



Zusammenfassung

Vortrag 1

8. Oktober 2019

Gustav Mahler (1860-1911)

war ein österreichischer Komponist des späten 19. Jahrhunderts. Er lebte in der Zeit des Übergangs von der Spätromantik zur Moderne, in der Epoche des Fin de siècle. Seine 9 bzw. 10 Symphonien – die letzte ist unvollendet – bilden den Schlusspunkt der klassisch-romantischen Symphonietradition. Neben Symphonien komponierte Mahler auch bedeutende Sololieder, aber keine Opern oder Kammermusik. Mahler war auch ein bedeutender Dirigent und ein großer Reformator der Opernbühne. Höhepunkt seiner Dirigentenkarriere war die Leitung der Wiener Hofoper. Als Komponist fand Mahler erst nach seinem Tod Anerkennung, im Grunde erst nach dem Ende des 2. Weltkriegs.

Politik, Gesellschaft und Kunst in Deutschland und Österreich am Ende des 19. Jahrhunderts

1848 wurde in Deutschland die parlamentarische Demokratie ausgerufen, 1871 der preußische König Wilhelm zum ersten deutschen Kaiser ernannt, und aus den verschiedenen kleinen Fürstentümern wurde ein deutscher Nationalstaat gebildet. Die Folge dieser Entwicklung war ein Erstarren des Bürgertums, der Adel trat politisch in den Hintergrund. Das habsburgisch geführte Österreich bildete zur selben Zeit mit Ungarn eine Doppelmonarchie unter der Führung des österreichischen Kaisers. Auch hier erstarkte das Bürgertum. Für die Kultur und Kunst bedeutete dies, dass das Bürgertum Hauptrezipient und Unterstützer der Kunst wurde. Nach dem deutsch-französischen Krieg 1871 gab es in Deutschland und Österreich bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs 1914 eine ungewöhnlich lange Friedenszeit. Wohlstand brach aus, Wirtschaft und Industrie blühten auf in einem nie gekanntem Maße, angefacht vor allem durch die industrielle Revolution mit ihren großen Erfindungen in Technik und Maschinenbau. Die Kunst in dieser Epoche des Wohlstands wurde zu einer repräsentativen Kunst – mit prachtvollen Neubauten in der Architektur und national-historisch geprägten Themen in den Bildenden Künsten. Die Neigung zu Pracht und äußerlicher „Wirkung“ spiegelt sich auch in der Musik dieser Zeit: bereits äußerlich in den großen neuen bürgerlichen Konzerthäusern, aber auch in immer opulenter und größer angelegten musikalischen Werken der Oper und der Symphonik. Ein mächtiger Zug ins Monumentale bestimmte das Wilhelminische Zeitalter. Daneben aber rückte mehr und mehr, vor allem in der Literatur, die soziale Frage in den Vordergrund: das Elend der einfachen Arbeiter und Bauern, die zu Opfern der industriellen Entwicklung wurden. (Näheres über die Epoche der „Gründerzeit“ in Stefan Zweigs Buch „Die Welt von gestern“.)

Mahlers Leben

Mahlers Leben kann man in **vier Lebensphasen** unterteilen.

Die **1. Lebensphase (1860-1880)** ist die Zeit seiner Kindheit, Schulzeit und seiner musikalischen Ausbildung. Mahler entstammte einer einfachen jüdischen Landfamilie aus Böhmen. Im kleinen Städtchen Iglau verbrachte er seine Kindheit, die vom brutalen Verhalten seines Vaters gegenüber seiner leidenden Mutter überschattet wurde. Seine herausragende Musikalität wurde vom Vater aber früh gefördert. Mit 15 Jahren schickte er den Sohn zum Musikstudium an das Konservatorium in Wien. Parallel zum Musikstudium machte Mahler das Abitur und hörte Vorlesungen an der Universität. Mahler wurde ein hochgebildeter, intellektueller Musiker.



Mahlers **2. Lebensphase (1880-1897)** umfasst seine Laufbahn als Kapellmeister an verschiedenen Opernhäusern. Sie führte ihn zunächst an kleinere Bühnen, dann nach Budapest, Leipzig, Hamburg und 1897 schließlich zur Wiener Hofoper. In diesen Jahren komponierte er seine ersten drei Symphonien.

3. Lebensphase (1897-1907): zehn Jahre hatte Mahler das Amt des Wiener Hofoperndirektors inne: eine Ära der großen Erfolge als Dirigent und Opernregisseur, aber auch eine Zeit der zunehmenden antisemitischen Strömungen und persönlichen Anfeindungen – letztere vor allem auf Grund seines rigorosen Perfektionsstrebens, das keinen Widerspruch zuließ. In Wien lernte Mahler die junge Alma Maria Schindler kennen, die er 1902 heiratete. (Lit.: Alma Mahler-Werfel, „Mein Leben“).

4. Lebensphase (1907-1911): die zunehmenden Intrigen und sein Wunsch nach mehr Freiheit zum Komponieren veranlassten Mahler 1907, an der Oper seine Demission einzureichen. Bald darauf nahm er das Angebot einer Agentur an, saisonal in New York Konzerte der New Yorker Philharmoniker zu dirigieren. Eine gut dotierte Stelle, die ihm die Möglichkeit einräumte, die Sommermonate über nach Österreich zum Komponieren zurückzukehren. Mahler reiste viermal in die USA. Zwischenzeitlich, im September 1910 leitete er in München die Uraufführung seiner 8. Symphonie („Symphonie der Tausend“). Das vierte Dirigat in den USA musste er wegen des Ausbruchs eines Herzleidens abbrechen. Todkrank erreicht er Wien, wo er wenige Wochen später stirbt.

Weitere Details zu Mahlers Biographie siehe Tabelle Seite 4.

Mahlers Persönlichkeit

Mahler war ein introvertierter und ganz dem Geistigen zugewandter Mensch. Er liebte über alles seine Bücher und die Zurückgezogenheit von der Welt, mied oberflächliche Gesellschaften und war hochempfindlich gegenüber Lärm, belanglosem Gerede, konventionellen Gepflogenheiten. Seine Anteilnahme galt dem Inneren eines Menschen, insbesondere dem Leid in der Welt, den unglücklichen, von der Welt vergessenen und unterdrückten Menschen. Mahler hat das soziale Elend seiner Zeit nicht nur gesehen, er hat es erlebt: vor allem im Leid seiner Mutter und den Geschwistern.

Als Dirigent forderte Mahler von seinen Musikern stets höchstes Engagement, er selbst ging mit seinem Einsatz bis an die Grenze seiner körperlichen Leistungsfähigkeit. Mahler war zeitlebens rastlos – innerlich wie äußerlich. In Fragen der Kunst – aber auch in privaten Angelegenheiten – war Mahler völlig egozentrisch. Er ließ im Grunde nur seine eigene Sichtweise gelten. Seine junge Frau litt sehr darunter. Mahler hatte ihr u.a. das Komponieren verboten. Erst kurz vor seinem Tod – nach einer Konsultation mit Sigmund Freud – erkannte Mahler die Folgen und auch die psychologischen Ursachen seines Verhaltens.

Mahlers Weltbild

Mahlers Weltbild ist ambivalent. Einerseits befasste er sich bereits in jungen Jahren intensiv mit dem Leid und dem Schicksalhaften in der Welt, andererseits liebte Mahler die Welt und ihre Menschen, trotz ihrer Unzulänglichkeiten.

Vor allem aber liebte Mahler die Natur: die Welt ohne Lügen und Intrigen. In ihr sah er eine Gegenwelt: die Möglichkeit, der realen Welt zu entfliehen. Wie Schubert und die Künstler der Frühromantik flüchtete sich Mahler auch gerne in den Traum.

Mahler stellte sich zeitlebens die zentralen Menschheitsfragen, die Frage nach dem Sinn des Lebens, Fragen der ethischen Werte und vor allem die Frage der Theodizee: wie das Leid und Böse in der Welt mit der Güte und Allmacht eines Gottes vereinbar sei. Mahler war zeitlebens ein Gottsucher – aber auch ein Idealist: trotz seiner Zweifel am Sinn der Welt haben in seiner Musik am Ende Hoffnung und Zuversicht



Zusammenfassung Vortrag 1

weithin die Oberhand: „Als Ziel der Kunst erscheint mir zuletzt doch immer Befreiung und Erhebung vom Leid!“. Mahler beharrt in seiner Musik nicht auf dem Negativen, er zeigt immer eine Gegenwelt auf, eine Welt des Friedens, der Zuversicht und Schönheit – sei es auch nur als Hoffnung oder Traum.

Überblick über die Entwicklung der symphonischen Musik im 19. Jahrhundert

Die Entwicklung der symphonischen Musik im 19. Jahrhundert wurde entscheidend von Ludwig van Beethoven geprägt. Von Beethovens Symphonien gingen alle romantischen Komponisten aus. Nach Beethoven teilt sich die Entwicklung der symphonischen Musik in 2 Richtungen: in „absolute Symphonik“ und „Programmsymphonik“.

Als absolute Symphonik bezeichnet man Symphonien, die nach klassischen Formprinzipien angelegt sind (u.a. nach der Sonatenhauptsatzform), und die nichts Außermusikalisches darstellen, sondern ein reines „Spiel tönend bewegter Formen“ (E. Hanslick) sind, also ein Spiel mit Motiven und Klängen im Rahmen einer vorgegebenen Form.

Die Programmsymphonien bzw. „Symphonischen Dichtungen“ dagegen beruhen auf einem außermusikalischen Programm, dem sie in Ablauf und Ausdruck folgen, d.h. sie „erzählen“ mit den Mitteln der Tonmalerei eine „Geschichte“, der die Form des Werks folgt.

Zu Mahlers Zeit standen diese beiden Symphoniemodelle schroff einander gegenüber. Die traditionelle Symphonieform etwa wurde vertreten durch Brahms und Bruckner, die Symphonische Dichtung vor allem durch Liszt und Richard Strauss. Strauss war es auch, der in den 1890er Jahren die Richtung der symphonischen Musik bestimmte. Und so erwartete die Musikwelt auch von Mahler Sinfonien, die Programmmusik waren. Doch Mahler sollte einen eigenen Weg gehen.

