

Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*

Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und großes Orchester

Im Jahr 1907 erlitt Mahler drei große Schicksalsschläge: Im Frühjahr wurde er durch Meinungsverschiedenheiten mit seinen Vorgesetzten bei Hof und eine antisemitisch motivierte Pressekampagne gegen seine Person gezwungen, nach zehnjähriger erfolgreicher Tätigkeit als erster Kapellmeister und Direktor des Wiener Opernhauses zum Herbst seinen Rücktritt einzureichen.¹ Obwohl die unmittelbar anschließende Stelle als Direktor der Metropolitan Opera in New York, die er im Januar 1908 antrat, Aussicht auf neue Erfahrungen versprach, erlebte er den unschönen Abschied von Wien und Europa als einen großen Verlust. Während seines letzten Sommerurlaubs vor diesem einschneidenden Ereignis erkrankten seine beiden Töchter an Scharlach und Diphtherie, an deren Folge die Ältere, die vierjährige Maria, verstarb. Und als die Ärzte darauf bestanden, die zutiefst getroffenen Eltern vorsorglich ebenfalls zu untersuchen, wurde bei Mahler eine schwere Herzkrankheit diagnostiziert, an der er dreieinhalb Jahre später im Alter von nur 50 Jahren sterben sollte.

In dieser tiefgreifenden Krise erschien ihm ein kleines Büchlein, das Geschenk seines mitfühlenden Freundes Theobald Pollack, wie eine Bestimmung. Es handelte sich um *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, ein Buch, das gerade zu dieser Zeit, im Spätsommer 1907, im Inselverlag Leipzig erschienen war. Als Autor zeichnete der junge deutsche Dichter Hans Bethge (1876-1946), der seither vor allem durch zahlreiche andere Bände mit Nachdichtungen orientalischer Lyrik bekannt geworden ist.

Der Band enthält 83 deutsche Übertragungen chinesischer Gedichte, von denen die ersten sechs aus den Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung stammen, die letzten 22 aus dem 18. bis frühen 20. Jahrhundert. Den Schwerpunkt der Sammlung bilden vierzig Gedichte aus der Zeit der Tang-Dynastie (618-907). Während dieser wirtschaftlich und politisch stabilen Epoche erlebten die Künste, vor allem Dichtung, Malerei, Musik und

¹Dass Mahler sich 1897 hatte taufen lassen, spielte für den Wiener Bürgermeister Karl Lueger keine Rolle. Ihm wird das Motto zugeschrieben: "Wer ein Jude ist, bestimme ich."

Tanz, eine Blütezeit. Dazu trug entscheidend bei, dass der Staat die wenigen schriftkundigen Gelehrten, die es zu dieser Zeit gab, für seinen Verwaltungsapparat benötigte, und die Dichter daher in gesicherten Verhältnissen lebten. Zudem wurde in der Epoche der Tang das Dichten vom freiwilligen zum obligatorischen Bestandteil der Beamtenprüfungen.

Als berühmtester Dichter der Epoche sowie der chinesischen Lyrik überhaupt gilt Li Bai (701-762).² Sein ebenfalls hoch geschätzter Dichterefreund Du Fu (712-770) zählte ihn zu den „acht Unsterblichen der Weinschale“,³ und nach einer verbreiteten Legende, die seinen Tod als Folge seines oft überreichlichen Trinkens hinstellt, soll der Dichter in einem Fluss ertrunken sein, als er vom Wein berauscht in einem Boot saß und versuchte, das Spiegelbild des Mondes zu umarmen. Tatsächlich streckt Li Bai auf vielen Darstellungen sein Weinglas dem Mond entgegen. Sein Werk spiegelt diese Vorliebe: Neben Gesängen über die Freundschaft, die Natur, die Einsamkeit und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens ist er berühmt für Gedichte, die das Trinken feiern. Bei der hier besungenen leichten Trunkenheit, „die sich der taoistisch-buddhistischen Erkenntnis vom Leben als Traum verdankt“, handelt es sich jedoch nicht um billige Trunksucht, sondern vielmehr um ein „verzweifelt gesuchtes *carpe diem* im unerbittlichen Angesicht des *memento mori*“.⁴

Bethge, dessen Nachdichtungen Mahler so tief berührten, beherrschte selbst keine der asiatischen Sprachen, deren Lyrik er deutschen Lesern nahezubringen suchte. Vielmehr haben seine Fassungen eine geradezu abenteuerlich anmutende Ahnenreihe. Diese beginnt auf dem europäischen Kontinent in der Sammlung einer Pariser Bibliothek, in der sowohl der renommierte französische Sinologe Marie Jean Léon Marquis d’Hervey-Saint-Denys (1823-1892) als auch die chinabegeisterte, aber vor allem mit dem umgangssprachlichen Chinesisch ihrer Zeit vertraute Judith Gautier (1845-1917) arbeiteten. Ersterer veröffentlichte 1862 den Band *Poésies de l’époque des Thang, traduite du chinois*; 1867 folgte als Gegenstück *Le*

²Li Bai – die heute neben Li Tai Bai, der Ehrenbezeichnung mit dem Zusatz „groß“, übliche Umschrift seines Namens – ist auch unter den Namen Li Bo, Li Po, Li Tai-Po und Li Tai-Pe bekannt.

³Allerdings liegt dem, was europäische Übersetzer als „Wein“ wiedergeben, nicht das uns bekannte Getränk auf der Grundlage von Traubensaft zugrunde. Vielmehr wurden in China Hirse, Gerste und Reis zu klaren alkoholischen Getränken vergoren. Diese trank man auch nicht aus Gläsern, sondern aus tönernen Bechern. Doch hätte „Schnaps“ wohl wenig poetisch geklungen.

⁴Wolfgang Kubin, *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zur Kaiserzeit* (München: Saur, 2002) S. 133-134.

Livre de Jade, von der Tochter Théophile Gautiers unter dem Pseudonym “Judith Walter” herausgebracht. Nach dem Urteil heutiger Sinologen handelt es sich im ersten Fall um Übersetzungen, die respektvoll nahe am Wortsinn bleiben, im zweiten Fall dagegen um poetisch freie, oft mit zusätzlichen Details ausgeschmückte Nachdichtungen. Diese erfreuten sich so großer Beliebtheit unter den Lesern, dass Gautier 1902 eine wesentlich erweiterte und aufwendig illustrierte Neuausgabe veröffentlichte.

