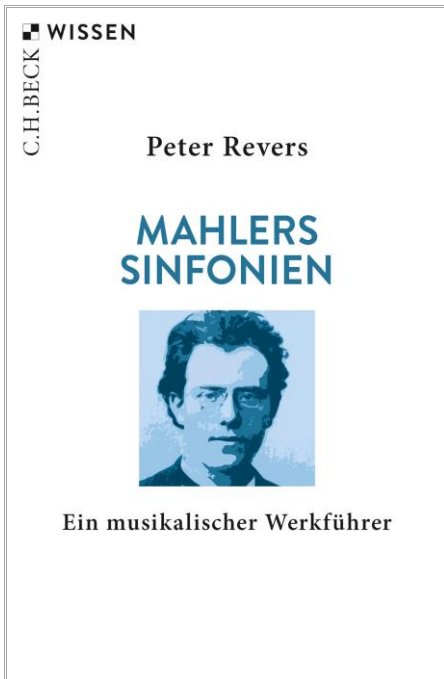


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Peter Revers**  
**Mahlers Sinfonien**  
Ein musikalischer Werkführer

2020. 128 S.  
ISBN 978-3-406-74732-8

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<https://www.chbeck.de/29883698>

Gustav Mahlers neun Sinfonien sowie die (unvollendete) *Zehnte* zählen weltweit zum zentralen Konzertrepertoire. Von Anfang an sprengte Mahler die traditionellen Gattungsgrenzen, vor allem zwischen Lied und Sinfonie. Und obwohl er, der begnadete Dirigent und Direktor der Wiener Hofoper, nie eine Oper komponiert hat, finden sich in seinen Sinfonien zahlreiche Beispiele gleichsam szenischer Provenienz: eine Theatralik ohne Bühne. Seine Sinfonien beschreiben häufig eine Welt schroffer Ausdruckskontraste, die elementare musikalische Kategorien wie etwa Marsch, Lied, Choral, volksmusikalische Einflüsse, aber auch katastrophal anmutende Klangeruptionen und Zusammenbrüche einerseits, krönende Finalsteigerungen andererseits beinhalten. Nach der monumentalen 8. Sinfonie («Sinfonie der Tausend») herrscht in seinen beiden letzten die Aura des Abschieds vor. Das allmähliche Verstummen der musikalischen Ereignisse wird zum zentralen Moment des musikalischen Ausdrucks und eröffnet eine neue Perspektive von Finalsätzen abseits jeglichen triumphalen Gestus.

*Peter Revers* ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Kunstuniversität Graz. Seine Publikationsschwerpunkte sind neben dem Werk Mahlers das Schaffen Mozarts sowie Musik des 19.–21. Jahrhunderts, wobei auch der Rezeption außereuropäischer Musik eine bedeutende Rolle zukommt.

Peter Revers

# **MAHLERS SINFONIEN**

*Ein musikalischer Werkführer*

C.H.Beck

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Satz: C.H.Beck.Media.Solutions, Nördlingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),

Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)

Umschlagabbildung: Gustav Mahler (verfremdet), © Wikipedia

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 74732 8



klimateutral produziert  
[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

## Inhalt

<b>I. Einführung</b>	<b>9</b>
Einflüsse auf ... und Wege zu Mahlers Sinfonien . . . .	9
Theatralik ohne Bühne: Einflüsse des Musiktheaters auf Mahlers Sinfonien . . . . .	11
Sinfonie und Lied . . . . .	15
Mahlers sinfonisches Œuvre im Kontext der Gattungstradition . . . . .	16
Affirmation und ersterbendes Ende: Klimax und Krise der «Finalsinfonie» . . . . .	21
Gedankliche Entwicklung und kompositorischer Prozess in Mahlers frühen Sinfonien . . . . .	31
<b>II. Die Sinfonien</b>	<b>39</b>
Naturlaut – Grotteske – Apotheose: die 1. Sinfonie . . .	39
«Nervenerlebnis»: Abgründe – Weltenende – Erlösung: die 2. Sinfonie . . . . .	52
«eine Welt aufbauen» – aber eine Welt der schroffen Kontraste: die 3. Sinfonie . . . . .	63
Humoreske und Unheimlichkeit: die 4. Sinfonie . . . .	75
«Seelenvoller Klang» und «kontrapunktische Kunst»: die 5. Sinfonie . . . . .	81
Gattungsnorm und Gattungssprengrung: die 6. Sinfonie . . . . .	91
«Gefährdete Idylle»: die 7. Sinfonie . . . . .	98
«Eine Symphonie für die Massen?»: die 8. Sinfonie . . .	104
Erinnerung – Zusammenbruch – Verstummen: die 9. Sinfonie . . . . .	111
Vollendeter Torso?: die 10. Sinfonie . . . . .	119
Literaturverzeichnis . . . . .	123
Register . . . . .	127

