

Friedrich Geiger: Lyrik und Orchester in Mahlers Liedern nach Rückert, in: „*Lyrik aus erster Hand*“.
Mahler und Rückert, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Erich W. Partsch und Ivana Rentsch,
Würzburg 2015, S. 115-138.

„Lyrik aus erster Hand“

Mahler und Rückert

Herausgegeben von

Hans-Joachim Hinrichsen

Erich Wolfgang Partsch

Ivana Rentsch

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Kapsch Group, Wien.

Kapsch >>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5843-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Bayerische
Staatsbibliothek
München

P 15 P4 P4

LYRIK UND ORCHESTER IN MAHLERS LIEDERN NACH RÜCKERT

Für Untersuchungen des Verhältnisses zwischen Text und Musik, seit jeher ein zentrales Thema der Musikforschung, wird seit geraumer Zeit das theoretische Konzept der Intermedialität herangezogen.¹ Dabei liegt in der Regel ein weiter Medienbegriff zugrunde, der ‚Text‘ und ‚Musik‘ als zwei interagierende Medien bestimmt und dabei letztlich den traditionellen Begriff der ‚Künste‘ ersetzt. So hilfreich dies für Überlegungen in großem Maßstab sein kann – die zum Beispiel auf die Systematik intermedialer Konstellationen oder auf gattungstheoretische Fragen zielen –, so rasch drohen weit gefasste mediale Ansätze an Aussagekraft zu verlieren, je konkreter der Gegenstand wird, auf den sie sich richten. So hätte es etwa mit Blick auf Gustav Mahlers gesamtes Œuvre durchaus Sinn, etwa die Klavier- und Orchesterlieder als „*manifeste Intermedialität*“ – bei der sich Text und Musik verbinden, aber als distinkte Medien erhalten bleiben – von der instrumentalen Verwendung dieser Lieder in der Symphonie abzuheben, wo eher von „*verdeckter Intermedialität*“² zu sprechen wäre, weil sich das sprachliche Medium nurmehr über Umwege erschließt.

Geht es allerdings um einen bestimmten Zyklus oder gar ein einzelnes Lied daraus, wirkt die intermediale Perspektive von ‚Text‘ und ‚Musik‘ zu weit vom Gegenstand entfernt, um Einzelheiten erfassen zu können. Sinnvoll scheint dann, den Begriff des Mediums zum einen stärker auf die ursprüngliche Bedeutung von etwas Vermittelndem zurückzuführen, zum anderen dem Maßstab der jeweiligen Fragestellung anzupassen. Dies bedeutet im vorliegenden Fall, nicht allgemein von ‚Text‘, sondern genauer von ‚Lyrik‘ zu sprechen. Damit ist bereits eine grundlegende mediale Eigenschaft markiert, denn lyrische Texte sind bekanntlich auf eine Weise von musikalischen Elementen wie Metrum, Rhythmus, Klang etc. durchzogen, die ihrerseits schon als intermedial bezeichnet werden kann und

¹ Siehe vor allem die einschlägigen Arbeiten von Werner Wolf, insbesondere die Monographie *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam–Atlanta 1999, sowie zusammenfassend den Artikel *Intermedialität*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, zweite überarb. und erw. Auflage. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart–Weimar 2001, S. 284–285.

² Ebenda, S. 284.

zudem konkrete Optionen für die Vertonung bietet.³ Wenn man allerdings auf textlicher Seite ‚Lyrik‘ als Medium bestimmt, stellt sich die Frage, welche Ebene dem auf Seiten der Musik entspricht. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die intermediale Konstellation sich durchaus unterschiedlich präsentiert, je nachdem, welche Fassung man in den Blick nimmt. Bekanntlich liegen die insgesamt zehn Lieder, die Mahler zwischen 1901 und 1904 auf Gedichte von Rückert komponierte, in zwei Versionen vor. Neben den Fassungen für Singstimme mit Klavierbegleitung existieren für neun der Lieder Fassungen mit Orchesterbegleitung von Mahlers Hand; *Liebst du um Schönheit* hingegen wurde erst nach seinem Tod von dem Kapellmeister Max Puttmann orchestriert und wird deshalb im Folgenden ausgeklammert.⁴ Mahler hat auf den kategorialen Unterschied, der zwischen den Versionen besteht, selbst hingewiesen. Sofern wir Natalie Bauer-Lechner Glauben schenken dürfen, äußerte er die Überzeugung, es „gebe durchaus nicht an, den Klavierpart einfach für die Instrumente zu setzen, denen er nicht entspricht“, vielmehr müsse für das Orchester „eigentlich alles neu geschaffen werden“.⁵ Der Komponist sah somit zwischen Klavier und Orchester eine klare mediale Differenz. Elisabeth Schmierer, die bislang die Fassungen am eingehendsten verglichen hat, bestätigte dies mit Blick auf die Rückert-Vertonungen, indem sie die Unterschiede zwischen Klavier- und Orchesterfassung folgendermaßen resümierte: „Die bedeutende Funktion der Instrumentation für die Konzeption jedes einzelnen Liedes, der gerade in seiner Dünnstimmigkeit nicht klaviertgemäße Satz, der der Klangfarbe als Ausgleich bedarf, sowie auch die differenziertere Ausarbeitung mit Vortragsbezeichnungen sind Kriterien für die spezifische Weise der Instrumentation, die der Orchester- gegenüber der Klavierfassung ein höheres Maß an ästhetischer Dignität verleihen.“⁶

Auffällig ist an dieser Aufzählung allerdings, dass die vertonten Gedichte als auslösende Momente für die Instrumentation gar nicht vorkommen. Schmierer nimmt hier lediglich insofern eine intermediale Perspektive ein, als sie die beiden Medien Klavier und Orchester vergleicht. Doch gerade wenn von „ästhetischer Dignität“ die Rede ist, scheint das Kriterium, welche der beiden Fassungen dem lyrischen Medium adäquater korrespondiert, von erheblicher Bedeutung. Dass für Mahlers kompositorische Interpreta-

tion von Rückerts Gedichten das Orchester eine unverzichtbare Dimension bildete, hat der Komponist selbst nachdrücklich betont: „Meine Compositionen würden ohne Orchester charakterlos erscheinen, denn es ist für Orchester berechnet, und die Behandlung der Instrumente in Verbindung mit der Singstimme ergeben den Styl der Sache.“⁷ Generell war er, Natalie Bauer-Lechner zufolge, der Ansicht, dass „eine weite, das Tiefste des Gegenstandes umfassende Komposition das Orchester unerlässlich verlangt.“⁸

Im Folgenden soll daher das Orchester als ein Medium eigenen Rechts betrachtet und danach gefragt werden, wie es mit dem lyrischen Medium interagiert. Dabei wird von fünf Eigenschaften ausgegangen, die als charakteristisch für das lyrische Medium gelten können, nämlich von Subjektivität, zyklischen Bezügen, Bilderreichtum, Symbolik und Emotionalität. Welche Reflexe diese Aspekte im orchestralen Medium finden, mögen exemplarische Beobachtungen verdeutlichen. Eine umfassende intermediale Analyse, die vergleichend auch immer wieder die Klavierfassung heranzieht, können sie selbstverständlich nicht ersetzen. Eine solche Untersuchung wäre ebenso reizvoll wie wichtig. Sie hätte allerdings philologische Probleme zu gewärtigen, auf die zunächst in einem knappen Vorspann eingegangen sei.

I

Dass in der Literatur über Mahler Vergleiche zwischen den Fassungen für Klavier und Orchester erst verhältnismäßig spät vorgenommen wurden und insgesamt rar geblieben sind⁹, hat mit zwei eng verwobenen Prämissen

⁷ Mahler in einem undatierten Brief vom Dezember 1906 an Herwarth Walden, in: Rudolf Stephan, *Mahlers letztes Konzert in Berlin. Unbekannte Briefe Mahlers*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, Hrsg. von Ernst Hettrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 491-503, hier S. 494. Die Äußerung steht im Zusammenhang mit einem Konzert, bei dem neben den ersten vier Rückert-Liedern und den *Kindertotenliedern* in Auswahl auch *Wunderhorn*-Lieder und die *Lieder eines fahrenden Gesellen* erklangen. Zu Mahlers Instrumentation allgemein vgl. Anton Schaefer, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf 1935; Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt am Main 2006; und Peter Jost, *Mahlers Orchesterklang*, in: *Mahler Handbuch*, Hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart-Kassel 2010, S. 114-126. Viele aufschlussreiche Bemerkungen zur Instrumentation der *Kindertotenlieder* enthält ferner die Dissertation von Alexander Odefey, *Gustav Mahlers „Kindertotenlieder“. Eine semantische Analyse*, Frankfurt a. M. etc. 1999. Auch Donald Mitchell geht in seinen Untersuchungen von Mahlers Rückert-Vertonungen auf die Instrumentation ein (*Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Woodbridge 2008, S. 25-143).