Eine Auswahl dieser Übertragungen einschließlich der kenntnisreichen Erläuterungen d’Herveys erschien 1905 in deutscher Übersetzung durch Hans Heilmann unter dem Titel *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*. Bethge unternahm es sodann, Heilmanns deutschen Sekundärübersetzungen eine poetische Form zu geben. Diese ist oft in jambischen Pentametern gestaltet und in einigen Fällen sogar gereimt. Allerdings war Bethge nicht in der Lage, Gautiers Ausschmückungen als solche zu erkennen oder gar zu hinterfragen. Dies hat dazu geführt, dass die Identifizierung der chinesischen Originale in manchen Fällen lange Zeit als fast aussichtslos galt.⁵ Mahler selbst hat Bethges Texte dann im Interesse seiner kompositorischen Absichten noch weiter durch Kürzungen, Ergänzungen, Umstellungen oder eine eigene Wortwahl bearbeitet.

In seiner umfassenden Studie zum *Lied von der Erde* charakterisiert Hermann Danuser Mahlers Auswahlkriterien folgendermaßen:

Für Mahler hatte die Liedkomposition eine grundsätzlich andere Bedeutung als etwa für Robert Schumann oder Hugo Wolf, Komponisten, welche Dichtungen zu “vertönen” pflegten und die lyrischen Gebilde der Wortkunst, indem sie sie in eine Lyrik der Tonkunst transformierten, aufhoben und so bewahrten. Mahler hingegen betrachtete Dichtungen als Textmaterial für die musikalische Komposition, das er, wann immer es ihm geboten schien, ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Wortlaut änderte, und zwar – das ist entscheidend – auf jeder Stufe des Kompositionsprozesses, von der Skizze bis zur Endfassung. Es ist dies bekanntlich einer der Gründe, weshalb er meist Texte wählte, die keine integrale, künstlerisch in sich vollendete Dichtungen darstellten, so dass eine Veränderung des Wortlautes durch den Komponisten nicht als Verstümmelung eines allseits bekannten Gedichts störend

⁵Für Leser, die an einem Vergleich der Versionen interessiert sind, bietet die Mahler-Gesellschaft von Chicago (The Chicago Mahlerites) umfassende Informationen; besonders lohnend ist hier http://www.mahlerarchives.net/Archive_documents/DLvDE/DLvDE.htm. Siehe auch den dort verlinkten Aufsatz “Tracking the Literary Metamorphosis of *Das Lied von der Erde*” von Teng-Leong Chew sowie “The Sources of the Texts in Mahler’s *Lied von der Erde*” (aus *19th-Century Music* 19/1 [1995]: 83-94) von Fusako Hamao.

ins Bewusstsein treten konnte. [...] Manche Beispiele aus späteren Stadien des Kompositionsprozesses zeigen, dass Textänderungen unter musikalischen Gesichtspunkten oder in Hinblick auf die übergreifende musikalisch-lyrische Ästhetik des Werkes vorgenommen worden sind.⁶

Mahler wählte für seine sechssätzliche Sinfonie sieben Gedichte aus Bethges *Die chinesische Flöte*, wobei er sich auf Texte aus der Tang-Zeit beschränkte. Die Grundstruktur mit den Sätzen 1, 3, 4 und 5 bilden vier Gedichte von Li Bai. Als Kontrast zum gewichtigen Eröffnungslied schob Mahler für Satz 2 ein Gedicht von Qian Qi über die Einsamkeit ein, und für den Finalsatz kombinierte er die in Bethges Band aufeinander folgenden Texte zweier befreundeter Dichter, Meng Haoran und Wang Wei, die gleichermaßen vom Abschied handeln. Alle vier im *Lied von der Erde* vertretenen chinesischen Dichter waren Zeitgenossen.⁷

Erste Entwürfe für das Werk, dem er später den Titel *Das Lied von der Erde (Eine Symphonie)* geben sollte, machte Mahler bereits 1907; die eigentliche Ausarbeitung erfolgte vor allem während der Sommerpausen 1908 und 1909, die er in seinem "Komponierhäuschen" in der Südtiroler Gemeinde Toblach verbrachte. Kurz vor der Vollendung der Komposition schrieb er an Bruno Walter: "Ich war sehr fleißig. [...] Ich weiß es selbst nicht zu sagen, wie das Ganze benannt werden könnte. Mir war eine schöne Zeit beschieden und ich glaube, dass es wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe."⁸ Anlässlich der posthumen Uraufführung am 20. November 1911 im Rahmen einer Gedenkfeier für den ein halbes Jahr zuvor verstorbenen Komponisten stellte Bruno Walter das Werk neben Mahlers *Auferstehungssymphonie*. Anton Webern schrieb in einem Brief an Alban Berg über den Eindruck, den das Werk in ihm hinterlassen hatte: "Es ist so wie das Vorbeiziehen des Lebens, besser des Gelebten, an der Seele des Sterbenden. Das Kunstwerk verdichtet; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt: so sind diese Lieder."⁹

⁶Hermann Danuser, *Gustav Mahler – Das Lied von der Erde* [Meisterwerke der Musik 25] (München: Wilhelm Fink Verlag, 1986), S. 27-28.

⁷Li Bai, bei Bethge Li-Tai-Po (701-762); Qian Qi, frühere Umschrift: Ch'ien Ch'i, bei Bethge: Tschang-Tsi (710-782); Meng Haoran, frühere Umschrift: Meng Hao-jan, bei Bethge: Mong Kao-Jen (ca. 690-740); Wang Wei (ca. 700-759).

⁸Brief an Bruno Walter von Anfang September 1908, Nachdruck in Alma Mahler, Hrsg., *Gustav Mahler Briefe 1879-1911* (Hildesheim: Olms, 1925), S. 413.

⁹Brief Weberns an Berg vom 23. 11. 1911, abgedruckt in Renate Ulm, Hrsg., *Gustav Mahlers Symphonien: Entstehung – Deutung – Wirkung* (Kassel: Bärenreiter, 2007), S. 260.