Tabellen zum Download:

„Die Entwicklung der symphonischen Musik in der Epoche der Romantik (19. Jahrhundert)“
„Die klassische Symphonieform“ und „Die Sonatenhauptsatzform“

unter: www.theodor-schmitt.de/download



Zusammenfassung Vortrag 1

Lebenstafel Gustav Mahler

1860	7. Juli	Gustav Mahler in Kalischt, Böhmen, geboren.
1875	September	Eintritt ins Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Diplom: Juni 1878)
1877	September	Reifeprüfung in Iglau
1878/79		Inskription an der Universität Wien (kein Studienabschluß)
1880	Sommer Oktober	1. Engagement als Kapellmeister in Hall, Oberösterreich Komposition des „Klagenden Liedes“ (1. Fassung) abgeschlossen
1881	September	Engagement als Kapellmeister in Laibach (bis Ende März 1882)
1883	Januar - März August	Engagement in Olmütz Engagement als 2. Kapellmeister in Kassel (bis Juni 1885)
1884		Entstehung der „Lieder eines fahrenden Gesellen“
1885/86		1. Kapellmeister am Deutschen Theater in Prag
1886	August	Engagement als 2. Kapellmeister am Stadttheater Leipzig (bis Mai 1888)
1887		Bearbeitung der Skizzen zu den „Drei Pincos“ von Carl Maria von Weber
1888	März August September	Vollendung der Ersten Symphonie 1. Niederschrift der „Totenfeier“ (nunmehr 1. Satz der Zweiten Symphonie) Direktor der Königlich Ungarischen Oper, Budapest
1889	20. November	Budapest: Uraufführung Erste Symphonie
1891	März	Demission in Budapest, Engagement als 1. Kapellmeister in Hamburg
1893	Sommer	Komposition der Mittelsätze der Zweiten Symphonie (Steinbach am Attersee)
1894	Sommer	Letzter Satz der Zweiten Symphonie (Steinbach)
1895	Sommer 13. Dezember	Sätze 2-6 der Dritten Symphonie (Steinbach) Berlin: Uraufführung Zweite Symphonie
1896	Sommer	1. Satz der Dritten Symphonie (Steinbach)
1897	April Oktober	Mahler verläßt Hamburg und wird Kapellmeister an der Wiener Hofoper Ernennung zum artistischen Direktor der Hofoper
1900	Sommer	Vollendung der Vierten Symphonie (Maiernigg am Wörthersee)
1901	17. Februar Sommer 25. November	Wien: Uraufführung „Das klagende Lied“ Rücken-Lieder, Kindertotenlieder, Fünfte Symphonie (Maiernigg) München: Uraufführung Vierte Symphonie
1902	9. März 9. Juni Sommer	Eheschließung mit Alma Maria Schindler Krefeld: Uraufführung Dritte Symphonie Vollendung der Fünften Symphonie (Maiernigg)
1903	Sommer	Sechste Symphonie (Maiernigg)
1904	Sommer 18. Oktober	Vollendung der Sechsten Symphonie, weitere Kindertotenlieder (Maiernigg) Köln: Uraufführung Fünfte Symphonie
1905	Sommer	Siebente Symphonie (Maiernigg)
1906	27. Mai Sommer	Essen: Uraufführung Sechste Symphonie Achte Symphonie (Maiernigg)
1907	12. Juli	Demission als Direktor der Wiener Hofoper Tod von Mahlers älterer Tochter; an ihm selbst wird ein Herzschaden festgestellt.
1908	1. Januar Sommer 19. September	Dirigentendebüt an der Metropolitan Opera, New York „Das Lied von der Erde“ (Toblach/Südtirol) Prag: Uraufführung Siebente Symphonie
1909	Sommer Herbst	Neunte Symphonie (Toblach) Chefdirigenten des New York Philharmonie Orchestra
1910	Sommer 12. September	Entwürfe zur Zehnten Symphonie, unvollendet (Toblach) München: Uraufführung Achte Symphonie
1911	21. Februar 18. Mai	New York: Mahler dirigiert zum letzten Mal Mahler stirbt in Wien.



Zusammenfassung

Vortrag 2

22. Oktober 2019

Symphonie Nr. 1 D-Dur

Mahlers 1. Symphonie entstand in den Jahren 1884-88 in Budapest, wo Mahler Dirigent der Königlichen Oper war. Das Werk umfasst 4 Sätze (ursprünglich waren es 5) und steht in D-Dur. Mahler orientiert sich äußerlich an der traditionellen 4-sätzigen Form der klassischen Sinfonie: Der erste Satz ist ein schneller Satz mit langsamer Einleitung, der zweite ein scherzoartiger Satz mit Trio-Mittelteil, der dritte ein langsamer Satz, ebenfalls mit Trio-Mittelteil, und der vierte ein schneller Finalsatz. Mahler verarbeitet in der Symphonie Liedteile aus seinen kurz davor komponierten „Lieder eines fahrenden Gesellen“ in instrumentaler Form.

Ursprünglich bezeichnete Mahler das Werk als „Symphonische Dichtung“. Nach dem Misserfolg der Uraufführung in Budapest 1889 arbeitete er die Musik teilweise um und nannte sie in Anspielung auf den Titel eines Romans von Jean Paul „Titan – eine Tondichtung in Symphonieform“. Anlässlich der ersten Aufführungen des Werks veröffentlichte Mahler auch programmatische Hinweise, die er allerdings später ebenso wie die frühen Titel aus Sorge vor Missverständnissen zurückzog.

Aufgrund dieser ursprünglichen Titel und programmatischen Hinweise, vor allem aber aufgrund der Tatsache, dass die Musik zahlreiche tonmalerische Partien aufweist, könnte man zu der Annahme neigen, es handele sich hier um eine Programmmusik im Sinne von Berlioz oder R. Strauss. Also beispielsweise um die musikalische Darstellung eines jungen „Heldenlebens“: etwa wie ein von der Liebe enttäuschter Geselle Zuflucht in der Natur sucht und dort wieder zu sich findet – entsprechend dem Inhalt der zu Grunde liegenden „Gesellenlieder“ und Jean Pauls Entwicklungsroman „Titan“, in dem es inhaltlich um den Werdegang eines Gesellen vom leidenschaftlichen Jüngling zum gereiften Manne geht.

Doch Mahlers Symphonie ist *keine* traditionelle Programmmusik. Sie ist keine rein narrativ-abbildene Musik, sondern zielt tiefer: auf die symbolische Darstellung einer Weltanschauung, und zwar die ihres jugendlichen Komponisten, der zur Entstehungszeit des Werks ein von menschlichen Enttäuschungen geprägtes Weltbild hatte (u.a. negative Liebeserfahrung).

Äußerlich vage im Formgerüst der klassischen Sinfonie sich bewegend bedient sich Mahler bei der Komposition zwar programmatischer Mittel und einer imaginierten programmatischen Szenerie. Diese bilden jedoch nur die Folie zur Darstellung seiner weltanschaulichen Gedanken, die *symbolhaft-allegorisch* durch die programmatischen Geschehnisse angedeutet werden: Symphonie als musikalische Allegorie.

So könnte das frühmorgendliche Naturerwachen in der **Langsamen Einleitung des 1. Satzes** interpretiert werden als Sinnbild des jungen, erwachenden Lebens, das, fern von der Welt, noch ganz ursprünglich, tastend und ohne Selbstbewusstsein erscheint. Natur als heile Welt für den von der Menschenwelt enttäuschten, unerfahrenen Jüngling.

Die anschließende Wanderung des bald selbstbewusst gewordenen „Gesellen“ durch die frühlinghafte Natur im **Hauptteil des 1. Satzes** (Exposition) dagegen könnte, analog zum Textinhalt des zu Grunde liegenden Gesellenlieds „Ging heut’ morgen übers Feld“, als Symbol für das Leben in seiner ersten unbeschwerten Blüte verstanden werden. „Aus den Tagen der Jugend“ lautete eine frühe Programmüberschrift Mahlers zum 1. Satz. Erste auftauchende Zweifel am persönlichen Glück des imaginierten



„Gesellen“ zu Beginn der Durchführung – Symbol der ersten Erschütterung und Bewusstwerdung eines jungen Menschen – werden von der nun in die Natur eindringenden Menschenwelt („lärmende Jagdgesellschaft“) rasch verdrängt, so dass die kurze Reprise wieder von einer unbeschwerten Stimmung geprägt ist. Ja, im überraschenden Schluss der Coda scheint diese sogar in ein bacchantisches Lachen überzugehen.

Die rustikal-kraftvolle, aber eher gleichförmige Ländlervmusik des weithin traditionell geformten **2. Satzes (Scherzo)** könnte als Symbol für ein „redliches“, aber im Grunde immer gleich verlaufendes „bürgerliches“ Leben interpretiert werden, das der „Geselle“ in der nächsten Lebensphase anstrebt. Ob ein derartiges Leben aber auch inneres Glück verheißt, scheint Mahlers jugendliches Weltbild eher in Frage zu stellen.

Der skurrile **langsame 3. Satz**, ein parodistischer Trauermarsch über den Kinderkanon „Bruder Martin“ mit böhmisch-zigeunerhafter Zwischenmusik, teils schmerzlich-süßlich, teils trivial-fröhlich, ist wohl die unorthodoxeste musikalische Allegorie für Mahlers ambivalentes Weltbild im Rahmen dieser Symphonie. Eine höhnische Anklage des tragikomischen Nebeneinanders von Traurigkeit und banaler Fröhlichkeit in der Welt. Musikalisch ein Affront für den klassischen Musikhörer, der sich hier mit dem Einbruch der Trivialmusik in die Kunstmusik konfrontiert sieht. Mahlers Musik macht sich hier bewusst hässlich.

Der Mittelteil des Satzes dagegen, das **“Trio”** mit der sanften, tief empfundenen „Lindenbaum“-Melodie des 4. Gesellenlieds, bildet dazu den denkbar größten Kontrast: Traum einer besseren Welt qua volksliedhaft schlichter musikalischer Natursymbolik.

Der **Finalsatz** stellt sich als Zusammenfassung und Konsequenz der vorausgehenden Sätze dar, als schmerzvoller „Aufschrei“ nach dem hässlichen Weltbild des 3. Satzes und als Versuch der Transzendenz: Mahler stellt hier einen erbitterten Kampf des imaginierten „Gesellen“ mit den Mächten des Bösen um eine bessere Welt dar: „Dall' inferno al paradiso“ so lautet Mahlers ursprünglicher Titel des Satzes, nach dem Motto von Dantes „Göttlicher Komödie“. Das musikalische Vorbild ist Beethovens 5. Symphonie mit der Formidee „Durch Nacht zum Licht“. Mahlers Durchbruch zum Licht erfolgt in 3 „Anläufen“, von denen erst der dritte zum Ziel führt. Das Werk endet in Gestalt eines triumphalen Blechbläser-Chorals à la Bruckner mit einer Apotheose des Siegs des Guten über das Böse – analog zu Mahlers jugendlichem Weltbild, in dem letztlich der Glaube an das Gute die Oberhand hat.