⁸ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Anm. 5, S. 136.

⁹ Am ausführlichsten befasste sich bisher, wie erwähnt, Elisabeth Schmierer mit dem Problem (vgl. das Kapitel *Zum Verhältnis von Klavier- und Orchesterfassung*, in: *Die Orchesterlieder*

³ Vgl. hierzu mit Blick auf Rückert den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen im vorliegenden Band.

⁴ Die Orchesterfassung wurde aus diesem Grund auch nicht in den betreffenden Band der kritischen Gesamtausgabe aufgenommen.

⁵ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hrsg. von Herbert Killian, rev. und erw. Ausgabe, Hamburg 1984, S. 64.

⁶ Vgl. Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel etc. 1991 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 38), S. 255-268, hier S. 266.

zu tun, die lange Zeit einem adäquaten Bewusstsein für die mediale Eigenständigkeit der Versionen für Klavier und Orchester entgegenstanden. Erstens ging man irrtümlich davon aus, dass bei Mahler die Klavierfassung als Vorstufe oder Studie für das Orchesterlied zu betrachten sei, die der Komponist dann instrumentiert habe. Noch Mitte der 1990er Jahre wies Hermann Danuser nachdrücklich darauf hin, dass eine solche Hierarchie der Fassungen nicht existiert. Vielmehr pflegte Mahler ein Particell anzufertigen, das dann als gemeinsame „Quelle für die Komposition der Klavier- wie der Orchesterliedfassung“ diente.¹⁰

Zweitens folgte die editorische Mahler-Philologie aufgrund dieser ersten Annahme auch dem Axiom, es entspräche der Intention des Komponisten, dass die musikalische Substanz beider Versionen – so weit es die unterschiedlichen Klangkörper gestatten – möglichst identisch sein solle. Von diesem Ideal sind insbesondere die entsprechenden Bände der kritischen Gesamtausgabe von Gustav Mahlers *Sämtlichen Werken* getragen, die 1979 (*Kindertotenlieder*) und 1984 (*Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*) erschienen.¹¹ Zwar liegen jeweils separate Teilbände für die Fassungen mit Klavier und Orchester vor, insgesamt also vier Stück. Sie unterscheiden sich jedoch nur dem Notentext nach – der kritische Bericht lautet in jeweils zwei Teilbänden gleich, weil darin beide Versionen systematisch vermengt sind. Quellen der Klavierfassung werden durchweg auch für die Revision der Orchesterfassung herangezogen und umgekehrt.¹² Die Annahme, dass sich aus den beiden Fassungen gewissermaßen eine Meta-Version, die ideale Substanz der ‚eigentlichen‘ Lieder konstruieren ließe, stellt offenkundig das editorische Prinzip dar.

Gustav Mahlers, Anm. 6, S. 255-268). Im selben Jahr ging Hermann Danuser in *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber 1991, 21996, auf die 1989 im Rahmen der Gesamtausgabe veröffentlichte Klavierfassung des *Lieds von der Erde* und ihre Differenzen zur Orchesterfassung ein (S. 237-240) und berührte den Aspekt auch in seiner Analyse von *Blicke mir nicht in die Lieder!* (S. 59-65). Odefey, Anm. 7, sieht in der Klavierfassung „lediglich einen durch die Aufführungspraxis bedingten Notbehelf“ (S. 219-223, Zitat S. 220). Zuletzt hat, soweit ich sehe, Peter Revers das Thema aufgegriffen (*Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer*. München 2000, darin: *Das Verhältnis zwischen Klavier- und Orchesterlied bei Mahler*, S. 43-47).

¹⁰ Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Anm. 9, S. 64.

¹¹ Gustav Mahler, *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Klavier*. Hrsg. von Zoltan Roman. Wien 1984; *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*. Hrsg. von Zoltan Roman. Wien 1984 (= *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe* 14/4); *Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Klavier*. Hrsg. von Zoltan Roman. Wien 1979 (= *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe* 13/3); *Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Orchester*. Hrsg. von Zoltan Roman. Wien 1979 (= *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe* 14/3).

¹² Vgl. die Quellenübersicht in den beiden Teilbänden der *Kindertotenlieder*, jeweils S. V-VII, bzw. der *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*, jeweils S. VI-VII, IX-X, XI-XII, XV-XVI und XVIII-XIX (letztere nur in der Ausgabe für Singstimme und Klavier).

Hiervon geleitet, vereinheitlichte der Herausgeber beispielsweise dynamische Differenzen zwischen beiden Fassungen, ohne die Möglichkeit zu diskutieren, dass Mahler das Kräfteverhältnis zwischen Gesang und Begleitung für Klavier und Orchester unterschiedlich ausbalancieren wollte¹³; er fügte der Singstimme in der Orchesterfassung Akzente hinzu, die Mahler nur in der Klavierfassung angebracht hatte¹⁴, und glich abweichende Tonhöhen, Agogik und Vortragsanweisungen einander an.¹⁵ Durchgängig ist der Wille zur Vereinheitlichung und Homogenisierung des Notentextes beider Fassungen spürbar. Lediglich bei einigen besonders krassen Abweichungen ließ der Herausgeber die „sonderbare Diskrepanz“ stehen, allerdings mit erkennbarem Unbehagen.¹⁶

¹³ Z. B. im ersten *Kindertotenlied*, T. 13 f., oder im dritten, T. 56.

¹⁴ Z. B. ebenda, T. 69 und 79.

¹⁵ Tonhöhen z. B. ebenda, T. 61 und 62; Agogik z. B. im vierten *Kindertotenlied*, T. 69; Vortragsanweisungen z. B. im dritten, T. 8.

¹⁶ Dies betrifft insbesondere folgende Stellen (Zitate aus den entsprechenden Passagen im kritischen Bericht): *Kindertotenlieder*, Lied Nr. 2, T. 49, Singstimme: „Die Diskrepanz in den Notenwerten der beiden Fassungen stimmt mit dem Sachverhalt in den entsprechenden Quellen überein“; Lied Nr. 4, T. 58-59: „Alle Quellen der Ausgabe für Singstimme und Klavier enthalten die einander ergänzenden Vorschriften ‚poco rit.‘ und ‚a tempo‘, wohingegen sie in denjenigen der Orchesterfassung nicht zu finden sind. Mit Rücksicht auf die Konsequenz innerhalb der jeweils zusammengehörigen Quellen wurde die Diskrepanz zwischen den beiden Fassungen stehengelassen“; Lied Nr. 5, T. 21-25, Klavier: „Die harmonische Struktur dieser Passage weicht in der Fassung für Singstimme und Klavier infolge des Wechsels von Vorhalten und Vorausnahmen in der linken Hand von der Partitur ab. Da die gedruckte Ausgabe aber mit Ms I und StV I übereinstimmt, wurde diese sonderbare Diskrepanz zwischen den beiden Fassungen des Liedes stehengelassen“; T. 88-91, Singstimme: „Die Diskrepanz zwischen den Ausführungsanweisungen beider Fassungen des Liedes ist in deren Quellen begründet“; T. 90, Klavier l. H.: „Das fis ist in der Partitur nicht enthalten, es bewirkt eine ein wenig andere harmonische Folge in der Fassung für Singstimme und Klavier, welche aber mit Ms I und StV I übereinstimmt. Die Diskrepanz zwischen den beiden Fassungen des Liedes wurde deshalb stehengelassen“; T. 91, Singstimme: „Der Unterschied in den Notenwerten ist in den zusammengehörigen Quellen konsequent beibehalten“. – Rückert-Lieder, Lied Nr. 1, T. 4, Klavier l. H.: „Die ersten vier Noten lauten in allen Quellen der Klavierfassung a-b-g-a (wie im vorhergehenden Takt), in der Orchesterfassung jedoch a-gis-a-f (wie im nachfolgenden Takt). An diesem Unterschied zwischen den Fassungen hat der Herausgeber festgehalten“; T. 10, Klavier r. H./Vla.: „Die letzten vier Noten lauten in allen Quellen der Klavierfassung a-c'-d'-e', jedoch a-c'-f'-g' in jenen der Orchesterfassung. An diesem Unterschied zwischen den Fassungen hat der Herausgeber festgehalten“; T. 18-21: „An den durch die Quellen belegten bedeutenden Unterschieden zwischen Klavier- und Orchesterfassung muß festgehalten werden. Ähnliche Unterschiede finden sich in den parallelen Takten 45-48“; T. 29: „Die höchste Note auf dem zweiten Viertel lautet in der Partitur und allen ihren Quellen (Fl, Ob) e², in der Klavierfassung und allen ihren Quellen (mit Ausnahme der Sk, wo an dieser Stelle ebenfalls e² steht) aber c². An diesem Unterschied zwischen den Fassungen hat der Herausgeber festgehalten“; T. 30: „Die höchste Note auf dem zweiten Viertel in der Klavierfassung und allen ihren Quellen lautet g¹, in der Partitur (Fl, Ob) jedoch gis¹. Da dieses gis¹ dem Imitationscharakter des Motius durchaus entspricht, wäre die Stelle in der Klavierfassung eventuell anzugleichen“; T. 34, Fl, Ob.: „Die zweite Note lautet g¹, in der Klavierfassung jedoch gis¹“; Lied Nr. 2, T. 24, Klavier r. H.: „Die zweite Note ist in allen Quellen der Klavierfassung e¹, in StV II, EA II und in der Orchesterstimme (Va)