Reinhard Schulz vermutet, dass Mahler sich während der Beschäftigung mit Bethges Nachdichtungen Grundzüge chinesischer Philosophie angeeignet hat und dass die Vorstellung zweier konträrer, aber sich ergänzender Prinzipien – Yin und Yang – den Entwurf in sechs Sätzen bestimmt, die abwechselnd von einem Tenor und einer Altistin gesungen werden.¹⁰ Tatsächlich unterscheiden sich die Charaktere der den beiden Vokalsolisten zugeordneten Sätze grundlegend. Die ungeradzahligen Sätze mit Tenorsolo sind bewegt bis beschwingt (1: *Allegro pesante*; 3: *Behaglich heiter*; 5: *Allegro*; *keck, aber nicht zu schnell*), während die Sätze mit Altsolo deutlich langsamer angelegt sind (2: *Etwas schleichend. Ermüdet*; 4: *Comodo. Dolcissimo*; 6: *Schwer*). Der Tenor singt in jedem seiner Lieder vom Trinken als einer Möglichkeit, sich aus der Misere des Lebens in eine Traumwelt zu flüchten; die Altistin vertritt eine dulddende, akzeptierende Haltung, die keine Auswege sucht. Bezüglich der Spielzeit der Sätze bietet der Tenor mit seinem substantiellen Eröffnungssatz den beiden kürzeren Sätzen der Altistin ein Gegengewicht, doch seine Folgesätze sind ausnehmend knapp. Der Finalsatz mit Altsolo dagegen ist fast ebenso lang wie die fünf vorausgehenden Sätze zusammen.¹¹

Betrachtet man die sechs Sinfoniesätze in Hinblick auf die gängige Gattungstypologie, so besteht *Das Lied von der Erde* aus einem Kopfsatz in leicht abgewandelter Sonatenhauptsatzform gefolgt von einem langsamen Variationensatz, drei Sätzen mit Intermezzo- oder Scherzo-Charakter und einem Finalsatz, der sich als komplexe Überlagerung zweier Strukturmodelle erweist. Danuser, der dieser Frage einen Aufsatz gewidmet hat, fasst zusammen: “Als eine Einheit von Symphonie und Orchesterliederzyklus [...] konstituiert sich die musikalische Form des *Liedes von der Erde* durch ein spannungsreiches Ineinandergreifen von logischen und architektonischen Formprinzipien, die vermöge des doppelten Gattungsgrundes des Werkes zu einer besonderen, von den früheren Liedern wie von den übrigen Symphonien unterschiedenen Wirksamkeit gelangen.”¹²

¹⁰Reinhard Schulz, “Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester. *Das Lied von der Erde*. Werkbetrachtung und Essay” in Renate Ulm, *op. cit.*, S. 250-268.

¹¹Die Spieldauer der im Handel verfügbaren Einspielungen beträgt durchschnittlich: 1. Das Trinklied vom Jammer der Erde: 8-8½ Min.; 2. Der Einsame im Herbst: 9-10 Min.; 3. Von der Jugend: 3 Minuten; 4. Von der Schönheit: 6½-7½ Minuten; 5. Der Trunkene im Frühling: 4½ Min.; 6. Der Abschied: 27-30 Minuten.

¹²Danuser, *op. cit.*, S. 32. Ausführlicher dazu ders.: “Gustav Mahlers Symphonie *Das Lied von der Erde* als Problem der Gattungsgeschichte”, in *Archiv für Musikwissenschaft* 40/4 (1983), S. 276-286.

Eine genaue Betrachtung sowohl der Gedichte als auch der Musik verrät, dass Mahler einen Gesamtplan zum Thema “Leben und Tod” bzw. “Leid und Vergänglichkeit” verfolgte, den er in einer großangelegten Symmetrie verwirklichte. Die umfangreichsten und emotional gewichtigsten Sätze umschließen das Werk, wobei die Vokalsolisten als Gegensatzpaar entworfen sind: der Tenor eröffnet die Sinfonie mit dem Ausdruck wilden Aufbegehrens, die Altistin beschließt sie mit innerer Reife und der ruhigen Akzeptanz der Bedingungen des Lebens. Nimmt man alle sechs Sätze in den Blick, so erkennt man einen Entwurf aus drei Satzpaaren, deren jedes vom Diesseitigkeits-Blickwinkel des Tenors eröffnet und aus der tieferen, die jenseitige Perspektive einbeziehenden Sicht der Altistin beantwortet wird. Das Verhältnis dieser Satzpaare zueinander bildet zudem ein Muster, das sich in die übergeordnete Symmetrie einfügt: Während die äußeren Satzpaare subjektive Aussagen machen und eine entsprechende Betroffenheit zeigen, handelt es sich bei den beiden zentralen Sätzen um Genrebilder, die sowohl in ihrer ablehnenden als auch in ihrer akzeptierenden Haltung milder ausfallen. Dies sind, vielleicht nicht zufällig, auch die Sätze, die Mahler mit von Bethges Vorgabe abweichenden Titeln auf die Ebene universeller Kategorien hebt, indem er die Solisten hier “Von der Jugend” und “Von der Schönheit” singen lässt.

Die Sinfonie hebt an mit dem ersten von drei Trinkliedern. Zum Verständnis dieses Liedes nicht zwingend notwendig, aber doch interessant sind einige der Kommentare, die der Marquis d’Hervey-Saint-Denys seiner Übersetzung angefügt hat. Wie er erläutert, hat dieses Gedicht auch im chinesischen Original einen Refrain, der ebenfalls als Titel dient und mit “Kummer kommt, Kummer kommt” wiedergegeben werden kann. Mit der “Laute”, die in den französischen und deutschen Übersetzungen im ersten und letzten Lied erwähnt wird, verhält es sich ähnlich wie mit dem “Wein”: das Original spricht von einem *qin*. Dies ist ein Jahrhunderte altes, sieben-saitiges Instrument, das wie unsere Zither vor einem tiefen Tisch sitzend oder kniend gespielt wurde und unter anderem zur Begleitung chinesischer Sänger Verwendung fand. Die im “Trinklied” zu Beginn der Strophe IV erwähnten Affen waren und sind noch heute in vielen Gegenden Chinas anzutreffen. Man findet sie besonders oft auf Friedhöfen, da die Chinesen, um alle fruchtbaren Felder für den Anbau nutzen zu können, ihre Toten in unbewohnten und schwer zu erreichenden Gebieten zu begraben pflegen, dem Lebensraum der Affen. Darauf spielt Li Bai vermutlich an.¹³

¹³Vgl. die Erläuterungen des Sinologen zum Gedicht “La chanson du chagrin” in Marquis d’Hervey-Saint-Denys, *Poésies de l’époque des Thang* (Paris: Amyot, 1862), S. 72.

