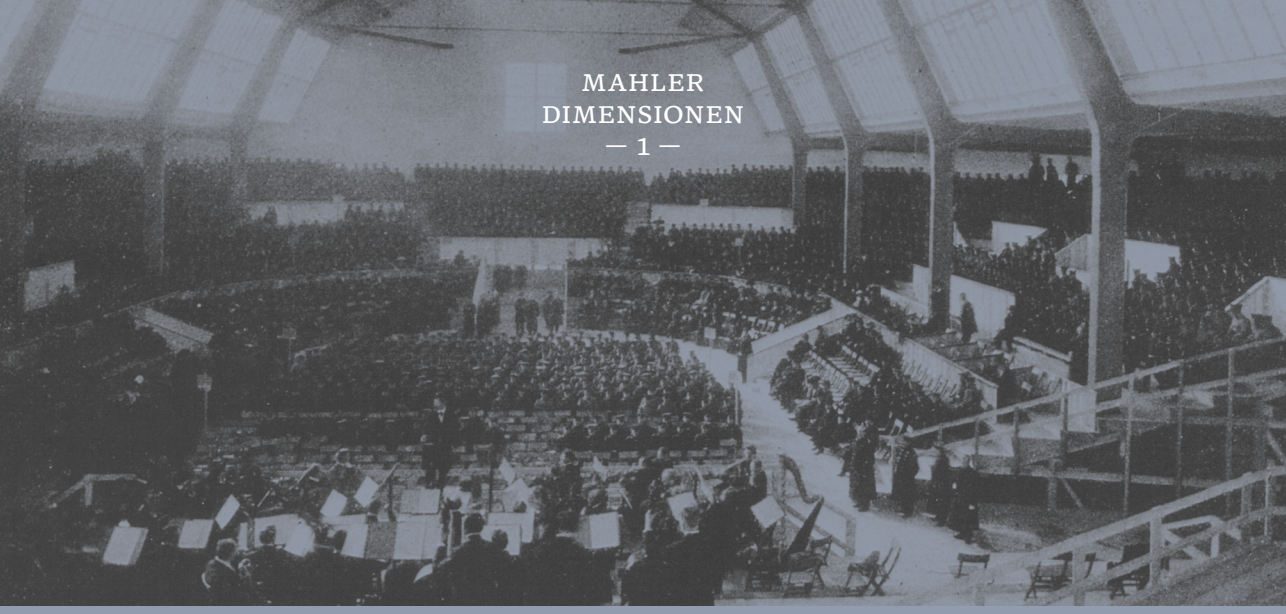


MAHLER
DIMENSIONEN
— 1 —

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

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
www.hollitzer.at

HOLLITZER

ISBN 978-3-99094-689-3
ISSN 3061-1970

Mahlers Orchesterklang analysieren
Zugänge zur Sechsten Symphonie und zu den *Kindertotenliedern*

Tobias Janz

1. Nicht außen, nicht innen: Klang und musikalischer Sinn

Der Sommer 1904 war ein produktiver Sommer für Mahler. Im Zenit seiner Karriere und in einer Zeit familiären Glücks entstanden, für viele Kommentatoren irritierend, zwischen Ende Juni und Ende August einige seiner dunkelsten oder zumindest rätselhaftesten Kompositionen. Weniger als eine Woche nach der Geburt seiner zweiten Tochter (Anna Justine) hatte er sich am 21. Juni in das Feriendomizil nach Maiernigg begeben. Bei schlechtem Wetter und Gefühlen der Einsamkeit und Kraftlosigkeit stellte sich zunächst eine mehrtägige Schreibblockade ein. Mahler verbrachte, wie sich den Briefen an Alma Mahler entnehmen lässt[1], die ersten Urlaubstage mit Lesen und dem Studium musikalischer Werke. Bach, Beethoven, Bruckner und vor allem Kammermusik von Brahms, das Sextett op. 18 und zwei Klavierquartette, lagen auf dem Flügel.[2] Zwischen dem 29. Juni und dem 11. Juli entstanden dann zunächst zwei der *Kindertotenlieder*, das zweite und fünfte, die die drei im Sommer 1901 komponierten anderen zum Zyklus komplettierten. Einer im Juli einsetzenden Hitzewelle entfloh Mahler am 10. Juli in die Dolomiten, nach Schluderbach und Misurina, um nach der Rückkehr und der Ankunft Almas und der Kinder in einem Ausbruch von Kreativität das Grenzen sprengende Finale der im Vorjahr begonnenen Sechsten zu komponieren. Neben Revisionen der Fünften, die im Oktober 1904 in Köln uraufgeführt werden sollte, schrieb Mahler vor der Rückkehr nach Wien noch die beiden Nachtmusiken der Siebten Symphonie.

Die *Kindertotenlieder* und die Sechste Symphonie stehen sich entstehungsgeschichtlich nahe und sind in Gehalt und Charakter eng verwandt.[3] Trotz dieser Nähe ist nicht zu übersehen, dass sich in klangästhetischer Hinsicht Extreme gegenüberstehen: hier der nicht nur im Finale ausgeprägte, nicht selten brutale Maximalismus der Sechsten, dort die gerade in der Orchesterfassung ausgeprägte Reduktion und klangliche Verfeinerung der Lieder.

Rein äußerlich lassen sich die Unterschiede trotz Mahlers Neigung zur Mischung mit den Spezifika von Lied und Symphonie erklären. Die Orchesterfassung der *Kindertotenlieder* komplettierte Mahler wohl auch mit Blick auf das ganz seinen Liedern gewidmete Konzert am 29. Januar 1905 im Kleinen Musikvereinssaal, das die im Frühjahr 1904 von Schönberg, Zemlinsky und anderen gegründete Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien ausrichtete. Mahler selbst verweist auf die Differenz der Gattungen, wenn er im Mai 1905 anlässlich

1 BGA, 198–219.

2 HLG-E2[1], 705–708.

3 Die Verwandtschaft beruht unter anderem auf melodisch-motivischen Gemeinsamkeiten. Vor allem das Andante der Symphonie und Nr. 4 („Oft denk' ich", ebenfalls in Es-Dur) sind untergründig und im Tonfall verwandt. Das Andante zitiert, wie später die letzten Takte der Neunten Symphonie, die Schlusswendung der Singstimme („… auf jenen Höhn!") nahezu wörtlich in den Takten 103–104.

einer geplanten Wiederholung des Liederprogramms auf dem Tonkünstlerfest in Graz an Richard Strauss schreibt, nur ein kleiner Saal sei dem Kammermusikton der Lieder angemessen. Sie in einem großen Saal als Abschluss eines Musikfests zu bringen, sei geschmacklos:

> […] Lieber Freund,
> Nicht eine „künstlerische Sonderstellung" wünsche ich! Das wäre ein großes Mißverständnis Ihrerseits. Nur einen kleinen Saal für meine im Kammermusikton gehaltenen Gesänge. – Und da ich für eben so was nicht einen Abend wegnehmen will, so schlage ich eine Matiné [*sic*] vor. Auch scheint es mir im Interesse des Ganzen nicht würdig, als Abschluß des Festes ein paar Liederln zu geben.
>
> […]
>
> Ich habe hier diese Lieder (trotz allen Drängens aus „geschäftlichen Gründen") aus künstlerischen Gründen nur im kleinen Saale gemacht, und sie haben nur dahin gepaßt. Sie in einem großen Saal als Abschluß eines Festes zu bringen ist entschieden geschmacklos […].[4]

Es mag sein, dass die Geschmacklosigkeit für Mahler nicht nur in jenem Zu-viel an Raum für den zarten Klang der Musik bestand, sondern auch darin, dass Strauss den etwas bizarren, unernst wirkenden Vorschlag gemacht hatte, die intimen *Kindertotenlieder* mit Liszts *Die Ideale* und Wagners *Kaisermarsch* zu kombinieren.[5] Dass Strauss überhaupt auf die Idee einer solchen Rahmung kommen konnte, deutet abweichende Vorstellungen vom künstlerisch Angemessenen an, man kann es aber auch als Indiz dafür lesen, dass und wie das Verhältnis von Musik und Klang um 1900 neu verhandelt wurde. Es ist nicht das einzige Beispiel für Meinungsverschiedenheiten zwischen Strauss und Mahler in Sachen Klang geblieben.

Ein Jahr später, am 27. Mai 1906, wurde Mahlers Sechste Symphonie als zentrale Attraktion des Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im 1904 eingeweihten Essener Saalbau mit den vereinten Kräften zweier Orchester uraufgeführt, der Essener Philharmoniker und des Utrechtsch Orkest. Beim Besuch der Essener Proben war es nun Strauss, der sich nach dem Bericht Klaus Pringsheims abfällig-leger über die „Überinstrumentation" von Mahlers neuer Symphonie äußerte, was Pringsheim zum Anlass für eine ins Grundsätzliche gehende, implizit gegen Strauss und dessen Selbstsicherheit gerichtete Verteidigung von Mahlers in der Partitur der Sechsten in erheblichem Maße vorgenommenen Revisionen nahm (**Abb. 1**).[6] Mit Blick auf ein Zuviel von Klang (im großen Raum) war es nicht nur Strauss, der irritiert auf Mahlers in klangfarblicher und instrumentationstechnischer Hinsicht wohl

4 Gustav Mahler an Richard Strauss, zwischen dem 5. und 8. Mai 1905. *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, hg. von Herta Blaukopf, München: Piper 1980, 95–96. Vgl. Donald Mitchell, „Mahler's ‚Kammermusikton'", in: MC, 217–235, Renate Hilmar-Voit, „Symphonischer Klang oder Kammermusikton? Die gängige Besetzung der *Wunderhorn*-Lieder und die Quellen", *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 28 (1992), 8–12. Aufgeführt wurden die Lieder in Graz im dortigen Stephaniensaal, der erst seit seiner Vergrößerung 1905–1908 etwa 1000 Personen fasst. Der Brahms-Saal im Wiener Musikverein bietet Platz für etwa 600 Zuhörer:innen.

5 *Gustav Mahler. Richard Strauss. Briefwechsel 1888–1911*, 94.

6 Klaus Pringsheim, „Zur Uraufführung von Mahlers Sechster Symphonie", *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), H. 14, 496–498.

extravaganteste Symphonie reagierte.[7] Ein unter dem Kürzel „rm" schreibender Kritiker fasst die frühe, überwiegend negative Rezeption der Musikkritik anlässlich der Wiener Erstaufführung der Sechsten Anfang 1907 wie folgt zusammen:

> Dem rauschenden Erfolg der hiesigen Première der Mahler'schen ‚Sechsten', den unzähligen stürmischen Hervorrufen des Komponisten, der sein Werk auch selbst geleitet hatte, folgte die einstimmige Ablehnung des Werkes von Seiten der Kritik; bedingt oder unbedingt – der Sinn war überall klar dieser: dem genialen Dirigenten, dem tatkräftigen Leiter der Hofoper verzeiht man soviel Musik, auch wenn sie noch weniger zu sagen hätte, als diese. Geistvoll … großes Wollen … unübertreffliche Beherrschung der Orchesterfarben, aber … Atrophie thematischer Erfindung bei Hypertrophie klanglicher Sensationen.[8]

Die immense klangästhetische Spannbreite, die die Sticheleien zwischen Mahler und Strauss und das kritische Echo provozieren konnte, gehört spätestens seit der Dritten Symphonie (1893–1902), der revidierten Ersten (1896, Erstausgabe 1899) und den zur selben Zeit entstandenen Orchesterfassungen der *Wunderhorn*-Lieder zu Mahlers unverwechselbarem Personalstil, seinem charakteristischen „Ton". Sie ist, worauf schon früh und seitdem immer wieder hingewiesen wurde, aber auch Ausdruck allgemeiner Tendenzen.[9] Schönbergs mit Blick auf die Klangwelt der Neuen Musik prophetische Erste Kammersinfonie entstand im Jahr der Uraufführung von Mahlers Sechster – konzeptionell ein durch Reduktion gewonnenes Konzentrat großsymphonischer Musik nach dem Modell von Strauss' Symphonischen Dichtungen, das durch Konzentration neue kammermusikalische Qualitäten ausprägt und deren Tendenz zur Verinnerlichung von Reinhold Brinkmann kulturhistorisch auf die „Krise des Subjekts" um 1900 bezogen worden ist.[10] Strauss selbst schrieb seine 1904 in New York uraufgeführte *Sinfonia domestica*, vom Programm her ein Kammerspiel, hingegen für ein Riesenorchester, welches wiederum Schönberg in den 1913 erstaufgeführten *Gurre-Liedern* überbieten sollte.

Vor allem Adorno hat in diesem Zusammenhang auf einer kategorialen Differenz zwischen Mahler und der ‚neudeutschen' Schule insistiert, deren Orchesterklang die musikalische Soundscape der Jahrhundertwende dominiert habe.[11] Der spätromantische, pedalisierte „Mischklang" weiche bei Mahler einem transparenteren, durchhörbaren, klarer konturierten, zur „Desintegration" tendierenden Klangbild. Die Klangfarbe emanzipiere sich vom

---

7 Die frühe Rezeption ist dokumentiert in Stefan Hanheide, *Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretationen der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder*, Osnabrück: epOs-Music 2004, https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/h/hans004/pages/index.htm (30.6.2026).

8 rm, „Musikbrief aus Wien", *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 43 (1907), H. 4, 61–62.

9 Die erste Monografie zum Thema verortet Mahlers Instrumentation stilgeschichtlich zwischen den Polen „Kammerorchester" und „Monumentalstil". Vgl. Anton Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, Düsseldorf: Nolte 1935, 35–36. Zu Mahlers „Ton" vgl. Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (Gesammelte Schriften, Bd. 13, 149–319), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 167–189 (Kap. II: „Ton"), sowie Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1991, 78–107 (Kap. „Versuch über Mahlers Ton"). Zum Musikalisch-Monumentalen vgl. Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, New York: Oxford University Press 2017.

10 Vgl. Reinhold Brinkmann, „Die gepreßte Symphonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9", in: *Gustav Mahler. Symphonie und Wirklichkeit* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 9), hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1977, 133–156.