## I. Einführung

### Einflüsse auf ... und Wege zu Mahlers Sinfonien

Gustav Mahlers neun vollendete Sinfonien sowie die teilweise in Partitur, zum Großteil aber nur im Particell überlieferte letzte, unvollendet gebliebene 10. Sinfonie, zählen im gegenwärtigen Musikleben nicht nur zu den meistgespielten, sondern haben seit ihren ersten Aufführungen bis in die heutige Zeit eine Vielfalt unterschiedlicher Deutungsperspektiven erfahren. Mahler hat während seines Studiums am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einige wenige Kammermusikstücke komponiert, von denen lediglich ein Klavierquartettsatz in a-Moll erhalten blieb. Eine Reihe von Werken, darunter auch einige Opernprojekte, ging nicht über bloße Entwürfe bzw. heute nicht mehr feststellbare Grade der Ausarbeitung hinaus, v. a. auch eine von Natalie Bauer-Lechner erwähnte *Nordische Symphonie*. Als einziges für Mahlers frühes orchestrales Schaffen bedeutendes Vorgängerwerk kann im Grunde nur sein ungewein ausladendes und in vieler Hinsicht zukunftsweisendes «Märchen für Soli, Chor u[nd] Orchester: *Das klagende Lied*» gelten, das Mahler nicht nur explizit als sein «op. 1» deklariert hat, sondern diesem auch als «erste[m] Werk, in dem ich mich als ‹Mahler› gefunden» habe (GMB 1996: 205), eine herausragende Rolle in seiner frühen Schaffensentwicklung beigemessen hat. Wie bei vielen seiner späteren Werke handelt es sich auch hier um ein Komponieren, «das stets ein Erkunden war, ein Experiment mit offenem Ausgang» (Gülke 2011: 404). Das *Klagende Lied* kann in diesem Sinne als paradigmatischer Erstling verstanden werden, als hochdifferenzierter Gattungshybrid, der nicht zuletzt die vielfältigen, eruptiven geistigen und künstlerischen Erfahrungen widerspiegelt, die Mahler gegen Ende der

1870er Jahre durch seinen engen Freund Siegfried Lipiner empfangen hat.

Lipiner hatte nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung von Mahlers geistiger Welt. Dessen 1876 erschienene Dichtung *Der entfesselte Prometheus*, von Friedrich Nietzsche anfangs enthusiastisch gepriesen, hat Mahler tief beeindruckt. Er erkannte in Lipiners literarischen Werken eine explizit musikalische Dimension. «In Deiner Dichtung weht *diese* Musik», so schreibt Mahler an Lipiner im Juni 1899 und hebt mit Nachdruck die Bedeutung dieser engen Bande zwischen Literatur und Musik hervor (GMB 1996: 264). Ein weiterer, mit Lipiner verbundener und für Mahlers geistige wie künstlerische Formung wesentlicher Impuls war der «Pernerstorfer Kreis», benannt nach dem Mitbegründer der Sozialdemokratie in Österreich, Engelbert Pernerstorfer (1850–1918), in dem der junge, charismatische Lipiner sehr bald eine führende Rolle eingenommen hat. Die wesentlichen geistigen Anker dieser studentischen Bewegung waren Nietzsche und Wagner. Unter Nietzsches Schriften wurde u. a. dessen Abhandlung *Schopenhauer als Erzieher* intensiv diskutiert. Nietzsche proklamierte etwa die Vision einer neuen Gemeinschaft der Menschheit, in der nicht tradierte äußerliche Formen und Gesetze, sondern die fundamentale Idee der Kultur deren Zusammenhalt gewährleisten. Innerhalb dieser wären Philosophen und Künstler die Protagonisten von Selbsterkenntnis und der Schaffung eines neuen Wertesystems. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Suche nach dem Genie, das man vermutlich in dem jungen Mahler erkannten. Vor allem aber begann seit den späten 1870er Jahren das Werk und Denken Richard Wagners immer stärkeren Einfluss auf die geistige Orientierung der (vor allem jungen) Mitglieder des Pernerstorfer Kreises zu nehmen.