Zur Realisierung seiner musikalischen Weltanschauung zieht Mahler in der 1. Symphonie **höchst verschiedenartige Kompositionsmittel und Musikstile** heran: angefangen bei Naturlauten und „künstlich“ erzeugten Naturklängen mit Fernorchester-Wirkungen, über biedermeierlich schlichte Volksliedmelodien, rustikale und sentimentale Ländlercharaktere, triviale Gassenhauer-Melodien, böhmisch-jüdische Volksweisen, Brucknersche bzw. Wagnersche Choralvisionen – bis hin zu Beethovens Formidee „Durch Nacht zum Licht“. Dies führt in summa zu einer Musik, die allein mit innermusikalischer Logik nicht nachzuvollziehen ist. Mit seinen drastischen stilistischen Gegensätzen – vom pathetisch Hehren bis zum Vulgären und Makabren – stellte dieses Werk um 1890 ein absolutes Novum in der Symphoniegeschichte dar. Entsprechend problematisch war seine erste Rezeption. Mahlers Symphoniebegriff und kompositorisches Credo aber lautete: „Symphonie bedeutet mir, mit allen vorhandenen Mitteln der Technik eine Welt aufbauen“. Und diese Welt hat viele Facetten.



Zusammenfassung

Vortrag 3

05. November 2019

„Wunderhorn“-Lieder

Von den zahlreichen Liedern in Mahlers Werk sind einige nach Texten aus der Gedichte-Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ komponiert. Dabei handelt es sich um eine Sammlung volkstümlicher Gedichte, die die Dichter Clemens von Brentano und Achim von Arnim um das Jahr 1800 veröffentlicht haben. In Mahlers Epoche waren diese volkstümlichen Gedichte zwar nicht mehr zeitgemäß, aber Mahler war von ihnen fasziniert. Sie trafen und charakterisierten genau sein damaliges Weltbild. Die Gedichtesammlung ist bunt gemischt: sie enthält naiv anmutende Kinderlieder, Tanzlieder, humoristische Spottlieder, grausame Soldatenlieder bis hin zu Gedichten mit tiefsinnigen Gedanken über das Leben, die Menschen und Gott. Mahlers Vertonungen bilden keinen Liederzyklus, sie sind in loser Abfolge in den Jahren 1887-1901 entstanden. Einige dieser Lieder zog Mahler zur Komposition seiner Symphonien 2-4 heran.

Symphonie Nr. 2 C-Moll

Mahlers 2. Symphonie steht in C-Moll und wird heute als „Auferstehungssymphonie“ bezeichnet. Mahler schuf das Werk in den Jahren 1888-1894, als er in Budapest bzw. (ab 1891) in Hamburg Opernchef war. Die Symphonie hat **5 Sätze**. Ihre inhaltliche Idee ist im Grunde eine Fortsetzung der Idee der 1. Symphonie. Mahler konzipierte sie als „Totenfeier“ des „Helden“ der 1. Symphonie, dessen Leben die 2. Symphonie „von einer höheren Warte aus“ betrachtet, vor allem unter dem Aspekt metaphysischer Fragen wie der Frage nach einem Leben nach dem Tod. Die programmmusikalisch anmutende Heldengeschichte ist also wieder nur Folie zur Darstellung von Mahlers Weltanschauung, hier fokussiert auf das Thema Tod und Auferstehung. Mahler war zeit seines Lebens ein Gottsucher, er war aber von einem Leben nach dem Tod durch die Auferstehung zutiefst überzeugt. Auch die Idee der 2. Symphonie wurde bei der Uraufführung des Werks – 1895 unter Mahlers Leitung in Berlin – von den Zuhörern nicht verstanden. Mahler verfasste deshalb wie im Falle der 1. Symphonie auch zu diesem Werk einige Jahre später (1901) ein verbales „Programm“, um dem Zuhörer „für die erste Zeit“ einige „Wegtafeln und Meilenzeiger auf die Reise“ zu geben. Gleichzeitig betonte Mahler aber, dass er „definitiv keine Programmmusik“ komponiere bzw. komponiert habe.

Die **Grundgedanken der 5 Sätze** könnte man – gemäß Mahlers „Wegtafeln“ – wie folgt benennen:

1. Allegro maestoso: Totenfeier – Der „Held“ wird zu Grabe getragen.
Gedanken über den Tod und „Vorahnung“ der Auferstehung.
2. Andante moderato: „Erinnerung an einen seligen Augenblick aus dem Leben des teuren Toten“.
Musikalischer „Nachhall“ irdischen Glücks.
3. Scherzo: Rückblick auf das Elend und die Wirren des menschlichen Lebens. „Die Welt als wirrer Spuk“.
4. Lied „Urlicht“: Der Wunsch des Menschen nach Erlösung im Himmel.
„Die rührende Stimme des kindlichen Glaubens tönt an unser Ohr.“
5. Im Tempo des Scherzo: Der Jüngste Tag und die Auferstehung.

**Zusammenfassung Vortrag 3**

Wie Mahlers 1. Symphonie ist auch die zweite eine Finalsymphonie. Mahler hat deshalb den bereits in Budapest fertig gestellten **1. Satz** umgearbeitet und ihn in seinen Kerngedanken auf das Finale bezogen. In der Durchführung etwa erklingen bereits „Vorboten“ des Jüngsten Gerichts, u.a. das „Dies Irae“-Motiv, das im Finale wiederkehrt. In seiner Grundstimmung aber ist der düstere Satz von einem Trauermarsch geprägt (in Beethovens Trauermarsch-Tonart C-Moll), mit dem der Satz auch beginnt und endet.

Der **2. Satz** ist von Mahler als „Interludium“ gedacht, als „ungetrübter Sonnen(rück)blick“ auf glückliche Momente des Lebens. Der als zierliches Menuett angelegte Satz ist einer der wenigen durchweg unbeschwerteten Symphoniesätze Mahlers.

Der **3. Satz** ist ein Scherzo. Wie im Falle des 1. und 4. Satzes der 1. Symphonie bildet die melodisch-harmonische Grundlage hier ein Lied, das Mahler instrumental verarbeitet. Es ist das „Wunderhornlied“ „Des Antonius von Padua Fischpredigt“. Das Lied erzählt die Legende des heiligen Antonius, des großen mittelalterlichen Franziskaner-Predigers, der einmal, als nur wenige Gläubige in seine Kirche kamen, zu den Flüssen der Stadt Padua gegangen sein soll, um den Fischen zu predigen. Die Fische hörten zwar beflissen zu, änderten aber – wie die Menschen – ihr Verhalten nach der Predigt in keiner Weise. Mahler komponierte das Lied als parodistische Parabel über das Menschenwesen. Er komponierte es im schlichten Volksliedton, jedoch nicht ohne Dissonanzen und skurrile Melodiefiguren, die zu einer ironischen Brechung führen.

„Die Satire auf das Menschevolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen...“ sagte Mahler prophetisch, als er bei den ersten Aufführungen spürte, dass das Publikum mit diesem Lied nichts anfangen konnte. Noch weniger verstanden seine Zuhörer die Instrumentalversion des Lieds als Scherzo seiner Symphonie, auch wenn Mahler den Symphoniesatz um etliche Motive und skurrile Klänge ergänzt hat.

Den **4. Satz** bildet das Wunderhornlied „Urlicht“ für Alt-Solo und Orchester. Damit setzt Mahler hier erstmals die Singstimme in einer Symphonie ein. Urlicht ist die Bezeichnung für das „Ewige Licht“. Der Text des Lieds artikuliert in der Sprache eines Kinds die Bitte des Menschen an Gott um Erlösung und um Aufnahme in den Himmel. Mahlers Musik ist tief bewegt: in der rührenden Schlichtheit der Kindeserzählung ebenso wie in den choralartigen Partien des sakralen Beginns und Schlusses.

4. Satz: „Urlicht“

Alt-Solo

O Röschen rot!

Orchester: Bläserchoral (sakraler Charakter)

Der Mensch liegt in größter Not!

Choral-Gestus

Der Mensch liegt in größter Pein!

Moll-Dur-Wechsel: Sehnsucht

Je lieber möcht' ich im Himmel sein,

je lieber möcht' ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einen breiten Weg;

Schneller! Das Kind erzählt: wiegenliedartig, umspielende

da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.

Solo-Geigen, volksliedhaft

Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!

Opernhaf-dramatisch

Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:

große Steigerung!

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!

Der liebe Gott,

Choral-Gestus wie zu Beginn:

der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,

Heilsgewißheit

wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!



Der **5. Satz** ist Mahlers tönende Vision von der Auferstehung der Toten. Der Satz besteht aus 2 großen Teilen: einem Instrumentalteil des Orchesters und einem kantatenartigen Teil für 2 Gesangssolisten, Orchester und zusätzlichem Chor. Der Instrumentalteil beschreibt mit tonmalerischen Mitteln programmatisch die Ereignisse des Jüngsten Tags, der kantatenartige 2. Teil bringt dann unter Einbeziehung des Gesangs die eigentliche Auferstehungsbotschaft. Diese zweiteilige Form des Finales erinnert an Beethovens Finalsatz der 9. Symphonie, die ebenfalls mit einem großen Chorfinale endet.

