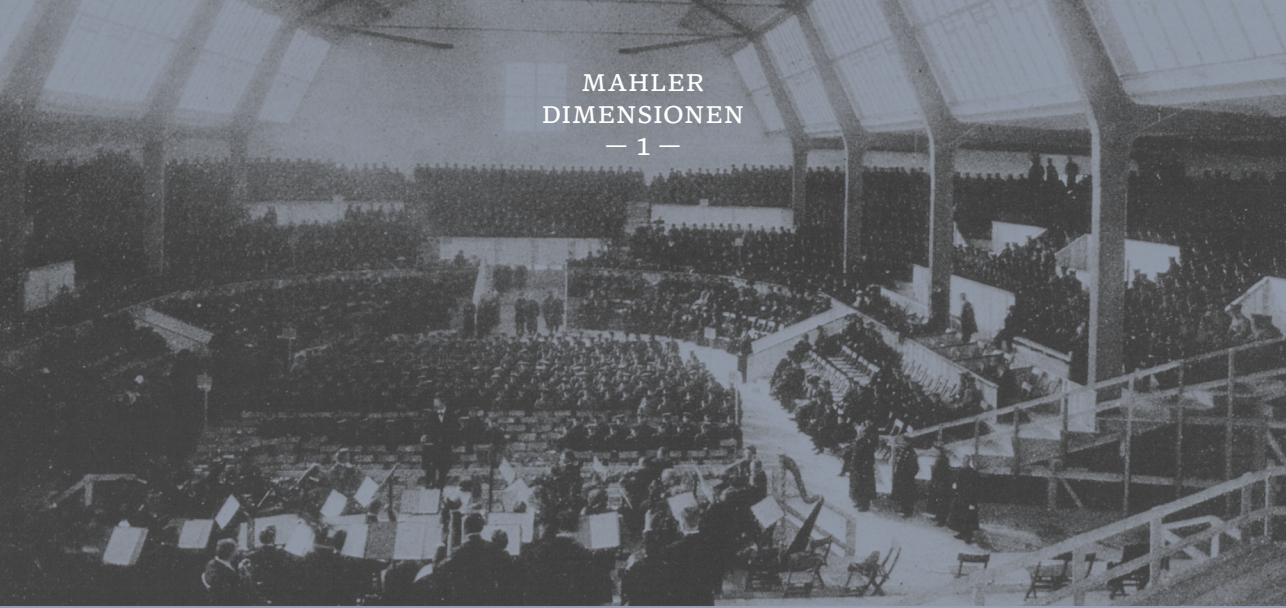




MAHLER  
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

# ***Gustav Mahlers Klang***

*Zwischen Schaffensprozess,  
Interpretation und Rezeption*

# **Gustav Mahler's Sound**

Between Compositional Process,  
Performance, and Reception

HOLLITZER  
H

Forschungsergebnisse von | Research findings from:  
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the  
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

**FWF** Österreichischer  
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

**Open Access:** Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

**Creative-Commons-Lizenz:** Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

**Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),**

***Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption***

***Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception***

Hollitzer Verlag, Wien 2026

**Umschlagabbildung:** Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

**Redaktion:** Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

**Lektorat:** Marion Linhardt

**Englisches Lektorat:** Gabriel Jones

**Umschlaggestaltung und Satz:** Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

**Hollitzer Wissenschaftsverlag**

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

[kontakt@hollitzer.at](mailto:kontakt@hollitzer.at)

[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

**HOLLITZER**  
**H**

ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

# Mahlers Klangdramaturgie<sup>1</sup>

Karol Berger

In den vier kurzen zweizeiligen Strophen des Eröffnungsliedes der *Kindertotenlieder* „Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n“ macht das lyrische Ich einen Schritt von der Verzweiflung zu einer Art Hoffnung. Ein privates Unglück war ihm in der Nacht widerfahren, doch die Sonne schickt sich an aufzugehen, als ob nichts geschehen wäre, und sie wird allen scheinen – so viel erkennt das lyrische Ich in den ersten beiden Strophen. Doch die zweite Hälfte des Gedichts nimmt eine unerwartete Wendung. Der Sprecher hätte sich in seiner privaten Dunkelheit einschließen können. Stattdessen beschließt er, in das ewige Licht einzutauchen: „Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt! / Heil sei dem Freudenlicht der Welt!“ So der triumphale Schluss des Gedichtes.

Doch Mahlers Musik dämpft jedes Gefühl des Triumphs. Die Singstimme spricht ihre letzte Zeile *piano* und „mit Erschütterung“ aus. Die wiederholten hohen *d*<sup>4</sup> des Glockenspiels, die die kurzen Nachspiele zu jeder Strophe beenden (T. 20–22, 44–46, 64–66, 82–84), deuten auf die zerbrechliche Hoffnung hin, dass die Sonne, die nach der Nacht, in der das Unglück geschah, aufgeht, für das ewige Licht steht, das die Nacht vertreiben wird, das „Freudenlicht der Welt“. Wie zerbrechlich diese Hoffnung ist, zeigt der einzige unbegleitete *Pianissimo*-Glockenton, mit dem das Lied endet.