11 Adorno, *Mahler*, 261–268, sowie Rehding, *Music and Monumentality*, 4–5.

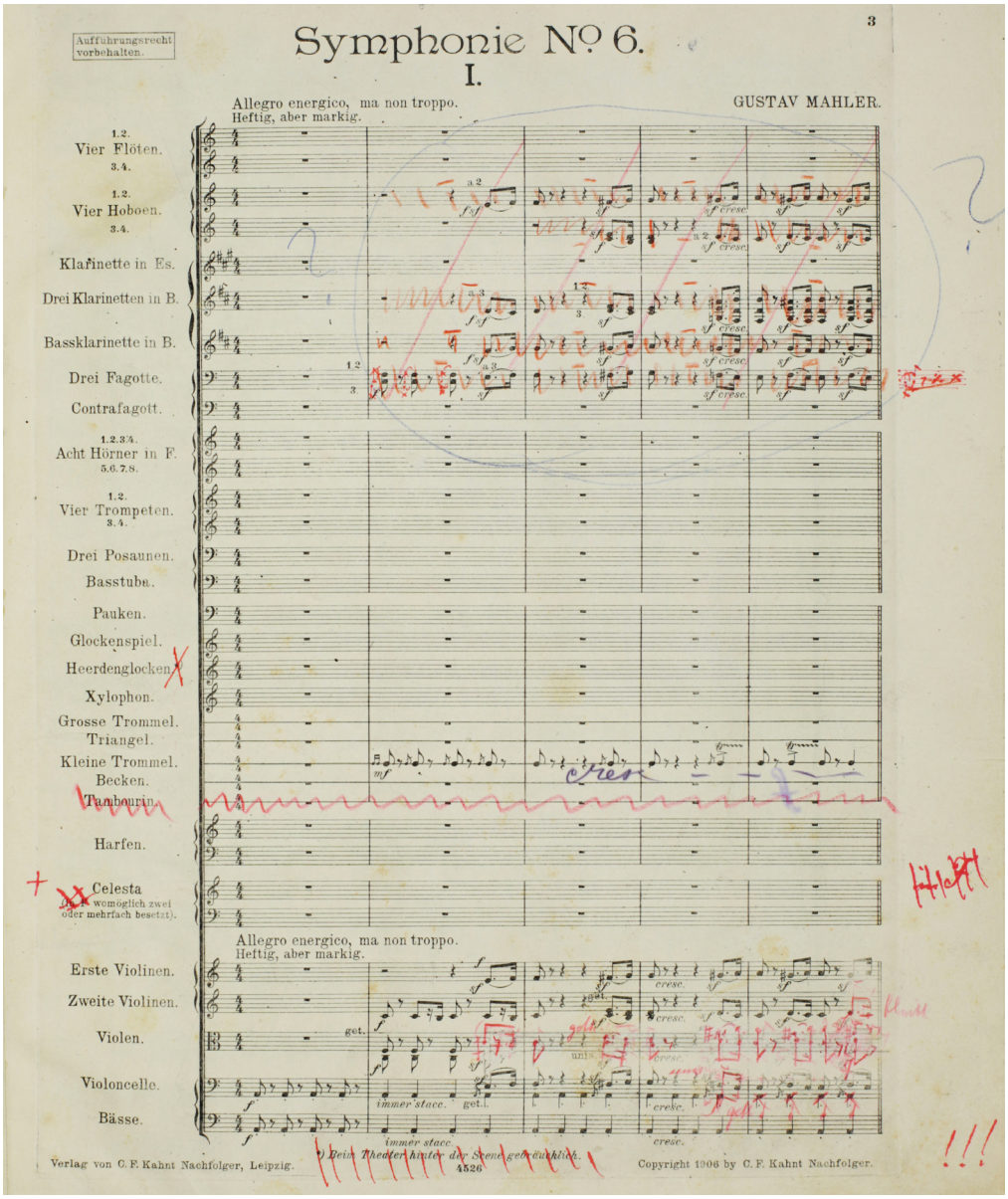


ABBILDUNG 1: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, Beginn; Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Mahlers (GMW46-BA), vermutlich Dirigierpartitur der Uraufführung und eventuell weiterer Aufführungen, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9696 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, zahlreiche Revisionen Mahlers im Umfeld der von ihm dirigierten Aufführungen in Essen (27. Mai 1906), München (8. November 1906) und Wien (4. Januar 1907).

(vermeintlichen) Wagner'schen Verdopplungsgebot, sie verweigere sich als „dissoziierte" der Allgemeinheit eines identifizierbaren Klangstils und beginne, nicht mehr nur farblich-koloristisches Dekor, „konstruktive" Funktionen als musikalischer Sinnträger eigenen Rechts zu übernehmen.[12]

Anfänge dieses heute verbreiteten Bilds von Mahler, dem Fortschrittlichen, lassen sich auf die 1920er/1930er-Jahre datieren und verdanken sich erkennbar den Hörerfahrungen mit der Neuen Musik.[13] Klang- und Klangfarbentechniken vor allem der Schönberg-Schule, zur Zeit Mahlers noch kaum in Ansätzen realisiert (Schönbergs Idee der „Klangfarbenmelodie" lehnte Mahler bekanntlich ab[14]), machen seine Musik historisch rückwirkend zu ihrem Vorboten. Die irritierende Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Ausprägungen des Klangempfindens kann in dieser Perspektive allerdings nur als Nebeneinander von Zukunftsweisendem und bereits Veraltendem erscheinen. Der orchestrale Monumentalismus von Werken wie der Sechsten (1903–1907) und der Achten Symphonie (1906–1910) bleibt dem „al fresco"[15] der ebenfalls zum Monumentalen tendierenden Zweiten (1888–1895) ja durchaus treu und reibt sich, wie ein unbewältigter Überhang aus dem 19. Jahrhundert, mit jenem ‚neuen Weg', den Mahler exakt zur Jahrhundertwende mit der klassizistischen Vierten Symphonie (1899–1900) und dem ‚Liederjahr' 1901 eingeschlagen haben soll.

In eine ganz andere Perspektive rückt die Problematik von Mahlers Klang bei Kurt Blaukopf in dessen These, klanglich sei Mahlers Musik erst Jahrzehnte nach Mahlers Tod „durch die Stereoschallplatte" erlöst worden.[16] Zukunftsweisend erscheint nun, in den 1960er-Jahren, nicht die Dissoziation der Farbe, sondern wie Mahler mit der raumklanglichen Disposition seiner Musik und der instrumentalen „Klangregie" seiner Schreibweise antizipiert habe, was im elektronischen Zeitalter die Aufgabe von Toningenieuren und Tonmeistern sein wird: die maximal präzise Abmischung und Modellierung des musikalischen Klangbilds. Der komponierende Kapellmeister als Toningenieur *avant la lettre* – auch dies ein Fall rückwirkender Geschichtlichkeit, nur eben nicht im Bereich der musikalischen Konstruktion, sondern in dem ihrer klanglichen Fassade. Für Blaukopf stützt sich Mahlers instrumentales Denken dabei nun gerade nicht auf einen musikalischen Fortschrittswillen, sondern einerseits auf die Erfahrungen mit dem nuancenreichen Bayreuther Wagner-Klang, andererseits auf das bei Interpreten wie Mahler allmählich aufkommende Bewusstsein für historische Klangstile, die – heute Wagner, morgen Mozart oder Bach – ihre je spezifische Aufführungspraxis erfordern. All dies ließ sich unter den kontingenten Aufführungsbedingungen zu Mahlers Lebzeiten kaum

12 Adorno, *Mahler*, 263, sowie Theodor W. Adorno, „Funktion der Farbe in der Musik (1966)", in: *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik 1999, 262–329: 288.

13 Einschlägig ist die ausführliche und differenzierte Diskussion in Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Berlin: Hesse 1928, Bd. 1, 17–21, Bd. 2, 18–59. Siehe auch Egon Wellesz, „Mahlers Instrumentation", *Anbruch* 12 (1930), H. 3, 106–110. Paul Bekker hört Mahlers Orchester noch anders und assoziiert Mahlers Klang mit Vorstellungen naturhafter oder kosmischer Ganzheit. Paul Bekker, *Gustav Mahlers Symphonien*, Berlin: Schuster & Loeffler 1921, 28–29.

14 AME-3⁴, 215.

15 NBL-2, 201.

16 Vgl. Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien: Molden 1969, 299–305 (die These eines ehemaligen Redakteurs von HiFi-Magazinen, die man 50 Jahre Aufnahmegeschichte später vielleicht etwas vorsichtiger formulieren würde).

befriedigend verwirklichen und musste daher teilweise mit instrumentalklanglichen Mitteln kompensiert werden.

Die zwei in ihrer teleologischen Argumentation verwandten, inhaltlich aber unverbunden wirkenden Sichtweisen auf Mahlers Klang haben bei aller Zeitgebundenheit beide ihre Berechtigung. In ihrer Unverbundenheit zeigen sie, dass das Problem des Klangs für Mahler ein mehrdimensionales künstlerisches Problem war. Allgemein gesprochen bestand es darin, für eine möglichst adäquate Relation von realem Klang und musikalisch intendiertem Sinn zu sorgen, und zwar sowohl kompositorisch als auch performativ.

Die Gefahr einer Diskrepanz von Klang und Sinn besteht grundsätzlich, weil der Sinn von Musik stets mehr und weniger ist als der empirische, akustisch messbare und berechenbare Klang. Mehr insofern, als es sich beim Klang von Musik auch um das nach mechanischen Kriterien (Kräfte, Schwingungsgesetze) analysierbare und so gesehen ‚sinnfreie' physikalische Phänomen Schall handelt; weniger, weil stets nur ein Teilbereich des akustischen Phänomens als musikalischer Sinnträger relevant wird, weil das musikalische Ohr hochgradig präzise, aber stark selektiv hört. Klang, ihr wichtigstes Medium, begleitet Musik insofern immer auch als ihr Anderes, ein Anderes, dem es an Sinn mangelt, ein Anderes, das sich als Zuviel an Materialität gleichzeitig der Kontrolle widersetzt.

Dass bereits dem Notentext von Mahlers Symphonien seiner Intention nach ein starker Drang zu klanglicher Perfektion inhärent ist, hängt mit dem wachsenden Bedürfnis nach Kontrolle jenes Anderen zusammen. Für den anhaltenden Erfolg der Symphonien ist dieser Wille zur klanglichen Perfektion sicher kein ganz unwesentlicher Faktor. Nicht nur zu ihrem Vorteil bieten sie sich heute als Gradmesser für die Leistungsfähigkeit von Spitzenorchestern und hochauflösender Audiotechnologie an.

Die klangliche Makellosigkeit, die man als Hörer aktueller Aufführungen und Aufnahmen nur bewundern kann, lässt sich mit Blick auf die Differenz von Klang und Sinn nun zumindest prinzipiell von dem unterscheiden, worum es musikalisch geht, dem, was Mahlers Musik in welcher Perfektion auch immer ‚zu sagen hat'. Es wird in diesem Kapitel unter anderem darum gehen, warum Komposition und Instrumentation bei Mahler wieder stärker auseinandertreten als es dem Stand der Orchestration nach Wagner eigentlich entspricht, warum gerade der Klang bei Mahler ein hohes Maß an Kontingenz aufweist und sich ungeachtet des Strebens nach Perfektion durch eine grundsätzliche Offenheit für alternative Lösungen[17] – Versionen, Fassungen, textinterne Varianten – auszeichnet. Ein musikimmanenter Grund dafür scheint zu sein, dass sich Mahlers musikalisches Denken mit seinen ‚naiven' Themen, den wie herbeizitiert wirkenden musikalischen Idiomen zwischen Natur, Dorf und Großstadt, zwischen Oper, Salon, Café oder Exerzierplatz, die es verarbeitet, dem beschriebenen Drang nach Perfektion geradezu widersetzt. Für Adorno war eine Musik, die Unvollkommenes stilistisch und ihrem Ethos entsprechend gelten ließ, „mit dem Begriff des Niveaus […] unvereinbar".[18] Wie passt dies aber mit dem Streben nach klanglicher Perfektion zusammen? Wohl nur so, dass die berühmte Mahler'sche Ironie, das Groteske, die Inklusion von Kitsch und Trivialmusik ihren spezifischen ästhetischen Sinn überhaupt erst dadurch erhalten, dass sich auch das

17 Wellesz spricht allgemein von der „Relativität des Klanges" in der zeitgenössischen Instrumentation. *Die neue Instrumentation*, Bd. 1, 23.

18 Adorno, *Mahler*, 168.

musikalisch Unvollkommene im Gewand klanglicher Makellosigkeit artikuliert. Die spezifische Brechung des Mahler'schen Klangs resultiert so gesehen daraus, dass sich die ontologische Differenz von Klang und Sinn in der Musik im Inneren des Klangs als ‚Musik über Musik' wiederholt. Dabei scheint es um mehr zu gehen als um eine klangästhetische Verklärung oder Adelung des Gewöhnlichen. Erst die technische Perfektion seiner orchestralen Schreibweise verschafft Mahler jene Grade von Freiheit, dies es ihm erlauben, den Zwang eines bindenden Stils abzustreifen und so auch in formaler Hinsicht neue Wege zu gehen. Gleichzeitig scheint Mahlers Musik vom Bemühen getrieben zu sein, diesen ontologischen Spalt zu schließen, die Differenz von Klang und Sinn wenigstens für Augenblicke in einer musikalisch höheren Form ganzheitlich erfüllten Klangs aufzuheben. Dies macht die Positivität seiner Musik, Mahlers Optimismus selbst in Werken wie der Sechsten Symphonie und den *Kindertotenliedern* aus, deren Semantik so offensichtlich ins Dunkle tendiert.

2. Philologie des Unbeständigen: Klang und musikalische Struktur

Wie sehr Mahler noch als erfolgreicher Komponist auf immer neuen Wegen nach dem richtigen Klang suchte, suchen musste, lässt sich zunächst philologisch nachvollziehen: Seine Sechste Symphonie hatte er im Sommer 1903 in Maiernigg begonnen, wo sie, wie eingangs beschrieben, ein Jahr später im Partiturentwurf abgeschlossen wurde. In den handschriftlichen und gedruckten Quellen bis zur letzten von Mahler geleiteten Aufführung Anfang 1907 kann man erkennen, wie sich anfangs lediglich in Grundzügen fixierte Klangvorstellungen im Denken des Komponisten nach und nach konkretisieren und fortwährend verändern. Ein sehr frühes der werkgenetisch greifbaren Stadien zeigt ein in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrter Particellentwurf eines Abschnitts vom Ende der Exposition des ersten Satzes (**ABB. 2**).[19]

Formal entspricht der Verlauf exakt den Takten 93 bis 122 der späteren Partitur. Strukturell hält die Particellnotation das tragende harmonische und thematisch-motivische Gerüst der Musik fest, hier die Kombination des Seitensatzthemas (des sogenannten „Alma"-Themas) mit dem marschartigen Nebengedanken der zweiten Themengruppe. Die Particellnotation ist in zweifachem Sinne abstrakt: abstrakt als Kurzschrift für einen eigentlich intendierten Notentext, der in der ausgearbeiteten Partitur 24 Notensysteme benötigen wird; abstrakt aber auch, weil Mahler im Sommer 1903 nicht alle Einzelheiten der späteren Partitur im Kopf gehabt haben kann, weil Mittelstimmen und nahezu alle Details der Instrumentation fehlen. Bleistifteintragungen lassen einen weiteren Arbeitsgang erkennen, in dem Ideen für Mittelstimmen, aber auch Instrumentationsideen wie die triolische Begleitfigur in Takt 115 angedeutet sind. In Tinte finden sich zudem Instrumentenangaben wie Trompete/Posaune, Celli, kleine Trommel. Die Komposition rechnet, wie man sieht, von Beginn an zumindest implizit mit spezifischen Möglichkeiten des Orchesterklangs.

19 Eine wohl frühere Skizze zum Choralthema des ersten Satzes (Ziffer 33) zeigt eine in der Morgan Library New York erhaltene Quelle (GMW46a-Sk2). Vgl. https://www.themorgan.org/music/manuscript/115216 (30.6.2026).

