

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

Sinfonie und Lied

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

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

Mahlers sinfonisches Œuvre im Kontext der Gattungstradition

Sosehr sich bei Mahler vokale und instrumentale Traditionen durchdringen, so deutlich knüpft er allerdings auch an die Tradition kammermusikalischer und orchestraler Gattungen an, wobei Beethoven, Schumann, Brahms und Bruckner die wohl zentralen Anker seiner diesbezüglichen Orientierung bildeten. Vor allem in Mahlers interpretatorischer Auseinandersetzung mit Beethoven zeigen sich Tendenzen, die sowohl ein Weiterdenken der Vorlagen in Richtung seiner eigenen Klangästhetik als auch die Bedeutung des Beethoven'schen Œuvres für seine eigene sinfonische Dramaturgie umfassen. Paradigmatisch sind etwa Mahlers Eingriffe anlässlich seiner Aufführung von Beethovens *Neunter Sinfonie* am 11. März 1895 in Hamburg, bei der er im Finalsatz die «alla marcia»-Passage bis zum Einsatz des Tenorsolos (T. 331–375) von einem Fernorchester ausführen ließ. Die Klangidee eines «aus der Ferne herannahenden Marsches» (Floros II: 160) steht dabei in auffälligem zeitlichen Zusammenhang mit dem Finalsatz von Mahlers 2. Sinfonie, der knapp drei Monate vor der erwähnten Beethoven-Aufführung in Partiturreinschrift vollendet wurde. Bei Mahler kommt allerdings ein ausgeprägter Antagonismus zwischen der vom Hauptorchester getragenen Vorwegnahme eines später vom Altsolo gesungenen Ausdrucks der Zuversicht («O glaube, mein Herz! O glaube: Es geht dir nichts verloren!», Z. 39; instrumentale Vorwegnahme, Z. 21) und den fanfarenhaften Einwüfen

der «in weitester Ferne» aufgestellten Trompeten zum Tragen. Es ist wesentlich diese Kollision der beiden Ebenen, die konsequent zum apokalyptischen Höhepunkt nach Z. 26 führt. Dieser Akkord (Orgelpunkt Cis, darüber h-Moll-Dreiklang) greift deutlich den Beginn des Finalsatzes auf (dort Orgelpunkt C, darüber b-Moll-Dreiklang), der wiederum dem katastrophalen «Aufschrei» am Höhepunkt des Scherzosatzes (dort ab T. 465) entstammt. Mahler war sich der außergewöhnlichen Bedeutung dieses eruptiven, krisenhaften Ausdrucksgestus bewusst: Er hatte ihn im Scherzo ursprünglich nicht vorgesehen, aber noch im Juli 1893 (während des Kompositionsprozesses) «in den dramatischen Verlauf dieses Satzes integriert» (Hefling 2011: 259). Die angespannte Expressivität dieses Katastrophenhöhepunkts hat Mahler gegenüber seiner damaligen Begleiterin Natalie Bauer-Lechner eindrücklich hervorgehoben: «So ist es mir jetzt im Scherzo bei einem Passus ergangen, den ich schon aufgegeben hatte und wegließ, dann aber auf einem Beiblatt doch hinzugefügt habe. Und nun sehe ich, daß es die unerlässlichste, gewaltigste Stelle des Ganzen ist.» (NBL 2: 26). Während also in Mahlers 2. Sinfonie der katastrophale Moment auch als zentraler Angelpunkt der Erinnerung fungiert, finden wir im Finalsatz von Beethovens *Neunter* ein zwar dramaturgisch anders geartetes, in mancher Hinsicht aber durchaus vergleichbares Verfahren: Dort ist es ein dissonierender, B-Dur- und d-Moll-Dreiklang überlagernder Akkord. Diese extreme, durch die Instrumentation noch massiv verschärfte Klanglichkeit, ein geradezu schockhafter Moment am Beginn des Finalsatzes, die bei Beethoven nach nur acht Takten eines instrumentalen Rezitativs wiederkehrt, hat dramaturgisch zweifache Funktion: Sie setzt zunächst mit den anschließenden Zitaten der Hauptthemen (bzw. Themenanfänge) der drei vorangegangenen Sätze Erinnerung frei. Bei ihrem dritten Erklängen aber, kurz vor dem ersten Einsatz der Singstimme (Bariton-Solo: «O Freunde, nicht diese Töne!»), erweitert sie die reflexive Dimension von Erinnerung zu einer auf die Zukunft gerichteten, von Hoffnung, Verheißung bis hin zur Erlösungsperspektive («überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen») geprägten Ausdruckswelt. In durchaus