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde (Tenor)

Schon winkt der Wein im goldnen Pokale,
 Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!
 Das Lied vom Kummer soll auflachend
 in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht,
 liegen wüst die Gärten der Seele,
 Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
 Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
 Hier, diese Laute nenn' ich mein!
 Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
 Das sind die Dinge, die zusammen passen.
 Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
 Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig und die Erde
 Wird lange fest stehen und aufblühn im Lenz.
 Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
 Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
 An all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
 hockt eine wildgespenstische Gestalt -
 Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen hinausgellt
 in den süßen Duft des Lebens!
 Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
 Leert eure goldnen Becher zu Grund!
 Dunkel ist das Leben, ist der Tod!¹⁴

(Bethge/Mahler nach Li Bai)

Der erste Satz ist hinsichtlich des Tempos ein *Allegro*, verweist aber mit dem Zusatz *pesante* (schwerfällig) auf die Gemütsverfassung des wild aufbegehrenden Mannes, der klagt, allein der Wein könne den Lebensüberdruß erträglich machen. Der "Kummer", der die Seele lähmt und die

李白
 悲歌行

悲來乎
 悲來乎
 主人有酒且莫斟
 聽我一曲悲來吟
 悲來不吟還不笑
 天下無人知我心
 君有數斗酒
 我有三尺琴
 琴鳴酒樂兩相得
 一杯不啻千鈞金
 悲來乎
 悲來乎
 天雖長
 地雖久
 金玉滿堂應不守
 富貴百年能幾何
 死生一度人皆有
 孤猿坐啼墳上月
 且須一盡杯中酒

¹⁴Hans Bethge, *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik* (Leipzig: Insel-Bücherei Nr. 465, 1907; Nachdruck Kelkheim: Yinyang-Media-Verlag, 2007), S. 21. Mahlers Änderungen im Text des Liedes – zusätzlich zu einzelnen Umstellungen: Strophe I: *Gärten* (statt *Gemächer*) der Seele, *welkt hin* und stirbt; Strophe II: *alle Reiche* (statt *die Reiche*); Strophe III: *fest stehn* und *aufblühn im Lenz* (statt *feststehn auf alten Füßen*). Gestrichen Strophe III: *Nur ein Besitztum ist dir ganz gewiss: Das ist das Grab, das grinsende, am Ende*. Gestrichen Ende Strophe III: *Dunkel ist das Leben, ist der Tod*.

Freude tötet, bestimmt die Grundstimmung dieses Liedes, das gegen die Kürze des Lebens rebelliert. Der Text schildert mit Spott, Resignation und vehementer Anklage die menschliche Ohnmacht angesichts der Endlichkeit des Lebens und der Nichtigkeit menschlicher Existenz. Dies verdichtet sich in der dritten Strophe. Sie betont die zur Verzweiflung anregende Diskrepanz zwischen dem “ewig blauenden Firmament” und der nur allzu kurzen Zeitspanne, die der Mensch – hier erstmals als “du” angesprochen – sich am Erdenleben “ergötzen” darf. Wie Silja Haller bemerkt: “Die Einbettung dieses Inhaltes in ein Trinklied ist Ausdruck beißender Ironie.”¹²

Schon das Orchestervorspiel setzt mit heftigen Ausbrüchen ein. Der einstimmige thematische Ruf der vier Hörner, den die Violinen später zur Pentatonik ergänzen,¹³ wird u.a. von aufwärts schießenden Läufen der Holzbläser, kurz gestoßenen Tonwiederholungen zweier gedämpfter Trompeten und einer vielfarbigem chromatischen Doppelschlagvariante unterstrichen,¹⁴ wobei alle Instrumente *fortissimo* beginnen und auch nach den wenigen kurzen Abschwächungen immer wieder sogleich zur kraftvollen Lautstärke zurückkehren.

Das Lied von der Erde I: Der thematische Ruf der Hörner

VI. I/II + Vla *ff*
4 Hörner

Die Gesangskontur enthält einige lautmalerische Elemente, die das Groteske unterstreichen. Wenn das Lied vom Kummer den Hörern “auf-lachend in die Seele” klingen soll, komponiert Mahler einen in schnellen Noten aufwärts gebrochenen Dreiklang, der wie Hohngelächter klingt, und versetzt das Wort “klingen” auf einen akzentverstärkten Ton in so hoher Lage, dass der Anspruch zu “klingen” ad absurdum geführt scheint.

Wie die Analogien zwischen den Abschnitten der Vokalpartie zeigen, folgt in diesem Sinfoniesatz auf die Exposition mit Strophe I eine variierte Wiederholung der Exposition zum Text von Strophe II: Der Viertonanstieg

¹²Silja Haller, *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Mahlers* (Potsdam: Universitäts-Verlag, 2012), S. 237.

¹³Pentatonik in diesem auf *a* bezogenen Satzanfang: *a-c-d-e-g*.

¹⁴Die Doppelschlagvariante umkreist den Ton *e* als *dis-d-f-e-dis-e*; vgl. 1. Trompete und 1/3 Violinen II in Vierteln, Flöten in Flatterzunge, Bratschen in Tonwiederholungen.

bei "Schon winkt der Wein" (*c-d-e-f*) wird bei der Aussicht auf den Wein des Hausherrn emphatisch überhöht (*b-c-d-f-es*); der chromatisch verengte Aufstieg zur zweiten Zeile und die fünf darauf folgenden Takte, in denen der Sänger bittet, mit dem Trinken zu warten, kehren notengetreu wieder bei "(birgt) die Fülle des goldenen Weins!", und die drei letzten Zeilen der ersten Strophe (von "Wenn der Kummer naht" bis zum Ende des Refrains) erklingen melodisch identisch aber einen Halbton höher in den drei letzten Zeilen der zweiten Strophe. Außerhalb dieser melodischen Entsprechungen findet sich analog in beiden Strophen eine poetische Besonderheit: ein neu eingeführtes, jeweils auf die Musik bezogenes Wort wird durch unmittelbare Wiederaufnahme zu Beginn einer besonders langen Folgezeile betont: vgl. Strophe I bei "... sing ich euch ein Lied. Das Lied ... " und Strophe II bei "... diese Laute nenn ich mein. Die Laute ... ".