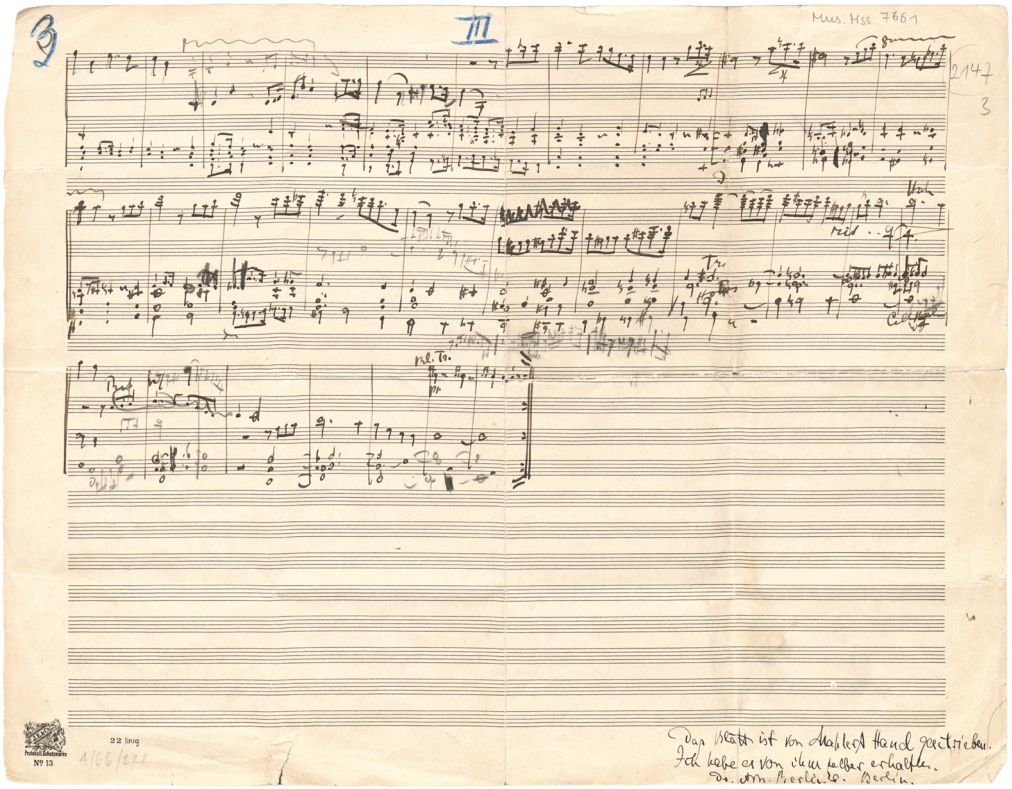


ABBILDUNG 2: Mahler, Entwurf in Particellnotation zum ersten Satz der Sechsten Symphonie (GMW46a-E1) [Sommer 1903?], Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 7661, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00066076 (30.6.2026).

Das Autograph (**ABB. 3**), heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, war ein Produkt der Wintermonate, in denen Mahler wie immer vor allem als Dirigent und Operndirektor gefragt war und die kompositorisch kreative Tätigkeit in den Hintergrund trat.

Auch im Autograph zeigen sich gleichwohl noch deutliche Spuren kompositorischer Arbeit (Streichungen oder Rasuren, Korrekturen, Überarbeitungen mit violetter Tinte), und dies nach dem instrumentationstechnisch bereits weitgehend vollständig ausgearbeiteten Partiturentwurf, den man sich als – mittlerweile verlorengegangenes – Bindeglied zwischen ersten Skizzen, Particellentwürfen wie dem zuvor diskutierten und der Reinschrift hinzudenken muss. Wichtige Details wie der imitierende Trompeteneinsatz in Takt 99 – für den Höreindruck ein entscheidendes strukturelles Element – wurden, wie es scheint, erst im späten Stadium der autographen Reinschrift hinzugefügt.

ABBILDUNG 4 zeigt dieselbe Passage in dem werkgenetisch auf das Autograph folgenden Stadium der Stichvorlage.
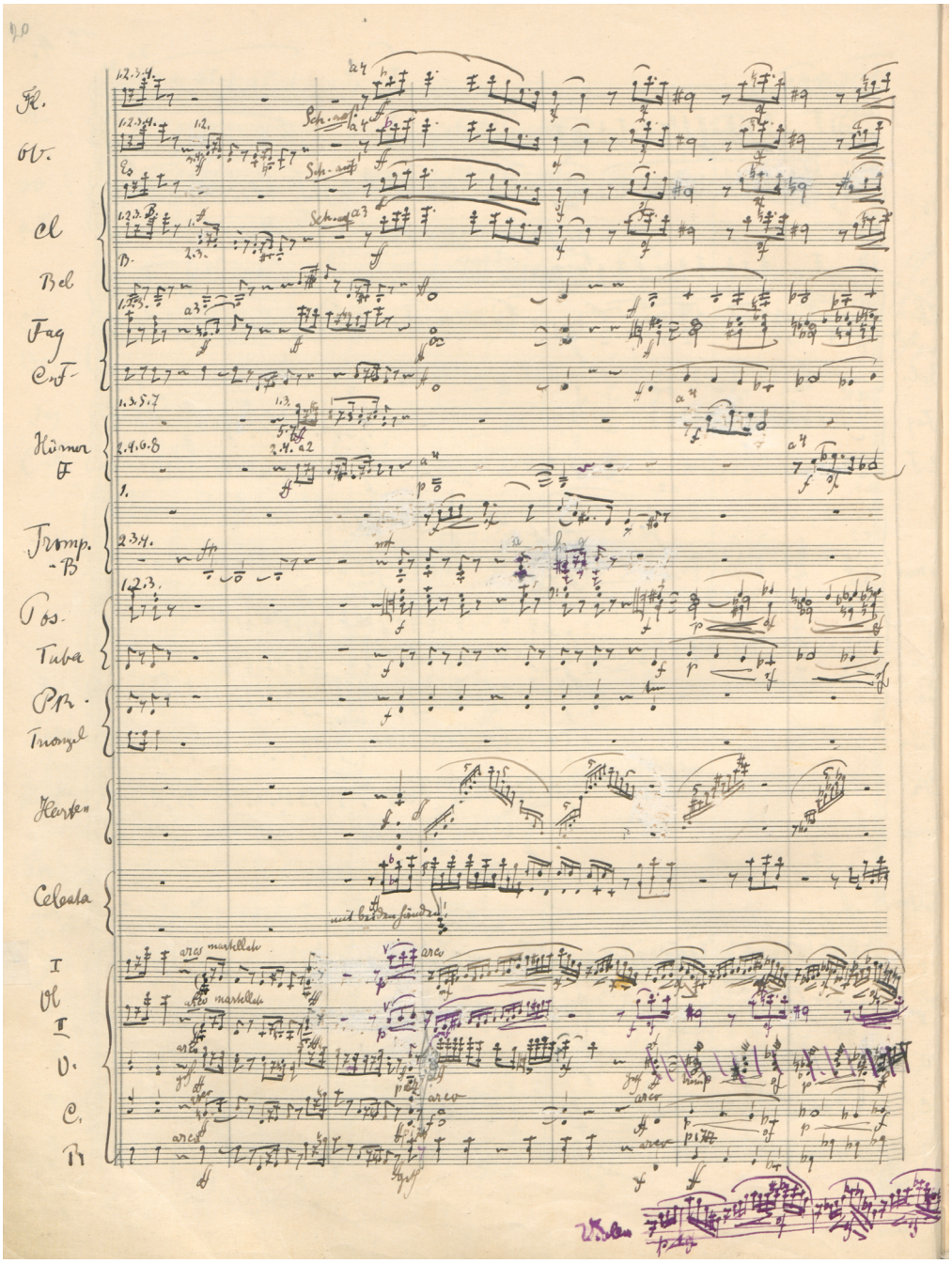


ABBILDUNG 3: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–102, Autograph, 1904/05, Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII.35830 A 314, 20, mit freundlicher Genehmigung.

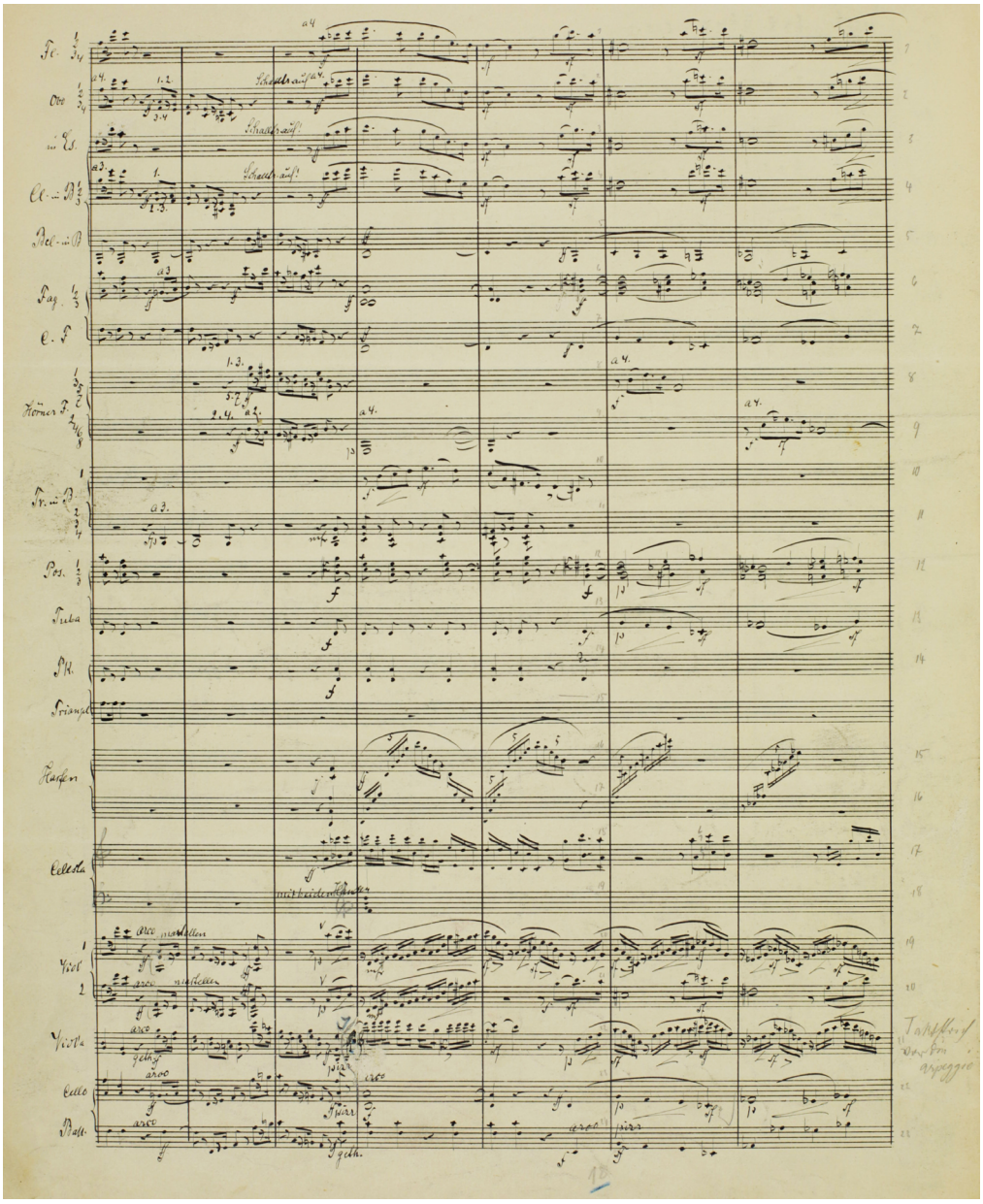


ABBILDUNG 4: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–102, Stichvorlage (GMW46-StV), Abschrift des Autographs durch den Kopisten Emil Zöphel mit handschriftlichen Eintragungen Mahlers, 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.15, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9695 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, 14

Der Vergleich der beiden Partiturhandschriften miteinander und beider mit dem Particell-entwurf zeigt, was Instrumentation für den Komponisten Mahler technisch-handwerklich bedeutete. In Spielanweisungen wie „Sch.[alltrichter] auf!" deutet sich zudem an, wie bei ihm bereits vor den Proben Komposition, Instrumentation und imaginierte Aufführungssituation konzeptuell eng ineinandergreifen. Der Gerüstsatz verteilt sich in den Takten 99 bis 106 der Partitur primär auf die hohen Holzbläser, die die Melodie des „Alma"-Themas in starker Verdopplung und mit offenem Schalltrichter spielen, sowie auf den Blechbläsersatz (Trompeten, Posaunen, Tuba) plus Pauke, die das Marschthema darunter weiterlaufen lassen. Der spezifisch schillernde Charakter des („vielbeschimpften"[20]) Themas an dieser Stelle resultiert aus im Particell nicht notierten Zusatzstimmen der Harfe sowie aus der in Sechzehntelfigurationen geführten hohen Streicher. Mit ihnen erweitert sich der Gesamtklang um ein Moment von „Texturklang", eines sich unterhalb der musikalischen Form entfaltenden gleichförmigen ‚Rauschens' der klanglichen ‚Oberfläche'. Zu ihm tragen als charakteristische Klangqualität die Figurationen der (mehrfach besetzten) Celesta bei, eines Instruments, das Mahler erst 1903 im Zuge der Wiener Aufführung von Gustave Charpentiers *Louise* kennengelernt hatte.[21] In den letzten Takten der *Kindertotenlieder* wird Mahler sie ein Jahr später auf ganz andere Weise einsetzen. Daneben fehlen im Particell (und im Partiturentwurf?) noch die genannten imitierenden Einwürfe der Solotrompete und der Hörner, ein kontrapunktisches Element des Tonsatzes, das als solches im Orchestersatz aber auch eine klangliche Funktion erfüllt, ihn auflockert, ohne ihm die Dichte des Tuttiklangs zu nehmen.