Mahlers einleitender **Instrumentalteil** ist im Grunde eine eigene Symphonische Dichtung, die mit visionären tonmalerischen Effekten die Apokalypse des Jüngsten Tags heraufbeschwört. Und zwar geradezu theatermäßig-szenisch in der Wirkung und so detailliert im Hinblick auf die in der Offenbarung geschilderten Ereignisse wie ein spätmittelalterliches Apokalypse-Gemälde. Dafür bietet Mahler einen riesigen Orchesterapparat auf, u.a. ein Fernorchester, das einen Raumklang mit dreifacher Echowirkung erzeugt. Der Instrumentalteil endet mit dem „Großen Appell“, der Ankündigung des Jüngsten Gerichts. Doch dieses bleibt bei Mahler aus. Statt dessen erklingt „schlicht und leise“ ein „Auferstehen!“-Chor nach einem Gedicht von Friedrich G. Klopstock. Damit beginnt der **2. Teil** des Schlusssatzes. „Und siehe da: Es ist kein Gericht, es ist kein Sünder, kein Gerechter, es ist nicht Strafe und nicht Lohn. Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein.“ Mahlers Auferstehungsvision ist die Idee des gütigen Gotts, nicht die des alttestamentarisch richtenden und strafenden jüdischen Gottes. „Gott ist Liebe“: die christliche Religionsbotschaft! Von Klopstocks Gedicht übernimmt Mahler zwei Textstrophen, er selbst dichtet noch einige weitere hinzu, die der Botschaft der Auferstehung einen subjektiven Charakter verleihen, den der Einsatz zweier zusätzlicher Vokalsolistinnen unterstreicht. Diese vereinen sich am Ende mit dem Chor zu einer Schlußsteigerung, die in ihrer Pracht und Größe alles übersteigt, was Komponisten bisher als hymnische Lobpreisung Gottes komponiert haben.

5. Satz: Die Geschehnisse im 1. Teil (Auferstehungsszene)

Aufnahme BR Symphonie Orchester, Kubelik

Zeitlicher Ablauf (in Minuten)

- 0.00 Aufschrei des Entsetzens
„Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahren“ so die Partitur.
- 0.26 **Quint-Fanfare: Motiv der Verheißung der Auferstehung**
(Himmelfahrts-Motiv) – am Ende im „Klangnebel“ des Echos verschwimmend
Ähnlichkeit mit **Wagners Gralsmotiv** (Erlösungssymbol)
- 1.32 **Der Rufer in der Wüste: Weckruf der Hörner!**
Ebenfalls Quintklänge – mit Echo „im All“.

Gem. Jesaja, Kap. 40: Der Herr kommt zur Erlösung seines Volks. Es ist die Stimme eines Predigers in der Wüste, der das Ende alles Lebenden ankündigt.
- 2.13 Die Reaktion darauf: **1 klagende Oboe** (der Mensch?) und ein erstes leises Sich-Regen (Triolenbewegung), verschiedene „verschwimmende“ Stimmen. Dazwischen die Echos der Rufer-Quinte.
- 3.05 **„Dies Irae“**(„Tag des Zorns“) = Jüngstes Gericht:die mittelalterliche liturgische **Totensequenz-Melodie als Marschthema** in den Holzbläsern. Dazu in Posaunen: Vorahnung des späteren **Chor-Motivs „Auferstehen!“**
- 3.52 Aufschwung der Streicher in dur: Vision des Heils: die Seele schwingt sich auf zu Gott, sie entschwebt der irdischen Welt. Magische Klangidee! **Eine im wörtlichen Sinn „erhebende“ Musik!**



- 4.44 Wie verschwimmende Irrlichter entschwindet diese Vision.
- 5.00 Holzbläser: **Motiv des Glaubenszweifels** (später mit Text: „Glaube!“). Aus dem Unglauben erwächst panische Angst: Tremolo und opernhafte Schreckensspannung à la Richard Wagner.
- 5.56 “Dies irae”- Totensequenzmelodie (s.o.), jetzt als düster drohender Blechchoral
- 6.56 Hymnischer Aufschwung mit Quint-Fanfaren: Vision der Auferstehung
- 8.27 Trommelwirbel: **Gräber springen auf: die Apokalypse beginnt!** Grauenhafte, spukhafte Szenerie: schreckliche, fratzenhafte Musik (vgl. Hieronymus-Bosch-Gemälde). Aufbruch: es beginnt das Marschieren der Auferweckten zum Jüngsten Gericht. Dazu sieghafte Dies-Irae-Melodiefanfaren im Hintergrund.
- 10.00 Erstes Glockengeläute.
- 11.00 Weiterhin aber „Heulen und Zähneklappern“ der Marschierenden (Hörner)
Dann wird die Marschmusik sieghaft-hymnisch: Triumph der „ecclesia militans et triumphans“?
Am Ende: Horormusik des Schreckens: die pure Angst und Verzweiflung vor dem Jüngsten Gericht.
- 12.09 Wiederkehr des Motivs des „**Glaubenszweifels**“.
Dann **Oboenklage**. In der Ferne nähern sich leise die **Triumphfanfaren** (der „**ecclesia militans**“:
Die Kirche frohlockt! Partitur-Anmerkung: „Die Trompeten müssen so schwach erklingen, daß sie die Gesangsmelodie der Celli in keiner Weise tangieren. Der Autor denkt sich hier, ungefähr, vom Wind vereinzelt herüber getragene Trompetenklänge einer kaum vernehmbaren Musik!
(Fernorchester außerhalb des Saals!)
- 13.30 Beschleunigung: die Angst der Auferstandenen steigert sich ins Unermeßliche –
Zusammenbruch alles Irdischen: **Apokalypse!**
- 14.18 **Plötzlich leise**, in **dur**: das „**Himmelfahrtsmotiv**“, aufsteigend wie eine Hoffnungsvision.
Aber sie verflüchtigt sich wieder.
- 15.25 „**Der große Appell**“ (Mahler): **Quint-Rufe der Hörner**.
Der Schall der “letzten Posaune”, der zum Jüngsten Gericht ruft. In der Liturgiesequenz der lateinischen Totenmesse (Requiem) heißt die letzte Posaune „tuba mirum spargens sonum”.

Mahler komponiert den Großen Apell mit entfernt aufgestellten Hörnern und Trompeten, deren Klänge in vielfacher Echobrechung, aus allen 4 Richtungen kommend, erklingen: Fernorchester, Raumklang, Stereophonie-Wirkung!
- 16.15 Ein „**Totenvogel**“ (**Flöte**) lässt den letzten Gruss aus der irdischen Welt ertönen. Dazu von ferne die verklingenden Fanfaren des Großen Appells. Dann haben – so Mahler – „Raum und Zeit aufgehört zu sein“: Die Musik erklingt jetzt metrisch frei, ohne erkennbaren Takt, wie schwebend.
Zeit und Bewegung hören auf (Instrumentalrezitativ der Flöten).

Damit endet der 1. Teil (Auferstehungsszene).



5. Satz: 2. Teil

- Klopstock**
1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
wird der dich rief, dich rief dir geben! *Chor*
+ Sopran Solo
 2. Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte, der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben! *+ Sopran Solo*
- Mahler**
3. O glaube, mein Herz o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist Dein, ja Dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten! *Alt Solo (Motiv des Glaubenszweifels)*
Sopran Solo
 4. Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben! Hör' auf zu beben!
Bereite dich! Bereite dich zu leben! *Chor*
 5. O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen! *Alt und Sopran Duett (opernhaft)*
 6. Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebesstreben
werd' ich entschweben [...]
zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen! *Chor*
 7. Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben! [...]
Sterben werd' ich, um zu leben!
Sterben werd' ich, um zu leben.
 8. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen, was du geschlagen,
zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tragen!



Zusammenfassung

Vortrag 4

19. November 2019

Symphonie Nr. 3 D-Moll

Die 3. Symphonie entstand noch in Mahlers Hamburger Zeit. Mahler komponierte sie in den Sommerferien der Jahre 1895/96. Die Symphonie ist die längste all seiner Symphonien, sie umfasst 6 Sätze. Wie die 2. Symphonie enthält auch die dritte Vokalteile, gesungen von einem Solo-Alt, einem Knabenchor und einem Frauenchor.

Die **Idee der Symphonie** thematisiert nicht die Heldenidee und menschliche Schicksalsthematik der beiden ersten Symphonien. Aber die Entwicklungs- bzw. Erlösungsidee „Durch Nacht zum Licht“ – der Aufstieg des Menschen vom Erdenleben über den Tod zur Erlösung, zur Auferstehung – diese Grundidee ist auch hier von zentraler Bedeutung. Und zwar in einem noch umfassenderen Sinne: es geht Mahler hier um eine tönende Genealogie allen Seins: um eine „Stufenleiter der Schöpfung“ (Mahler): ausgehend vom Sein der ungeformten, unbeseelten Materie in der Natur über die primitiven und höheren Lebewesenformen der Pflanzen- und Tierwelt bis hin zur Welt des Geistigen, der Menschenwelt, die ihrerseits nur die Vorstufe zur Sphäre der überirdischen Wesen, der Engel, ist, über denen dann als letzte Stufe Gott thront. Eine Werkidee, zu der Mahler durch die Schriften des Philosophen Nietzsche, vielleicht auch durch Darwins Evolutionstheorie angeregt wurde. Im Gegensatz aber zu Darwin sieht Mahler den Schöpfer allen Seins in Gott, in der göttlichen Liebe, die er am Ende der Symphonie auch mit einem hymnischen Adagio verherrlicht. Auch die 3. Symphonie ist also eine Finalsymphonie.

Mahler hat auch für dieses Werk **Programmtitel** entworfen, die er jedoch nicht veröffentlichte.

Die letzte Version für die 6 Sätze lautete:

1. Einleitung: Pan erwacht – folgt sogleich: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)
2. Was mir die Blumen auf den Wiesen erzählen
3. Was mir die Tiere im Walde erzählen
4. Was mir der Mensch erzählt (Alt-Solo nach Nietzsche-Text)
5. Was mir die Engel erzählen (Kinderchor) – 6. Was mir die (göttliche) Liebe erzählt (Adagio)

6. Satz Adagio

Die formale Idee von Mahlers Adagio ist Beethovens Prinzip der Doppelvariation (9. Symphonie): Zwei Themen werden abwechselnd variiert. Mahlers 1. Thema, das Hauptthema, hat einen choralhaften Charakter. Die Melodie bewegt sich in ruhigen Schritten über harmonietragenden Begleitstimmen, ähnlich einem Bach-Choral: Ausdruck der göttlichen Liebe, wie Mahler sagt. Eine Musik, die frei ist von jeglichen weltlich-hässlichen Klängen, aber auch von humorvollen, geschweige parodistischen Zügen. Das Thema kehrt im weiteren Verlauf des Satzes noch mehrmals wieder – immer wieder melodisch leicht verändert und angereichert durch weitere, z.T. gegenläufige Zusatzmelodien. Das kontrastierende 2. Thema in Moll hat eine polyphon-lineare Struktur und einen fragenden, ja zweifelnden Charakter. Ein Zweifeln an der Liebe Gottes scheint aufzukommen. Bald entwickeln sich erste Konflikte. Aber das göttliche Hauptthema hat am Ende die Oberhand und führt den Satz und die Symphonie zu einem hymnischen Ende.