Das letzte Gedicht des Zyklus, „In diesem Wetter, in diesem Braus“, ist viel länger als das erste – vier vierzeilige Strophen, gefolgt von einer abschließenden fünfzeiligen. Es teilt sich in zwei Teile, wobei der erste aus den ersten vier Strophen, der zweite aus der fünften Strophe besteht. Die vierte Strophe wiederholt die erste, was dem ersten Teil des Gedichts eine Art Abschluss verleiht und ihn vom zweiten Teil trennt. Mahler greift die von Rückert vorgeschlagene Form auf und gibt darüber hinaus jedem Teil die gleiche Zeitspanne. Nach 93 Takten einer stürmischen und aufgewühlten d-Moll-Musik, die „mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck“ gespielt werden soll, und weiteren sieben Takten einer verlangsamten Überleitung ist der zweite D-Dur-Teil des Liedes, „Langsam, wie ein Wiegenlied“ (T. 101–139), eine Zone der endgültigen Verklärung. Die Selbstquälerei des Vaters in den ersten vier Strophen („In diesem Wetter, in diesem Braus, nie hätt’ ich gesendet die Kinder hinaus“) wird von dem tröstlichen Gedanken der fünften gefolgt:

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,  
sie ruh’n wie in der Mutter Haus!

<sup>1</sup> Ein Teil des Materials dieses Kapitels stammt aus meinem Buch *Mahler’s Symphonic World. Music for the Age of Uncertainty*, Chicago: The University of Chicago Press 2025.

Der Gedanke ist wirklich tröstlich: Das transzendente Reich, das von Gottes Hand geschützt wird, bietet eine wahre Atempause nach der stürmischen Aufregung dieser Welt.

Die Klangdramaturgie des Liedes ist bemerkenswert in ihrer Sparsamkeit und Beredsamkeit. Das reduzierte Orchester der *Kindertotenlieder* (außer den Hörnern gibt es keine Blechblasinstrumente) setzt neben den Pauken nur vier Schlaginstrumente ein – eine für Mahler ungewöhnlich begrenzte Palette –, und es verwendet sie äußerst sparsam: das Glockenspiel nur im ersten Lied und das Tam-tam, Glöckchen und Celesta nur im letzten Lied. Die letzte Strophe des ersten, stürmischen und gequälten Teils des letzten Liedes wird von den wiederholten *Piano*-Schlägen des Tam-tams (T. 77–85) begleitet, die eine Totenglocke für die verstorbenen Kinder erklingen lassen. Das schwache, wiederholte Klingeln, das wir im ersten Lied des Zyklus gehört haben, kehrt im letzten Lied im verlangsamten Übergang zwischen seinen beiden Teilen wieder. Diesmal wird das Instrument in der Partitur als „Glöckchen“ und nicht als Glockenspiel bezeichnet, aber die Ähnlichkeit der beiden klanglichen Gesten – ein einziger hoher Ton, der mehrmals sanft wiederholt wird – ist unverkennbar, ebenso wie die Ähnlichkeit ihrer Bedeutung: Ob vom Glockenspiel oder vom Glöckchen gespielt, das leise Bimmeln ist ein Zeichen der Hoffnung, wie zerbrechlich sie auch sein mag, dass die rettende Gnade eintreffen könnte.<sup>2</sup> Alexander Odefey wies in seinem Buch über den Zyklus darauf hin, dass Mahler das Glockenspiel auch in „Urlicht“, dem vierten Satz der Zweiten Symphonie, verwendete, indem er es zu Beginn der zweiten Strophe (T. 36–42) wiederholt erklingen ließ. Er zeigte auch auf, dass die Takte 101 bis 106 von „In diesem Wetter, in diesem Braus“ die Takte 38 bis 41 von „Urlicht“ anklingen lassen. Wie der Komponist Natalie Bauer-Lechner erzählte, ließ ihn der Klang des Glockenspiels in der Symphonie an „die Seele im Himmel“ denken, „wo sie im ‚Puppenstand‘ als Kind wieder anbeginnen muß“.<sup>3</sup> Odefey argumentiert überzeugend, dass der Klang im letzten Lied der *Kindertotenlieder* eine ähnliche Bedeutung hat und den Übergang der Kinder in das rettende transzendente Reich markiert.<sup>4</sup> Das Wiegenlied der abschließenden 39 Takte, das durchgängig und zum ersten Mal im Zyklus (oder überhaupt zum ersten Mal in Mahlers Musik) von der Celesta anstelle der sonst allgegenwärtigen Harfe begleitet und zunächst ohne den stützenden Bass dargeboten wird, als wolle es die Schwerelosigkeit des himmlischen Bereichs suggerieren (der Bass wird erst in Takt 119 bei „sie ruh’n“ hinzugefügt), ist von jeglichen Erinnerungen an den vorangegangenen Sturm unbelastet. Nur der Text hält sie fest: Die Kinder mögen in Frieden ruhen und der Vater mag durch diesen Gedanken getröstet werden, aber er vergisst nicht, was ihrer Heimkehr vorausging.