Im Vorfeld der Essener Uraufführung verhandelte Mahler sodann mit dem Leipziger Verlag C. F. Kahnt, der Anfang 1906 auf der Grundlage der Stichvorlage eine Partitur und Orchesterstimmen herstellte und zudem eine kleine Partitur herausbrachte. Die kleine Partitur ist bis heute erhältlich und entsprechend verbreitet[22], ihr Notentext war allerdings bereits im Moment der Uraufführung veraltet, denn Mahler nahm in den Proben der von ihm geleiteten Aufführungen weitere umfangreiche Änderungen vor, die sich in den Bürstenabzügen, die Mahler als Dirigierpartitur verwendete, als Eintragungen mit rotem und blauem Buntstift finden, zum Teil auch als Einklebungen neu geschriebener Takte, wie in **ABBILDUNG 5** zu sehen im Fall der Celesta-Stimme.[23]

Jede der 263 Seiten der Dirigierpartitur enthält zahlreiche solcher Eingriffe, rein quantitativ lässt sich ihr Ausmaß kaum darstellen. Aber nicht nur die Quantität, auch ihre Qualität überrascht bei einem routinierten Kapellmeister wie Mahler, der bereits fünf ähnlich groß besetzte Symphonien uraufgeführt hatte. Offensichtlich sind viele Detailentscheidungen für ihn erst im Moment der klanglichen Konkretion möglich bzw. erforderlich gewesen. Mahler hatte die Symphonie mit dem Wiener Hofopernorchester probeweise gespielt, musste sich in Essen, München und erneut in Wien aber nicht nur mit der Akustik verschiedener Säle arrangieren, sondern auch mit jeweils anderen und insgesamt vier unterschiedlichen Orchestern, in

20 Adorno, *Mahler*, 244.

21 HLG-E2[1], 587.

22 Kommerziell ist sie als Reprint bei Dover Publications und Open Source über mehrere Scans auf imslp.org verfügbar.

23 Vgl. zu den Revisionen der Sechsten bereits Peter Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie", in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott 1985, 63–80.
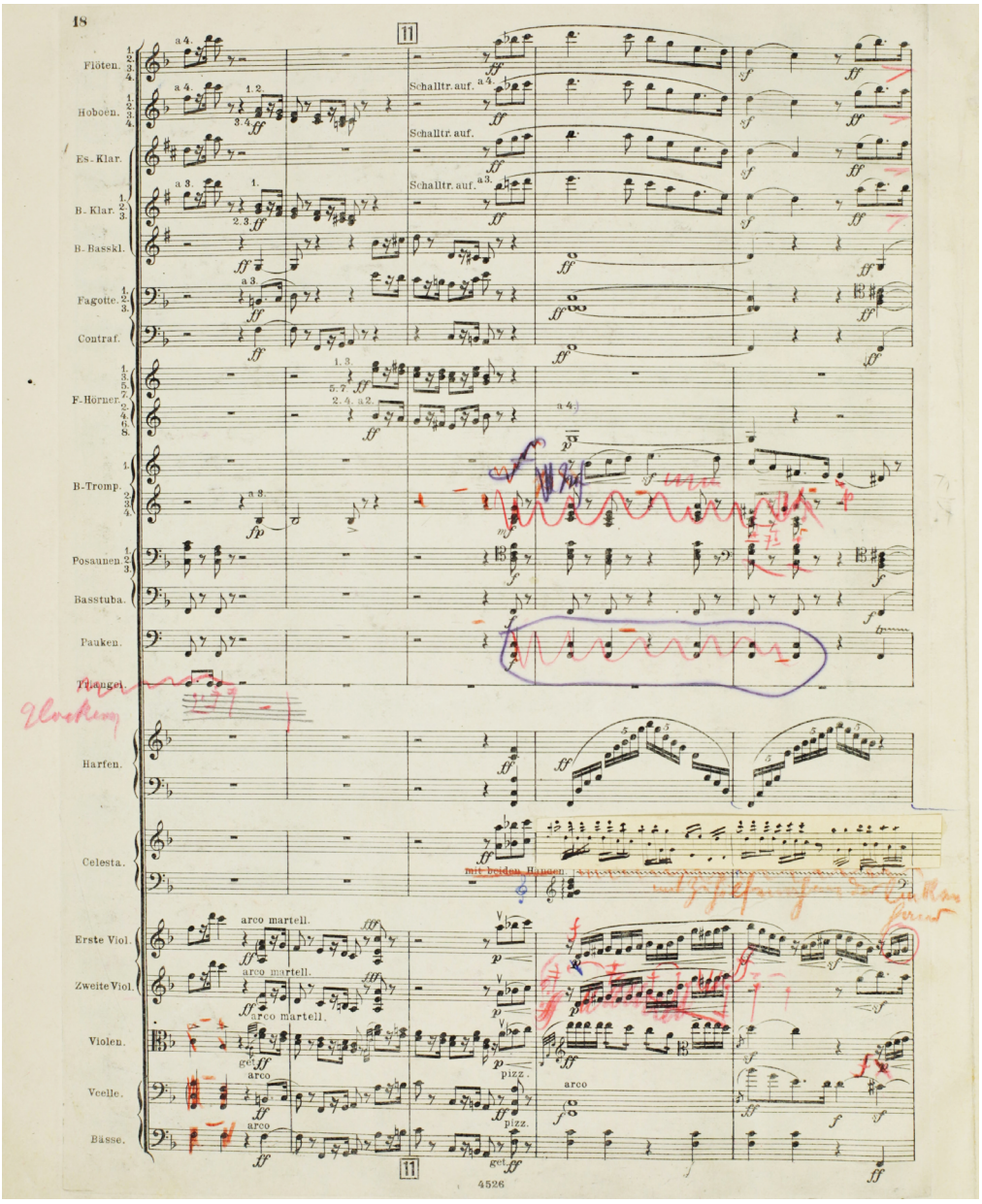


ABBILDUNG 5: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 96–100, Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Mahlers (GMW46-BA), Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16 (wie Abb. 1), 18.

Essen etwa mit jenem für das Tonkünstlerfest zusammengestellten Riesenorchester. Wichtige Instrumentationsentscheidungen – in **ABBILDUNG 5** etwa der Austausch der Triangel durch das Glockenspiel – wurden erst im Zuge der Proben vorgenommen; der genaue Einsatz der Celesta und ihre Hörbarkeit im großen Orchester scheint ein ungelöstes Problem gewesen zu sein.[24] Weitere Eingriffe (Ausweitung der Hauptstimme auf die zweiten Violinen, Streichung von Trompeten und Pauke) betreffen nicht die Textur, sondern die klangliche Darstellung des Gerüstsatzes; eine der seltenen Änderungen an der diastematischen Struktur stellt in **ABBILDUNG 5** die ursprüngliche Version des Particells wieder her. Mahler korrigiert – nur bei aufmerksamstem Hören zu registrieren – in Takt 100 die Töne e^1–f^1–g^1 in der zweiten Trompete zunächst innerhalb derselben Harmonie zu e^1–d^1–c^1 und überträgt sie im Zuge der Streichung dann der ersten Posaune.

Dass es auch bei den Revisionen nicht nur um Feinschliff (präelektronisches „sound editing"[25]) und um Kleinigkeiten ging, die tendenziell in den Bereich der Aufführungspraxis fallen, sondern um qualitativ durchaus signifikante kompositorische Eingriffe, mag ein zweites Beispiel verdeutlichen. **ABBILDUNG 6** zeigt wieder Mahlers Dirigierpartitur, **ABBILDUNG 7** zum Vergleich die nach der Uraufführung erschienene Erstausgabe der Dirigierpartitur, in der Mahlers handschriftliche Revisionen übernommen wurden, hier das Exemplar aus dem Besitz von Willem Mengelberg, in das Mahler selbst an anderer Stelle weitere kleinere Änderungen eingetragen hat.

Bei Ziffer 40 wandert die Hauptstimme im Prozess der Revision von den Violinen in die Trompete. Zwei Takte später entfallen die Hörner, deren Stimmen auf Violoncelli und Klarinetten verteilt werden, um dann in den letzten zwei Takten der Seite die Posaunen zu verdoppeln. Das Tremolo von Klarinetten und Oboen im Takt zuvor verschiebt sich um eine halbe Note. Warum? – Es wäre falsch, solche Eingriffe nur auf die Unvorhersehbarkeiten der orchestralen Praxis, auf Raumakustik, Besetzungsfragen usw. zu schieben. Sie dürften eher die unvermeidliche Begleiterscheinung einer Orchesterschreibweise sein, die nicht auf bewährte Routinen eines Stils zurückgreift, sondern in jedem Moment spezifisch, anders und häufig neuartig gestaltet ist. Man sieht schon in den sechs Takten des Beispiels, dass sich die Zusammenstellung der Instrumente und Farben sehr kleinteilig, in zweitaktigem Abstand ändert und dabei durchgehend in hohem Maße individualisiert ist.

Die Literatur hat diesen hohen Grad der Individualisierung immer wieder als ein wesentliches Charakteristikum von Mahlers Orchesterklang herausgestellt.[26] Aus eben diesem Grund

---

24 Auf S. 1 der Bürstenabzüge (vgl. Abb. 1) findet sich rechts neben dem System der Celesta die wieder gestrichene Eintragung „in F", Mahlers handschriftlicher Zusatz „mit Zuhilfenahme der linken Hand" (Verdopplung? Aufteilung?) lässt ebenso wie die unspezifische Angabe „mehrfach zu besetzen" den Ausführenden einen ziemlich großen Spielraum.

25 Vgl. Anna Ficarella, „The Revision of the Score in Mahler. The Quest for a Perfect ‚Sound Editing'", *Nachrichten zur Mahler-Forschung* H. 65 (2012), 5–23, Anna Ficarella, *Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2020, Anna Ficarella, „Gustav Mahlers Schreibprozesse in den Revisionen seiner Partituren", in: *Musikalische Schreibszenen / Scenes of Musical Writing* (Theorie der musikalischen Schrift, Bd. 4), hg. von Federico Celestini und Sarah Lutz, Paderborn: Brill/Fink 2023, 149–177, https://doi.org/10.30965/9783846767146_007.

26 Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 3 (hier allgemein für den romantischen Orchestersatz), Adorno, *Mahler*, 198–200, Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen", 70, sowie, an Adorno anschließend, John Jacob Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, Dissertation, Cornell University, 2002, https://www.proquest.com/docview/304795233 (30.6.2026), und John Jacob Sheinbaum, „Adorno's Mahler and the Timbral Outsider", *Journal of the Royal Musical Association* 131 (2006), H. 1, 38–82. Vgl. ferner

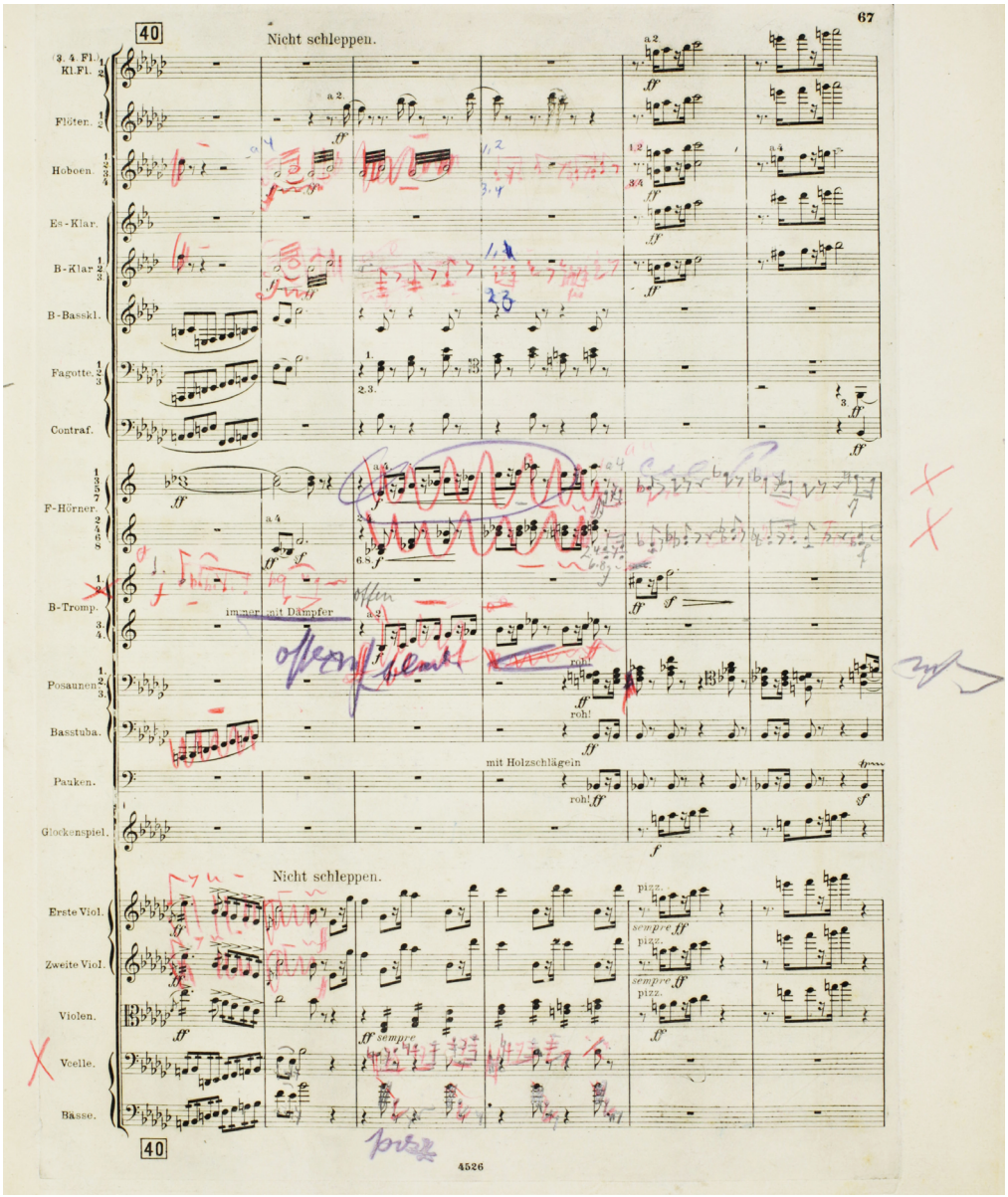


ABBILDUNG 6: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 417–422, Bürstenabzüge der Dirigierpartitur aus dem Besitz Gustav Mahlers (GMW46-BA), Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.16 (wie Abb. 1), 67.

sind generalisierende Aussagen über Mahlers Klang aber auch heikel, gerade in der Sechsten, deren Klangbild – nicht nur im besonders üppig orchestrierten „Alma-Thema" des ersten Satzes – ganz sicher kein Beispiel für eine Abkehr von der Klangtotale oder eine generelle Dissoziation der Klangfarben ist. Hier, in der Coda des ersten Satzes, breitet sich allerdings wieder eine auf die Durchführung zurückgehende größere klangfarbliche Unruhe und „Instabilität" aus.[27] Konkret führen die in **ABBILDUNG 6** sichtbaren Revisionen dazu, dass im aufgelockerten Tutti ein prägnanter Wechsel der jeweils führenden Farbgruppen zu hören ist: zunächst die Solotrompete statt der anfangs vorgesehenen Violinen vor einem Pedal zweier Hörner (das gleitend in die Mahler-typisch tremolierenden Oboen und Klarinetten ausfasert), dann die Violinen gegenüber einem rhythmisch versetzten Kontrapunkt verdoppelnder Trompeten, dann eine von Blech, Piccoloflöten und Glockenspiel dominierte Variante des Marschgedankens aus dem Seitensatz.