Harmonisch bewegt sich die Exposition = Strophe I vom a-Moll der ersten drei Zeilen zum g-Moll in den Zeilen 4-6, während die variierte Wiederholung der Exposition = Strophe II von g-Moll ausgehend zu as-Moll aufsteigt. Diese harmonischen Bereiche stecken zugleich die Expositionsabschnitte ab, wie Mahlers Dynamik- und Ausdruckshinweise bestätigen. In den ersten drei Zeilen, dem Hauptsatz der sinfonischen Exposition, verlangt der Komponist vom Tenor "mit voller Kraft" eine Steigerung zum *fortissimo* auf "Wein" und ermahnt den Sänger, auch bei "das Lied vom Kummer" noch "immer machtvoll" zu singen. Dann jedoch, bei der Wendung zum g-Moll des sinfonischen Seitenthemas, dämpft Mahler das Orchester dramatisch ab, gibt den Streichern ein von zarten Trillern durchwobenes Motiv und schreibt für den Tenor "düster, zart", was er bald darauf zu "trotz zarter Tongebung stets mit leidenschaftlichem Ausdruck" präzisiert. So ist wohl auch das *piano*, in dem zuletzt die Freude und der Gesang welkt und stirbt, noch innerlich bewegt zu gestalten. Eine einschneidende Änderung ergibt sich erst für den Refrain, das dritte Thema der sinfonischen Exposition, das "sehr ruhig" und "sehr getragen" überschrieben ist. Umso dramatischer wirkt es, wenn das Orchester, das zur Einleitung der zweiten Strophe den Satzanfang aufgreift, bereits zu dem Wort "Tod", das den Refrain beschließt, in diesen instrumentalen Aufschrei ausbricht.

(Zu Absicht, Anlage und Besonderheiten des auf der folgenden Doppelseite eingefügten Mitlese-Exzerptes, das den Vokalpart des Liedes in visuell suggestiver Struktur darzustellen sucht, vgl. das Vorwort dieses Buches.)

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Srophe I 

(Tenor) Schon winkt der Wein ————— im gold - - nen Po - ka - - le,



doch trinkt noch nicht, ————— erst sing ————— ich euch ein Lied.



Das Lied — vom Kum-mer soll auflachend in die See - - - le euch klin - gen. —————



Wenn der Kummer naht, lie - gen wüst — die Gär - ten der See - le,



welkt hin und stirbt — die Freu-de, der Ge-sang. —————

Refrain I 

Dun - kel ist das Le - ben, ist der Tod.

Srophe II 

Herr die - ses Hau - ses! Dein Kel - ler
birgt ————— die Fül - - - le des gol - - - de - nen Weins!



Hier, die - se Lau - te nenn ich mein!



Die Lau - - - te schla - gen und die Glä - - - ser lee - ren,



das sind die Din - ge die zu - sam - men - pas - - sen.



Ein voller Becher Weins — zur rechten Zeit ist mehr wert, ist mehr wert,



ist mehr wert als al - - - le Rei - che dieser Er - de!

Refrain II 

Dun - kel ist das Le - ben, ist der Tod. —————

Das Trinklied vom Jammer der Erde (Fortsetzung)

Orchesterzwischenspiel 60 Takte

Strophe III

Das Fir - ma - ment blaut e - wig, und die Er - de
wird lan - ge fest steh'n und auf - blüh'n im Lenz.
Du a - ber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hun - dert Jah - - re darfst du dich er - göt - - zen
an all dem mor - schen Tan - - de die - ser Er - - - - - de!

(kein Refrain)

Strophe IVa (Kontrast)

Seht dort hin-ab! Im Mond-schein auf den Grä - bern
hockt eine wild - - - ge-spenstische Gestalt.
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heu - len hin-aus-gellt
in den sü - ßen Duft des Le - - - - - bens!

Strophe IVb (Reprise)

Jetzt nehmt den Wein, ——— jetzt ist es Zeit, — Ge-nos - sen!
Leert eu-re gold' - - - - - nen Be - - - cher zu Grund!

Refrain III

Dun - kel ist das Le - ben, ist der Tod.

Weitgehend ähnlich wie das oben Beschriebene zeigt sich der Ablauf von Dynamik und Ausdruck in der variierten Exposition = Strophe II: Das Hauptthema in *fortissimo* und *sempre fortissimo* steht einem Seitenthema (ab “ein voller Becher Weins”) gegenüber, in dem Mahler das Orchester *pianissimo*, den Sänger *piano* aber “glühend” wünscht. Das Ende des Refrains allerdings weicht vom zuvor Gehörten ab: die Überlagerung des Wortes “Tod” mit einem schrillen Orchestereinsatz fehlt diesmal, und das in Sekundschrillen fallende zweite Phrasensegment bei “ist der Tod”, zu chromatischer Enge zusammengedrängt, wirkt quälend.

Im melodischen Material dieser doppelten Exposition fallen zwei Komponenten auf: der schon erwähnte Viertonaufstieg und ein seufzerartiger Sekundabfall. Der Sänger beginnt beide Strophen emphatisch mit einem Skalenaufstieg, dem er (zu Beginn der zweiten Zeilen im Beispiel oben) die chromatische Verdichtung folgen lässt. Das Orchester nimmt den ersten Einsatz voraus, zitiert aber auch die chromatische Variante, augmentiert und mit Terzverdopplung, nach Ende des Seitenthemas und noch einmal zu “das Leben” im Refrain. “Seufzer”, die ja in diesem Lied vom Kummer nur zu angebracht erscheinen, erklingen in der Vokalpartie so oft, dass sie zum Merkmal dieses Liedes werden.¹⁵ Im Orchester wird das Hauptthema vom thematische Ruf der Hörner dominiert (s. o. S. 22), während eine Holzbläserkantilene das Seitenthema vorbereitet und ein Trompetensignal die beiden Expositionen verbindet.