Im letzten Lied der *Kindertotenlieder* haben wir es also mit einer Abfolge gegensätzlicher leiser Klänge zu tun, dem tiefen Dröhnen von unbestimmter Tonhöhe (dem Tam-tam) und dem hohen, hellen, präzise gestimmten Klimpern oder Läuten (dem Glöckchen, das mit dem

2 Zur Bedeutung des Glockenspiels in den *Kindertotenliedern* siehe auch Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Berkeley: University of California Press 1985, 78–85 und 132–138. Mitchell kommt zu dem Schluss, dass „Glöckchen“ mit „Glockenspiel“ identisch ist (135). Henry-Louis de La Grange stimmt dem zu (HLG-E2<sup>2</sup>, 831, Fußnote 47). Die Argumente der beiden Autoren sind jedoch kaum schlüssig. Mahler könnte durchaus beabsichtigt haben, das Glockenspiel des ersten Liedes im letzten Lied durch eine kleine Glocke zu ersetzen, um den transzendenten Charakter des intendierten Inhalts dieser Übergangstakte noch deutlicher hervorzuheben.

3 NBL-2, 168.

4 Alexander Odefey, *Gustav Mahlers Kindertotenlieder. Eine semantische Analyse*, Frankfurt a. M.: Lang 1999, 335–336. Für Odefey ist das Glockenspiel das von Mahler hier intendierte Instrument.

Glockenspiel des ersten Liedes verwandt ist, und der Celesta). Die unterschiedlichen Klangwelten lenken die Gedanken auf unterschiedliche existenzielle Bereiche: das Tam-tam ist das Reich des Todes; das Glockenspiel und das Glöckchen hingegen verweisen auf eine nicht näher spezifizierte Quelle der Hoffnung oder des Trostes, und die Celesta identifiziert diese Quelle als transzendent und göttlich.

Mahler hat diese klangliche Semantik natürlich nicht erfunden.<sup>5</sup> Er griff vielmehr auf die vorhandenen Ressourcen der symphonischen und insbesondere der Opernmusik zurück. Die todbringende Bedeutung des Tam-tam-Klangs wurde bereits bei der angeblich ersten Verwendung des Instruments in der europäischen Musik festgelegt, nämlich in dem Trauermarsch, den François-Joseph Gossec 1791 zum Tod des Revolutionsführers Mirabeau komponierte.<sup>6</sup> In seiner *Grande Messe des Morts* von 1837 benötigte Hector Berlioz nicht weniger als vier dieser Instrumente, um die Schrecken des Jüngsten Gerichts zu vermitteln. Deutlich subtiler waren die *Piano*-Schläge des Tam-tams am Ende des Höhepunkts und am Beginn der pessimistischen Coda des Adagio-lamentoso-Finales von Tschaikowskys Sechster Symphonie (1893), wo der Schlag die tragische Auflösung des Satzes markiert. Es ist wohl nicht entscheidbar, ob Mahler Tschaikowskys Beispiel folgte, als er im dritten Lied „Ich hab’ ein glühend Messer“ aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen* einen einzigen sanften Tam-tam-Schlag mit ähnlicher Ausdruckskraft und Absicht einsetzte. Der Zyklus wurde 1884/1885 komponiert, aber erst irgendwann zwischen 1891 und 1895 orchestriert. In den letzten drei Takten des Liedes (T. 78–80) beschwört der *Pianissimo*-Schlag des Tam-tams den Todeswunsch des Gedichtschlusses herauf: „Ich wollt’ ich läg’ auf der schwarzen Bahr’, könnt’ nimmer die Augen aufmachen!“

Der Komponist setzte das Instrument weiterhin ein, um in einer Reihe von Werken an den Tod zu erinnern. Im dritten Satz der Ersten Symphonie verleiht der gleichmäßige Schlag des Tam-tams, *sempre pianissimo* ausgeführt, dem „feierlich[en] und gemessenen“ Marsch einen unverkennbar trauernden Charakter. Im Kopfsatz der Zweiten Symphonie verleihen die regelmäßigen *Pianissimo*-Schläge des Tam-tams den Schlussgedanken von Exposition und Reprise (T. 97–112, 394–405/412–438, in den Skizzen ausdrücklich als „Schlussatz“ bezeichnet) ein Trauermarschkolorit. Ein einzelner *Fortissimo*-Schlag (T. 246–250) markiert die Wiederkehr des Hauptthemas in der Mitte der Durchführung und teilt den Satz in zwei Hälften, auf den Ursprung in der Symphonischen Dichtung *Totenfeier* verweisend. In ähnlicher Weise wird der Trauermarsch, der das erste Thema des Eröffnungssatzes der Dritten Symphonie bildet, sowohl in der Exposition (T. 17–21) als auch in der Reprise (T. 661–665) durch drei *Pianissimo*-Schläge des Tam-tams gekennzeichnet. Natürlich ist das Tam-tam auch im Trauermarsch im Kopfsatz der Fünften Symphonie zu hören (T. 27–34, 53–59, 105–110, 133–136, 257, 393–410). Ein weiteres Beispiel: Das erste Thema des Andante comodo, das die Neunte Symphonie eröffnet, muss nicht als Trauermarsch betrachtet werden, aber es *ist* ein langsamer Marsch, lyrisch und müde zugleich, und die Variationen, denen das Thema im Laufe des Satzes unterworfen ist, enthüllen allmählich seine verschiedenen Ausdrucksaspekte. Bei seinem Auftritt am Beginn der Reprise nimmt es eindeutig einen Trauercharakter an. Und

<sup>5</sup> Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1987, 311–317.