„Deutlichkeit" ist zweifellos ein zentrales Motiv der Revisionen. Auf eine Äußerung Mahlers in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner bezugnehmend, betonen die Beiträge zu Mahlers Instrumentation dieses Kriterium unisono.[28] Deutlichkeit aber wovon genau? Allgemein scheint es Mahler darum gegangen zu sein, einen zunächst vielfach zu dick instrumentierten, zu unspezifisch verdoppelten Orchesterklang wie ein Bildhauer durch Reduktion der Klangmasse und andere Farbverteilung auszudünnen, farbliche Kontraste aber zu erhöhen und gleichzeitig die einzelnen Orchestergruppen durch spezifischere Verdopplungen stärker miteinander zu verbinden, also keineswegs auf Verdopplungen ganz zu verzichten. In der schrittweisen, sich beständig korrigierenden Konkretion des Klangs träte der musikalische Sinn in seiner instrumentalen Materialität insofern allmählich hervor – so wie eine Skulptur Rodins auf dem Weg durch die verschiedenen Materialien, mit denen Rodin arbeitete.[29]

In Schönberg'scher Terminologie ließe sich beim Thema Deutlichkeit auch etwas anders und grundsätzlicher zwischen dem musikalischen „Gedanken" und seiner mehr oder weniger deutlichen „Darstellung" unterscheiden. Schönberg selbst hat in seiner Prager Rede darauf hingewiesen, dass die ausgedehnten Revisionen, die Mahler an seinen eigenen Partituren vornahm, so gut wie ausschließlich die Instrumentation im engeren Sinne betreffen, nie den musikalischen Satz und die Form.[30] Und tatsächlich hat Mahler nach Abschluss des Autographs der Sechsten in die diastematische Struktur (Tonhöhen und Tondauern) nicht mehr eingegriffen, und wenn, dann mit kaum merklichen Veränderungen wie der in Bezug auf **ABBILDUNG 5**

Altug Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*, Frankfurt a. M.: Lang 2006, 27–30, Peter Jost, „Mahlers Orchesterklang", in: MH, 114–126, und Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers: *Das Lied von der Erde*", *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013), H. 1, 31–65: 57.

27 Für eine inhaltsästhetische Interpretation des Satzes vgl. Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, 217–230.

28 NBL-2, 62, Erwin Stein, „Mahlers Instrumentations-Retuschen", *Pult und Taktstock* 4 (1927), 117–122, Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. 2, 48, Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 11 („eine[] fast krampfhafte Sucht nach Deutlichkeit des Auszudrückenden"), Adorno, *Mahler*, 262, Andraschke, „Gustav Mahlers Retuschen", 71, Jost, „Mahlers Orchesterklang", 116, und Ünlü, *Gustav Mahlers Klangwelt*, 3–13.

29 Für eine Analogie zum Bildhauer siehe Rainer Riehn, „Zu Mahlers instrumentalem Denken", in: *Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte* (Musik-Konzepte, Bd. 91), München: edition text + kritik 1996, 65–75: 65.

30 Mahler änderte „[…] nie etwas in der Form […], aber fortwährend an der Instrumentation", Arnold Schönberg, „Mahler", in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer 1976, 7–24: 17–18.

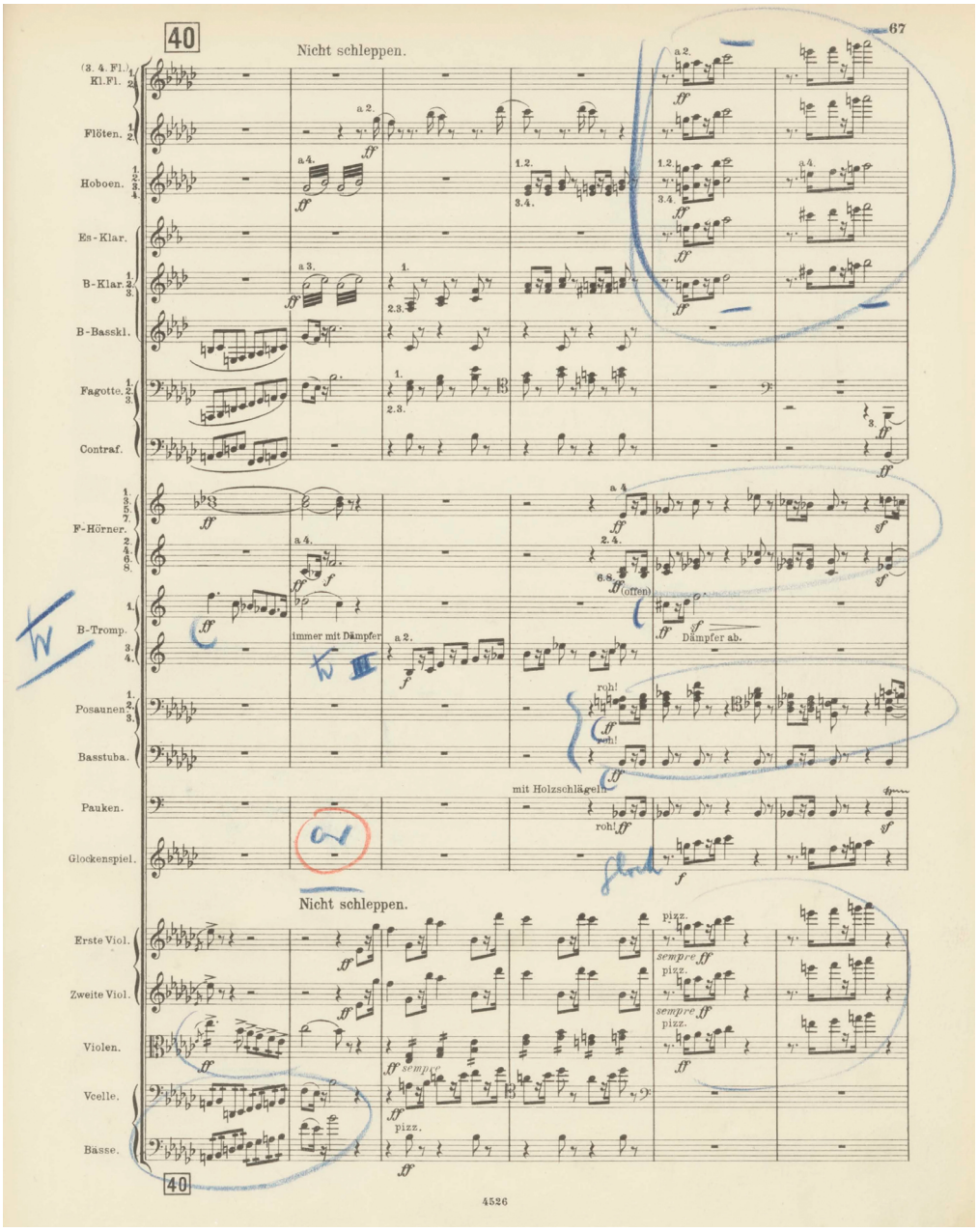


ABBILDUNG 7: Mahler, Symphonie Nr. 6, i, T. 417–422, Dirigierpartitur Willem Mengelberg (GMW46-DP-EA-Meng), Erstausgabe der Dirigierpartitur, Den Haag, Nederlands Muziek Instituut (NMI) – Bibliotheek en Archief, Mengelberg Stichting, https://proxy.archieven.nl/469/F81DF3C109BB49758E6DC6160EA4F9E0 (30.6.2026), 67.

diskutierten.[31] Diese konzeptuelle Trennung von diastematischer Struktur und Instrumentation hat bei Mahler sicher mit seiner doppelten Profession als Komponist und Interpret zu tun, nicht nur vor dem schaffenspragmatischen Hintergrund, dass ihm kompositorische Entwürfe bis zum Stadium des Partiturentwurfs nur während der kreativen Schübe der Sommerurlaube möglich waren. Für den ausführenden Musiker Mahler war die Instrumentation ein Bereich legitimer Eingriffe, von denen seine eigenen Werke nicht ausgenommen waren, wobei die Unterscheidung zwischen werkimmanenten „Varianten" (im Sinne Adornos) und werkgenetischen „Ad hoc Varianten" oder „Revisionsvarianten"[32] bzw. „Retuschen" grundsätzlich schwerfällt.

Ästhetisch wird eine konzeptuelle Trennung von Struktur und Instrumentation bei Schönberg und nach ihm bei Adorno gleichwohl zu einem Element der Instrumentationskritik.[33] Um die zugrunde liegenden Gedanken kurz zusammenzufassen: Die bloße Verklanglichung einer klangfarblich indifferenten ‚Form' gilt (1) instrumentationstheoretisch gemeinhin als vormodernes Prinzip, von dem sich bereits der ‚klassische' Orchestersatz mit seinem Prinzip der genuin instrumentalen Komposition gelöst hat. Der ‚romantische' Orchestersatz entdeckt dann (2) die Klangfarbe als eigenständiges musikalisches Ausdrucksmittel, der mit der emanzipierten Farbe um eine Dimension erweiterte Klang wird zum Medium musikalischer Formkonstruktion. Rückblickend konstatierte die Instrumentationskritik des frühen 20. Jahrhunderts allerdings (3) ein erneutes Auseinanderfallen von Form und Instrumentation, einen Rückfall in das vormoderne Stadium der Instrumentationsgeschichte wenn man möchte, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen, wenn die Instrumentation in immer höheren Graden der Verfeinerung zum Selbstzweck tendierte und die musikalische Form verkümmerte. Schönbergs Idee einer ‚kritischen' Instrumentation zielte (4) deshalb auf etwas anderes: weder auf ein Zurück in die Vormoderne nach Art des Neoklassizismus (und der Alte-Musik-Bewegung) noch auf einen Verzicht auf die emanzipierte Klangfarbe, sondern auf deren Verwendung in einem Sinne, die der integrierenden Formkonstruktion der Klassik entsprechen würde.

Mahlers konzeptionelle Trennung von Form und Instrumentation ist in diesem Zusammenhang ein ambivalenter Fall. Die beträchtliche Kontingenz seiner Instrumentation spricht, neben der arbeitsteiligen Schaffensweise, weder für Denken vom Instrument her im Sinne der Klassik noch für eine durchgehend konstruktive Funktion der Klangfarbe nach den Ideen des Schönberg-Kreises. Und doch hat Mahlers Klangfarbenbehandlung eine unverkennbar konstruktive Dimension. Deutlich erkennbar ist sie in Sätzen wie der „Rondo – Burleske" der Neunten Symphonie, wo ein extrem variabel gehandhabter polychromer (vielfarbiger) Orchestersatz aus einer im Tonsatz kaum mehr als dreistimmigen Polyphonie ein virtuell hochgradig vielstimmiges Orchester macht.[34] Klangfarbe funktioniert hier weder als Ornament noch als eigenständiger „Parameter", sondern fügt der Musik in Abhängigkeit von einer strukturell autonomen Form eine neue Dimension hinzu, die über bloße Verklanglichung

31 Die einzige Ausnahme ist eine Einlage von elf Takten im Finale.

32 Zur Terminologie vgl. https://beethovens-werkstatt.de/glossar (30.6.2026).

33 Vgl. Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8*, Baden-Baden: Koerner 1975.

34 Vgl. Tobias Janz, „Zur Funktion des Kontrapunkts in Mahlers Neunter Symphonie", in: *„Music is different" – isn't it? Bedeutungen und Bedingungen musikalischer Autonomie. Festschrift für Siegfried Oechsle zum 65. Geburtstag*, hg. von Kathrin Kirsch und Alexander Lotzow, Kassel: Bärenreiter 2021, 437–449: 440–443.

der Satzstruktur hinausgeht. Durchaus traditionell konzipierte musikalische Form wird klangfarblich sozusagen ‚gefaltet', perspektivisch gebrochen, ähnlich wie es der zeitgenössische Kubismus mit den Linien der dargestellten Körper tut. Genau dies passiert in Passagen wie der von **ABBILDUNG 6**: Auch hier entsteht durch permanenten Wechsel der Farbkonstellationen eine virtuelle Vielstimmigkeit, ohne dass die zugrunde liegende ‚Form' als solche entsprechend mehrschichtig sein müsste oder nach Art der „durchbrochenen Arbeit" bereits in sich thematisch zergliedert wäre.[35]

* * *

An den *Kindertotenliedern* lässt sich Ähnliches beobachten. Die Frage des Orchesterklangs stellt sich hier freilich anders, und das kleine Orchester machte Mahler auch nicht die Schwierigkeiten, die er mit der übergroßen Besetzung hatte. Umfangreiche Revisionen am Orchestersatz, die es auch bei Mahlers Liedern durchaus gab[36], sind im Falle der *Kindertotenlieder* nicht bekannt.[37]

Bei der Bearbeitung von Liedern für unterschiedliche Besetzungen spielen (Mahlers eingangs zitierter Brief an Strauss deutet es an) nicht nur künstlerische, sondern auch ökonomische Gründe eine Rolle. Als „bürgerliches Möbel" (Max Weber) war das Klavier kein Instrument neben anderen, sondern ein ubiquitäres Reproduktionsmedium, mit dem sich vor dem Zeitalter der technischen Reproduktionsmedien virtuell jede Art von Musik wiedergeben ließ. Orchestermusik wurde, in allen Abstufungen spieltechnischer Schwierigkeitsgrade, auch zu Mahlers Zeit noch in einem erheblichen Ausmaß im Medium des Klavierklangs rezipiert[38], originale Klaviermusik für kammermusikalische und orchestrale Besetzungen eingerichtet, originale Orchestermusik am Klavier konzipiert. Klavierklang und Orchesterklang sind unabhängige Medien der Artikulation musikalischer Ideen, besitzen performativ, kompositorisch und ästhetisch in der Musik des 19. Jahrhunderts aber auch schwer zu benennende Affinitäten.

Die Literatur zu den *Kindertotenliedern* hebt übereinstimmend vor allem deren kontrapunktisch-linearen Charakter und die Bedeutung der (vokalen wie instrumentalen) Einzelstimme hervor.[39] Man hat dies als Zeichen einer kompositorischen Neuausrichtung Mahlers

35 Das Verfahren ließ sich eben darum gut auf die Instrumentation vorklassischer Musik übertragen, so in Schönbergs Orchestration von Bachs Es-Dur-Orgelpräludium (1928) oder in Anton Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer* (1935).

36 Vgl. die Bürstenabzüge der mit der Sechsten idiomatisch eng verwandten *Revelge*, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.51, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9715 (30.6.2026).

37 In der Neuen Kritischen Gesamtausgabe liegen bislang weder die Klavier- noch die Orchesterfassung vor. Bereits hinsichtlich des Quellenkorpus und der Chronologie bedarf die Kritische Gesamtausgabe von 1979 der Revision. Vgl. Berthold Over, „Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n. Die autographe Reinschrift der Nr. 1 von Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* (Klavierfassung) kommt ans Licht", *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2017), H. 1, 40–51. Moniert wurde am Textstand der Kritischen Gesamtausgabe, dass abweichende Lesarten der Fassungen hier nach dem Prinzip der Vollständigkeit zu einem so nie intendierten „Metatext" zusammengeführt wurden. Vgl. Friedrich Geiger, „Lyrik und Orchester in Mahlers Liedern nach Rückert", in: *„Lyrik aus erster Hand". Mahler und Rückert*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Erich Wolfgang Partsch und Ivana Rentsch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 115–138: 118–120.

38 Alexander Zemlinsky fertigte einen ebenfalls im Frühjahr 1906 bei Kahnt erschienenen vierhändigen Klavierauszug der Sechsten Symphonie an.