Das Lied von der Erde I: Die Überleitung zum Seitenthema

Flöten/Oboen/Klarinetten (*coll'octava*)



Das Lied von der Erde I: Das die Expositionen verbindende Trompetensignal

[92] Trompete in F *ff*



Der dritte Satzabschnitt ist wesentlich verhaltener; er fungiert als sinfonische Durchführung. Auf ein 60-taktiges Zwischenspiel, das von den drei Orchestermotiven – dem Hörner-Ruf, Fragmenten des Holzbläserabstiegs

¹⁵Vgl. die fallenden Tonpaare bei “Pokale” (Zeile 1), “Kummer” und “klingen” (Zeile 3), “Gärten” und “Seele” (Zeile 4), “Freude” und “Gesang” (Zeile 5); entsprechend in Strophe II “schlagen”, “leeren”, “passen”, “mehr wert”, “alle Reiche dieser Erde”.

und dem Trompetensignal – beherrscht wird, folgt eine etwa gleich lange Passage mit Strophe III. Der Vokalpart beginnt mit “Seufzern” (vgl. die fallenden Sekundschriffe bei “ewig”, “Erde”, “lange fest steh’n”, “aufblüh’n” und “Mensch”). Ein doppelter Viertonaufstieg in unterschiedlicher rhythmischer Dehnung (diatonisch in “[wie] lang lebst denn du?”, chromatisch in “nicht hundert Jah[re]”) wird gleichsam Lügen gestraft von zwei viertönigen Abstiegen (“an all dem” und “Erde”). In diesem Segment unterstreicht Mahler die zwischen Verzweiflung und Hohn schwankende Sprechhaltung zudem durch den Rhythmus: Wie schon Silja Haller beobachtet, erzeugt die Verbindung von Gesang und Orchesterbetonungen in der Zeile “Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?” eine Walzerpersiflage.¹⁶ Zwischendurch zitiert der Tenor, leicht abgewandelt, den in den beiden Expositionen von den hohen Holzbläsern als “Überleitungsmotiv” eingeführten ornamentierten Abstieg; vgl. die Linie bei “... Jahre darfst du dich ergötzen” mit dem ersten Beispiel auf S. 26. Mahlers Verzicht auf den Refrain dieser Strophe unterstreicht die strukturelle Beziehung zwischen doppelter Exposition und Reprise.

Ganz am Schluss dieser als sinfonische Durchführung fungierenden dritten Gedichtstrophe erklingt zum ersten Mal das Wort “Erde”, das titelgebend ist sowohl in diesem Kopfsatz “vom Jammer der Erde” als auch in der Liedsinfonie als ganzer. Seiner sarkastischen Grundhaltung entsprechend präsentiert der Sänger das Wort mit einem im *fortissimo* zu singenden Aufwärtssprung über eine kleine None und wie ironisierend verlängertem Anfangsvokal.

Ebenso wie Strophe IV des Gedichtes zusammengesetzt ist aus einer gespenstischen Erzählung von vermeintlich auf Gräbern heulenden Affen und der unvermittelten Aufforderung, nun endlich mit dem Trinken zu beginnen, bildet Mahler auch die Musik aus zwei ganz verschiedenen Einheiten, die allenfalls durch die Rückkehr zum Grundton *a* zusammengehalten werden. Die Friedhofsszene kreist schrill um die Töne *e* und *a*, die im Gesang durch das *es* in “ein Aff ist’s”, die Chromatik *gis-g-fis-f* und besonders den Glissando-Absturz über die große None *b-as* am Ende der Zeile, die das Affenheulen in den “süßen Duft des *Lebens*” hineingellen hört, konterkariert werden. Umso tröstlicher klingt die Reprise mit zwei chromatischen Viertonaufstiegen (gedehnt bei “jetzt nehmt den Wein”, in Vierteln bei “leert eure gold-”). Das Ende des Vokalparts wird erneut auf dem Wort “Tod” durch eine Attacke des vollen Orchesters erschüttert, und die in den Vorzeichen angezeigte A-Dur-Tonart ist im Refrain weitgehend

¹⁶Haller, *op. cit.*, S. 251.

und im kurzen Nachspiel mit Hörner-Ruf und Trompetensignal vollends wieder zum ursprünglichen a-Moll eingedunkelt.

“Das Trinklied vom Jammer der Erde” artikuliert die existentielle Konfrontation des Menschen mit seiner Sterblichkeit. Das Trinken bietet hier weder Trost noch Betäubung, sondern ist Ausdruck eines mit Freunden geteilten Versuchs, der Betroffenheit durch ein Ritual Herr zu werden. Die allzu kurz bemessene Lebenszeit des Menschen erscheint in Strophe III angesichts des ewigen Bestands von Himmel und Erde allzu bitter. Dabei schlägt die unerträgliche Verzweiflung in Hohn um. Dies ist im Text besonders deutlich am Anfang und Ende des Liedes: im zynischen Wunsch, das Lied vom Kummer möge den Freunden “auflachend in die Seele klingen”, und in der gespenstischen Szene von den auf Gräbern heulenden Affen. Das Orchester nimmt diese bittere Stimmung bereits voraus in den Steigerungen zu Beginn der Strophen I, II und IV, die sich wie wild aufbäumen, und in mehreren unvermittelten Ausbrüchen der Streicher.

2. Der Einsame im Herbst (Alt)

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint', ein Künstler habe Staub von Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern;
es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?¹⁷

(Bethge/Mahler nach Qian Qi)

錢起

效古秋月長

秋漢飛玉霜
北風掃荷香
含情紡織孤燈盡
拭淚相思寒漏長

¹⁷ Mahlers Änderungen: Titel *Der Einsame* (statt *Die Einsame*); Strophe I, Über die feinen Blüten (statt *Halme*); Strophe III: *Es gemahnt mich an den Schlaf* (statt *an den Schlaf gemahnend*); gib mir *Ruh* (statt gib mir *Schlaf*); Strophe IV ergänzt: *mild* aufzutrocknen.

Das Gedicht von Qian Qi (710-782), dessen deutsche Nachdichtung Mahler dem zweiten Satz im *Lied von der Erde* zugrunde legt, ist bei aller verhaltenen Stimmung höchst kunstvoll. In seinen vier Strophen verbindet der Dichter eine zweiteilige Gegenüberstellung und eine progressive Entwicklung mit einer Reprise auf neuer Ebene (siehe das Notenbeispiel auf der folgenden Doppelseite).