<sup>6</sup> Ein Überblick über die Verwendung des Tam-tams in der westlichen klassischen Musik findet sich in James Blades, *Percussion Instruments and Their History*, Westport, CT: The Bold Strummer 1992, 382–384.

so ist es nicht verwunderlich, dass der Zusammenbruch, der dieser Wiederkehr des Themas vorausgeht, vom Klang des Tam-tams geprägt ist (T. 314–326) und dass Mahler unmittelbar danach in seine Partitur schreibt: „Wie ein schwerer Kondukt“.

Auf der entgegengesetzten Seite des Klangspektrums liegen die Wurzeln der Semantik des Glöckchens und des eng verwandten Glockenspiels und der Celesta möglicherweise noch vor der musikalischen Verwendung dieser Instrumente. Im katholischen Teil Europas erklang die Altarglocke regelmäßig während der Messe kurz vor der Konsekration von Brot und Wein als Leib und Blut Christi sowie während der Erhebung von Hostie und Kelch. Für die Hörer:innen war das Läuten der kleinen Glocke somit fest mit dem Erlösungswunder verbunden, das Hoffnung und Trost brachte, noch bevor sie einen Konzertsaal oder ein Opernhaus besuchten. Das klaviermechanische Glockenspiel hielt mit Händels *Saul* von 1739 Einzug in das europäische Musikleben, aber für die meisten Mahler-Hörer war der *locus classicus* seiner Verwendung zweifellos Mozarts *Zauberflöte* von 1791 – zufälligerweise das gleiche Jahr, in dem das Tam-tam sein europäisches Debüt gab.<sup>7</sup> Die kleinen silbernen Glöckchen von Papagenos Glockenspiel, des Instruments der wohlwollenden weltlichen Magie, schützen den Besitzer vor bösen Feinden und ziehen, was nicht weniger wichtig ist, eine begehrte Papagena an.

Die Celesta hingegen ist zu Mahlers Zeit eine neue Erfindung, die 1886 in Paris patentiert wurde. Das Instrument, das im Wesentlichen eine Mischung aus Glockenspiel und Klavier darstellt (wie das Glockenspiel verwendet die Celesta Stahlplatten zur Klangerzeugung, und wie das Klavier schlägt sie die Stahlplatten mit Filz statt mit Bronzehämmern an), erzeugt wärmere, weichere und weniger durchdringende Klänge als das Glockenspiel und war daher mehr noch als sein älterer Verwandter dazu geeignet, die himmlische Sphäre zu evozieren. Vor Mahler ist die berühmteste Verwendung der Celesta zweifellos in Tschaikowskys Ballett *Der Nussknacker* aus dem Jahr 1892 zu finden, wo sie im „Tanz der Zuckerfee“ eine märchenhafte Atmosphäre heraufbeschwört. Bemerkenswert ist auch ihre Verwendung als Erinnerung an das Glück in Gustave Charpentiers *Louise* (Uraufführung 1900), einer Oper, die Mahler 1903, also kurz vor seiner ersten eigenen Verwendung des Instruments, dirigierte.

Zusammengefasst standen sowohl das Glockenspiel als auch die Celesta nicht nur klanglich, sondern auch semantisch im Gegensatz zum Tam-tam, indem sie Bilder und Vorstellungen von durch übernatürliche Kräfte behütetem Leben anstelle von Tod, die Perspektive von Hoffnung und Trost anstelle von Verzweiflung evozierten.

Es versteht sich wohl von selbst, dass nicht jeder Einsatz von Glockenspiel und Celesta bei Mahler semantisch aufgeladen ist, ebenso wenig jeder Einsatz des Tam-tams. Einige der Verwendungen sind jedoch zweifellos suggestiv, insbesondere die der Celesta. Der zentrale Teil der Durchführung des eröffnenden Allegro energico der Sechsten Symphonie ist eine Phase der jenseitigen Loslösung von der diesseitigen und ungestümen Musik des Satzes, die sie umgibt, eine Zone des kontemplativen Rückzugs aus dem laufenden Geschehen in eine Erinnerung an eine andere Existenz an anderem Ort. Eingerahmt wird diese Phase von zwei ruhigen, geheimnisvollen, aus der Zeit gefallen Momenten (T. 199–214 und 239–250), einer Klanglandschaft, die weder im Vorhergehenden noch im Nachfolgenden zu hören ist und somit die Andersartigkeit dieser gesamten Phase der Durchführung, ihre Nichtzugehörigkeit