Auch **Anton Bruckner** gestaltete seine Adagio-Sätze nach dem Formmodell der Doppelvariation. Mahler dürfte hierin von Bruckner beeinflusst worden sein. Wie Mahlers Themen haben auch Bruckners Adagio-Themen oft einen choralartigen Charakter (Beispiel: 2. Thema des Adagios der 5. Symphonie).



Anton Bruckner lebte von 1824-96. Er begann seine musikalische Laufbahn als Organist im Stift St. Florian bei Linz. Prägend für seine Entwicklung als Komponist war die Begegnung mit R. Wagner und dessen Musik. Bruckner komponierte 9 Symphonien. Seine dritte widmete er Wagner in tiefer Verehrung. Mahler lernte Bruckner im Rahmen eines Harmonielehrekurses von Bruckner an der Universität Wien kennen und war ihm bis zu dessen Tod ein treuer Freund, ohne direkt Schüler von ihm gewesen zu sein.

1. Satz

Mahler komponierte den 1. Satz der 3. Symphonie als letzten der 6 Sätze, hatte für ihn aber früh eine konzeptionelle Idee: die mythologisch-antikisierende Idee eines fröhlichen Sommereinzugs des heidnischen Naturgotts Pan (gleichzusetzen mit Bacchus). Als Mahler im Zuge der Komposition der anderen Sätze jedoch den Plan einer „Stufenleiter des Seins“ entwickelte, versuchte er im 1. Satz die „Evolution der Welt“ mit der Idee des mythologischen Sommereinzugs zu verknüpfen. Er setzte also den Gott Pan, der der Natur den Sommer bringt, ideell gleich mit dem Weltenschöpfer, der der urzeitlichen Natur das vegetative Leben eingab. So ist der 1. Satz zu einer gleichermaßen ernsten wie humorvollen Auseinandersetzung zwischen urtümlichen Beharrungs- und fröhlich-lebendigen Bewegungskräften geworden. Die Auseinandersetzung gewinnt am Ende Pan mit dem Sieg des Sommers über den starren Winter.

Zur Darstellung der urtümlichen primitiven Lebensformen greift Mahler in diesem Satz in bisher nicht gekanntem Maße auf Elemente der „niederer“ Volksmusik zurück, auf triviale Volks- und Blasmusik-Charaktere. Hauptimpulsgeber für die musikalische Auseinandersetzung zwischen Pan und dem Winter ist der Rhythmus des Marsches, der in verschiedenen Schattierungen in Erscheinung tritt: vom Trauermarsch der leblosen Natur bis hin zum bacchantischen Blaskapellen-Jubelmarsch, mit dem der Sieg des Sommergotts am Ende gefeiert wird.

Mahler verknüpft in der 3. Symphonie pantheistisch verschiedene Ideenwelten miteinander: mythisch-antikisierende Vorstellungen, Darwinsche Gedanken der Evolution und Gedanken des Christentums. Ein ambitionierter Synkretismus von Ideen – zusätzlich zu dem bekannten Synkretismus von Mahlers musikalischem Stil! Mahlers ästhetisches Credo aber lautete: „Die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen.“



Zusammenfassung Vortrag 4

Das Adagio-Finale der 3. Symphonie (6. Satz)

Doppelvariation: Themen A und B

Zeit	Partitur- ziffer	Thema	Besonderheiten
0.00	0	A	Hauptthema: die „göttliche Liebe“: choralartig – 3 Teile verkürzt, in sphärischen („engelhaften“) Höhen sich verlierend
	2	A	
4.00	4	B	2. Thema (in moll) („Fragethema“): linear-polyphon, offene Form Konflikt zwischen A- und B-Thema. 1. „Aufbegehren“: Horn-Ausbruch mit Dissonanzen. Am Ende: Resignation.
	5	B Var.	
	6	B Var. + A Var.	
	7		
6.44	9	A Var.	Variante des A-Thema-Mittelteils
	11	A	
9.43	13	B	2. Thema jetzt molto espressivo leidenschaftliche Steigerung
	14	B Var.	
	15		
11.15	16	B	2. Thema „sehr leidenschaftlich“ (Partitur). Konfliktreiche Steigerung führt zum... 2. „Aufbegehren“: Horn-Ausbruch mit 3 mal drohend aufsteigender Dreiton-Figur. Am Ende wieder resignierend.
	17	B Var. + A Var.	
	20		
13.38	21	A Var.	Variante des Thema-Mittelteils (Streicher) Leidenschaftliche Steigerung. Führt zum... 3. „Aufbegehren“: höchste Erregung im dreifachen fortissimo, Trompeten und Hörner – und wieder resignierendes Ende.
	22		
	22a	A Var.	
16.40	25	A Var.	Einsame Flöte „träumt“ von göttlicher Liebe – plötzlicher Abbruch (keine Hoffnung?)
17.15	26	A (kpl.)	Beginn des Schlußteils: ganz leise, von ferne ertönt das Hauptthema der göttlichen Liebe in den Trompeten („heiliger Choral“) und entwickelt sich zu einer gewaltigen Steigerung. Haupt-Thema nun hymnisch erstrahlend: in allen Instrumenten und im dreifachen fortissimo Höhepunkt (Beckenschlag) Plötzlicher Flötendreiklang im pianissimo in plagaler Harmonie: ist die göttliche Liebe ein Trugbild? Fortissimo-Pauken: „Nein!“ – Bekräftigung des Glaubens durch Fanfaren in D-dur!
	29	A	
	30	A	
	31		
	32	A Var.	



Symphonie Nr. 4 G Dur

Die vierte Symphonie entstand kurz nach der dritten. Vollendet war sie um 1900/01. Da war Mahler bereits Direktor der Wiener Hofoper (seit 1897). Mahlers 4. Symphonie wird oft als seine „klassische“ oder „klassizistische“ bezeichnet. Sie scheint – äußerlich betrachtet – in der Tat von ganz anderer Art als ihre drei Vorgängerinnen. Die Vierte ist zum einen Mahlers kürzeste Symphonie (4 Sätze), sie hat zum anderen eine vergleichsweise kleine Orchesterbesetzung und kaum Pathos in ihrem Charakter. Statt dessen beginnt ihr 1. Satz mit einem irritierenden Kinderschellen-Geläute, und nach einigen weiteren Takten glaubt man, eine Symphonie von Haydn zu hören...

Trotz ihrer äußerlichen und stilistischen Gegensätzlichkeit ist ihr ideeller Gehalt aber mit dem der dritten Symphonie verwandt. Ideeller und auch motivischer Kern der Symphonie ist das von Mahler zuvor komponierte „Wunderhorn“-Lied „Das himmlische Leben“, das ursprünglich den 7. Satz der 3. Symphonie bilden sollte. Es bildet nun das Finale der 4. Symphonie. Auch die Vierte ist also eine Finalsymphonie, Mahler hat auch die drei ersten Sätze vom Finale ausgehend komponiert.

Das Lied vom himmlischen Leben trägt im Original der „Wunderhorn“-Gedichtesammlung den Titel „Der Himmel hängt voller Geigen“ und den Untertitel „Bayerisches Volkslied“. Als Mahler noch vorhatte, das Lied als Schlusssatz der Dritten zu verwenden, lautete sein Programmtitel: „Was mir das Kind erzählt“ (nämlich über den Himmel). Es geht also in dem Lied – und auch in der gesamten Symphonie – um die Vorstellung eines Kinds vom Himmel bzw. himmlischen Leben.

(Das sahen aber nicht alle Mahler-Exegeten so. Vor allem Th. W. Adorno und Autoren in seinem Gefolge wollten diese Musik anders verstanden wissen: als reine Ironie, ja als Parodie des christlichen Auferstehungsglaubens! Eine, wenn man den Gehalt von Mahlers bisherigen Werken und seine persönlichen Aussagen und nicht zuletzt die subtil „augenzwinkernde“ Komposition der Symphonie selbst erwägt, irriige, ja abwegige Interpretation!)

4. Satz: Lied „Das himmlische Leben“

Mahler hat das Lied für eine lyrische Sopranstimme mit kleiner Orchesterbegleitung komponiert. Der Grundcharakter ist eher schlicht. Entsprechend introvertiert ist das Ende der Symphonie. Mahler vertont den Liedtext in 4 Strophen, die jeweils durch ein Zwischenspiel (Ritornell) voneinander getrennt sind. Das Ritornell hat die Kinderschellen-Motivik, mit dem Mahler als „Motto“ den 1. Satz einleitet. Die Musik der vier Strophen erscheint stets leicht variiert – entsprechend dem variierenden Textinhalt, der von der Imagination des Himmels als eines Orts arkadischer Ruhe und Behaglichkeit bis hin zur Vorstellung eines Orts von fröhlich lärmender Lustigkeit mit Tanzen und Singen, und einem Schlaraffenland mit kulinarischem Essen und Trinken reicht. Der Charakter der letzten Strophe aber ist deutlich anders. Diese Strophe enthält die innigste und nachdenklichste Musik des Lieds: „Kein Musik ist ja nicht auf Erden, die unsrer verglichen kann werden...“ Mit diesem Gedanken der Unvollkommenheit alles Irdischen klingt die Symphonie sanft und wehmutsvoll aus. Der Himmel, gesehen mit den Augen eines Kinds – und die Sehnsucht des komponierenden Philosophen nach ihm.



Zusammenfassung Vortrag 5

Lieder eines fahrenden Gesellen

Der Liederzyklus ist ein Frühwerk Mahlers, komponiert in den Jahren 1883/85 während seiner Kapellmeisterzeit in Kassel, kurz vor der 1. Symphonie. Es sind vier Lieder über eine unglückliche Liebe, ähnlich wie in Schuberts Liederzyklus „Winterreise“: Ein junger Mann wird von seiner Geliebten verlassen und zieht als „fahrender Geselle“ in die Welt hinaus, um die Geliebte zu vergessen. Die Lieder bringen die Verzweiflung des verlassenen Liebhabers zum Ausdruck. Die Texte hat Mahler selbst gedichtet, teils in Reimen, teils frei, offenbar in Anlehnung an ähnliche Texte der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Diese Texte gehören stilistisch der Zeit der Frühromantik an. Der junge Mahler ist in seinem Denken und Empfinden ein Frühromantiker. Aber auch seine Musik zeigt Parallelen zu Kompositionsprinzipien der frühromantischen Musik, speziell zu der von Schubert. Mahler komponierte die Lieder zunächst für Singstimme und Klavier, bald darauf auch als Fassung mit Orchesterbegleitung.