Binär präsentieren sich die Strophen hinsichtlich ihres Fokus: Die Strophen I und II schildern eine Landschaft, in der das lyrische Subjekt als Beobachter im Hintergrund bleibt; Strophe III und IV dagegen kreisen ganz um die Befindlichkeit des Ich. Die Entwicklung beginnt in Strophe I mit der Beschreibung einer in ihrer Schönheit zutiefst berührenden Herbststimmung um einen See: bläulich wallende Nebel und bereifte Gräser wirken wie verzaubert, als hätte sie ein Künstler mit Jadestaub überpudert. Auch Strophe II spricht noch von Blumen, goldenen Blättern und Lotosblüten auf dem Wasser, doch neigt das Jahr sich seinem Ende entgegen: Der Wind ist so kalt, dass er den Blumen den Duft raubt und ihre Stängel zu knicken droht; die Lotosblumenblätter verdanken ihr Gold, mit dem sie den See noch ein letztes Mal in diesem Jahr verschönern, dem Welken.

In Strophe III wendet sich der Text von der äußeren Landschaft ab und der inneren Stimmung zu. Das lyrische Subjekt tritt in den Vordergrund der Betrachtung mit je zweimal "ich", "mein" und "mir/mich". Die Befindlichkeit kreist um Müdigkeit, Schlaf und Ruhestätte. Die bereits erloschene Lampe bestätigt das Bedürfnis nach Ruhe und Erquickung. In Strophe IV schließt sich der Kreis, indem der Herbst nun metaphorisch als Zustand des Herzens erkannt wird. Allein die Liebe, symbolisiert in der hinter Nebeln verborgenen Sonne, könnte die vielen bitteren Tränen, die das lyrische Ich in seiner Einsamkeit vergießt, trocknen.

Mahler übersetzt alle drei Aspekte dieses Gedichtaufbaus in seine Musik. In der Vokalkontur drückt sich die erzählende Haltung der ersten Doppelstrophe durch umfangreiche Skalengänge in gleichmäßigen Viertelnoten aus. Dabei überwiegen in Strophe I die aufsteigenden Bewegungen: die fallenden Linien bei den Worten vom wallenden Nebel und verstreuten Jadestaub werden jeweils, bevor sie ihren Zielton erreichen, durch eine steigende Terz unterbrochen, während auf die steigenden Linien mit einem Umfang von mehr als einer Oktave, in denen die Musik die bereiften Gräser und die glänzenden Blüten beschreibt, kein Fallen folgt, so dass die Aufwärtsbewegung klar im Vordergrund steht.

In Strophe II kehrt sich dieses Verhältnis deutlich spürbar um: drei Abwärtsgängen steht nur ein Aufstieg gegenüber, und die Enttäuschung, die sich zunächst in den wiederholten langgezogenen Seufzern über die

Strophe III

Mein Herz ist mü - de. Mei-ne klei - - - ne Lam - pe er-losch mit Kni - stern,
 es ge-mahnt mich an den Schlaf.
 Ich komm zu dir, trau - te Ru - he - stät - tel!

Jah, gib mir Ruh,
 Ich wei - - - ne viel
 in mei - nen Ein - - - - sam - kei - - - - ten.
 Der Herbst ——— in mei - nem Her - - - zen währ't zu lan - ge.
 Son - ne — der — Lie - - - - - be, willst du nie mehr schei - nen,
 um mei-ne bitterm Trä - - nen mild auf-zu - trock - nen?

Strophe IV

“[ver]welkten, gold’nen Blätter” äußert, wird durch die fallende Chromatik am Schluss der Strophe (“dem Wasser zieh’n” = *as-g-ges-f*) zur Hoffnungslosigkeit verstärkt.¹⁸

In der zweiten Liedhälfte sind die schildernden Viertelnoten-Skalen kürzer und werden meist schneller abgebogen. Im Vordergrund steht hier die tongetreue Entsprechung von “Mein Herz ist müde” und “mild aufzutrocknen”, die das Strophenpaar umrahmt und in der Eröffnung der “Herbst-im-Herzen”-Strophe IV mit “ich weine” zusätzlich zitiert wird. (Am Schluss der Sinfonie wird Mahler diese Figur in “Der Abschied” noch einmal aufgreifen.) Wie elend dem Einsamen zumute ist, wird auch in der von Hörern trotz der Umspielung intuitiv erfassten Sequenz in den zwei Hälften des Flehens (“Ja gib mir Ruh” und “ich hab Erquickung not”) deutlich, wenn Mahler den *a* erwarteten Schlusston mitten im D-Dur-Kontext abrupt zu *b* abbiegt.¹⁹

Auch rhythmisch wird hier die zunehmende Trostlosigkeit spürbar. Während im Vokalpart der Strophe I die ganze Note nur als Schlusston eines Verses – anlässlich des zentralen Wortes “See” – ertönt, schleicht sie sich in Strophe II bereits in die Wörter selbst ein (vgl. “kalter”, “welken gold’nen Blätter”, “Wasser”). In Strophe IV schließlich schreibt Mahler gleich zweimal eine 5/4-Note, deren Silbe zudem zu einer weiteren Halben übergebunden ist. So hebt er das entscheidende Begriffspaar hervor: das Einsamkeitsgefühl aufgrund versagter Liebe.

Im Orchesterpart unterstreicht Mahler Aspekte der Struktur mit Hilfe von Tonart, Dynamik und Tempo sowie durch die Untermalung mit motivischen Komponenten. Wie schon im Vokalpart ersichtlich, sind die ersten Hälften aller vier Strophen durch ein einzelnes *b*-Vorzeichen als auf d-Moll bezogen notiert, der Grundtonart, zu der auch das letzte Segment und das folgende Nachspiel zurückkehren. Das ergänzt Mahler in der zweiten Hälfte der Strophen I und II durch B-Dur/g-Moll, in Strophe III durch

¹⁸Für Hörer muten diese Schilderungen in Skalengängen nicht zuletzt wegen ihrer vielen Entsprechungen so tröstlich an. So kehrt das Segment, das das Lied in Vers 1 zu “Herbstnebel wallen bläulich” eröffnet, in Vers 3 mit kleiner Anfangsverlängerung eine Quint tiefer transponiert wieder zu “ein Künstler habe Staub von Jade”, und eine ähnliche Transposition, diesmal um eine Quart höher, erfährt das in Vers 2 eingeführte Segment bei “vom Reif bezogen stehen alle Grä[ser]” in Vers 4, diesmal mit um einen Ton verkürztem Anfang, bei “über die feinen Blüten aus[gestreut]”. In Strophe II zitiert Mahler die Kontur zu “Der süße Duft der Blumen” aus Vers 1 um einen Ganzton abwärts in Vers 4 bei “der Lotusblüten auf dem [...]”.