7 Für einen Überblick über die orchestrale Verwendung von Glockenspiel und Celesta vgl. ebd., 398–400 und 310–311.

zur Welt des Satzes, unterstreicht, einer Klanglandschaft, die durch sanft schallende, „in Entfernung aufgestellt[e]“ Herdenglocken und durch *Piano*-Celesta-Akkorde definiert wird, die sich in geraden Viertelnoten bewegen und von den Geigen mit *tremolo* und *pizzicato* verdoppelt werden. Paul Stefan berichtet, dass Mahler bei einer Probe erklärte, die Herdenglocken sollten „der letzte ferne Gruß sein, der zu einem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde herdringt“.<sup>8</sup> Wenn aber die Herdenglocken für den letzten Rest der irdischen Sphäre stehen, aus der sich der einsame Alpenwanderer löst, ist es vielleicht nicht zu weit hergeholt, die Celesta als erste Ankündigung der jenseitigen Sphäre zu hören, die er zu erreichen trachtet. Das Andante derselben Symphonie enthält ebenfalls zwei Stellen geheimnisvoller alpiner Verklärung, als ob mitten in der Nacht eine sonnenbeschienene Wiese wieder auftaucht. Auch hier ist die Celesta beteiligt (T. 87–94 und 124–138), das erste Mal übrigens in Begleitung der Herdenglocken. Das Andante moderato, obwohl vom Charakter her weit entfernt vom treibenden Allegro energico, ist unverkennbar ein Kapitel derselben Geschichte, die in diesem Kopfsatz erzählt wird, und teilt mit diesem die gleiche Neigung, sich von Gedanken an eine andere, kontrastierende Welt ablenken zu lassen. Ein letztes Beispiel für den semantisch aufgeladenen Einsatz der Celesta findet sich im zweiten Satz der Achten Symphonie. Das Instrument wirkt hier an unterschiedlich zusammengesetzten Ensembles mit, an denen auch Klavier, Harmonium, Harfen und Mandoline beteiligt sein können. Auch hier wird sie offensichtlich mit dem himmlischen Bereich assoziiert, dem die Mater gloriosa und das ewig Weibliche vorstehen (T. 808–863, 1104–1141, 1243–1270, 1289–1290, 1336–1359, 1387–1448, 1478–1485).

Besonders interessant finde ich aber die Fälle, in denen Mahler die beiden Klangwelten miteinander konfrontiert und gerade deren Gegenüberstellung und Abfolge mit Bedeutung versieht. Ein solcher Fall ist uns bereits begegnet: die Abfolge des Tam-tams, gefolgt von der kleinen Glocke, und diese wiederum gefolgt von der Celesta in der zweiten Hälfte des letzten Liedes der *Kindertotenlieder* als Markierung des Übergangs vom diesseitigen Bereich des Todes und der Verzweiflung zum jenseitigen der Hoffnung und des Trostes.

Mahler spielte mit diesem Kontrast bereits bei einer früheren Gelegenheit, im fünften Satz der Dritten Symphonie, wo er das Glockenspiel zur Färbung der einrahmenden Chorstrophen verwendete (T. 11–20, 28–34 und 91–100, 112–120) und das Tam-tam ausschließlich für das zentrale Solo reservierte (T. 47 und 67–76). Das Gedicht spricht von drei Engeln, die ein süßes Lied singen und sich darüber freuen, „dass Petrus [...] von Sünden frei [sei]“. Vielleicht ist es Petrus selbst oder ein anderer Sünder, der, von der Altstimme in der mittleren Strophe verkörpert, vor dem Herrn Jesus steht, weint, zugibt, gegen die Zehn Gebote verstoßen zu haben, und um Gnade bittet. Und es ist der Sünder, der in den letzten beiden Strophen hört, dass er, der gegen die Gebote verstoßen hat, zu Gott beten und ihn lieben soll, und er werde „die himmlische Freud’, die kein Ende mehr hat“, erhalten. So markiert der klangliche Kontrast den Unterschied zwischen den Bereichen der diesseitigen Sünde und der jenseitigen Vergabung.

Der Chorsatz der Dritten Symphonie beschränkt sich darauf, den Kontrast zwischen den beiden Klangfarben deutlich zu machen. Der Schluss der *Kindertotenlieder* aber geht noch weiter, indem er der Abfolge der Klangfarben Bedeutung verleiht und so eine Erzählung schafft,

8 Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München: Piper 1912, 126.

die von der Verzweiflung zur Hoffnung führt. Diese Erzählung der Klangfarben findet ihre letzte und bewegendste Verkörperung in „Der Abschied“, dem letzten Satz von *Das Lied von der Erde*.

Erinnern wir uns daran, dass das Finale von *Das Lied von der Erde* auf zwei Gedichten beruht, die in diesem Satz formal analog gestaltet werden: eine dramatische Szene, in der der Protagonist in der Abenddämmerung in einer Berglandschaft auf die Ankunft seines Freundes wartet, um sich von ihm zu verabschieden („letztes Lebewohl“) und um an seiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen, die er am Ende des ersten Gedichts wie folgt apostrophiert: „O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!“ (die Worte stammen von Mahler). Mit der Ankunft des Freundes zu Beginn des zweiten Gedichts fährt der Protagonist fort: „... mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! ... Ich suche Ruhe für mein einsames Herz! Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!“ Und er schließt mit einem weiteren Lobgesang (wieder in Mahlers eigenen Worten): „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen, ewig, ewig ...“ Der Held dieser Szene nimmt nicht nur von seinem Freund Abschied, sondern auch von der Erde, die er verlassen wird, dem Reich der sich ewig erneuernden Schönheit, der Liebe, des Lebens.