vergleichbarer Weise vollzieht sich ein derartiger Prozess von Schrecken und Erinnerung hin zur Erlösung im Finalsatz von Mahlers 2. Sinfonie. Auch hier kommt der Erinnerung an den «Aufschrei» des Scherzosatzes am Beginn des Finales eine geradezu schockhafte Wirkung zu, indem sich die forcierte Spannung des initialen b-Moll (über dem Orgelpunkt C) in T. 26 überraschend in ein ruhiges, geradezu sphärisches C-Dur löst, und die Holzbläser und Hörner ein Motiv antizipieren, das später die Grundsubstanz der finalen Aussage «Sterben werd' ich, um zu leben» (ab T. 696) bilden wird. Im Kontrast zu den Schreckensfanfaren entspricht Beethovens Vision der menscheitsumfassenden Freude und der Ahnung göttlicher Transzendenz bei Mahler der Weg zur hymnischen Überhöhung der Erlösungsgewissheit. In beiden Fällen erfolgt dieser Weg über die Erinnerung: Im Falle der 2. Sinfonie Mahlers sind dies nicht nur der erwähnte Scherzoaufschrei in den ersten Takten des Finalsatzes sowie – um einen Halbton höher (h-Moll über Orgelpunkt Cis) – am Beginn der (allerdings tonal versetzten) Reprise (T. 402 ff.), sondern auch Bezugnahmen auf den ersten und den vierten Satz (das *Wunderhorn*-Lied *Urlicht*).

Einen Bezug zum Kopfsatz der *Neunten* Beethovens weist der Beginn von Mahlers 1. Sinfonie auf. In beiden Fällen wird nicht ein Thema als fertige, in sich gefestigte Gestalt, sondern vielmehr als allmähliche Entstehung aus elementaren Bausteinen exponiert. Das Beginnen und Gestaltwerden der Musik selbst bildet auch bei Mahler die wohl entscheidende kompositorische Idee seines sinfonischen Erstlings. Was sich bei Beethoven innerhalb von weniger als 20 Takten vollzieht, erstreckt sich bei Mahler allerdings über einen wesentlich längeren Zeitraum. Ausgehend vom Basisintervall der fallenden Quart (bei Beethoven sind es Quart und Quint), entfaltet er eine musikalische Dramaturgie, die im Grunde den ganzen Kopfsatz hindurch ein ständiges Changieren zwischen elementarem Baustein (Quart) und davon abgeleiteten, aber auch eigenständigen motivischen und thematischen Gedanken ist. In der von Mahler «wie ein Naturlaut» bezeichneten Einleitung (T. 1–62) tritt dieses Intervall als isoliertes Element, als Sequenz mehrerer fallender Quar-

ten, als Stilisierung eines Kuckucksrufes, der sich nicht dem zugrunde liegenden Tempo und Metrum unterordnet (T. 30 ff. und 45 ff.), sowie als polyphon gestaffelte Überlagerung fallender Quartsequenzen (ab T. 49) in Erscheinung. Noch bevor das Quartintervall den Beginn einer erstmaligen, übergreifenden thematischen Gestalt bildet, in der Mahler auf das zweite *Lied eines fahrenden Gesellen* («Ging heut' morgen übers Feld») zurückgreift (T. 62–71), kehrt er zum Element der reinen Quart zurück. Und auch nach dem Ende des ersten Erklingens des Liedthemas (T. 71–74) ist es dieses nackte Intervall, das den Übergang zur nächsten, diesmal polyphon aufgefächerten Variante des erwähnten Liedthemas (T. 74–83) bildet. Noch in den letzten Takten des Kopfsatzes macht sich die Gleichberechtigung von elementarem Baustein (Quart) und komplexeren Motiven aus dem Liedthema bemerkbar. Dabei tritt die Quart, isoliert im *ff* der Pauken (ab T. 439), als autonomer musikalischer Moment in Erscheinung. Zweimal folgt ihm eine Generalpause: Das musikalische Kontinuum, das selbst angesichts der wenigen, naturlauthaften motivischen Elemente im Anfangsteil noch ansatzweise gewahrt war, wird am Ende des Satzes radikal aufgebrochen.

Natalie Bauer-Lechner überliefert Mahlers Hinweis, dass das «Komponieren [...] wie ein Spielen mit Bausteinen» sei, «wobei aus denselben Steinen immer ein neues Gebäude entsteht. Die Steine aber liegen von der Jugend an, die allein zum Sammeln und Aufnehmen bestimmt ist, alle schon fix und fertig da.» (NBL 2: 138). Der «Baustein»-Gedanke, den Mahler hier anspricht, greift nicht nur strukturelle Aspekte auf, wie sie am Beginn von Beethovens *Neunter* in Erscheinung treten, sondern lässt auch Parallelen zu einem weiteren, wichtigen Vorbild für Mahler erkennen, nämlich den Sinfonien Anton Bruckners. Der Kopfsatz von dessen 3. Sinfonie bildet in vieler Hinsicht ein Novum in Bruckners Konzeption von Sinfonie. Das Hauptthema beginnt im fünften Takt in der Trompete und wird durch einen denkbar einfachen, elementaren musikalischen Gedanken, bestehend aus fallender Quart und anschließender Quinte, eingeleitet. Im Laufe des Satzes wird es ständigen Veränderun-