1. Wenn mein Schatz Hochzeit hat

Der Text dieses Lieds zeigt Parallelen zu dem Volkslied: „Horch, was kommt von draußen rein“. Auch hier geht es um einen enttäuschten Liebhaber, dessen Geliebte wohl bald mit einem anderen Hochzeit feiern wird. Das tänzerisch-fröhliche Vorspiel stimmt nicht auf den nachfolgenden traurigen Gesang ein, sondern ist wohl eine Anspielung auf den baldigen Hochzeitstanz der Geliebten. Auch im weiteren Verlauf wird die traurige Liedmelodie immer wieder von dem lustigen Tanzmotiv (das melodisch auf den Tönen der Trauermelodie beruht!) unterbrochen und konterkariert. Das Lied hat also keinen gleichförmigen Fluss und Charakter, stets wechseln die Tempi und Gesten der Musik: der Geselle ist innerlich zerrissen. Anders der Mittelteil des Lieds, der mit Naturlauten in Dur in einem wiegenliedartigen 6/8-Takt für eine vorübergehende Beruhigung des Gesellen sorgt.

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

*Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein,
Weine, wein' um meinen Schatz,
Um meinen lieben Schatz!*

*Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide.
Ach, wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus.
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
Denk' ich an mein Leide.
An mein Leide!*



2. Ging heut' morgen übers Feld

Der Geselle wandert in die Natur hinaus und vergisst über der Schönheit der Natur für eine gewisse Zeit die Geliebte. Die Vögel und die Blumen der Natur treten mit ihm in einen Dialog ein, ähnlich wie in Schuberts Liederzyklus „Die schöne Müllerin“. Die Welt erscheint heiter, voller Glück. Entsprechend erklingt das Lied in einer Durtonart, hat einen zuversichtlichen Marschcharakter und ein volkstümlich burschikoses Hauptthema. Die Musik erscheint hier betont volkstümlich-naiv. Mahler will seinem verliebten Gesellen offenbar ein argloses Wesen geben. Am Ende aber wird der Geselle von der harten Realität eingeholt: die Frage, ob nun auch sein Glück beginnt, muss er resignierend verneinen. Das Lied bildet in instrumentaler Form die Grundlage des Kopfsatzes von Mahlers 1. Symphonie.

3. Ich hab ein glühend Messer in meiner Brust

Der Geselle durchlebt seinen größten Schmerz: die Erinnerung an die Geliebte empfindet er wie ein glühendes Messer in der Brust. Das Lied ist stilistisch völlig andersartig als die beiden Lieder zuvor: eine opernhafte-dramatische Musik, die nichts Volksliedhaftes aufweist. In diesem Lied gibt es auch keinen Trost durch die Natur – im Gegenteil: einzelne Naturphänomene erinnern den Gesellen in Gestalt gespenstischer Halluzinationen in besonders schmerzvoller Weise an die Geliebte. Am Ende würde er am liebsten sterben: das romantische Gefühlsmotiv der Todessehnsucht.

Ging heut morgen übers Feld

*Ging heut morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?
Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink! Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“*

*Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding',
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
„Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“*

*Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und klein!
„Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?“*

*Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!*

Ich hab ein glühend Messer in meiner Brust

*Ich hab' ein glühend Messer,
Ein Messer in meiner Brust,
O weh! Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust.
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief.
O Weh!*

*Wenn ich in dem Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen stehn.
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde wehn.
O Weh!*

*Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
O Weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!*



4. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

In den ersten beiden Strophen erzählt der Geselle von seinem Auszug aus dem Ort der Geliebten. Mahler stellt den Auszug ähnlich wie Schubert im 1. Lied der „Winterreise“ mit einem Trauermarsch und einem mehrfachen Wechsel des Tongeschlechts (Dur-Moll) dar. Mit der 3. Strophe aber ändert sich die Situation grundlegend: Der Geselle findet unter einem Lindenbaum zum ersten Mal Ruhe und fällt in einen tiefen Schlaf, er träumt. Auch in Schuberts „Winterreise“ hatte der Lindenbaum die Bedeutung eines Rückzugsorts, unter dem der Verliebte träumte. Während Schuberts Wanderer aber am Ende dem Tod entgegen geht, findet Mahlers Geselle unter dem Lindenbaum zu der erhofften besseren Welt – im Traum! Mahler gestaltet die Lindenbaum-Musik mit einer träumerisch sanften Liedweise in einem quasi statischen F-Dur-Klangfeld, das vom Klang der realen Welt wie hermetisch getrennt erscheint: die Welt des Traums. Auch diese Musik übernimmt Mahler in seine 1. Symphonie (3.Satz).

Hugo Wolf: Verborgeneheit

Hugo Wolf wurde im selben Jahr wie Mahler geboren (1860). Er hatte ein ähnliches Schicksal wie Franz Schubert: er infizierte sich in jungen Jahren mit Syphilis und ist mit knapp 40 Jahren gestorben. Wolf studierte zunächst zusammen mit Mahler in Wien, entwickelte dann sein kompositorisches Können aber als Autodidakt weiter. Er wurde ein großer Lied-Komponist, schuf aber auch einige bedeutende Chor- und Orchesterwerke sowie eine Oper. Im Gegensatz zu Mahler ist Wolf ein typischer Komponist der Spätromantik, geprägt insbesondere von der Musik Richard Wagners und dessen Alterationsharmonik. Wolfs Lied „Verborgeneheit“, nach einem Gedicht von Eduard Mörike, handelt – ähnlich wie Mahlers Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ – von Welt-schmerz und Weltflucht.

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

*Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da mußst ich Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.*

*Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt.
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!*

*Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!*

Verborgeneheit

Eduard Mörike

*Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!*

*Was ich traure, weiss ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.*

*Oft bin ich mir kaum bewusst,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.*

*Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!*



Mahler: Kindertotenlieder

Die Kindertotenlieder komponierte Mahler in den Jahren 1901-1904. Sie beruhen auf Gedichten von Friedrich Rückert, einem angesehenen fränkischen Dichter des 19. Jahrhunderts. Rückert schrieb die Gedichte über das im 19. Jahrhundert weit verbreitete Kindersterben anlässlich des tragischen Tods zweier seiner eigenen Kinder.

Mahler wählte für seine Vertonung 5 Gedichte aus, in denen vor allem sein Glaube an die Auferstehung Ausdruck findet, seine Überzeugung, dass die Liebe über den Tod siegt, dass es ein Wiedersehen mit den verstorbenen Kindern gibt: „Heil sei dem Freudenlicht der Welt!“ Am Ende des Zyklus’ erinnert die Musik mit hellen Glockentönen – Symbol des Lichts – an das Ewige Licht, wie bereits im „Urlicht“ der 2. Symphonie und im kindlichen Himmelsblick von Mahlers 4. Symphonie.

Mahlers Kompositionsstil ist in den Kindertotenliedern von einer etwas anderen Art als bei seinen früheren Liedern. Die Musik ist nicht mehr primär liedhaft-homophon konzipiert, sondern des öfteren polyphon, kontrapunktisch-linear. Mahler hat sich in dieser Zeit immer wieder mit der Musik Bachs befasst. Sein musikalischer Satz ist in den Kindertotenliedern insgesamt schlanker, aber konzentrierter. Diese Lieder haben eine Tiefe des Ausdrucks wie kaum andere Lieder von ihm zuvor.

Dass Mahler Lieder über das Kindersterben komponierte, hat seine junge Frau entsetzt. Und sie sollte mit ihrer Warnung recht behalten: Im Jahre 1907 starb eines ihrer beiden Kinder an Scharlach: der erste von drei Schicksalsschlägen, die Mahler treffen sollten.

1. Nun will die Sonn’ so hell aufgehn

*Nun will die Sonn’ so hell aufgehn,
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!*

*Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
Mußt sie ins ew’ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlösch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!*

4. Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen

*Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen,
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen,
Der Tag ist schön, o sei nicht bang,
Sie machen nur einen weiten Gang.*

*Ja wohl, sie sind nur ausgegangen,
Und werden jetzt nach Hause gelangen,
O, sei nicht bang, der Tag is schön,
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh’n.*

*Sie sind uns nur voraus gegangen,
Und werden nicht wieder nach Hause verlangen,
Wir holen sie ein auf jenen Höh’n
Im Sonnenschein, der Tag is schön auf jenen Höh’n.*

5. In diesem Wetter

*In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt’ ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt’ ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken;
Das sind nun eitle Gedanken.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt’ ich gelassen die Kinder hinaus;
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus!
Nie hätt’ ich gesendet die Kinder hinaus!
Man hat sie hinaus getragen,
ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,
Sie ruh’n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.*



Im Jahr der Eheschließung (1902) komponierte Mahler für Alma das Liebeslied **Liebst Du um Schönheit**, ebenfalls nach einem Gedicht von Rückert.

Das Lied **Wo die schönen Trompeten blasen**, nach einem „Wunderhorn“-Gedicht komponiert, ist ein wehmütiges Abschiedslied zweier Liebender, verbunden mit einer unverhohlenen Anklage des Kriegswesens.

Das „Wunderhorn“-Lied **Lob des hohen Verstands** erzählt mit Humor die populäre Tierfabel eines Sängerkriegs zwischen dem Kuckuck und der Nachtigall und einem Esel als Schiedsrichter: eine Parodie Mahlers über den „hohen Verstand“ seiner eigenen Kritiker.