Die Form von „Der Abschied“ ist im Wesentlichen A–A': Der Komponist, der sich der Herkunft seines Textes aus zwei verschiedenen Gedichten bewusst ist, hat beide mit einer ähnlichen Abfolge von Ereignissen versehen (T. 1–302 und 303–572), zwei Strophen von Rezitativen und Ariosi, die jeweils in einer Arie kulminieren. Diese strophische Form wird jedoch durch den langen Orchesterabschnitt unterbrochen, der mit der Rücküberleitung von A nach A' einsetzt und kurz nach dem Beginn von A' in einem Trauermarsch kulminiert (T. 323–373). Dass es sich bei diesem die strophische Analogie „störenden“ Abschnitt um einen Trauermarsch handelt, ist sicherlich von Bedeutung. Der Gedanke an den Tod hat *Das Lied von der Erde* von Anfang an begleitet, und er bleibt auch im letzten Satz zentral und allgegenwärtig: buchstäblich zentral wegen des Trauermarsches und buchstäblich allgegenwärtig wegen der düsteren Anfänge der beiden formalen Strophen des Satzes. Es überrascht nicht, dass das Tam-tam bei der Artikulation dieses Gedankens eine Rolle spielt. Die Musik, die sowohl den A- als auch den A'-Teil einleitet (T. 1–9 und 303–316), wird von den wiederholten *Pianissimo*-Anschlägen des Instruments begleitet, und um jeden Zweifel an ihrer Bedeutung zu zerstreuen, schrieb der Komponist zu Beginn von A' „Grabgeläute“ in seinen Particellentwurf. Dieses „Grabgeläute“ erklingt dann nicht nur während des folgenden orchestralen Trauermarsches, sondern auch während des anschließenden Rezitativs und des ersten Ariosos (T. 303–410) bis hin zu der Erklärung des Protagonisten, dass er in dieser Welt kein Glück hatte.

Und doch endet der Satz mit einem ekstatischen Hochgefühl, das durch eine ganz andere Klangfarbe zum Ausdruck kommt. Von der zweiten Strophe der letzten Arie bis zum Ende (T. 485–572) ist die Musik mehr als zwei Minuten lang von einem Klang durchdrungen, der in diesem Satz noch nie zu hören war, dem Klang der Celesta, zu dem sich die beiden Harfen und die Mandoline gesellen, einem Klang, der so zerbrechlich ist wie die tröstliche Vision, die er begleitet, die Vision des Lebens, der Liebe und der Schönheit, die nach unserem Ableben weiterbestehen. Wenn der Klang des Tam-tams den Anfang und den gesamten früheren Teil von „Der Abschied“ bestimmte, so bestimmt die Celesta den Schluss des Satzes, den Trauermarsch, den Klang des Todes, der durch den ekstatischen Gesang ersetzt wird, den Klang einer Art von Verklärung.



Das Szenario, das sich aus den beiden kontrastierenden Klangfarben ergibt, die ich hier nachgezeichnet habe, bietet einen möglichen Einstieg in die symphonische Welt des Komponisten.

Am Anfang steht ein Marsch, der unaufhaltsam vorwärts drängt. Dies ist der Ausgangspunkt einer typischen Mahler-Symphonie, wobei die Vierte (wo das Marschieren durch ein ebenso unerbittliches mechanisches Pulsieren ersetzt wird) und die Zehnte die einzigen Ausnahmen bilden. Sogar der erste Teil der Achten Symphonie, deren Text den schöpferischen Geist anfleht zu kommen, also scheinbar nichts mit Marschieren zu tun hat, wird von diesem Topos beherrscht.

Der am Anfang von Mahlers Schaffen noch ausgelassene Marsch (Erste Symphonie) verwandelt sich schon bald in einen Trauerzug (Zweite, Dritte, Fünfte, Siebte und Neunte). In den Fällen, in denen dieser Topos im ersten Satz fehlt, taucht er an anderer Stelle in der Symphonie auf, und zwar lange vor ihrem Ende. Aber nirgendwo hat der Tod das letzte Wort, mit der einzigen Ausnahme der eindeutig negativen Sechsten Symphonie, wo die letzten Takte des Finales von Trauerklängen geprägt sind.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass abgesehen von dieser einen Ausnahme in einer Mahler-Symphonie der Tod als Problem oder Frage gestellt wird, auf die das Werk als Ganzes und insbesondere das Finale die Lösung oder Antwort geben soll. Da wir es mit Musik zu tun haben, und zwar zumeist mit Instrumentalmusik, haben wir einen gewissen Spielraum, wie wir ihre Symbole konkret interpretieren. Der unerbittlich vorwärts treibende Trauermarsch erinnert offensichtlich an den Tod oder – weniger offensichtlich, aber legitim – an alle negativen Aspekte des menschlichen Daseins, an das unausweichliche Leiden, an die Gegenwart des Bösen, an unsere Gefangenschaft in der Zeitlichkeit, an die Endlichkeit unserer Existenz. Die Palette der möglichen Gedanken ist breit, aber nicht unbegrenzt, und sie alle drängen sich am negativen Pol des Spektrums, dem Bereich, in dem wir kurz davor sind, an unserem Los zu verzweifeln oder entmutigt sind.

Wenn am Anfang ein Marsch steht, und zwar meistens ein Trauermarsch, wo kommt man dann am Ende an? Auf welche Art von Trost können wir angesichts der unausweichlichen Zeitlichkeit und Endlichkeit des menschlichen Daseins hoffen? Der Verlauf einer Mahler-Symphonie, so habe ich hier vorgeschlagen, beinhaltet in der Regel ein Problem, das zu Beginn genannt wird, und eine Lösung, die am Ende vorgebracht wird. Das Problem ist im Grunde nur eines: das Leiden und vor allem die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Die möglichen Lösungen oder Vorschläge für die Quellen des Trostes sind hingegen vielfältig.