Für Mahler war Wagner ein wirkungskräftiger Impuls für neue kompositorische Entwicklungen auch außerhalb des Musikdramas. Die von ihm erstrebte «Vereinigung der Künste», die Voraussetzung für das «eigentliche Kunstwerk» sei (NBL 2: 34), hat Mahler auf seinem ureigenen Feld, der Sinfonie und dem Lied, verwirklicht. Dies hatte allerdings ein grundsätzliches

Überdenken beider Gattungstraditionen zur Folge. Denn einerseits war für ihn die Verbindung von Ton und Wort in der Entwicklung seiner Sinfonien von ausschlaggebender Bedeutung, andererseits finden sich integrative Kunstkonzepte schon beispielhaft in Mahlers *Klagendem Lied*, das zahlreiche Charakteristika seiner späteren Sinfonien vorwegnimmt. Erstmals zeigt sich hier jene für seine Zeit typische Tendenz zur Sprengung traditioneller Grenzen zwischen vokalen und instrumentalen Gattungen. Und es wäre kaum übertrieben zu behaupten, dass Mahler bereits in diesem Frühwerk ein entschieden in Richtung «Gesamtkunstwerk» tendierendes Konzept verwirklicht hat.

### **Theatralik ohne Bühne: Einflüsse des Musiktheaters auf Mahlers Sinfonien**

Mahler, dessen frühe musiktheatralische Projekte entweder kaum über das Stadium der Librettoerstellung hinausgekommen oder entsprechende kompositorische Quellen verschollen sind, hat sich bereits in jungen Jahren von der Gattung Oper distanziert. Gleichwohl findet sie in seinen Sinfonien und Liedern Niederschlag in mehr oder weniger konkreten Allusionen sowie vor allem in Merkmalen seiner Dramaturgie der Klanggestaltung, die über das ureigene sinfonische Œuvre hinausgehend häufig eine virtuelle Szenerie beschwört und diese in Mahlers eigenes «inwendiges Bilderreich» transformiert (Adorno 2019: 219). Dies sei anhand einiger weniger Beispiele konkretisiert. Der Kopfsatz seiner 3. Sinfonie ist wesentlich durch Märsche verschiedenster Art bestimmt, die allerdings keinerlei zwingende Bezugsfolge erkennen lassen. Einem Trauermarsch, von Mahler als «schwer und dumpf» (ab T. 27) beschrieben, folgt kurz danach (T. 136ff.) eine von Klarinetten, Flöten und Streichertremoli luzid grundierte, von 1. Oboe und wenig später der Solovioline ausgeführte, schwerelose Marschbewegung, die nach wenigen Takten von brüsk im *fortissimo* einbrechenden Klarinetten (darunter grell klingenden Es-Klarinetten) beendet wird, sich in fallenden Quartetten und wellenförmiger Sechzehntelbewegung der Violoncelli und Kontrabässe in der Tiefe verliert und



schließlich im Nichts verklingt, bevor ab T. 164 der Trauermarsch erneut anhebt. Die verschiedenen Marschcharaktere werden gleichsam zu Personen einer imaginären Bühne, die – einem Ensemble gleich – abwechseln, sich in die Parade fahren, ohne aber zu einem wirklichen Ziel zu gelangen. Die «szenische Präsenz», die dieses «Marschensemble» suggeriert, wird zusätzlich durch ein weiteres, generell für diesen Kopfsatz typisches Mittel erreicht, nämlich ihr pointiertes Auf- und Abtreten. Sowohl der Trauermarsch als auch jener erwähnte der Oboe und Solovioline werden jeweils durch die Große Trommel, die Tempo und Metrum, aber auch eine räumliche Perspektive des allmählichen Näherkommens oder Sich-Entfernens vorgibt, markiert. Solchen Momenten einer instrumentalen Szene kommt somit auch eine formstiftende Funktion zu. Am deutlichsten wird dies in den letzten Takten des Durchführungsteils (ab T. 635). Zuvor schichtet Mahler mehrere Märsche übereinander, die sich zunächst im *ppp* «wie aus weitester Ferne» lediglich andeuten (T. 463 ff.), sich allmählich verdichten, schließlich ab T. 530 die dominante Materialebene ausmachen und eine zunehmend vorwärts drängende Bewegungsdynamik auslösen (im Partiturotograph konkretisierte Mahler dies mit Hinweisen wie «Die Schlacht beginnt», «der Süd Sturm» und «Vorwärts stürmen»). Allerdings zerbricht diese Marschkumulierung an ihrer eigenen, zügellosen und immer chaotischer werdenden Energie: Sie führt nicht zu einem Ziel, sondern zerfällt in einzelne Partikel. Diese werden zwar letztlich von mehreren, in der Entfernung aufgestellten kleinen Trommeln aufgefangen (die im «alten Marschtempo, ohne Rücksicht auf Celli und Bässe» den ursprünglichen Bewegungsduktus des Marsches wiederherstellen), verlieren sich aber nahezu unhörbar in räumlicher Entfernung und geben der Wiederkehr des einleitenden «Weckrufs» der acht Hörner Raum. Diese plastische «Klanginszenierung» rückt die Funktion der Reprise, die mit dem Wiederaufgreifen des «Weckrufs» (ab T. 643) beginnt, in eine über ihre formale Bedeutung deutlich hinausgehende inhaltliche Ebene. Denn sie schafft, nach den vorangegangenen Marschturbulenzen, Halt und Orientierung: eben einen «Weckruf», der