Lob des hohen Verstandes

*Einstmals in einem tiefen Tal
Kukuk und Nachtigall
Täten ein Wett anschlagen:
Zu singen um das Meisterstück:
„Gewinn es Kunst, gewinn es Glück,
Dank soll er davon tragen.“*

*Der Kukuk sprach: So dirs gefällt,
Hab ich den Richter wählt,
Und tät gleich den Esel ernennen.
Denn weil er hat zwei Ohren groß,
So kann er hören desto bos,
Und was recht ist, kennen.*

*Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
Schuf er, sie sollten singen.
Die Nachtigall sang lieblich aus,
Der Esel sprach, du machst mirs kraus.
Du machst mir's kraus! Ija! Ija!
Ich kanns in Kopf nicht bringen.*

*Der Kukuk drauf fing an geschwind
Sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel gfiels, er sprach nur: Wart!
Dein Urteil will ich sprechen.*

*Wohl sungen hast du Nachtigall,
Aber Kukuk singst gut Choral,
Und hältst den Takt fein innen;
Das sprech ich nach mein' hohn Verstand,
Und kost es gleich ein ganzes Land,
So laß ichs dich gewinnen.
Kukuk, Kukuk, Ija!*

Liebst du um Schönheit

*Liebst du um Schönheit,
o nicht mich liebe!*

*Liebe die Sonne,
sie trägt ein goldnes Haar!*

*Liebst du um Jugend,
o nicht mich liebe!*

*Liebe den Frühling,
der jung ist jedes Jahr!*

*Liebst du um Schätze,
o nicht mich liebe!*

*Liebe die Meerfrau,
sie hat viel Perlen klar!*

*Liebst du um Liebe,
o ja, mich liebe!*

*Liebe mich immer,
dich lieb' ich immerdar.*

Wo die schönen Trompeten blasen

*Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!*

*Was soll ich hier nun länger stehn?
Ich seh die Morgenröt aufgehn,
Die Morgenröt, zwei helle Stern,
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten.*

*Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!*

*Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall
Das Mädchen fing zu weinen an.*

*Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb auf grüner Erden.*

*Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.*



Zusammenfassung

Vortrag 6

17. Dezember 2019

Die mittleren Symphonien

Die **mittleren Symphonien** von Mahler sind reine Instrumentalsymphonien, ohne Gesang oder instrumentale Liedvorlage. Zu diesen Symphonien hat Mahler auch keinerlei Programminweise gegeben. Dennoch handelt es sich auch bei ihnen nicht um „absolute Symphonik“, sondern um Werke, die Mahlers Weltanschauung zum Ausdruck bringen. Ohne Gesang und Texte sind Mahlers weltanschauliche Ideen hier allerdings weniger konkret greifbar. Gleichwohl sind die Ausdruckselemente im Grunde dieselben wie in den früheren Symphonien. Wie schon in den „Kindertotenliedern“ zeigt sich in diesen Symphonien jedoch eine teilweise andersartige Kompositionstechnik.

Mahlers Musik ist nun stärker kontrapunktisch-polyphon: mehrere Melodien und Motive erklingen gleichzeitig, z. T. gegensätzlich auch in ihrem Ausdruckscharakter. Außerdem sind die Themen und Motive kürzer als früher und weniger liedhaft. Mahler entfernt sich entschieden vom Sujet und Kompositionsstil seiner „Wunderhorn“-Symphonien.

V. Symphonie Cis-Moll

Die 5. Symphonie komponierte Mahler in einer Zeit (1903), in der er sehr glücklich war. Er war frisch verheiratet, feierte große Erfolge als Dirigent an der Wiener Hofoper und gewann neue, treue Freunde. Die 5. Symphonie ist in drei „Abteilungen“ gegliedert. Das Werk beginnt – wie die 2. und 7. Symphonie – mit einem Trauermarsch. Auf diesen folgt, ebenfalls in Moll, ein schneller Satz („Stürmisch bewegt“). Die beiden Sätze bilden eine Einheit (1. Abteilung). An dritter Stelle steht ein ausgedehntes Scherzo (2. Abteilung). Den Abschluss der Symphonie bilden 2 Sätze in Dur, die ebenfalls – wenn auch nicht stilistisch – zusammengehören, da sie „attacca“ aufeinander folgen: das Adagietto, der berühmte kleine langsame Satz (Viscontis Filmmusik) und ein fröhlicher Finalsatz.

Die Symphonie zeigt ausdrucksmäßig also eine Entwicklung von Trauer und Klage über Katastrophen (in den beiden ersten Sätzen) über spottenden, teils skurrilen Humor (im 3. Satz) bis hin zu Frieden und Ruhe (4. Satz) und einer heiter-ausgelassenen Fröhlichkeit (im letzten Satz). Auch die Fünfte enthält also nahezu den ganzen Kosmos Mahlerscher Weltperspektiven und Ausdruckscharaktere.

Der **1. Satz** ist mit seinem Trauermarsch im Grunde eine langsame Einleitung zum 2. Satz. Motivisch beruht er auf militärisch anmutenden Trompetenfanfaren (in Moll) und einer sentimental Trauermelodie der Streicher, die später in Ausbrüche wilder Klage übergeht. Worüber klagt die Musik? Über menschlich-persönliche Schicksale, das Böse in der Welt oder die Folgen von Kriegen? Mahler lässt die Antwort offen.

Der **2. Satz** ist ein einziger fortwährender Aufschrei über das Elend und Unrecht in der Welt. Die Musik bildet anfangs kein zusammenhängendes Thema aus: nur katastrophentypisch aneinander gereihte Aufschreie und Eruptionen erklingen, zumeist in dissonanter Vielstimmigkeit. Ein zielgerichteter Verlauf ist nicht erkennbar. Dann der plötzliche Zusammenbruch der Katastrophenwelt: es erklingt ein hoffnungsvoller, emotionaler Gedanke in den Violoncelli. Doch das Chaos des Beginns kehrt wieder. Gegen Ende des Satzes aber erhebt sich plötzlich eine Stimme quasi vom Himmel: ein Blechbläserchoral, der die Musik und die



Welt zu befrieden scheint. Es ist dieselbe Chormusik, mit der das Werk im 5. Satz dann auch triumphal enden wird. Hier jedoch ist der Durchbruch noch verfrüht. Bald nach seinem Auftreten bricht der Choral wieder in sich zusammen: die Welt ist noch nicht bereit, eine Änderung zum Besseren zu erfahren oder anzunehmen.

Der Ausdruck spielerischer Fröhlichkeit, den der **5. Satz** (Allegro giocoso) vermittelt, beruht auf der Verarbeitung kleiner lebhafter Motive, die in klassischer Weise im Frage- und Antwort-Modus hin- und hergewendet und von verschiedenen Instrumentengruppen imitiert werden. Die Motive selbst sind eher kurz und melodisch schlicht - wie Tonfolgen eines Kinderlieds. Der Satz hat einen klassizistischen Anstrich, er atmet eine klassische Heiterkeit. Der Kompositionsstil beruht hier vor allem auf der kontrapunktischen Technik Bachs, mit der sich Mahler in diesen Jahren intensiv befasste. Den Schluss des Werks bildet die Wiederkehr des „weltumspannenden“ Choralthemas aus dem 2. Satz, mit dem Mahler die Symphonie zu einem glanzvollen Ende à la Bruckner führt. Mahler selbst allerdings scheint über den etwas pastosen Schluss zu „lächeln“: er hält die irrwitzige Entwicklung der rasanten Schlußstretta unerwartet für einen Augenblick an – auf einem „falschen“ Ton (Trugschluss) –, bevor die Musik in die klassische Schlußkadenz mündet.

VI. Symphonie A-Moll („Die Tragische“)

Die Symphonie steht in A-Moll. Sie ist Mahlers einzige, die einen fast durchweg tragischen Charakter hat, und die auch tragisch endet. Nur der langsame dritte Satz, ein groß angelegtes Andante, verströmt eine Sehnsucht nach Frieden und Erlösung. In den Ecksätzen der 4-sätzigen Symphonie aber ist der Grundton von einer fast erbarmungslosen Härte. Die Idee der Symphonie ist die Darstellung eines heldenhaften Lebens, das von einem erbarmungslosen Schicksal verfolgt wird - quasi eine negative Heldensymphonie. Der Finalsatz sieht zwei (ursprünglich drei) Hammerschläge vor, die die Schicksalsschläge des imaginierten Helden symbolisieren. Drei Jahre nach Ende der Komposition erlitt Mahler selbst zwei große Schicksalsschläge. Zunächst starb eines seiner beiden Kinder an Scharlach, und bald darauf diagnostizierten die Ärzte bei ihm einen schweren Herzklappenfehler. Mahler war sehr abergläubig; er sah in diesen Ereignissen zwei der von ihm komponierten Schicksalsschläge verwirklicht und fürchtete nun einen dritten, der sein Leben früh beenden könnte. Deshalb eliminierte er bald den dritten Hammerschlag in der Partitur.

Der **1. Satz** ist geprägt von einem unerbittlichen Marschrhythmus. Das martialische Hauptthema charakterisiert mit seiner aufstrebenden Bewegung einerseits den zuversichtlich kämpfenden Helden, mit seinem kataraktartigen Absturz am Ende aber andererseits auch das düstere Fatum, das über dessen Leben liegt: ein Antagonismus bereits innerhalb des Hauptthemas, der in nuce den Verlauf des ganzen Werks widerspiegelt. Von zentraler Bedeutung für den Satzverlauf aber ist vor allem das „Schicksalsthema“, das auch im Finalsatz wiederkehrt. Es zeichnet sich aus durch zunächst zwei, dann drei harte Schläge der Pauken in Kombination mit einem Bläserakkord, der charakteristisch von Dur nach Moll wechselt und in der Lautstärke vom gleißenden Fortissimo ins düstere Pianissimo absinkt.

Manche Interpreten sehen in der 6. Symphonie eine Antizipation des 1. Weltkriegs oder zumindest die symbolhafte Darstellung einer allgemeinen militärischen Auseinandersetzung. In jedem Fall erinnert der rigoros militante Charakter der Ecksätze an den Gestus und die Klanglichkeit von Mahlers Lied „**Revelge**“, das vom grauenvollen Sterben eines jungen Soldaten im Krieg erzählt.

Der **4. Satz** beginnt, eingeleitet von zarten Harfen- und Celesta-Arpeggien, mit einem sanft sich aufschwingenden Thema. Man fühlt sich wie auf Lüften gen Himmel getragen: ein Motiv der Sehnsucht nach Erlösung. Erlösung, von der der tragische Held träumt, die er jedoch nie erlangen wird. Unmittel-



bar darauf wird das Motiv wiederholt, nun jedoch im stählernen Fortissimo-Klang. Zugleich erklingt im Blech das Schicksalsmotiv des 1. Satzes mit dem Dur-Moll-Akkordwechsel und den unerbittlichen Paukenschlägen. Die Botschaft ist eindeutig: die Hoffnung auf Erlösung wird von der „Macht des Schicksals“ zertrümmert. Im weiteren Fortgang des Satzes versucht der imaginierte Held zwar mehrmals mit Zuversicht gegen dieses Fatum anzukämpfen, er träumt auch von einem gänzlichen Rückzug aus der Welt (Herdenglocken als Symbol der Einsamkeit), aber das Schicksal holt ihn ein: dreimal (in der späteren Fassung zweimal) ereilt ihn der Hammerschlag. Mit einer Trauermusik der Posaunen geht der Satz zu Ende, bevor ein letztes Mal menetekelhaft im gleißenden Fortissimo das infernalische Schicksalsmotiv erklingt.