Da sind zunächst die drei mittleren Symphonien, die keine Lösungen anbieten und sich darauf beschränken, die verfügbaren Perspektiven auf das Dasein aufzuzeigen, seien sie nun komisch (die Fünfte und Siebte) oder tragisch (die Sechste). Zusammen zeigen diese drei Symphonien die Alternativen auf, die jemandem zur Verfügung stehen, der – zumindest vorläufig – weder jenseitige Hoffnungen äußern noch das überkommene Szenario *per aspera ad astra* in Anspruch nehmen will. Das Wesentliche an den drei mittleren Symphonien scheint mir zu sein, dass sie sich darauf beschränken, Antworten auf die Frage zu geben, was für Geschichten man über das menschliche Leben erzählen kann. Im Gegensatz dazu zielen die übrigen symphonischen Werke auf etwas darüber hinaus. Sie versuchen, die Frage zu beantworten: Was

kann oder sollte man angesichts der Geschichten, die man über das menschliche Leben erzählen kann, am Ende erhoffen?

So enden die übrigen symphonischen Werke alle mit einem Versuch des Trostes. Mit einer Ausnahme geht es bei all diesen Versuchen darum, die Hoffnung auf eine Art transzendentes Reich oder eine bessere Welt zu wecken, die einen für die Unzulänglichkeiten des Diesseits entschädigen könnte, eine Domäne der Beständigkeit und der Kontemplation, die jene der Vergänglichkeit und des Strebens ersetzt. Wie Mahler es gegenüber Bauer-Lechner (im Sommer 1899) ausdrückte: „Die Musik muß immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus.“<sup>9</sup>

Es dauerte einige Zeit, bis Mahler eine wirklich befriedigende Lösung für die Frage fand, wie ein Schluss, der diese Art von Botschaft vermitteln könnte, beschaffen sein sollte. Die Schwierigkeit bestand darin, einen Trost zu bieten, der nicht verlogen ist, der nicht vorgibt, dass am Ende alles gut ist, der nicht die Erinnerung daran auslöscht, warum der Trost überhaupt nötig war. Der erste Versuch war der am wenigsten erfolgreiche: Die Erste Symphonie kommt dem abgedroschenen *per aspera ad astra*-Szenario gefährlich nahe, und nur der raffinierte Einsatz des Durchbruchs deutet darauf hin, dass der endgültige Sieg ein Geschenk des Himmels und nicht das Ergebnis der eigenen Handlungen des Helden sein könnte. Die Zweite und Dritte Symphonie, durch Text und Programm unterstützt, sind bereits erfolgreicher darin, den transzendenten Charakter ihrer erlösenden Ergebnisse zu verdeutlichen. Aber auch in der Zweiten, genau wie in der Ersten, fehlt am Ende jegliche Erinnerung an das Leiden, das dem Sieg vorausgegangen ist. Der Dritten gelingt es besser, diese Erinnerung während des gesamten Adagio-Finales wachzuhalten, aber auch sie kann es nicht unterlassen, am Ende ein lang anhaltendes Gefühl des Triumphs zu evozieren.

Obwohl er es bereits in den *Liedern eines fahrenden Gesellen* skizzierte, gelang es Mahler erst in der Vierten Symphonie, das Problem des Finales zur vollen Zufriedenheit zu lösen, ein Ende, in dem sich die Erinnerung an die irdische Vergänglichkeit und die Hoffnung auf die transzendente Beständigkeit in perfekter Balance befinden. Dies ist Mahlers bisher tiefgründigstes Finale, das am besten das erreicht, was er die ganze Zeit über zu erreichen versucht hat – ein Gefühl des Trostes, das das Gefühl der Tragödie nicht unter den Teppich kehrt oder so tut, als sei es jetzt verdrängt. Das Lied, das am Ende der Symphonie steht, stellt ein Bild der himmlischen Glückseligkeit dar, wie es sich Kinder vorstellen, die den Hunger auf Erden kennen, wobei die Glückseligkeit vor allem darin besteht, sich satt zu essen, und es gelingt ihnen, die Wahrheit sowohl des Hungers als auch der Glückseligkeit zu bezeugen. Die Seligkeit ist eher Gegenstand der Sehnsucht und der Hoffnung, deswegen wird sie nicht lautstark verkündet, und ihr Bild löscht die Qualen des Hungers nicht aus; der Schluss wirkt erlösend, aber er lügt nicht. Zum ersten Mal beendet Mahler eine Symphonie in gedämpften Tönen, seine himmlische Musik verklingt *pianissimo* und *morendo*.

Er wird diese Lösung in den *Kindertotenliedern*, dem *Lied von der Erde* und der Neunten Symphonie wiederholen. Unter den späten Werken wird nur die Achte Symphonie diese Lösung vermeiden. Die eschatologische Vision, in der die Achte gipfelt, könnte auf den ersten Blick als Rückschritt erscheinen, als eine Rückkehr zur Lösung des Finales, die bereits in der

9 NBL-2, 138.

Zweiten erprobt wurde, aber tatsächlich verbessert der Schluss der Achten den der Zweiten, indem er suggeriert, dass der Strom der Liebe, der in beide Richtungen zwischen der strebenden Menschheit und dem Reich der Gnade fließt, niemals aufhört.