Diese markanten Stellen, auf deren Homogenisierung der Herausgeber dann doch verzichtete, zeigen eigentlich zur Genüge, dass zwischen den Fassungen konzeptionelle Unterschiede hinsichtlich der Rhythmik, der Agogik, der Harmonik, der Ausführung, der Melodik etc. bestehen. Die Zusammenführung beider Fassungen für die Edition und die Angleichung von Diskrepanzen in vielen anderen Fällen sind daher äußerst problematisch. Für die Benutzerinnen und Benutzer der entsprechenden Bände haben sie lästige Konsequenzen. Darunter stellen Merkwürdigkeiten der Art, dass die Anmerkungen des Herausgebers zu den *Kindertotenliedern* auch in der Ausgabe für Singstimme und Klavier mit der Frage beginnen, ob Mahler in den Takten 63–64 eine zweite Oboe vorgesehen habe¹⁷, noch das geringere Übel dar. Gravierender ist, dass Vergleiche zwischen der Klavier- und der Orchesterfassung anhand des vorliegenden Notentextes nur mit erheblicher Mühe möglich sind. Man sieht sich gezwungen, jede im kritischen Bericht dokumentierte Angleichung zunächst einmal im Geiste rückgängig zu machen und abzuwägen, ob es sich um eine intendierte Differenz handeln könnte oder nicht. Zumindest für die *Kindertotenlieder* stellt daher die 1988 von Andreas Ballstaedt und Klaus Döge edierte Taschenpartitur¹⁸, die sich primär an der Erstausgabe orientiert, die bessere Alternative dar.

II

Subjektivität

Dass die lyrische Gattung „das ideale Medium für den Ausdruck der Ichbezogenheit und der Selbstreflexion“¹⁹ darstellt, wirft die Frage auf, ob und wie sich diese spezifische Subjektivität – die für die von Mahler gewählten Gedichte

jedoch fis“; Lied Nr. 3, T. 31, Klavier r. H.: Diskrepanzen zur Orchesterfassung; Lied Nr. 4, alternative Ausgabe in Es-Dur statt F-Dur: „Diese Ausgabe weist im Vergleich zu EA II (F) wesentliche Änderungen hinsichtlich der Instrumentation auf.“

¹⁷ Mahler, *Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Klavier*, Anm. 11, S. XI.

¹⁸ Gustav Mahler, *Kindertotenlieder für Solostimme und Orchester*. Studienpartitur. Hrsg. von Andreas Ballstaedt und Klaus Döge. Mainz 1988.

¹⁹ Wolfgang G. Müller, *Das Problem der Subjektivität in der Lyrik der englischen Romantik*, in: *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier 1996, S. 127-149, hier S. 127. Ausführlich hierzu Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart 1983.

Rückerts im Besonderen gilt²⁰ – in der Orchesterbehandlung spiegelt. An erster Stelle wäre hier gewiß die Tendenz zu nennen, den großen Orchesterapparat kammermusikalisch zu differenzieren. In einem bekannten Brief an Richard Strauss anlässlich einer Aufführung der *Kindertotenlieder*, ausgewählter Rückert-Lieder und von sechs *Wunderhorn*-Liedern am 1. Juni 1905 in Graz forderte Mahler unbedingt „einen kleinen Saal für meine im Kammermusikton gehaltenen Gesänge. [...] Ich habe hier [in Wien] diese Lieder (trotz allen Drängens aus ‚geschäftlichen‘ Gründen) aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt. [...] Aber, da sie gemacht werden, so müssen sie auch stylgemäß ausgeführt werden. Also nur in kleinem Raum!“²¹ Mit dem „Kammermusikton“ machte Mahler den in der jungen Gattung des Orchesterliedes angelegten, von Zeitgenossen heftig problematisierten Widerspruch zwischen der Intimität der Texte und dem symphonischen Klangapparat²² produktiv, indem er den Gesang „mit einem transparenten, kammermusikalischen Orchestersatz begleiten“²³ ließ und auf diese Weise der lyrischen Subjektivität gerecht wurde.

Einen Überblick über den Einsatz der Instrumente in den einzelnen Liedern geben die beiden folgenden Tabellen:

Instrumentationstabelle: Rückert-Lieder

	<i>Blicke mir nicht in die Lieder</i>	<i>Ich atmet' einen linden Duft</i>	<i>Um Mitternacht</i>	<i>Ich bin der Welt abhanden gekommen (F und Es)</i>
Flöte 1	X	X	X	
Flöte 2			X	
Oboe 1	X	X	X	X
Oboe 2			X	
Englischhorn				X
Klarinette 1 in B	X			X
Klarinette 2 in B				X

²⁰ Vgl. Ingo Müller, *Dichtung und Musik im Spannungsfeld zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit. Gustav Mahlers „Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert“*, in: *Gustav Mahler: Lieder*. Hrsg. von Ulrich Taddey. München 2007 (= *Musik-Konzepte*. Neue Folge 136), S. 51-76, hier S. 59.

²¹ Mahler an Strauss, zwischen 6. und 8. Mai 1905, in: *Gustav Mahler – Richard Strauss Briefwechsel 1888–1911*. Hrsg. von Herta Blaukopf. München 1980, S. 95-97.

²² Vgl. hierzu Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Anm. 9, S. 207, sowie ausführlich Hans-Joachim Bracht, *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied*. Kassel etc. 1993, S. 13-42.

²³ Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Anm. 9, S. 207.

Klarinette 1 in A		X	X	
Klarinette 2 in A			X	
Fagott 1	X	X	X	X
Fagott 2		X	X	X
Kontrafagott			X	
Horn 1 in F (Es)	X	X	X	X
Horn 2 in F (Es)		X	X	X
Horn 3 in F			X	
Horn 4 in F		X	X	
Trompete 1 in F			X	
Trompete 2 in F			X	
Posaune 1			X	
Posaune 2			X	
Posaune 3			X	
Basstuba			X	
Pauken			X	
Celesta		X		
Harfe	X	X		X
Harfe (mehrfach besetzt)			X	
Klavier			X	
Violin	X	X		X
Violen	X	X		X
Violoncelli	X			X
Kontrabässe				X

Instrumentationstabelle: Kindertotenlieder²⁴

	<i>Nun will die Sonn' so hell aufgehn</i>	<i>Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen</i>	<i>Wenn dein Mütterlein</i>	<i>Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen</i>	<i>In diesem Wetter</i>
Kleine Flöte					X
Flöte 1	X	X	X	X	X
Flöte 2	X	X	X	X	X
Oboe 1	X	X	X	X	X
Oboe 2				X	X
Englischhorn			X		X

²⁴ Vgl. auch die Tabelle bei Odefey, Anm. 7, S. 224.