an dieser Stelle als Ordnung stiftende musikalische Gestalt in Erscheinung tritt.

In anderer Weise treten opernhafte Momente in Mahlers 7. Sinfonie in Erscheinung, die allerdings kontroverse Beurteilungen hervorgerufen haben. Vor allem das «Rondo-Finale» wurde seit dem Uraufführungsjahr (1908) Gegenstand z. T. äußerst polemischer Auseinandersetzungen, in deren Mittelpunkt vor allem die Beziehung dieses Satzes zu Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* stand. Beispielhaft ist eine Aussage Theodor W. Adornos, die für die ästhetische Einschätzung dieses Finalsatzes von entscheidender Bedeutung war. Er kritisiert zunächst ein offenkundiges Missverhältnis in diesem Satz zwischen äußerlich «prunkvoller Erscheinung» und dem «mageren Gehalt des Ganzen», den er auf die Monotonie einer «unentwegten Diatonik» zurückführt und folgert: «Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese. Die Positivität des per aspera ad astra [...] kann sich nur als Tableau, als Szene mit buntem Getümmel offenbaren [...]» (Adorno 2019, 281). Zweifellos kommt vor allem dem Satzbeginn ein für festliche Aufzüge typischer, bravourhafter Duktus zu, der in seiner ungeschminkten Direktheit in der Tat das Wagner'sche Vorbild in Erinnerung ruft. Allerdings wird dieses in geradezu radikaler Weise konterkariert. Denn am Ende des 1. Ritornells (Z. 228f.) mündet zwar die Turbulenz der Fanfaren in einen krönenden C-Dur-Akkord, der aber abgerissen wird und – gleichsam in Schockstarre – einem tonal weit entfernten As-Dur-Dreiklang der Holzbläser weicht. Opernaffinitäten in Mahlers Sinfonik sind keineswegs nur affirmativ, sondern – im Gegenteil – häufig kritisch distanziert, wobei die Vorbilder ebenso suggestiv in Erscheinung treten, wie sie gebrochen, ja nicht selten in ihr Gegenteil verkehrt werden. In ähnlicher Weise trifft dies auf eine spätere Passage des Finalsatzes der 7. Sinfonie zu: Bei Z. 269 beginnt unvermittelt eine überdeutlich an die Tradition «türkischer Musik» in Gestalt von Mozarts *Entführung aus dem Serail* erinnernde Passage. Ihr geht eine lediglich acht Takte umfassende, von «starkem Glockengeläute» geprägte Erinnerung an den Eingangsrefrain vor-

