADT E. V.

LIEBE MUSIKFREUND*INNEN,

der Freundeskreis leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, den Sinfoniekonzerten am Staatstheater Darmstadt eine besondere Attraktivität zu verleihen. Er verdankt seine Gründung im Jahre 1989 einer Anregung von Hans Drewanz, dem damaligen GMD, und er hat sich seitdem unentbehrlich gemacht. Höhepunkt 2017/2018 war das von uns geförderte Konzert mit dem Verdi-„Requiem“. Außerdem ermöglichten wir in den letzten Jahren Konzerte mit Sabine Meyer und Frank Peter Zimmermann, Lise de la Salle und Antoine Tamestit. In der Saison 2019/20 unterstüzten wir das 2. Sinfoniekonzert mit Michael Barenboim, das unser neuer GMD Daniel Cohen dirigierte. Dazu kommen die Konzerte mit Yulianna Avdeeva und Alban Gerhardt, der die ersten Konzerte nach dem Corona-Lockdown spielte. Zeigen auch Sie Kunstverstand und Initiative. Werden Sie Mitglied im Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e. V.!

Wir freuen uns auf Sie!

ANFRAGEN UND INFORMATIONEN

GESCHÄFTSFÜHRERIN Karin Exner, Marienhöhe 5, 64297 Darmstadt, Tel. 06151.537165,
karinexner@gmx.de VORSITZENDER Dr. Karl H. Hamsch STELLVERTRETENDE VORSITZENDE
Jutta Rechel SCHATZMEISTER Prof. Dr. Paul Bernd Spahn

WIR DANKEN DEM BLUMENSTUDIO

Petra Kalbfuss für die Blumenspende.
Bessunger Str. 54, 64285 Darmstadt
Telefon: 06151 639 84



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

Impressum

HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDER
Direktor Jürgen Pelz ORCHESTERDIREKTOR UND REDAKTION Gernot Wojnarowicz LEITUNG
KOMMUNIKATION & MARKETING Corinna Brod, Kai Rosenstein ENDREDAKTION Judith Kissel
MITARBEIT Hannah Wahlich CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT
2020 / 2021 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher
HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 9 REDAKTIONSSCHLUSS
16.09.2020 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

„Die Erde atmet
voll von Ruh' und Schlaf,
Alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen
geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess'nes Glück
Und Jugend neu zu lernen!“

Hans Bethge / Gustav Mahler:
Das Lied von der Erde

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