Klarinette 1 in B	X		X	X	
Klarinette 2 in B	X			X	
Klarinette 1 in A		X			X
Klarinette 2 in A		X			X
Bassklar. in B	X		X		
Bassklar. in A					X
Fagott 1	X	X	X	X	X
Fagott 2	X	X	X	X	X
Kontrafagott					X
Horn 1 in F	X	X	X	X	X
Horn 2 in F	X		X	X	X
Horn 3 in F					X
Horn 4 in F					X
Pauken		X (eine in B)			X (in D und A)
Harfe	X	X	X	X	X
Glockenspiel	X				X
Celesta					X
Tamtam					X
Violin	X	X		X	X
Violen	X	X	X	X	X
Violoncelli	X	X	X	X	X
Kontrabässe	X	X	X	X	X

Deutlich ist zu erkennen, dass eine massivere Orchesterbesetzung jeweils nur in einem Lied zum Einsatz kommt, dessen Position dadurch dramaturgisch hervorgehoben wird. Bei den Rückert-Liedern liegt diese orchestrale Klimax kurz vor dem Ende in der zweiten Hälfte von *Um Mitternacht*. Bei den *Kindertotenliedern* ist die Klangstärkendramaturgie insofern ähnlich, als das letzte Lied *In diesem Wetter* nach der ausgiebigen Verwendung des vollen Orchesters in den ersten vier Strophen mit einer entrückten Coda ausklingt, deren reduzierte Klanglichkeit dem Finale der Rückert-Lieder mit *Ich bin der Welt abhanden gekommen* entspricht. Ansonsten werden für die einzelnen Lieder kammermusikalische Ensembles aus dem Apparat ausgefällt, die ihnen jeweils individuelles Kolorit verleihen. Keine zwei Besetzungen sind identisch, sondern jede einzelne ist genau auf den Textinhalt abgestimmt. So entspricht der duftigen Atmosphäre des zweiten Rückert-Liedes („*Sehr zart und innig*“) das Fehlen der tiefen Streicher, während die Streicher in *Um Mitternacht* ganz fehlen. In *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* ruft die imaginierte Szenerie einer Bergwanderung an einem schönen Tag eine holzbläserlastige, pastorale Besetzung hervor, während im wir-

kungsvollen Kontrast dazu bei *In diesem Wetter* alle Register des vollen Orchesters gezogen werden.

Die bereits in der individualisierten Besetzung der Lieder angelegte kammermusikalische Tendenz verstärkte Mahler zusätzlich, indem er Instrumente derselben Familie zumeist nicht simultan und orchestral, sondern eher sukzessive und solistisch einsetzte. In *Blicke mir nicht in die Lieder* etwa spielen die B-Klarinette und das Fagott nur zweimal für je eine halbe Note zusammen (T. 27 und 28) – ansonsten verwendet Mahler sie gleichsam wie das obere und untere Register eines virtuellen Holzblasinstruments. So wird in den Takten 5 ff. die abwärts gerichtete Phrase der Klarinette vom Fagott weitergeführt – vom Hörer unbemerkt, da sich „die tiefsten Töne“ der Klarinette, wie Hector Berlioz in seinem *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* festhält, „wegen der Raubigkeit ihrer Schwingungen“ stark dem Fagott annähern.²⁵

Notenbeispiel 1: Gustav Mahler, Rückert-Lieder, Nr. 1 (*Blicke mir nicht in die Lieder*), T. 5–10 (nur Holzbläser).

Außer mit dem kammermusikalischen Satz reagiert Mahlers Orchester auf die Subjektivität von Rückerts Gedichten, indem an mehreren Stellen das lyrische Ich durch den Klang geradezu inszeniert wird. So lässt Mahler in *Ich atmet' einen linden Duft* einen betörenden Zwiesengesang zwischen Singstimme und Oboe ertönen:

²⁵ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Hrsg. von Peter Bloom. Kassel etc. 2003 (= *New Edition of the Complete Works* 24), S. 199 (Übersetzung FG). Zusätzlich verbindet das Cello die beiden Instrumente, indem es die gesamte Passage unisono mitspielt.

Notenbeispiel 2: Gustav Mahler, Rückert-Lieder, Nr. 2 (*Ich atmet' einen linden Duft*), T. 17–24 (nur Singstimme und Oboe).

Berlioz spricht der Oboe einen Charakter „voller Zärtlichkeit, ich möchte fast sagen: voller Schüchternheit“ zu. „Unschuld, naive Anmut, die süße Freude oder den Schmerz eines schwachen Wesens, sie konvenieren dem Ausdruck der Oboe: sie drückt sie am getreuesten im *Cantabile* aus.“²⁶ Die Vertrautheit des Dirigenten Mahler mit Berlioz' Orchester²⁷ mag dazu beigetragen haben, dass diese Passage sich geradezu wie eine Beschreibung der im Notenbeispiel zitierten Stelle liest. Intendiert ist hier offenkundig das Verschwimmen der Grenzen zwischen Sing- und Instrumentalstimme. Wenn Hermann Danuser als typisches Merkmal von Mahlers „absoluter musikalischer Lyrik“ nennt, dass „der Gesang Instrumentalfunktionen, die Instrumentalstimme Funktionen des Gesangs

²⁶ Ebenda, S. 155 f.

²⁷ Zum Einfluss von Berlioz' Instrumentation auf Mahler vgl. Elisabeth Schmierer, *Mahler und Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*. Hrsg. von Matthias Brzoska etc. Laaber 2005, S. 66–83. Auf die Frage, ob Mahler Berlioz' 1843 erstmals erschienenen *Grand traité* kannte, geht Schmierer nicht ein. Bei Heinrich Schlesinger, Berlin, erschien 1844 eine deutsche Übersetzung, 1856 auch die erweiterte Neuausgabe mit dem Kapitel *Der Orchesterdirigent*. 1864 erschien bei Gustav Heinze, Leipzig, nochmals eine neue Übersetzung des *Grand traité* (zur Veröffentlichungsgeschichte vgl. das Vorwort von Peter Bloom in Berlioz, Anm. 25). Mahler wäre das Werk also leicht zugänglich gewesen. Soweit ich sehe, lässt sich die Kenntnis sicher jedoch erst durch einen Brief an Alma vom 10. November 1905 nachweisen. Darin berichtet er, von Strauss „seine neueste Veröffentlichung (eine Berlioz'sche Instrumentationslehre mit neuem ‚Kren' dazu von ihm)“ geschenkt bekommen zu haben (Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam 1940, S. 349). Dabei könnte der unbestimmte Artikel darauf deuten, dass sie ihm unbekannt war. Sein Interesse daran hielt sich jedenfalls in Grenzen. Er schenkte das Buch sogleich an Alma weiter, was sich allerdings umgekehrt auch als Indiz dafür werten lässt, dass er es bereits zur Genüge kannte.

übernehmen kann²⁸, dann ist zu betonen, dass Letzteres eindeutig vorherrscht. Primär geht es um die Transformation des Gesangs im Medium des Orchesters, das mit seinen Mitteln das lyrische Subjekt charakterisiert. Das reicht bis in feinste Schattierungen: Wenn sich in der Parallelstelle Takte 33 bis 36 der Zwiesing wiederholt, ist die Oboe durch die verhaltenerere Flöte ausgetauscht – motiviert offenbar durch die Formulierung „*Ich atme leis*“.

Dass Mahler gerade Oboe und Flöte zur Vergegenwärtigung des lyrischen Subjekts heranzuziehen scheint, zeigt auch *Blicke mir nicht in die Lieder*. Die Worte „*wie ertappt auf böser Tat!*“ in den Takten 15 f., ebenso „*schaun selbst auch nicht zu*“ in der Parallelstelle Takte 42 f., werden sehr auffällig durch ein isoliertes Dreitonmotiv von Flöte und Oboe hervorgehoben. Sie beziehen sich jedoch keineswegs auf die Adressatin (oder den Adressaten) des Textes²⁹, sondern auf das lyrische Ich selbst, das dadurch klanglich akzentuiert wird.