Zusammenfassung

Vortrag 7

7. Januar 2020

Die letzten Jahre

Im Herbst 1907 beendete Mahler seine Tätigkeit als Wiener Hofoperndirektor. Verschiedene Gründe trugen zu dieser Entscheidung bei: Zwistigkeiten zwischen ihm und den Musikern und auch der Verwaltung, der zunehmende Antisemitismus in Wien und nicht zuletzt die Feststellung seines Herzklappenleidens. Seit Mitte des Jahres lag Mahler das Angebot einer Musikagentur vor, in den Wintermonaten als Gastdirigent an der New Yorker Metropolitan Opera zu dirigieren. Er bekam die Zusicherung, sich dort unbehelligt von Verwaltungsdingen ganz auf das Dirigieren konzentrieren zu können. Mahler sagte zu und dirigierte am 1. Januar 1908 in New York sein erstes Konzert. Mahlers Dirigate kamen gut an, dennoch gab es auch in New York immer wieder Meinungsverschiedenheiten mit der Verwaltung und den Musikern, die ein derartig intensives Proben, wie es Mahler vorschwebte, nicht kannten. Schließlich stellte ihm vermögende Gönner für sein 2. Jahr ein eigenes Konzertorchester zur Verfügung, mit dem er in der Carnegie-Hall dann ausschließlich Orchesterkonzerte gab. In den Sommermonaten kehrte Mahler jeweils nach Europa zurück um zu komponieren. Im September 1910 führte er in München seine 8. Symphonie auf („Symphonie der Tausend“), die zum größten musikalischen Triumph seines Lebens wurde. Als Mahler im November 1910 zum letzten Mal in die USA reiste, zeigte er schon Anzeichen von Schwäche und Krankheit. Im März 1911 trat er unter Schmerzen verfrüht die Rückreise an. Am 12. Mai gelangte er Wien an, am 18. Mai verstarb er. Er wurde auf seinen Wunsch in Grinzing neben seinem früh verstorbenen Töchterchen beigesetzt.

Das Spätwerk

Mahlers Spätwerk umfasst seine 8. Symphonie, das Lied von der Erde, die 9. Symphonie und die Skizzen der unvollendeten 10. Symphonie. **Das Lied von der Erde** ist in den Sommermonaten der Jahre 1908 und 1909 in Toblach entstanden. Mahler konnte das Werk selbst nicht mehr aufführen – ebensowenig wie seine 9. und die unvollendete 10. Symphonie. Die Textgrundlage des Werks bilden Gedichte einer chinesischen Gedichtesammlung, die der 1876 verstorbene deutsche Dichter Hans Bethge unter dem Titel „Die chinesische Flöte“ herausgegeben hatte. Dabei handelt es sich um Übersetzungen bzw. freie Nachdichtungen altchinesischer Lyrik, die sich mit Grundfragen des menschlichen Lebens befasst, vor allem mit dem Schicksal der vom Lebensglück nicht Begünstigten. In den Gedichten spiegelt sich Mahlers späte Weltanschauung wider, die von mehr Gelassenheit zeugt, aber auch von einer großen Liebe zu der Schönheit der Welt, vor allem der Natur. Das letzte der 6 Lieder, **Der Abschied**, thematisiert den transzendierenden Abschied eines unglücklichen Menschen von der Welt. Das Ziel der transzendierenden Sehnsucht ist hier jedoch nicht der Tod, sondern die Unendlichkeit und Schönheit der Natur, mit der der Abschiednehmende eins würde und ewig wiederkehren wollte. Der Kompositionsstil des Werks ist betont polyphonlinear, der musikalische Satz kammermusikalisch-dünn, obwohl das Orchester recht groß besetzt ist. Bei einigen wenigen Liedern zeigen sich pseudochinesische Klänge, etwa durch die Verwendung pentatonischer Tonfolgen. Insgesamt aber ist die Musik sehr persönlich und abendländisch: geprägt vor allem von Seufzerfiguren und Naturlauten. Besonders bemerkenswert ist der Schlussklang des Werks: ein geradezu sphärenhafter Klang zu den Schlussworten „Ewig, ewig“, mit Celestaklängen (Symbol des Himmels) und einer Oboenmelodie, deren letzter Ton sich erst in der „Ewigkeit“ aufzulösen scheint.



9. Symphonie

Mahlers 9. Symphonie ist wie der Schlusssatz des „Lieds von der Erde“ ein Werk des Abschieds. Es ist aber kein bitterer Abschied, den die Musik ausdrückt, sondern eher ein sanftes, quasi unmerkliches Sichentfernen von etwas Liebgewonnenem mit einem Offensein für etwas Neues. Entsprechend ist die Musik des **1. Satzes** von Wehmut und Liebe durchzogen. Sie ist auch klagend, anklagend, aber im Grunde nie brutal und hoffnungslos (wie etwa der Schluss der 6. Symphonie), sondern eher sanft, seufzend, bedauernd. Die Struktur der Musik ist nun deutlich anders als in den früheren Werken. Die Motivik erscheint reduziert, fast karg, auf wenige Tonschritte reduziert. Es gibt keine Harmonie im traditionellen Sinn, kein eigentliches „Thema“, keine durchgehende Melodie, nur wenige Linien in minimaler Kontrapunktik, oft miteinander dissonierend. Gleichwohl – oder gerade deshalb – ist die Musik ungemein ausdrucksstark, expressiv. Am intensivsten vielleicht im Todesmotiv, dem Motiv des unruhigen Herzschlages, und vor allem im „Leb´ wohl!“-Motiv, das ganz schlicht auf einem absteigenden Sekundschritt beruht (nach dem Vorbild von Beethovens Klaviersonate „Les adieux“). Eine starke Verinnerlichung zeigt Mahlers Musik hier: wenige Töne, mit denen alles gesagt wird. Die nach Mahler langsam sich durchsetzende Musik der Wiener Moderne (Schönberg, Berg, Webern), die ebenfalls linear konzipiert ist und primär auf Intervallkonstruktion beruht, setzt diese Tendenz fort.

Der **4. Satz**, der Schlusssatz der Symphonie wird, ähnlich wie in der 3. Symphonie, von einem großen **Adagio** gebildet. Der Satz – und damit auch die Symphonie – enden aber nicht triumphal wie die Dritte, sondern mit einem resignativen Schluss: mit dem tatsächlichen Abschied von der Welt. Über den letzten Takt des immer langsamer und leiser werdenden Satzschlusses notiert Mahler „ersterbend“. Das Hauptthema ist – wie im Finale der Dritten – ein ausdrucksvoller Choral, eingeleitet von einem emphatisch nach oben gerichteten Oktavsprungmotiv, dem als Bekräftigung eine Doppelschlagsfigur folgt, die zum Hochton führt, von dem aus die Bewegung sukzessive resignativ absteigt. Das expressive Doppelschlag-Motiv prägt nicht nur die Chormelodie, sondern erscheint auch kontinuierlich in den Unterstimmen des Themas. Das 2. Thema, kontrapunktisch-linear angelegt, scheint aus einer anderen Welt herüberzuklingen: kühl, ohne menschliche Wärme und Leidenschaft. Die beiden Themen werden nacheinander variiert und vermischen sich im weiteren Satzverlauf teilweise. Am Ende des Satzes dann der langgezogene Abschied, wobei das Hauptthema immer mehr verkürzt wird, bis am Ende nur der Doppelschlag übrig bleibt: Die irdische Welt gerät immer mehr aus dem Blick – am Ende bleiben nur allerletzte Erinnerungsfragmente.

10. Symphonie

Die Komposition der unvollendeten Zehnten begann Mahler 1910 in Toblach, in seinem letzten Sommer. Es war das Jahr, in dem Mahler um seine Alma kämpfte. Almas Liebesaffäre mit Walter Gropius hatte Auswirkungen auf den Kompositionsprozess und den Gehalt der Symphonie. Vom 1. Satz (von geplanten 5 Sätzen) existiert ein durchgehendes Particell, von den anderen Sätzen nur rudimentäre Einzelskizzen. Deshalb konnte die Musikforschung nach Mahlers Tod zwar den 1. Satz einigermaßen gesichert herausgeben, nicht jedoch die übrigen Sätze. Diese versuchten manche Komponisten des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren – mit einem Ergebnis jeweils, das als bloße Spekulation anzusehen ist.

Einige der erhaltenen Skizzen offenbaren jedoch erschütternde Verbaleintragungen Mahlers, die von seinem großen seelischen Leid künden.

Mit dem **1. Satz**, wiederum einem **Adagio**, knüpft Mahler direkt an das Ende der Neunten an. Auch hier ein choralhaftes Hauptthema, das wie ein flehentliches Gebet, ja ein Aufschrei zum Himmel erscheint, begleitet in den Nebenstimmen von gewaltigen Dissonanzen als Ausdruck übergroßen Schmerzes. Ausdrucksmäßiger Höhepunkt des Satzes ist ein urplötzlich in eine piano-Stelle einbrechender dissonanter



Choralklang, gefolgt von einem kakophonem 9-stimmigen Akkord über dem Ton **AS**, worin die Mahler-Forschung eine kaum verhüllte Anspielung Mahlers auf **Alma** und den von ihr verursachten **Schmerz** sah.

Nach der Aufdeckung von Almas Liebesaffäre konsultierte Mahler Sigmund Freud. Dessen Analyse von Mahlers bisherigem Leben und Verhalten gegenüber seiner Frau führte bei Mahler zu einem Umdenken und zu einer völlig veränderten Einstellung Alma gegenüber. Diese gab ihrerseits ihr Vorhaben auf, sich von ihm zu trennen und versprach ihm die Treue. In den wenigen Monaten, die Mahler noch zu leben hatte, war er ihr in tiefer Liebe zugetan.