aus, und sie mündet in einen Zusammenbruch (eine für viele Werke Mahlers charakteristische Einsturzfigur, Z. 273), aus dem sie – vollkommen unvermittelt – in einen menuettartigen Duktus übergeht, der bereits zweimal zuvor mit der Bezeichnung «Grazioso» in Erscheinung getreten ist. Mahlers opernhafte Anklänge sind hier Teil einer Satzanlage, die von einer bemerkenswerten Fülle an musikalischen Gattungen und Stilebenen geprägt ist: eine Reise gleichsam durch die Musik in ihrer Vergangenheit und Gegenwart. Die Opernallusionen, die Mahler überdeutlich in Szene setzt, sind nicht zuletzt auch Konventionen, die er einem «prüfenden Wiederhinsehen» (Bloom 1997: 10) unterwirft und damit auf frappierende Weise neues Licht auf die scheinbar bekannten Vorbilder wirft. Ein damit zusammenhängender Aspekt betrifft den von Mahler mehrfach erwähnten «heiteren, humoristischen» Charakter dieses Werks. Anna Stoll-Knecht etwa hat deutlich karikaturhafte Züge im Finale von Mahlers 7. Sinfonie, und zwar konkret auf die Figur des Sixtus Beckmesser in Wagners *Meistersingern* bezogen, zur Diskussion gestellt. Ähnlich Beckmesser, der im 3. Akt eine rasch niedergeschriebene (und sehr schwer lesbare) Mitschrift des späteren Meisterliedes Walther von Stolzing findet, dieses aber in extrem entstellter Weise vorträgt, verfähre auch Mahler mit der vorgefundenen Tradition auf durchaus eigenwillige Weise: «In a way, Mahler and Beckmesser both «borrow» material from another composer and radically transform its original meaning.» (Stoll-Knecht 2017: 112). Hier stellt sich die Frage, ob für derartige Verfahren nicht der Einfluss Jean Pauls, dessen Schriften für Mahler eine kaum zu überschätzende Bedeutung hatten, weitaus naheliegender ist. Denn im Grunde ist all das, was Stoll-Knecht für Beckmesser reklamiert, bereits im Werk Jean Pauls angelegt: Allen voran sind dies eine Vielfalt von Identitäten, das Parodistische, die Neigung zur Groteske und zum Humor, der aber zugleich Trauer und Trost umfasst, schließlich auch die Schaffung einer Welt, in der Pathos und Karikatur gleichermaßen ihre Daseinsberechtigung haben (Fischer 2003: 177). Die Assimilation des Opernhaften in Mahlers Sinfonik ist zweifellos nicht auf bloße musikalische Bezugnahmen reduzier-

bar, sondern jeweils Teil eines umfassenden, in hohem Maße literarisch inspirierten Totalitätsanspruchs von Sinfonie, in der Jean Pauls Methode der «Weltaneignung und schöpferischen Umformung» (Fischer 2010: 57), das Aufbrechen von tradierteren Gattungsgrenzen zugunsten übergreifender, ja nicht selten hybrider Konzeptionen, eine konsequente Umsetzung findet.

### Sinfonie und Lied

Dass Mahlers Sinfonien in vieler Hinsicht eine Sprengung der Gattungsgrenzen bedeuten, ist im reichen Mahler-Schrifttum unbestritten. Bereits in seinem Frühwerk lässt sich eine auffällige Neigung zu werk- und gattungsübergreifenden Konzeptionen erkennen. Ein markantes Beispiel bietet etwa das G-Dur-Trio des 3. Satzes der 1. Sinfonie (Z. 10), in dem Mahler auf eine Motivwelt zurückgreift, die er erstmals im *Klagenden Lied*, später dann auch im vierten seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen* verwendet hat: in beiden Fällen eine Traumwelt, scheinbar abseits jeglicher Bedrohung (*Klagendes Lied*: I. *Waldmärchen*, T. 528–543, *Lieder eines fahrenden Gesellen*: IV. *Die zwei blauen Augen*, T. 41–67; 1. Sinfonie, III: T. 83–112). Die enge Verknüpfung zwischen Lied und Sinfonie geht fraglos auf Vorbilder zurück, die auch für Mahlers musikalische Entwicklung eine entscheidende Rolle spielten. Allen voran ist hier an Franz Schubert zu denken, dessen Lieder seit Mahlers Studienzeit und seinem Wirken als Liedbegleiter während seiner frühen Engagements als Kapellmeister einen wichtigen Teil seiner musikalischen Aktivitäten ausgemacht haben. Die Transformation des Liedes in die Instrumentalmusik, etwa in Schuberts *Forellenquintett*, D 667, oder dem Streichquartett d-Moll, D 810 (*Der Tod und das Mädchen*), dessen 2. Satz Mahler für Streichorchester arrangiert und am 19.11.1894 in Hamburg uraufgeführt hat, ist diesbezüglich zweifellos ein wichtiger Vorläufer. Die Integration von Liedern oder liedhaften Elementen lässt sich in der Instrumentalmusik bereits deutlich vor Mahlers Zeit beobachten, und zu Recht setzt – damit einhergehend – Siegfried Oechsle mit den Jahren ab 1840 eine «neue Zeit der

Symphonie» an (Oechsle 1992: IX). Allerdings geht Mahler wesentlich über diese Vorbilder hinaus, und zwar nicht nur durch die Einbeziehung von Liedern als genuine Sinfoniesätze (Sinfonien 2–4, im Falle der *Vierten* sogar als Finalsatz), sondern – wie im *Lied von der Erde* – als Gattungshybrid, bei dem sämtliche sechs Sätze vokal/instrumental konzipiert sind: ein Verfahren, das Rezensenten nach der im November 1911 erfolgten Uraufführung von einer «Liedsymphonie» sprechen ließ.

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)