Zyklische Bezüge

Als die *Kindertotenlieder* 1905 zum ersten Mal erschienen, ließ Mahler in beiden Fassungen den ausdrücklichen Hinweis einrücken: „*Diese 5 Gesänge sind als ein einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht und es muß daher die Continuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen wie z. B. Beifallsbezeugung am Ende einer ‚Nummer‘) festgehalten werden.*“³⁰ Offenkundig legte Mahler größten Wert auf eine zyklische Wirkung, die den lyrischen Vorlagen gerecht würde. Für das künstlerische Anliegen, die dem Makrozyklus der Rückertschen *Kindertotenlieder* entnommenen Gedichte kompositorisch zu einem Minizyklus zusammenzuschließen, spielt die Instrumentation eine kaum zu überschätzende Rolle. Dass sie jedem Gedicht eine eigene Farbe verlieh und es zugleich in einen gemeinsamen Klangkörper einbettete, wurde schon durch den Blick auf die Instrumentationstabelle deutlich.³¹ Auch die erwähnte instrumentale Dramaturgie der unterschiedlichen Orchesterstärken trägt zur Zyklusbildung bei.³² Doch die entsprechende Funktion des

²⁸ Hermann Danuser, *Die Moderne*, in: *Musikalische Lyrik*. Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber 2004 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 8), Bd. 2, S. 139-224, hier S. 171.

²⁹ So Mathias Hansen, *Die Lieder*, in: *Mahler Handbuch*. Hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck. Stuttgart-Kassel 2010, S. 168-216, hier S. 205.

³⁰ So auf der ersten Seite der Erstausgabe, Leipzig 1905. Zwischen der Klavier- und Orchesterausgabe weichen Schreibweise und Wortlaut geringfügig voneinander ab, ebenso zwischen Titelblatt und erster Notenseite.

³¹ Vgl. hierzu z. B. auch Revers, Anm. 9, S. 46 und S. 100, oder Hansen, Anm. 29, S. 210.

³² Vgl. z. B. ebenda.

Orchesters lässt sich noch weiter differenzieren. Denn durch bestimmte wiederkehrende Klangsignaturen schuf Mahler nicht nur innerhalb der *Kindertotenlieder* Binnenbezüge, sondern verband sie darüber hinaus auch mit den Rückert-Liedern.

So sind beispielsweise die Anfänge von *Um Mitternacht* und *Nun will die Sonn' so hell aufge'n* unverkennbar aufeinander bezogen. Maßgeblich trägt hierzu die Instrumentation bei – hört man zum Vergleich die Versionen für Singstimme und Klavier, fällt die Ähnlichkeit weit weniger ins Ohr. In beiden Orchesterliedern prägt eine Kombination aus Holzbläsern, einer absteigenden Hornmelodie und der nach wenigen Takten einsetzenden Singstimme das Kolorit. Entscheidend ist der elegische Tonfall, der in dem eröffnenden Kindertotenlied der Oboenstimme explizit vorgeschrieben ist („*klagend*“), während er in *Um Mitternacht* primär durch die seufzerartige Motive in den Klarinetten zustande kommt. Die klangliche Verwandtschaft der beiden Anfänge leuchtet inhaltlich unmittelbar ein, schließlich geht es in beiden Fällen um nächtliche Situationen voll existentieller Niedergeschlagenheit.

Klangverwandtschaften zeigt *Um Mitternacht* aber auch zu dem vorausgehenden Lied *Ich atmet' einen linden Duft*. Besonders fällt die Ähnlichkeit zwischen den Takten 17 bis 21 des zweiten und den Takten 27 bis 33 des dritten Rückert-Liedes auf. In beiden Passagen – die erste wurde bereits erwähnt (vgl. Notenbeispiel 2) – korrespondiert eine solistische Oboe „*zart*“ bzw. „*Zart, aber sehr ausdrucksvoll*“ mit der Singstimme. Die beiden Linien sind auch motivisch verwandt – etwa in ihrem absteigend sequenzartigen Charakter –, doch trägt insbesondere der charakteristische Oboenklang entscheidend zur Erkennbarkeit der von Mahler offenkundig intendierten Binnenbezüge bei.³³

Extrem auffällig gestaltete Mahler in *Um Mitternacht* die beiden korrespondierenden Stellen in den Takten 17 f. und den Takten 65 f. Laut Anweisung bei der ersten Stelle (bei der zweiten fehlt sie, dafür wird die Wirkung durch „*Schalltr. auf*“ verstärkt) sollen die Oboen und ersten Klarinetten ihre Töne über ein gewaltiges Intervall im Glissando „*beruntersziehen*“ – bei den Oboen ist es eine Oktave plus kleiner Sexte, bei den ersten Klarinetten eine Oktave plus Quarte. Zugleich soll die Dynamik drastisch angehoben werden:

³³ Eine weitere Reminiszenz findet sich in *Ich bin der Welt abhanden gekommen* in der Oboenstimme T. 32-35.

Notenbeispiel 3: Gustav Mahler, Rückert-Lieder, Nr. 4 (*Um Mitternacht*), T. 12–18 (nur Oboen und Klarinetten).

Der höchst irritierende Effekt, den Mahler dadurch erzielt, liegt außerhalb jeder klanglichen Norm.³⁴ Er lässt sich kaum anders verstehen denn als Ausdruck katastrophischen Abstürzens aus der Geborgenheit jenes Himmels, zu dem das lyrische Ich zuvor vergeblich „aufgeblickt“ hat. In der Klavierfassung kann die Stelle naturgemäß keine vergleichbare Wirkung entfalten, wengleich Mahler hier durch die Anweisung „*groll*“ in Takt 17 versucht, die Ausführung dem orchestralen Klangbild anzunähern.

Die Stelle schafft nun wiederum einen Bezug zum vierten Kindertotenlied *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*. Auch hier werden wir am Schluss (T. 68 f.) Zeugen eines Glissando-Absturzes. Er erfolgt bezeichnenderweise zu dem Wort „*Höh'n*“ in den ersten Violinen und den Violoncellos, in der Oberstimme über das enorme Intervall vom dreigestrichenen *as* herab zum eingestrichenen *b*. Die Funktion dieses orchestralen Mittels ist ganz ähnlich wie in *Um Mitternacht*: Das lyrische Ich, das die existentielle Trauer über den Tod der Kinder durch den Gedanken an eine Transzendenz zu bewältigen versucht, die ein Wiedersehen mit den Verstorbenen verheißt, wird brutal auf die Wirklichkeit der Erde „herabgezogen“.³⁵

Sprachbild – Klangbild

Der Bilderreichtum, den Rückerts Lyrik entfaltet, wird im Medium des Orchesters intensiv reflektiert. In *Blicke mir nicht in die Lieder* greift Mahler das Bild der Bienen, das Rückert erst in der zweiten Strophe als Metapher für künstlerische Produktivität einführt, von Beginn an als dominierendes Klangbild für das gesamte Lied auf.³⁶ Dabei werden die „*Bienen, wenn sie*

Zellen bauen“ durch das Orchester weit plastischer vergegenwärtigt als durch das Klavier. Dieses kann zwar ebenfalls die nahezu durchgehende Achtelbewegung³⁷ „*sehr lebhaft*“ wiedergeben, doch die akustischen Analogien zum bienenfleißigen Summen und Schwirren, die durch die Dämpfer und Triller der Streicher sowie die Vorschläge der Holzbläser gezogen werden, stehen dem Tasteninstrument nicht zu Gebote.

Diese eminente orchestrale Bildhaftigkeit zieht sich durch sämtliche Rückert-Vertonungen, nur drei weitere Beispiele seien genannt. In *Ich atmet' einen linden Duft* wird, gewissermaßen synästhetisch, das Verströmen des Duftes durch die einstimmige Melodielinie in den sordinierten Streichern illustriert. Sie setzt bei dem Wort „*Duft*“ in Takt 4 ein und verbreitet sich dann in ununterbrochener Achtelbewegung bis zum vorletzten Takt des Liedes, wobei in den Takten 23–25 und 32 das tiefere Register der Violoncellos übernimmt. In *Wenn Dein Mütterlein* bilden die Violoncellos in den Takten 44 ff. durch Pizzicati „*der Kerze Schimmer*“ ab. Und in den ersten vier Strophen von *In diesem Wetter* bietet Mahler sämtliche Spielarten musikalischer Deskription auf, was die Atmosphäre des Gedichts eindringlich vergegenwärtigt.

Doch nutzt der Komponist solche Klangbilder nicht allein zur Wiedergabe, sondern auch zur Ausdeutung der Sprachbilder. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* kann als Beispiel dafür dienen, wie Mahler die Essenz eines Gedichtes mithilfe der Instrumentation offen legt. Rückert zeigt die Verdrängung einer Wirklichkeit, die kaum zu ertragen ist, als Überlebensstrategie. Dichterisch wird diese Strategie als metaphorisches Sprechen über den Tod der Kinder erkennbar, wobei das lyrische Ich die Bilder für die Wirklichkeit nimmt, um nicht zu verzweifeln. Nicht vom Sterben ist die Rede, sondern von einem weiten Gang, den die Kinder machen und der sie „*zu jenen Höh'n*“ führt, auf denen sie die Eltern eines schönen Tages einholen werden – „*im Sonnenschein*“.