39 Schaefers bringt das erste Lied irritierenderweise als Beispiel für den „homophonen" Instrumentationstypus, was hier aber vor allem die „Homochromie" (Gleichfarbigkeit) einheitlicher Farbgruppen meint, die einander nach dem Prinzip des Gruppenkontrasts ablösen. Schaefers, *Gustav Mahlers Instrumentation*, 22–23. Zum Text-

im Umfeld der Fünften Symphonie und als musikhistorische Vorwegnahme eines mehr linearen Stils[40], daneben aber auch inhaltlich als besonderen Fall von Mahlers Konzeption musikalisch-narrativer Polyphonie interpretiert.[41] Beides bedeutet Distanz gegenüber einem eher harmonisch und akkordisch konzipierten konventionellen Klaviersatz, Distanz aber auch zum „pedalisierten" Orchesterklang der Ära Wagner–Strauss. Am ehesten noch vom Klavier her empfunden und instrumentengerecht gestaltet ist das zweite der *Kindertotenlieder*, in geringerem Maße das vierte. Vor allem die Lieder 1 und 3 entwickeln jenen karg-linearen, oft basslosen spröden Klangstil, der die Wahrnehmung der Lieder im Ganzen geprägt hat. Das letzte Lied des Zyklus ist, zumindest in seinem Anfangsteil, deutlich orchestral konzipiert, eigentlich der einzige Abschnitt des Zyklus, der sein (reduziertes) Orchester als Tutti einsetzt. Insgesamt fällt auf, dass Mahler die nach einer Unterbrechung von zwei Sommern 1904 komponierten beiden Lieder 2 und 5 wieder stärker instrumentenidiomatisch konzipiert und auf diese Weise den einmal gesetzten neutraleren „Kammermusikton" der Lieder wenn nicht verlassen, so doch erweitert hat. Für das Verhältnis von Orchesterklang und Klavierklang sind gerade diese zuletzt komponierten Lieder aufschlussreich, denn Idiomatisches erfordert bei Besetzungswechseln stets irgendeine Form der ‚Übersetzung'.

ABBILDUNG 8 zeigt eine Passage des zweiten Lieds in deutlich idiomatischem Klaviersatz: die instrumental führende Melodiestimme liegt durchgehend im Sopran, wird im *forte* durch Oktavgriffe verstärkt, akkordisch unterfüttert und von gebrochenen bzw. arpeggierten Harmonien der linken Hand getragen.

Der Orchestersatz der Takte 31 und 32 („dorthin, dorthin …") zieht seine Konsequenzen aus den klangästhetischen Unterschieden von Klavier und Orchester (**ABB. 9A**): Flöten und Oboe oktavieren die in der Klavierfassung bereits oktavierten Melodielinien (hier die der ersten Violinen und Bratschen); die dem Klavier verwandte Harfe übernimmt die gebrochene Begleitung. Seine eigentümliche Kontur erhält der Klang jedoch erst mit der Ausinstrumentierung dessen, was beim Klavier das Pedal leistet. Klarinette und Horn kreuzen als den Klang bindende Farben zwischen den Melodielagen unterschiedlicher Stimmen, Fagott und tiefe Streicher realisieren den Bass als *Pizzicato*-Impuls und liegender Klang, die unscharfe Verdopplung der Harfentöne in doppelt so langsamen *pizzicati* der Celli gibt dem Gesamtklang ein Moment von Unschärfe.

Während Mahler an dieser Stelle erkennbar klangliche Äquivalente für Klavier und Orchester sucht, sind die zwei voneinander abweichenden Lösungen der Takte 48 bis 51 desselben Lieds ein Beispiel für die Selbständigkeit der Fassungen, denn hier liegen nicht nur klangliche, sondern im engeren Sinne kompositorische Varianten vor. Während die Klavierfassung sich auf das beschriebene Begleitmodell beschränkt, setzt in der Orchesterfassung die in Achteln gebrochene Begleitfigur aus, um der Soloflöte eine in der Klavierfassung nicht vorhandene Beantwortung der vorangegangenen Phrase der Singstimme („doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen") zu ermöglichen (**ABB. 9B**).

bezug der Instrumentation in den *Kindertotenliedern* siehe Geiger, „Lyrik und Orchester in Mahlers Liedern nach Rückert".

40 Vgl., die Diskussion zusammenfassend, Julian Johnson, *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, New York: Oxford University Press 2009, 27.

41 Ebd., 71–83.

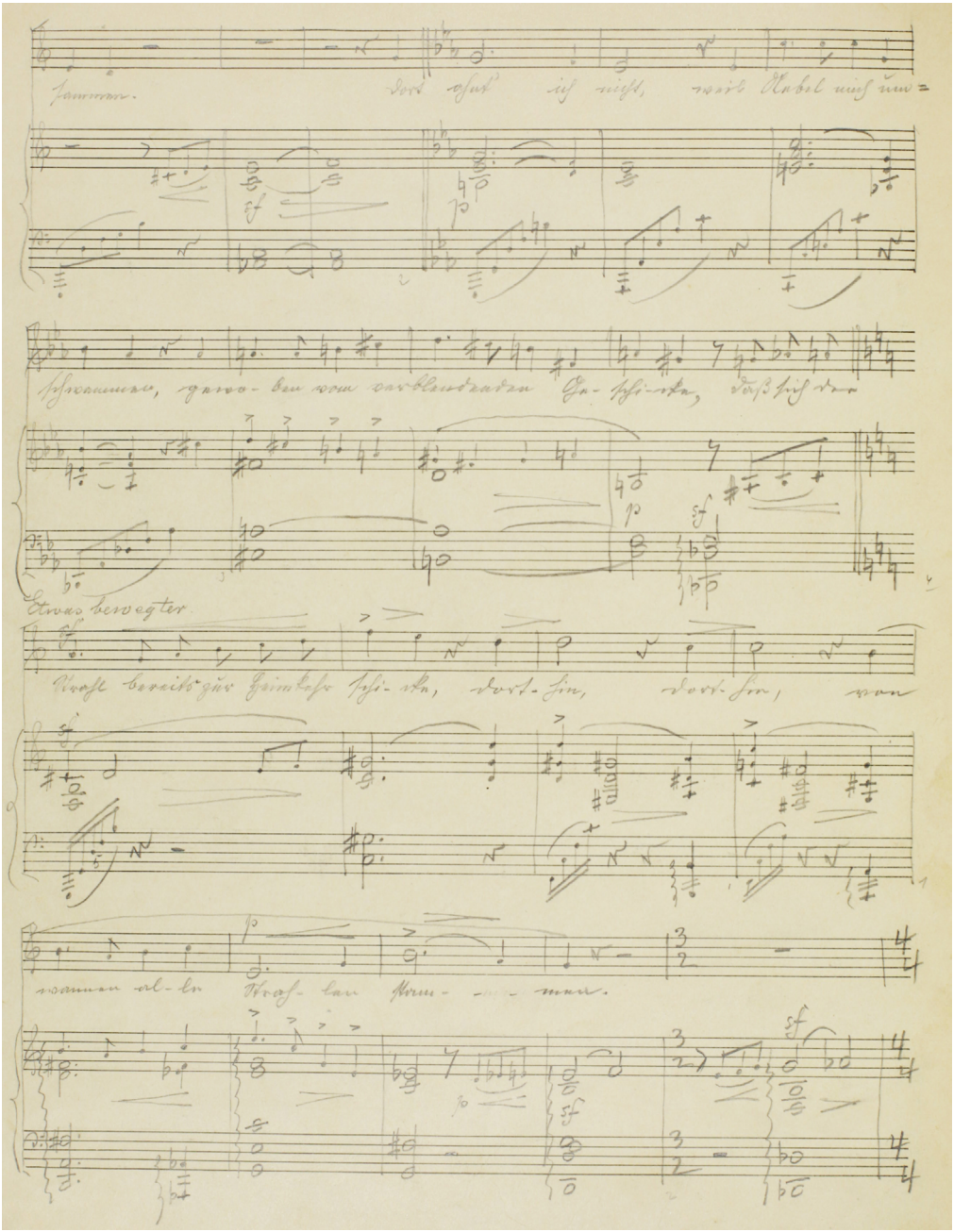


ABBILDUNG 8: Mahler, „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen" (*Kindertotenlieder*, Nr. 2), Stichvorlage der Klavierfassung, Kopistenabschrift des Autographs (unbekannter Kopist), 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.23, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9703 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, T. 19–37.

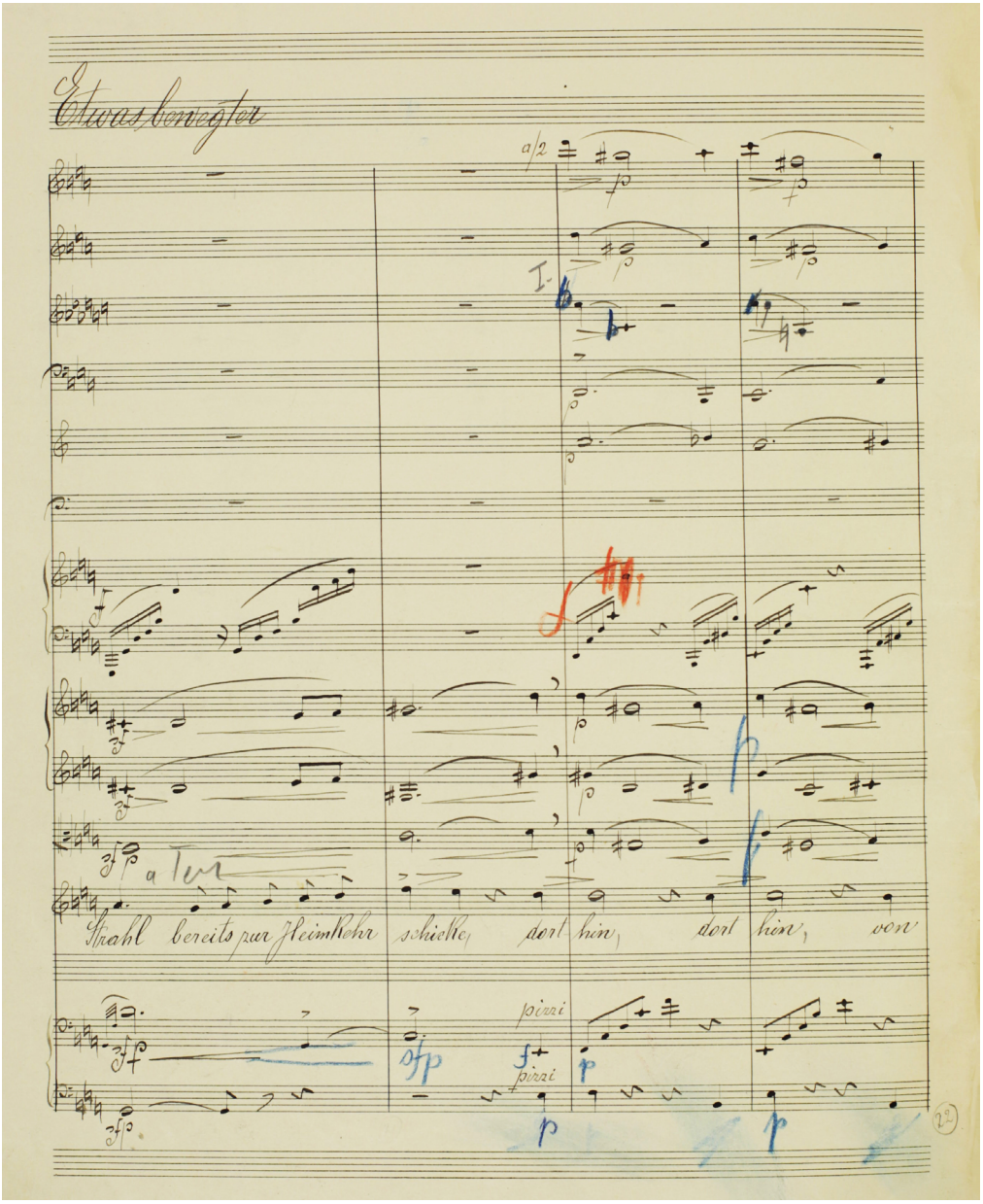


ABBILDUNG 9A: Mahler, „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen" (*Kindertotenlieder*, Nr. 2), Stichvorlage der Orchesterfassung, Abschrift des Autographs durch den Kopisten Joseph Strohs mit handschriftlichen Eintragungen Mahlers, 1905, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.22, https://www.gustav-mahler.org/libraryid/9702 (30.6.2026), Dauerleihgabe der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, T. 29–32.

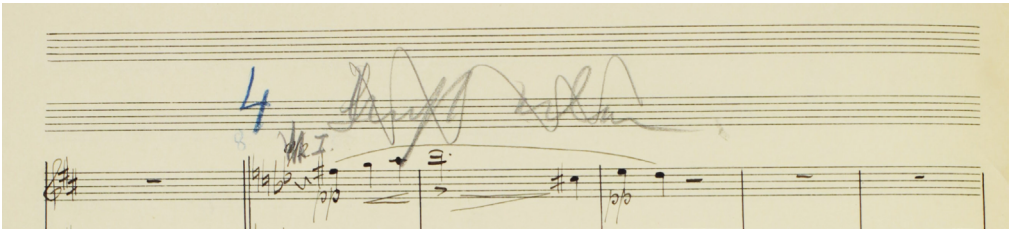


ABBILDUNG 9B: „Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen", Stichvorlage der Orchesterfassung mit Eintragungen Mahlers, Österreichische Nationalbibliothek, L17.IGMG.22 (wie Abb. 9a), T. 48–50, Flöten.

Wie auch immer man die berührende und eigentümlich redende Flötenstimme dieses besonderen Moments inhaltlich interpretieren möchte (in ihr hallt die Todesahnung nach, die das Subjekt des Gedichts – der Vater – im Blick der noch lebenden Kinder gespürt haben will), ist sie rein technisch ein Beleg dafür, wie ein größer und vielstimmiger besetztes Ensemble offenbar auch seine Gravitation auf das kompositorische Formgefühl ausüben kann: Anders als in der ‚kubistischen' Formfaltung durch Farbwechsel in der Stelle aus der Sechsten Symphonie verlangen mehr Instrumentalstimmen hier in gewissem Sinne mehr und andere Musik.

3. Zur *longue durée* des Orchesterklangs: Klang und Gattungsgeschichte

Die Grenzen einer Philologie des musikalischen Klangs ergeben sich aus der rein quantitativen Unerschöpflichkeit potenziell interessanter Details. Sie ergeben sich grundsätzlich aber auch aus der Schwierigkeit, philologisch über das Faktische des konkret Notierten hinauszudenken, weshalb ein philologisch-formanalytischer Zugang der Ergänzung durch hermeneutische, interpretierende Ansätze bedarf.

Der Fokus soll hier, zunächst wiederum für die Symphonie, auf den geschichtlichen Ermöglichungsbedingungen der Komposition liegen, auf den historischen Gegenkräften, die den Spielraum dessen einschränkten, was für Mahler klanglich und entsprechend kompositionstechnisch machbar war. Das Orchester ist in dieser Perspektive nicht einfach die Palette der Klänge und Klangfarben, aus denen sich die Textur des Orchesterklangs zusammensetzt, sondern ein Zusammenhang von Traditionen und praktischem Wissen, eine komplexe soziale Institution und Weise des gemeinsamen Musizierens[42], in der sich neue Möglichkeiten musikalischen Sinns bewähren müssen.