Nur ein einziges außergewöhnliches Werk, *Das Lied von der Erde*, bietet als Trost für die menschliche Vergänglichkeit nicht etwa eine Ruhe in einer Art transzendtem Reich, sondern einfach den Gedanken, dass die Erde in all ihrer Schönheit noch lange nach unserem Verschwinden weiterbestehen wird – ein zerbrechlicher Trost ohne jegliche Hoffnung auf individuelle Unsterblichkeit oder Erlösung, die anderswo angeboten wird. Die Vision, die das *Lied von der Erde* von der Unendlichkeit gibt, ist völlig naturalistisch, ohne jeden Hinweis darauf, dass irgendeine Gabe der übernatürlichen Gnade erwartet werden könnte. Daraus ergibt sich die besondere expressive Atmosphäre des ekstatischen Endes des Werks, seine eigentümliche Mischung aus Verzückung und Bedauern, die zugleich wahrhaft tröstlich und unendlich traurig ist.

Es zeigt sich also, dass der Weg, der vom Tam-tam zur Celesta führt, der Weg, der im letzten Lied der *Kindertotenlieder* und in „Der Abschied“ besritten wird, auch Mahlers grundlegende symphonische Erzählung ist. Mahlers symphonisches Schaffen kulminiert in diesen drei unterschiedlichen und gleichermaßen endgültigen Aussagen: die retrospektive Zusammenfassung des Goethe'schen Glaubensbekenntnisses der universellen Erlösung in der Achten Symphonie; und die beiden weniger intellektuellen, dafür aber umso authentischeren Visionen dessen, was uns an der Schwelle des mit dem Tam-tam markierten Sterbens erwartet: die eine sucht Trost in der mit Celesta-Klang gesättigten, dauerhaften, immanenten Schönheit der Erde (*Das Lied von der Erde*), die andere in einem transzendenten Reich, in dem die Sterbenden auf ein Wiedersehen mit den verlorenen Lieben hoffen (die Neunte Symphonie, wo das Zitat aus dem vorletzten *Kindertotenlied* in der Coda des Finales an der Schwelle der Stille die sonnigen Höhen beschwört, auf denen die trauernden Eltern das Wiedersehen mit ihren verstorbenen Kindern erwarten). Die große, um nicht zu sagen grandiose, umfassende philosophische Vision wich in den letzten beiden vollendeten Werken etwas viel Bescheidenerem, aber auch Persönlicherem und Ergreifenderem.

---

Drawing on the existing resources of the symphonic tradition and, especially, that of opera, Mahler endowed the specific sonorities in his symphonies with semantic significance. Particularly noteworthy in this respect are the funerary connotations of the tam-tam sound and the use of the glockenspiel, little bell, and celesta as gesturing toward an unspecified source of hope or consolation. Most significant, however, are those moments in which Mahler sets these two timbral realms against one another, endowing both their opposition and succession with expressive meaning. Such moments offer one possible entry into the composer's symphonic world.

**Schlagworte/Keywords:** Celesta, Glöckchen, Glockenspiel, Gustav Mahler, Gustave Charpentier, Kindertotenlieder, Klangdramaturgie, little bell, semantics of sound, Tam-tam

Der aus Polen stammende **Karol Berger**, der 1968 in die USA emigrierte, ist emeritierter Osgood Hooker Professor in Fine Arts am Institut für Musik der Stanford University, wo er von 1982 bis 2020 lehrte. Zu seinen Büchern gehören *Musica Ficta* (Cambridge University Press 1987; ausgezeichnet mit dem Otto-Kinkeldey-Preis 1988 der American Musicological Society), *A Theory of Art* (Oxford University Press 2000), *Bach's Cycle*, *Mozart's Arrow* (University of California Press 2007; ausgezeichnet mit dem Marjorie Weston Emerson Award 2008 der Mozart Society of America), *Beyond Reason: Wagner contra Nietzsche* (University of California Press 2017; ausgezeichnet mit dem Otto-Kinkeldey-Preis 2018 der American Musicological Society) sowie *Mahler's Symphonic World: Music for the Age of Uncertainty* (The University of Chicago Press, 2025). Im Jahr 2011 erhielt er den Glarean-Preis der Schweizerischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft und 2014 den Humboldt-Forschungspreis der Humboldt-Stiftung. Seit 2009 ist er ausländisches Mitglied der Polnischen Akademie der Wissenschaften, seit 2013 Ehrenmitglied der American Musicological Society, seit 2014 Mitglied der American Academy of Arts and Sciences und seit 2019 ausländisches Mitglied der Academia Europaea.

<https://orcid.org/0009-0006-5378-690X> | [kberger@stanford.edu](mailto:kberger@stanford.edu)



Berger, Karol. 2026. „Mahlers Klangdramaturgie.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 33–42. Wien: Hollitzer Verlag.  
→ [https://doi.org/10.83452/9783990946893\\_03](https://doi.org/10.83452/9783990946893_03)