Mahlers Vertonung folgt dieser metaphorischen Ambivalenz des Gedichts genau. Schon harmonisch deutet ihr zwischen Dur und Moll schwankender Duktus darauf hin, dass der Trost, den der Sprechende aus seinen Imaginationen zu ziehen vermag, fragil ist. Vor allem aber ist es das Orchester, das die Differenz zwischen tröstlicher Illusion und unerträglicher Realität musikalisch verdeutlicht. So bildet Mahler in den Takten 46 bis 53 zu den Worten „*Sie sind uns nur vorausgegangen*“ die vorneweg hüpfenden Kinder in pastoralen Sext- und Terzparallelen der Klarinetten ab, das „*Einholen*“ kurz darauf (T. 59 ff.) hingegen durch das Unisono von Holz-

³⁴ Noch Berlioz warnt im *Grand traité* davor, den Ausdruck der Erregung in der Oboe zu sehr zu steigern, „*denn ihre kleine, süßsaure Stimme wird dann kraftlos und vollständig grotesk*“ (Berlioz, Anm. 25, S. 156).

³⁵ Donald Mitchell, Anm. 7, macht S. 56–58 auf die Verwandtschaft dieser Stelle zum 3. Satz der Vierten Symphonie, T. 210 ff., aufmerksam („*an almost precise quotation of a similar moment of collapse*“).

³⁶ Vgl. hierzu Ingo Müller, Anm. 20, S. 70.

³⁷ Die nahezu durchgehende Achtelbewegung, die lediglich in den Takten 24 bis 28, 51 bis 55 und 58 f. kurze Lücken aufweist, verbindet das Lied *Blicke mir nicht in die Lieder* im Übrigen mit dem darauffolgenden *Ich atmet' einen linden Duft*. Auch dies fällt in der Orchesterfassung stärker auf, da in beiden Fällen die Streicher die motorische Instanz bilden.

bläsern und Singstimme – derart hyperplastisch, dass der Imaginationsakt geradezu vorgeführt wird. Und immer wieder ist es vor allem der Klang, der die Vorstellungen, von denen die Verse sprechen, als Schein entlarvt. Wenn etwa die Singstimme in den Takten 19–21 „warm“ versichert: „*Sie machen nur einen weiten Gang*“, dann liegt darunter ein Abwärtsglissando der zweiten Violinen, das diesen „Gang“ als Ausgleiten und Abstürzen desavouiert. Die spätere Stelle, an der aus „*jenen Höb'n*“ wiederum durch ein Glissando ein Absturz über fast zwei Oktaven erfolgt (T. 66 f.), wurde bereits angesprochen.³⁸

Ähnlich verfährt Mahler im fünften und letzten *Kindertotenlied*. Die letzte Strophe des zugrundeliegenden Gedichts lautet bei Rückert: „*In diesem Wetter, in diesem Braus, / Sie ruhn als wie in der Mutter Haus, / Von keinem Sturme erschreckt, / Von Gottes Hand bedeckt.*“³⁹ Auch hier geht es um eine psychische Bewältigungsstrategie – das lyrische Ich sucht Trost in dem Gedanken, dass die Kinder nun entrückt und in „*Gottes Hand*“ sind. Dieser Gedanke kommt durch zwei miteinander verbundene Bilder zum Ausdruck: Zum einen kann ihnen das Weltgeschehen, symbolisiert durch das stürmische Wetter, nichts mehr anhaben; denn sie sind, zum anderen, sicher „*als wie in der Mutter Haus*“. Diese Konstellation eines leitenden Gedankens und zweier Bilder, die ihn ausdrücken, spiegelt Mahlers Vertonung frappierend genau wider. Zunächst setzt die musikalische Nachzeichnung des Sturmes, die den Duktus der ersten vier Strophen geprägt hatte, plötzlich aus. Das Wetter, die Außenwelt spielt erkennbar keine Rolle mehr, denn ab Takt 93 grenzt Mahler die letzte Strophe durch das Tempo („*Allmählich langsamer*“), durch die Dynamik, die er abrupt von Fortissimo zu ein- bis dreifachem Piano reduziert, sowie durch den Wechsel der Tonart von d-Moll nach D-Dur (T. 99) scharf von den vorangegangenen vier Strophen ab. Ferner präzisiert er den Charakter des nun folgenden Schlussabschnittes durch die Anweisung „*Langsam, wie ein Wiegenlied*“ (T. 100 ff.), womit unmissverständlich das Bild von „*der Mutter Haus*“ aufgenommen wird. Mahler verleiht dieser Metapher durch mehrfache Textwiederholung starkes Gewicht. Anders als bei Rückert endet das Lied auch mit diesem Bild, das musikalisch in dem Berceuse-Charakter durchgehend präsent ist.

Der Leitgedanke der Entrückung kommt jedoch nicht nur durch die plötzliche Absenz des bösen Wetters und die im Wiegenlied symbolisierte Geborgenheit zum Ausdruck, sondern gewinnt selbst musikalische Gestalt – nämlich durch die Instrumentation. Auch sie kontrastiert, neben Tempo,

³⁸ Mitchell, Anm. 7, weist außerdem auf S. 101 darauf hin, dass zu den Worten „*der Tag ist schön*“ die Oboe die genaue Umkehrung spielt – das Orchester stellt den Text gewissermaßen richtig.

³⁹ Zitiert nach Mahler, *Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Orchester*, Anm. 11, S. X.

Dynamik und Tonart, im Schlussabschnitt scharf zum Vorangegangenen. Das nun auf wenige Stimmen radikal ausgedünnte Orchester wird zunächst (T. 93–100) vom Glockenspiel dominiert, dann (T. 100 ff.) von der Celesta – Klängen mithin, die in Mahlers Œuvre eine „*musica angelica*“ bzw. eine „*musica coelestis*“ repräsentieren.⁴⁰ Damit ist bereits der nächste Aspekt berührt.

Symbolik

Das Symbol als Stilmittel der Lyrik besitzt in Mahlers Komponieren mit instrumentaler Symbolik⁴¹ ein Gegenstück. Dabei lassen sich unterschiedliche semantische Verfahren erkennen. Am unmittelbarsten funktioniert die Verknüpfung zwischen Textinhalt und Art der Klangerzeugung. So scheint in *Ich atmet' einen linden Duft* das im Titel des Liedes angesprochene Atmen durch eine Instrumentation aufgegriffen, die mit Hilfe von acht Blasinstrumenten und der Singstimme gegenüber Violinen, Violen, Harfe und Celesta den menschlichen Atem als Tonerzeuger stark zur Geltung kommen lässt. Vor allem die Stelle Takte 25 ff. deutet darauf hin, dass Mahler bewusst mit dieser Semantik gearbeitet hat. Hier beginnt das Horn „*weich und ausdrucksvoll*“ eine Phrase, in die die Singstimme mit den Worten „*Ich atme leis*“ einfällt – Blasinstrument und Gesang sind unisono, gleichsam im selben Atemzug miteinander gekoppelt; der Hauch des piano geblasenen Horns, in dem extrem ausgedünnten Satz gut hörbar, inszeniert geradezu den Text.

Mehrfach stellt Mahler auch zwei Instrumentalsphären einander gegenüber, die semantisch diametral konnotiert sind – am offenkundigsten in *Um Mitternacht*.⁴² Während der ersten fünf Strophen, die den vergeblichen Kampf des lyrischen Ichs gegen die Verzweiflung schildern, dominieren dunkle Klangfarben im Wechselspiel zwischen Holzbläsern, Hörnern und Basstuba. Erst als in der letzten Strophe der Mensch sein Schicksal in Gottes Hand legt, ändert sich das Kolorit jäh. Unmittelbar nach dem Wort „*Macht*“ wechselt in Takt 75 das Tongeschlecht nach Dur, und mit „*mächtigem Aufschwung*“ setzen Trompetenfanfaren, Posaunen und kurz darauf (T. 77) auch Pauken ein – die klanglichen Insignien der Herrschaft, die Gott „*über Tod und Leben*“ ausübt.