In Mahlers Symphonien als späten Exemplaren einer mehr als ein Jahrhundert existierenden musikalischen Gattung hat die Geschichte dieser Gattung zwangsläufig starke Spuren

42 Vgl. den klassischen, an Maurice Halbwachs anschließenden Aufsatz von Alfred Schütz, „Gemeinsam musizieren", in: *Schriften zur Musik* (Werkausgabe, Bd. 7), hg. von Gerd Sebald und Andreas Georg Stascheit, München: UVK 2016, 149–169.

hinterlassen. Klang- und sozialgeschichtlich liegen die Anfänge der Symphonie im Alternieren von solistischen und chorisch geführten Instrumenten des *concerto grosso* des 18. Jahrhunderts, von „concertino" und „ripieno". In den Symphonien Haydns weicht die Opposition von Einzelinstrument und Kollektiv einer differenzierteren Behandlung, die einerseits das Tutti durch Integration der Einzelstimmen – vor allem der Bläser – transformiert und die andererseits das konzertierende Moment in den solistischen Passagen zugunsten neuer Techniken wie der bereits genannten durchbrochenen Arbeit zurücknimmt. Man hat in dieser Transformation eine Parallele zur Entwicklung der Gesellschaft gesehen, von der vormodernen Gesellschaft und ihren ständischen Hierarchien zur sich ausdifferenzierenden, individualistischen „commercial society" der Moderne.[43] Klanggeschichtlich vergrößert sich zwischen Haydn und Mahler die Orchesterbesetzung kontinuierlich, was eine erneute Funktionsänderung des Tutti, der klanglichen Totale des Orchesters nach sich zieht. Was im *concerto grosso* der nachgeordneten Bestätigung und Rahmung dessen diente, was die Solisten zu sagen hatten, wird nun – spätestens bei Anton Bruckner – zum Hauptzweck, zu einem nicht mehr nur affirmierenden, sondern in seiner Monumentalität bereits an sich affirmativen Klang, gegenüber dem sich das Einzelne nur schwer behaupten kann.

Bekanntlich gerät auch die ‚kleine' Gattung des Lieds im späten 19. Jahrhundert in den Sog dieser Entwicklung.[44] Die faktisch (durch Singstimmen) oder idiomatisch (durch Liedmelodik) vorgenommene Integration des Lieds in die nach-Beethoven'sche Symphonie hat Konsequenzen für beide Gattungen. Klavierlieder tendieren zum quasi-symphonischen Klang, der Symphonie erschließen sich, auch unter dem Einfluss der vokalen und orchestralen Entwicklungen der Oper, umgekehrt neue Dimensionen von Individualität und Subjektivität, die sich der beschriebenen Tendenz zur Totale widersetzen. Die Analogie zwischen dem Orchester als Gesellschaft im Kleinen und der sich allmählich in die moderne Massengesellschaft verwandelnden bürgerlichen Gesellschaft liegt auch hier nahe.

Konstitutiv für die Symphonie, von ihren Anfängen bis zu Mahler, ist die Kopplung orchestraler Klangtypen an die Funktionen der musikalischen Form. Symphonische Form beschränkt sich nicht auf die Arbeit mit Themen und den Entwurf harmonischer Großdispositionen. Zur eigentlich symphonischen Form wird sie erst durch den Wechsel instrumentalklanglich differenzierter Formteile. Symphonische Themen sind klanglich, durch die Art ihrer Instrumentation individualisiert, und auch die zeitliche Dynamik der symphonischen Form resultiert aus klanglicher Differenzierung, indem themensetzende, entwickelnde, bestätigende oder auflösende Teile mit unterschiedlichen Graden klanglicher Stabilität und Dichte einander ablösen.

Ein makroanalytischer Vergleich der jeweils ersten Sätze der sechsten Symphonien von Bruckner (1879–1881) und Mahler ist vor diesem Hintergrund instruktiv.[45] Er zeigt zwei

43 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minneapolis Press ¹²2014, 66, und Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 160.

44 Hermann Danuser, „Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze", *Die Musikforschung* 30 (1977), H. 4, 425–452, und Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel: Bärenreiter 1991.

45 Für ausführliche neuere Gesamtinterpretationen von Mahlers Sechster Symphonie vgl. Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: edition text + kritik 2014, Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University

unterschiedliche Ansätze orchestraler Komposition, vermittelt aber auch einen Eindruck von der Norm, von der sich vor allem Mahlers Symphonien abhoben. Bruckners Exposition lässt die für seine Symphonien typische Themenbehandlung erkennen: erst suchend leise, dann dieselbe Musik affirmierend laut im Tutti, und zwar sowohl im ersten Thema als auch in der kontrastierenden Gesangsperiode, dem zweiten Thema.[46] Bruckners (gattungsgeschichtlich neues) drittes Thema geht als typisches „Unisono-Thema" hingegen vom Tuttiklang aus, der hier, am Ende der Exposition, nicht nur die Vielzahl unterschiedlicher Stimmen virtuell zu einer einzelnen zusammenzwingt, sondern dies unvermittelt mit hoher Klangenergie und entsprechender Lautheit geschehen lässt.

Mahlers erster Satz, mit seiner ‚kopflastigen', auf eine deformierte, instabile Reprise und deren ‚Rettung' in einer triumphierenden Coda hin ausgerichteten Formanlage, ist aufs Ganze genommen wesentlich häufiger und länger laut als der Bruckners.[47] Wirklich leise wird die Musik bei Mahler nur im Nachgang lauter Passagen, quasi decrescendo, und insgesamt nur an drei Stellen: der sogenannten Herdenglockenepisode in der Durchführung, die sich mit ihrer unvorhersehbar öffnenden alpinen Klangwelt als idyllische Parenthese, als exterritorialer Formteil deuten lässt; dann jeweils im Umfeld der die Formdynamik entscheidenden harmonischen Formziele, der „essential expositional closure" (EEC) bzw. „essential structural closure" (ESC) der *Sonata Theory* (T. 114–121, T. 364–373); schließlich kurz im deutlich auf Bruckner anspielenden Choralthema (T. 61–76, T. 336–347), das, konträr zum Bruckner'schen Choral, hier ein harmonisch instabiles, unsicheres, wenn auch seiner Formfunktion widersprechend gerade nicht modulierendes Überleitungsthema ist.[48]

Hört man die Symphoniesätze nacheinander, meint man zu verstehen, was beim Autor der eingangs zitierten Kritik den Eindruck klanglicher Hypertrophie auslöste: Die ganze erste Themengruppe wird, bei starker klanglicher Individualisierung aller ihrer Segmente, von Beginn an von der Klangtotale des durchgehend *fortissimo* spielenden Orchesters beherrscht. Ein massives Unisono-Tutti – bei Bruckner erst am Ende der Exposition als dramatische Zuspitzung eingesetzt – ist bei Mahler bereits nach 24 Takten zu hören. Wenn die symphonische Norm den lustvoll genossenen, triumphierenden ‚Lärm' konventionell als Formziel einsetzt, das durch Kampf, Arbeit und Mühen im Getümmel der musikalischen Themen und Motive errungen werden muss, dann werden Hörer:innen hier mit dem Gegenteil konfrontiert. Der symphonische Lärm präsentiert sich von Beginn an in voller Präsenz, und seine temporäre Abwesenheit in den beschriebenen Formepisoden beziehungsweise im Ausklang der großformalen Bögen nimmt genau dadurch einen anderen Charakter an: mehr Ausweichen, Entlastung oder Aufatmen nach überfordernder Anstrengung.

Press 2015, Karol Berger, *Mahler's Symphonic World. Music for the Age of Uncertainty*, Chicago: Chicago University Press 2025, und Adrian Alban, *Mahlers Sechste Symphonie als Kritik der symphonischen Gewalt*, Dissertation, Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart 2025.

46 Die „tutti affirmation" ist als Element der „transition" ein Erbe des klassischen Stils und gehört zu dessen materialen Formkategorien. Vgl. James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006, 95, 101, 113–114.

47 Zur Form von Mahlers Satz vgl. die ausführliche Analyse in Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 93–138. Die unterschiedlichen Lautheitsgrade lassen sich empirisch mithilfe von Pegelvergleichen ähnlich produzierter Tonträger heute ohne größeren Aufwand bestätigen. Vgl. hierzu Tobias Janz, „Crafting Orchestral Sound around 1900. Writing Music and Listening to Music in Mahler's Sixth Symphony", *Sound Studies* 11 (2025), H. 2, 234–254: 246–249, https://doi.org/10.1080/20551940.2025.2539008.

48 Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 112.

Mikroanalytisch lässt sich dies am Gebrauch des Beckens vertiefen, dessen das Klangspektrum abdeckendes Geräusch zwar an sehr vielen Stellen in den Revisionen getilgt wurde, gleich in den ersten 50 Takten aber immerhin noch zwei Mal erklingt, jeweils als Zielpunkt großer jubilierender Formgesten. Gerechtfertigt ist der Einsatz des – musikalisch schwer zu integrierenden – kulminierenden Beckenschlags bei Mahler nur bei entsprechender formaler Vorbereitung und bei ausreichend Formzeit zum Ausklingen. Ganz so wie bei Bruckner, der ihn in den langsamen Sätzen der Siebten und Achten Symphonie bekanntlich für den Effekt singulärer ‚Entladung' sehr lange angestauter Energie reservierte (und nicht einfach als Farbkomponente eines heterogenen Idioms wie etwa im Triumphmarsch der *Aida*). Auch Mahler lässt dem zweiten Beckenschlag diese Zeit für eine auskomponierte Zerfallsphase, die mit dem explosionsartigen Impuls des Beckens als formalem Kulminationspunkt einsetzt (Halbschluss am Ende des Hauptsatzes, T. 47 und 326) und sich dann in Richtung tiefere Register auflöst; es handelt sich hier einerseits um eine gängige Art, einen Halbschluss formal ausfedern zu lassen, die man ähnlich schon bei Mozart findet (Kopfsatz des Streichquartetts d-Moll KV 421), andererseits um eine Art *musique spectrale* avant la lettre, die mit Mitteln der Orchestrierung ein singuläres Klangereignis – den komplexen Beckenschlag und seinen Nachhall – auskomponiert. Sein jeweils formlogisch gerechtfertigter Einsatz exakt am Ende der ersten Themengruppe, seine Vorwegnahme in Takt 29 und auch die Wiederholung der gesamten Exposition führen zu dem merkwürdigen Eindruck eines weder exzeptionellen noch ‚außermusikalisch' legitimierten Geräuschs. Die Sonatenform selbst beginnt gleichsam zu marschieren, anstatt lediglich mit Marschmusik gefüllt zu werden.[49]

Den instabilen kurzen Überleitungschoral überträgt Mahler beim ersten Erklingen einem konventionell gesetzten Holzbläserchor, um ihn in der instabilen Reprise in hastig doppeltem Tempo mit Celesta-Akkorden und *pizzicati* zu überblenden und ihn klanglich so in die Nähe des (in der Reprise formal verkümmerten) Seitensatzthemas zu rücken. Eingeleitet wird er jeweils durch das akkordische Dur-Moll-Motto der Symphonie. Dessen seinerseits außergewöhnliche Instrumentation – eine Art „Cross-Fading" (vor Erfindung des Mischpults, das Blaukopfs These der Antizipation des Tonstudios mit instrumentalen Mitteln bestätigt) zwischen zwei Instrumentengruppen, das einen gleitenden Übergang zwischen Klangfarben erlaubt – gehört wie die ‚Klangfarbenmelodie' der Hörner im Scherzo der Fünften Symphonie (T. 270–278) zu den häufiger diskutierten Instrumentationseinfällen Mahlers.[50] Der Effekt einer unmerklichen Klangmodulation scheint, wie die Überblendung im Filmschnitt, auf seine Weise die Idee eines Durchgangs zwischen narratologisch getrennten Dimensionen der musikalischen Zeit zu symbolisieren, die die Symphonie auf vielfache Art durchspielt.[51]

49 Für die Rigidität, die das Formschema erhält, spricht umgekehrt die Tatsache, dass die Hauptkadenzen (EEC, später entsprechend ESC) ohne jeden klangfarblichen Widerstand, d. h. ohne jene „diskontinuierliche Orchestration" gesetzt sind, die John Sheinbaum als typisch für Mahlers Kadenzen erkannt hat. Vgl. John J. Sheinbaum, „The Artifice of the ‚Natural'. Mahler's Orchestration at Cadences", *Journal of Musicological Research* 24 (2005), H. 2, 91–121.

50 Vgl. Sheinbaum, *Timbre, Form, and Fin-de-Siècle Refractions in Mahler's Symphonies*, 1–4.

51 Für den Gedanken der narrativ getrennten Zeitebenen siehe die Interpretation von Siegfried Oechsle, „Liedcharaktere und historische Rekursivität. Perspektiven der Mahler-Analyse am Beispiel des Andante der *Sechsten Symphonie*", in: *Gustav Mahler und das Lied*. Referate des Bonner Symposions 2001, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Frankfurt a. M.: Lang 2003, 145–169.

Vera Micznik hat hinsichtlich des von ihr konstatierten hohen Grads der „narrativity" von Mahlers Musik auf die Bedeutung der „sekundären Parameter" (Klangfarbe, Artikulation) hingewiesen.[52] Ein Schlüssel zum Verständnis des Orchesterklangs bei Mahler dürfte darin liegen, dass Mahler solche unterschiedlichen Grade der Narrativität (im Sinne Miczniks), durchaus in Einklang mit der Gattungskonvention, auch zur formalen Binnendifferenzierung nutzt. Nur wenige Andeutungen dazu: Im Finale steht die theatralisch anmutende, tendenziell leise und raumklanglich konzipierte merkwürdige Klangfarbenwelt der zyklisch wiederkehrenden Einleitungsritornelle in Kontrast zu der (trotz der zwei Hammerschläge) klanglich weit konventionelleren, kompakteren und überwiegend lauten[53] symphonischen Welt des in sie eingebetteten Sonatensatzes. Das Scherzo lässt das ebenfalls wiederum von den sekundären Parametern getragene Groteske seiner Marschcharaktere der durch die Taktarten stolpernden Welt von Gestern der Trios begegnen, die zumindest anfangs auch instrumentalklanglich „altväterisch", vorklassisch daherkommt.[54] Das Andante schließt in seinen klanglichen Mitteln an die Abgeschiedenheit der Herdenglockenepisode an. Anders als in den Binnensätzen der Fünften und Siebten Symphonie gibt es in diesem emphatisch lyrischen Andante jedoch keinen wirklichen Abschied vom lauten, großen Tuttiklang. Der Unterschied zu den vielen lärmenden, geräuschhaften Passagen der Symphonie ist keiner der Lautstärke, sondern der Klangqualität. Auf dem Tuttihöhepunkt (T. 173 bis zum Schluss) entfaltet sich die Musik des Andante breit in einer Form der erfüllten musikalischen Präsenz, wobei sich der Ausdrucksgegensatz der beiden Liedthemen in eine höhere Synthese auflöst.[55] Es ist nahezu die einzige Stelle der Symphonie, wo der Orchestersatz ungebrochen der Konvention des symphonischen Tuttimischklangs mit Unisonoverdopplung der Melodielinien und breitem Hörnerpedal entspricht.