Auch in *Nun will die Sonn' so hell aufge'n* deutet Mahler Gegensätze, von denen der Text spricht, mithilfe des Orchesters aus. So erzeugen die bei-

⁴⁰ Zu den Glocken als Klangsymbole für „*musica angelica*“ vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, 3 Bde. Wiesbaden 21987, Bd. 2, S. 321 f. Die Celesta trägt ihren himmlischen Charakter schon im Namen. Vgl. hierzu auch Odefey, Anm. 7, S. 245–248 und S. 333–336.

⁴¹ Vgl. zusammenfassend hierzu den Abschnitt *Symbolik* bei Peter Jost, Anm. 7, S. 124–125, sowie ausführlich Floros, ebenda, passim.

⁴² Vgl. hierzu z. B. Revers, Anm. 9, S. 103–106.

den Verse „Das Unglück geschah nur mir allein! / Die Sonne, die Sonne, sie scheint allgemein!“ musikalisch einen Abschnitt, der durch die Instrumentation in drei Teile geteilt ist. Im ersten Teil (T. 22–32) wird der erste Vers ausschließlich von elegischen Motiven der Bläser „*klagend*“ bzw. „*ausdruckslos*“ untermalt. Beim zweiten Vers (T. 32–36) wechselt die Instrumentation zu Streichern und Harfe, deren Aszendenzmelodik das Aufgehen der Sonne widerspiegelt.⁴³ Unmittelbar nach dem Wort „*allgemein*“ beginnt der dritte Teil (T. 37–43), nun mit stärker besetztem Orchester das „Allgemeine“ repräsentierend.

Nicht selten recurriert der Komponist auch auf traditionelle, im Lauf der Musikgeschichte gewachsene Instrumentensymbolik. Bemerkenswert ist hier insbesondere der intensive Zwiesgespräch, den Mahler in *Ich bin der Welt abhanden gekommen* zwischen der Singstimme und der ersten Violine etabliert:

VI. *ohne Dämpfer*
[*p*] *espr* *pp* *ruhig*

Sgst. *pp* *singend* *a tempo*

Ich bin der Welt ab - han - den ge - kom - men,

VI. *etwas zögernd*
pp *singend* *a tempo*

Sgst. *etwas zögernd* *a tempo*

mit der ich sonst vie - le Zeit ver - dor - ben; sie hat so lan - ge

VI.

Sgst.

nichts von mir ver - nom - men. sie mag wohl glau - ben.

VI. *ohne Dämpfer*

Sgst. *p* *Nicht eilen* *ohne Dämpfer* *p espr*

ich sei ge - stor - ben! Es ist mir auch gar nichts da - ran ge - le -

VI.

Sgst. *pp*

gen. ob sie mich für ge - stor - ben hält. Ich

VI. *Griffbe*

Sgst. *pp* *espr* *fließend*

kann auch gar nichts sa - gen da - ge - gen. denn wir - kllich bin ich ge - stor - ben, ge - stor - ben der

VI. *an Griffbe*

Sgst. *p* *schwebend* *dim* *ppp*

Welt.

VI.

Sgst. *pp*

Ich bin ge - stor - ben dem Welt - ge - tium - mel und ruh' in ei - nem stil - len Ge -

VI. *ohne Steigerung*

Sgst. *pp* *ohne Steigerung* *innig*

biet! Ich leb' al - lein in mei - nem Him - mel, in mei - nem Lie - ben,

⁴³ Mitchell, Anm. 7, zeigt zudem S. 93 f., wie Mahler über das ganze Lied hinweg das Klangbild kontinuierlich aufhellt und so das Bild der aufgehenden Sonne orchestral umsetzt.

VI.
Sgst.
VI.
Sgst.

pp
pp
pp

in mei-nem Lie-ben, in mei-nem Lied.

verklärt
pp
dim.
ppp
morendo

Notenbeispiel 4: Gustav Mahler, Rückert-Lieder, Nr. 3 (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*), Fassung in F-Dur, T. 10–67 (nur Violine 1 und Singstimme).

Bevor der Gesang in Takt 12 mit Auftakt einsetzt, schiebt die erste Violine – hier noch mit Dämpfer – den melodischen Verlauf gleichsam an. In Takt 16 gesellt sie sich für zwei Takte „singend“ und in heterophoner Manier leicht abweichend zur Singstimme. Nach einer längeren Pause beginnt die erste Violine in Takt 29 wieder, dem Gesang teils imitatorisch, teils im ungenauen Unisono zu folgen⁴⁴, wie in den Takten 31 f. Ab Takt 33 verlaufen die beiden Stimmen dann etwas unabhängiger, bleiben aber – etwa durch die Sextparallelen am Ende von Takt 36 – erkennbar aufeinander bezogen. Nach den Worten „*bin ich gestorben, gestorben der Welt*“ führt die erste Violine ab Takt 38 die Melodie alleine weiter. In dem lange verschollenen Autograph des Liedes, das 2004 im Rahmen einer Versteigerung bei Sotheby’s wieder auftauchte und teilweise im Auktionskatalog als Faksimile reproduziert ist⁴⁵, hat Mahler an dieser Stelle in der Stimme der ersten Violine ausdrücklich „Solo“ vermerkt:

⁴⁴ Der Begriff stammt – mit Bezug auf Mahler und Webern – von Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1976 (= *Gesammelte Schriften* 15), S. 255 f.

⁴⁵ Beilage zum Katalog des Londoner Auktionshauses Sotheby’s für die Auktion in der Sparte *Music* am 21. Mai 2004. London 2004, S. 6. Reproduziert sind darin die Titelseite (Umschlag), T. 8-14 (S. 2), T. 28-33 (S. 4) und T. 34-39 (S. 6).

VI.
Sgst.
VI.
Sgst.

pp
pp
pp

in mei-nem Lie-ben, in mei-nem Lied.

verklärt
pp
dim.
ppp
morendo

Abbildung 1: Gustav Mahler, Rückert-Lied Nr. 3 (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*), Autograph, Ausschnitt T. 38 f.

Nach einer abwärts geführten Sequenz verharrt die Solovioline „schwebend“ und mit brüchigem Klang („*am Griffbrett*“, T. 40) in gehaltenen Noten. Sobald die Singstimme wieder eingesetzt hat, wird der Zwiesang erneut aufgenommen, um schließlich in Takt 49 zwar „ohne Steigerung“, aber mit eminenterer Wirkung für fünf Takte in ein Unisono zu münden. Mit der Anweisung „*innig*“, die Mahler hier der Singstimme erteilt, wird ein weltentrückter Ausdruck aufgerufen, der mit dem Klangcharakter der Violine traditionell auf das Engste verbunden ist.⁴⁶ Der Text lautet an dieser Stelle: „*Ich leb’ allein / in meinem Himmel, / in meinem Lieben*“. Nach den ergänzenden Worten „*in meinem Lieben, / in meinem Lied*“ klingt der Zwiesang „*verklärt*“ (T. 61) mit einer melodischen Wendung der ersten Violine aus, die im zweifachen Piano beginnt, im dreifachen Piano nochmals schwach anhebt⁴⁷ und schließlich erstirbt („*morendo*“, T. 66 f.).

Blickt man auf das vertonte Gedicht, so wird man den spezifischen Einsatz der ersten Violine in diesem Lied kaum anders verstehen können denn als Rekurs auf jene instrumentalsemantische Tradition, nach der die Violine als Symbol der Seele aufgefasst werden kann.⁴⁸ In dieser Linie steht, spätestens seit Beethoven, eine Reihe einschlägiger Werke bis ins 20. Jahrhundert wie Igor Strawinskij’s *Histoire du soldat*, dem der Teufel seine Geige abkauft, oder Leoš Janáček’s Violinkonzert *Wanderung einer kleinen*

⁴⁶ Vgl. hierzu Friedrich Geiger, *Innigkeit und Tiefe als Kriterien der Bewertung von Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 265-278.

⁴⁷ In der Es-Dur-Fassung des Liedes ist dieses nochmalige Anheben gewissermaßen mit letzter Kraft durch ein Aufwärtsglissando vom *d* zum *f* extrem auffällig akzentuiert (Mahler, *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*, Anm. 11, S. 53, fünf Takte vor Schluss).

⁴⁸ Vgl. Timothy L. Jackson, „*Rube, meine Seele*“ and the „*Letzte Orchesterlieder*“, in: *Richard Strauss and his World*. Hrsg. von Bryan Gilliam. Princeton 1992, S. 90-137, hier S. 129 und S. 137.

Seele. Diese semantische Zuschreibung scheint auch im nächsten Lied *Wenn dein Mütterlein* zu greifen – hier allerdings *ex negativo*. „Schwer, dumpf“, schreibt Mahler als Charakter vor, und sowohl die tendenziell tiefen Register der eingesetzten Instrumente als auch Artikulationsanweisungen wie die Pizzicati der Celli formen ihn mit aus. Besonders aber fällt das Fehlen der Violinen auf – Mahler beschäftigt lediglich die tiefen Streicher. Das verstärkt nicht nur die Dumpfheit des Klangbildes⁴⁹, sondern hat vermutlich auch einen instrumentalsemantischen Aspekt: Nachdem das Gedicht um die Leerstelle kreist, die der Tod des Kindes in die Familie gerissen hat, scheint es plausibel, die Absenz der Violine als auskomponierte Absenz der kindlichen Seele zu verstehen.

Gefühl

Wie neuere literaturwissenschaftliche Arbeiten gezeigt haben, lässt sich die spezifische Emotionalität der Lyrik unterschiedlicher Epochen auch jenseits ahistorischer Kategorien wie „*Erlebnis*“ oder „*Stimmung*“ differenzieren und beschreiben.⁵⁰ Wenn die jüngere Forschung zu Rückert daher zu Recht vom Paradigma der Erlebnislyrik abrückt⁵¹, bedeutet das nicht, dass dem emotionalen Aspekt nicht zentrale Bedeutung für seine Poetik zukäme. Dies gilt gerade für die Mehrzahl der von Mahler zur Vertonung gewählten Gedichte – insbesondere für die *Kindertotenlieder*, deren erschütternde Wirkung dem Komponisten wohl bewusst war.⁵²

Von den verschiedenen Parametern der Musik ist es maßgeblich der Klang, der in Mahlers Interpretation der Gedichte deren emotionale Qualität transportiert. In *Ich bin der Welt abhanden gekommen* etwa wird die Atmosphäre weltenferner Entrücktheit vollständig durch das Orchester etabliert, noch bevor das erste Wort gesungen ist. Indem Mahler zu Beginn das Englischhorn die Gesangsstimme melodisch antizipieren lässt, ruft er genau die Assoziationen auf, die Berlioz dem Instrument zuschrieb: „*Es hat eine melancholische Stimme, schwärmerisch, recht edel, deren Klang etwas Verblasstes hat, wie aus der Ferne, weshalb sie sich vor allem anderen hervorragend eignet, wenn es*

⁴⁹ Die Passage T. 54 ff., wo diese Dumpfheit „mit ausbrechendem Schmerz“ durchbrochen wird, wirkt dadurch umso emotionaler: Hier bewegt sich die Viola ins Violinregister, um die Singstimme zu verdoppeln.

⁵⁰ Siehe insbesondere die fesselnde Studie von Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.

⁵¹ Vgl. z. B. den Sammelband *Gestörte Idylle. Vergleichende Interpretationen zur Lyrik Friedrich Rückerts*. Hrsg. von Max-Rainer Uhrig. Würzburg 1995.

⁵² Er habe, so berichtet zumindest Natalie Bauer-Lechner, sich selbst „leid getan, da er sie schreiben mußte, und die Welt tue ihm leid, die sie einmal hören müsse, so furchtbar traurig sei ihr Inhalt“ (*Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Anm. 5, S. 166).

darum geht, Bilder und Gefühle der Vergangenheit heraufzubeschwören, wenn der Komponist die geheime Saite zarter Erinnerungen schwingen lassen will.“⁵³ Der extrem sparsame, durch die sordinierten und geteilten Violinen ätherisch wirkende Satz verstärkt diesen entrückten Ausdruck.

Dass eine beredete Orchestrierung die emotionale Dimension eines Gedichts nicht nur zu artikulieren, sondern gewaltig zu steigern vermag, wird am eindrücklichsten durch *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* belegt. Das Erleben eines unersetzlichen Verlustes, das Rückert in der Erinnerung an die Augen seines verstorbenen Kindes schon überaus berührend artikuliert, vergegenwärtigt Mahler durch die Intensität des Orchesters in einer schier unerträglichen, geradezu brutalen Direktheit. Alma Mahlers Entsetzen über diese Musik, das gerne als mütterliche Überreaktion belächelt wird, verrät nichts Geringeres als das exakte Verständnis des extremen Ausdrucks, den Mahler intendierte. Während es möglich ist, gegenüber der Klavierfassung noch Distanz zu bewahren, weil der Klangkörper in räumlicher, dynamischer und klangfarblicher Hinsicht begrenzt ist, bewirken die Mittel des Orchesters eine Überwältigung des Individuums. Sie ist schon in der raumgreifenden Übermacht der Instrumentalisten gegenüber der einzelnen Singstimme angelegt, während diese beim Klavierlied gegenüber dem Begleitinstrument tendenziell dominiert. Das emotional überwältigende Potential des Orchesters treibt Mahler in diesem Lied auf die Spitze, sei es durch den gezielten Einsatz des Tutti wie in den Takten 31 ff., durch klangfarbliche Deskription wie beim „*Leuchten*“ der Augen durch die Harfenarpeggieren in den Takten 41 ff. oder durch expressive Fortführungen der Gesangsmelodie wie nach den Worten „*bald sind wir dir ferne*“ durch die Oboe in den Takten 58 ff.

Die voranstehenden intermedialen Beobachtungen müssen hier notgedrungen punktuell bleiben, ließen sich aber im Rahmen einer größeren Untersuchung mühelos ausweiten, stärker differenzieren und mit den anderen Vertonungen Mahlers vergleichen. Je intensiver man den Dialog studiert, den sein Orchester mit der Lyrik Rückerts aufnimmt, desto weniger leuchtet Theodor W. Adornos soziologische These ein, dass das Orchester in Mahlers Liedern in erster Linie die bürgerlich-individuelle Gattung des klavierbegleiteten Kunstliedes ins Kollektive wende.⁵⁴ Gerade mit

⁵³ Berlioz, Anm. 25, S. 178.

⁵⁴ „Jene artifizielle Objektivität der Mahlerschen Lieder, Urbild seiner symphonischen, dürfte erbellen, warum alle, nach den drei ersten Heften, mit Orchesterbegleitung gesetzt sind. Mahler sträubte sich gegen das Klavier als das zu seiner Zeit bereits dinghaft klappernde Instrument subjektiver Lyrik, während das

Blick auf die kammermusikalische Faktur, die für die Partituren der Rückert-Lieder so charakteristisch wird, kann diese Deutung wenig überzeugen. Viel wichtiger scheint, dass das Orchester Mahlers Möglichkeiten, dem Gedicht gerecht zu werden, es zu interpretieren und seinen musikalischen Impulsen zu folgen, gegenüber dem Klavier erheblich vermehrte.

Donald Mitchell zufolge vollzog Mahler um die Jahrhundertwende einen „turn‘ to the lyrical“, erstmals „strikingly embodied in the Rückert songs“, der dann insbesondere das *Lied von der Erde* kennzeichne. Besonders charakteristisch sei dafür die Orchesterbehandlung.⁵⁵ Als generelle Beschreibung des späten Mahler trifft dies nur teilweise zu, denn es darf ja nicht übersehen werden, dass er zwei Jahre nach Fertigstellung der Rückert-Vertonungen die Arbeit an der Achten Symphonie aufnahm, deren Massenbesetzung die genau gegenteilige Tendenz verrät. Allerdings überwiegen hier eben auch ganz andere Texte und Subtexte. Offenkundig richtete Mahler die an Wagner geschulte Sprachfähigkeit seines Orchesters, intermedial bis in Nuancen differenzierend, exakt an den Anforderungen der jeweiligen Textgattung aus.

Orchester ein Doppeltes vermag: die kompositorische Vorstellung genau in konkreter Farbe registrieren, und durch das chorische Volumen, das ihm noch im Pianissimo bleibt, eine Art innere Großheit bewirken. Der bloße Klang stellt ein Wir als musikalisches Subjekt vor, wo das Klavierlied des neunzehnten Jahrhunderts in der Wohnung der bürgerlichen Privatperson sich einrichtete“ (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1971 [= *Gesammelte Schriften* 13], S. 225-226).

⁵⁵ Mitchell, Anm. 7, S. 68.