Die Ungebrochenheit des Tons auf dem Höhepunkt des Andante verbindet die Symphonie mit dem Tonfall der *Kindertotenlieder*. Davon abgesehen stehen diese aber, wie eingangs erörtert, in größtmöglichem Kontrast zur Klangwelt der Sechsten. Während in der Symphonie insgesamt der Tuttiklang vorherrscht, geht dieser den Liedern mit Ausnahme der Wettermusik des finalen Lieds ab, für die Mahler das reduzierte Orchester ein einziges Mal um Piccoloflöte, Kontrafagott und Tam-tam sowie zur vierfachen Hörnerbesetzung (weiter ohne sonstige Blechbläser) vergrößert.[56] Gegenüber den klanglich expansiveren *Wunderhorn*-Liedern zeichnen sich Mahlers mittlere Lieder insgesamt durch eine Tendenz zur Reduktion oder Konzentration aus, die klangliche Individualisierung auf andere Weise ermöglicht als die großbesetzte Symphonie. Die narrative Vielstimmigkeit und Buntheit der *Wunderhorn*-Texte weicht einer Lyrik, die emphatisch Ich sagt – ungeachtet der in den *Kindertotenliedern* implizit

52 Vera Micznik, „Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler", *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), H. 2, 193–249.

53 Eine Ausnahme ist das Seitensatzthema, vor allem in der Reprise (T. 575–585), das hier mit seiner solistischen Instrumentation an eine Wiederaufnahme der Herdenglockenepisode anschließt, deren Klangfarbenarrangement die Einleitung zunächst auf extreme Weise eingedunkelt hatte („tiefes Glockengeläute" statt Herdenglocken, Solo-Tuba statt Solo-Horn usw.).

54 Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge. Das Groteske in der Wiener Moderne (1885–1914)*, Stuttgart: Steiner 2006, 94–100.

55 Oechsle, „Liedcharaktere und historische Rekursivität", 162–164.

56 Ein generelles Verschwinden des Tutti konstatiert Jürgen Maehder am Orchestersatz des *Lied von der Erde*. Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangfarbendisposition im Spätwerk Gustav Mahlers", 54.

anwesenden Geisterstimmen der toten Kinder. Die Faktur der Musik orientiert sich stärker an der einen führenden Singstimme und deren Melodie, die die Instrumente sparsam umkleiden und umspielen.[57] Ironie und Gebrochenheit weichen der Erkundung existenzieller Extreme in einer radikal subjektiven Erfahrungsperspektive, der die äußerst sensible musikalische Klangbehandlung entspricht.

Allein Motivik und Harmonik lassen erkennen, dass die Symphonie und die Lieder demselben musikalischen Vorstellungsraum angehören. Harmonisch durch die Klammer d-Moll/D-Dur um die Binnenregion c-Moll/Es-Dur herum geschlossen, vollzieht sich in der Folge der fünf Lieder eine Transformation. Die Binnenregion c-Moll/Es-Dur führt vom Liederzyklus untergründig (Adorno) zur Symphonie, wo man sie in der Herdenglockenepisode, im Andante und am Beginn des Finales findet, während D-Dur auch in der Symphonie für eine wenn auch nur temporäre, marginal bleibende Wendung ins Positive steht.[58] Harmonisch nimmt die Transformation in den *Kindertotenliedern* den umgekehrten Weg der Symphonie. Während in deren Motto auf Dur stets Moll folgt (und Ersteres am Ende verdrängt), lichtet sich die Musik in den Liedern insgesamt nach Dur hin auf: von c-Moll nach Es-Dur in den mittleren drei, von d-Moll nach D-Dur in den rahmenden zwei.

Musikalisch entspricht der inhaltlichen Bewegung hin zu Trost und Akzeptanz eine Entwicklung von geringstimmiger Polyphonie und Klagegesten zum abschließenden Wiegenlied. Klanglich entspricht ihr eine Bewegung vom homochromen Klangregister der Oboe-Englischhorn-Fagott-Gruppe zu dem der Flöten-Klarinetten-Horngruppe. An die Stelle der Harfe tritt im Wiegenlied die Celesta. Besonders subtil zeigt sich die Transformation am Glöckchenklang, jedenfalls dann, wenn man Mahlers Instrumentationsbezeichnung wörtlich nimmt: im ersten Lied ein Glockenspiel, im fünften Lied an analoger Stelle ein musikalisch schwerer einzubindendes, dafür semantisch ‚sprechenderes' Glöckchen, mit einem Flageolettton der Celli sowie der verdoppelnden Piccoloflöte in eine Art Leuchtkranz gefasst.[59]

Eine derartig fein ausgehörte Individualisierung von Einzelklängen ist auf dem Klavier schwer zu realisieren, in der Orchesterfassung hingegen bereits kompositorisch deutlich ausgeprägt.[60] Die Pauke etwa hat bis zum (zweiten) Tutti des fünften Lieds (T. 67) überhaupt nur einen einzigen, wenn auch hier klanglich bedeutsamen Ton zu spielen (Nr. 2, T. 39–40). Die starke Individualisierung des Klangs hängt mit dem Sujet und der ihm inhärenten Idee der Transformation zusammen, ist also inhaltlich erklärbar, geht jedoch nicht in der Semantik der Lieder auf. Instrumentationstechnisch ist das Orchester der *Kindertotenlieder* kein Klangkörper mehr (wie es das Orchester einer Haydn-Symphonie oder Bach-Kantate war), sondern ein Reservoir von Möglichkeiten. Klanggeschichtlich löst sich die Einheit des Orchesterklangs, die in der gleichzeitig entstandenen Symphonie bei allen Brechungen als mächtige Totalität in voller Präsenz erscheint, hier zunehmend in klangliche Elementarteilchen auf – die singuläre Pauke, das unerwartete Auftreten der Celesta, das beschriebene geisterhafte Echo der Soloflöte oder das einsam leuchtende Glöckchen.

57 Johnson, *Mahler's Voices*, 72–83.

58 So als Tonart des zweiten Trios im Scherzo (T. 273–354) sowie des heiteren Seitensatzes im Finale (T. 191–228).

59 Zur Semantik von Tam-tam und Glöckchen vgl. das Kapitel von Karol Berger in diesem Band.

60 Der Grund dafür, warum der Orchesterfassung meist der ästhetische Primat gegenüber der Klavierfassung zugesprochen wird. Vgl. Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, 255–268.

4. Moderne und Subjektivität: Klang und Gegenwart

Wie angedeutet legen es solche Beobachtungen nahe, im Orchesterklang nicht nur das musikalische, sondern auch das soziologische und sozialhistorische Phänomen zu sehen. Argumente dafür finden sich bei Georg Simmel, dessen Modernebegriff eine starke ästhetische Komponente besitzt und dessen kultursoziologische Beobachtungen bereits verschiedentlich auf Mahlers Klang bezogen worden sind.[61]

Für die Orientierung an Simmel (1858–1918) spricht zunächst die Generationsgenossenschaft mit Mahler. Dass sich der Begriff der „Hypertrophie" – in der frühen Rezeption der Sechsten wie gesehen ein pauschalisierend negatives Werturteil – bei Simmel in dessen 1903, dem Jahr der Komposition der Symphonie, entstandenem Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben"[62] an prominenter Stelle findet, ist kaum ein Zufall. Liest man bei Simmel nach, dann drängt sich allerdings mehr als nur der Gedanke auf, dass der Klang von Mahlers Musik eben auch eine musikalische Resonanz konkreter großstädtischer Hörerfahrungen der Moderne um 1900 ist, so unbestreitbar der wahrnehmungssoziologische Zusammenhang sein dürfte. Simmel sieht die Überfülle kontingenter Bilder und Eindrücke, die den großstädtischen Menschen bedrängen, ihn überfordern und deren Übermacht er sich nur mit einem Panzer aus Blasiertheit und sozialer Kälte erwehren könne. Die allesdurchdringende Kraft der monetären Ökonomie halte die in die Dissoziation getriebene Gesellschaft zusammen, gleichzeitig ist eben sie eine der Ursachen der sozialen Desintegration. Der Aufsatz von 1903 fügt einen weiteren sozialpsychologischen Gedanken hinzu. „Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Denkens gegen die Übermacht der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren", heißt es zu Beginn.[63] Simmel ist, was die Chancen solcher Bewahrung betrifft, Pessimist. Die „Tragödie der Kultur", von der Simmel an anderer Stelle spricht[64], besteht für ihn darin, dass der Einzelne der überfordernden „äußerlichen Kultur" letztlich ohnmächtig gegenübersteht. „Äußerliche Kultur", das ist der objektive Geist im Hegel'schen Sinne, also alles, was die Gesellschaft überhaupt an Kultur hervorbringt, ob Theaterstücke, Regenschirme, Bürokratie, Eisenbahnen oder Stahlwerke. Einige Seiten später spitzt Simmel seine Skepsis zur Diagnose einer „Atrophie der individuellen durch die Hypertrophie der objektiven Kultur" zu[65]: Das Subjekt verkümmert zwangsläufig angesichts der Übermacht des von ihm selbst im Kollektiv mit Hervorgebrachten.

61 So der wahrnehmungssoziologische Begriff der „Hyperästhesie" mit ihrer doppelten Bedeutung von Geräuschempfindlichkeit und einer dazu komplementären Hörsensibilität für die feinsten Nuancen und Abschattierungen innerhalb komplexer musikalischer Klangarrangements. Siehe Bernhard Appel, „Großstädtische Wahrnehmungsmuster in Gustav Mahlers Symphonien. Ein soziologischer Versuch", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), H. 1, 87–102, und Boris Voigt, „Das Scherzo der fünften Symphonie Gustav Mahlers als Reflexion auf die gesellschaftliche Moderne", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41 (2010), H. 2, 195–239. Zu Simmel und dem Klang der Großstadt vgl. auch Daniel Morat, „Der Rhythmus der Großstadt um 1900", *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 7 (2013), H. 1, 28–37.

62 Georg Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben", in: *Philosophische Kultur*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2008, 905–916.

63 Ebd., 905.

64 Georg Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur", in: *Philosophische Kultur*, 199–220.

65 Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben", 915.

Wenn die sozialpsychologische Diagnose einer Krise des Subjekts etwas mit Mahlers Musik zu tun hat, dann vielleicht in dem Sinne, dass Mahler sich ihr mit seinen Mitteln stellt. Mit ihrer schieren Größe und der Totalität ihrer Klangmassen ist die Sechste Symphonie zunächst natürlich selbst ein Beispiel der hypertrophen objektiven Kultur. Die frühe Kritik konnte dies gar nicht überhören. Für eine Atrophie des Subjekts bzw. der individuellen Kultur spricht, von inhaltsästhetischen Deutungen der Symphonie abgesehen, in Mahlers Sechster allerdings wenig. Im Gegenteil: Als Kunstwerk scheint die überdimensionierte Symphonie heroisch auf die kompositorische Bewältigung des hypertroph gewordenen objektiven Geistes in Form einer künstlerischen Mimikry zu zielen. Wie tragisch ihr Gehalt sein mag, stellt sie als künstlerische *tour de force* und Leistung eines Einzelnen auch einen Triumph des Subjekts über die objektive Kultur dar, gerade auch in der zweifachen Bewältigung kompositorischer und performativer Herausforderungen. Dialektisch ließe sich, und hierin mag der Schlüssel zum Verständnis ihres komplizierten Klangs liegen, genau darin allerdings auch ein Triumph der objektiven Kultur sehen: in dem Maße nämlich, in dem sich das Subjekt in der Wahl der Mittel dieser angleicht oder angleichen muss. Mit der dominierenden kulturkritisch-negativen Lesart der Symphonie, in der man auch eine künstlerische Antizipation der politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts gehört hat, mag man darin den Kern ihrer ästhetischen Idee sehen, in der objektiven Gewalt, der sich das Subjekt aussetzen und von der es sich losreißen muss, will es sich als Subjekt behaupten. Und in dem Preis, den es dafür bezahlen muss.

Sind die so anders gestalteten *Kindertotenlieder* dann aber nicht ein vergleichbarer Versuch der Selbstbehauptung des Subjekts? Liest man den lyrisch verarbeiteten Tod der Kinder nicht biografisch oder psychologisch auf Rückert oder Mahler selbst bezogen, sondern als Metapher, steht er für eine komplementäre Form von Gewalt, nicht für ein Zuviel von Welt, sondern für den schlimmstmöglichen Entzug von Welt, den drohenden Verlust jedes sinnerfüllten Weltbezugs. Mahlers Musik scheint gegen diese spezifisch modernen und durchaus berechtigten Ängste angeschrieben. Am Ende des Zyklus steht nicht von ungefähr der Ton eines Wiegenlieds, die einfachste und sinnfälligste Form, existenzielle Ängste musikalisch zu beruhigen, ohne sie zu verdrängen.

The starting point of this chapter is the historical simultaneity of the genesis of the Sixth Symphony – criticized for its hypertrophied sound – and the *Kindertotenlieder*, which at times are characterized by a sonic sparseness rarely found in Mahler's work. In view of this opposition, fundamental questions arise about Mahler's orchestral sound, discussed here under the headings of "sense," "structure," "history," and "present." "Sense" addresses the difficulty of defining musical sound as an aesthetic entity, since it is neither identical with physical sound nor simply the content of the music. In Mahler's music, an inherent urge towards sonic perfection coexists – often uneasily – with an orchestration that allows for a remarkable degree of contingency. Against this background, the problem of "structure" and its relationship to sound is discussed with regard to the extensive reworkings of the instrumentation in the Sixth Symphony and the alternative versions of the *Kindertotenlieder*. Mahler's sound has often been viewed in terms of progressiveness. No less important is the longue durée perspective in terms of genre aesthetics. This perspective also draws attention to the sociological background of orchestral sound. Following on from this, the modernity critique of Mahler's contemporary Georg Simmel offers a means of situating the sound of the Sixth Symphony and the *Kindertotenlieder* in the intellectual context of its time.

Schlagworte/Keywords: history of sound, Instrumentation, *Kindertotenlieder*, Klangfarbe, Klanggeschichte, orchestration, Revisionen, revisions, Sechste Symphonie, Sixth Symphony, sociology of perception, timbre, Wahrnehmungssoziologie

Tobias Janz ist Professor für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Er promovierte 2005 mit einer Dissertation über die Klangdramaturgie in Wagners *Ring des Nibelungen*. Der Klang ist bis heute eines seiner Hauptarbeitsgebiete, nicht zuletzt in der Gestaltung des Lehr- und Forschungsprofils der Abteilung Musikwissenschaft/Sound Studies an der Universität Bonn. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik und die globale Musikgeschichte. Tobias Janz ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*. 2014 veröffentlichte er *Zur Genealogie der musikalischen Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag). Er hat zahlreiche Sammelbände herausgegeben, zuletzt *Ästhetische Normativität in der Musik* (2023, mit Jens Gerrit Papenburg, Frankfurt a. M.: Klostermann) und *Diskontinuitäten. Oper und Operngeschichte zwischen Weimarer Republik und früher Bundesrepublik* (2024, mit Benedetta Zucconi, Frankfurt a. M.: Campus).
https://orcid.org/0009-0003-8766-698X | tjanz@uni-bonn.de



Janz, Tobias. 2026. „Mahlers Orchesterklang analysieren. Zugänge zur Sechsten Symphonie und zu den Kindertotenliedern." In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 43–72. Wien: Hollitzer Verlag.
➔ https://doi.org/10.83452/9783990946893_04