¹⁹Vgl. “Ja, gib mir Ruh” = *gis-d-cis-e* mit “[ich] hab” [Er]quickung not” = *cis-g-fis-b*, wo das Ohr die Transposition *cis-g-fis-a* erwartet.

D-Dur und in Strophe IV sogar durch Es-Dur. Hinsichtlich Dynamik und Tempo hebt Mahler die zweite Hälfte der ersten Strophe nur ab, indem er dem Einsatz der Singstimme ein kurzes Vorspiel vorausschickt, dessen Cellomotiv *espressivo* unter einem *molto espressivo (edel gesungen)* markierten Hornmotiv kurzzeitig *fließender* klingen soll. An derselben Stelle in Strophe II sind dieselben Motive bereits als *forte* bezeichnet, doch auch hier fällt das *fließende* Tempo beim Einsatz des Gesanges auf Tempo I zurück. In Strophe III bezieht Mahler die Altstimme in die leichte Intensivierung mit ein, indem er “Ich komm zu dir” als *innig* markiert und anlässlich der “Ruhestätte” ausdrücklich warnt, nicht zu schleppen.

Der Höhepunkt in Tempo und Lautstärke erfolgt in Strophe IV. Hier bleibt nach dem siebentaktigen Vorspiel nur der besonders lange erste Vers (“Ich weine viel in meinen Einsamkeiten”) im *piano*. Vom zweiten Vers an beschleunigt sich die Musik, die Altistin soll über den “Herbst in meinem Herzen” *mit voller Empfindung, leidenschaftlich* singen, und das Orchester ergänzt diese Zeile durch eine abrupte starke Steigerung zum *fortissimo*, das Harfen und Streicher mit ausladenden Arpeggien unterstreichen. Diese Intensität setzt sich fort – das Segment “Sonne der Liebe” ist *forte* und *mit großem Aufschwung* markiert, “Willst du nie mehr scheinen” = *sehr leidenschaftlich*, und “um meine bitteren Tränen” = *fortissimo, drängend* – bis das rahmende “mild aufzutrocknen”, abrupt abgedämpft, nicht nur zur Grundtonart, sondern zugleich ins Tempo I und in ein *piano (ohne Ausdruck)* zurückfällt.

Thematisch ist der Orchesterpart neben dem nur einmal aufgegriffenen Motivpaar aus Horn und Celli im ersten Strophenpaar von vier Komponenten bestimmt, von denen zwei lautmalerisch wirken, während sich die beiden anderen symbolisch auf den Inhalt zu beziehen scheinen. Der Satz beginnt mit einer von den gedämpften 1. Geigen gespielten Achtelgirlande, die man als Hinweis auf die wallenden Nebel hören kann. Sie durchklingt mit kurzen Unterbrechungen 91 der 148 Takte, fehlt aber konsequenterweise in der dritten Strophe, in der die Herbstlandschaft nicht Thema ist. Im dritten Takt des Vorspiels tritt die solistische Oboe mit einem pentatonischen Dreitakter hinzu, der im Verlauf des Satzes immer wieder im Hintergrund erklingt. Die Oboe verlässt ihre Pentatonik in ihrem vierten Takt zugunsten einer Figur, deren Halbtonabfall sehnsüchtig klingt und später vielfach aufgegriffen wird. Schließlich wird die Violingirlande horizontal oder auch vertikal ergänzt durch eine triolische Pendelfigur in den gedämpften Celli, mit der Mahler die sanfte Bewegung der auf dem See treibenden Lotosblütenblätter nachzuzeichnen scheint.

Das Lied von der Erde II: Die vier universellen Motive²⁰

1. Violine *con sordino*

1. Oboe *molto espressivo*

Violoncello *con sordino*

Über diese orchestertypischen Komponenten hinaus erzeugt Mahler ein dichtes musikalisches Netz, indem er einzelne Instrumente Wendungen der Singstimme antizipieren, imitieren oder später in Erinnerung rufen lässt.

- Im Anschluss an die erste Halbstrophe spielen Oboen + Klarinetten eine Terzenparallele, die die Altistin in Strophe III ähnlich (in Dur) zu “Ich komm zu dir, traute Ruhestätte” singen wird.
- An der Schnittstelle zwischen Strophe I/II erklingt in der 1. Oboe eine Antizipation der Zeile “Meine kleine Lampe erlosch mit Knistern” aus dem ersten Vers von Strophe III, und den “kalten Wind” beantwortet die 1. Klarinette mit einer Wiederholung der Kontur von “erlosch mit Knistern”.
- Zwischen den beiden Hälften der Strophe II spielt die Oboe den Beginn des ersten Strophenpaares (“Herbstnebel wallen bläulich überm See”), und im Kanon in den Schlussvers einsetzend imitiert sie den Endvers (“der Lotosblüten auf dem Wasser zieh’n”).
- Nach Strophe II greifen die Violinen die terzenparallele Mollantizipation von “Ich komm zu dir, traute Ruhestätte” erneut auf.
- Zu Beginn von Strophe III erwidern die 1. Geigen das Geständnis “Mein Herz ist müde” mit einer Erinnerung an das verzauberte Bild “vom Reif bezogen stehen alle Gräser” aus Strophe I; deren Ende markieren die 2. Geigen mit einer intervallisch angepassten Imitation von “ich hab Erquickung not”. Als letztes Zitat ertönt im Anschluss an die Worte vom Trocknen der bitteren Tränen noch einmal das Echo vom tröstlich-schönen Bild der reif-überzogenen Gräser.

²⁰Das Oboenmotiv erklingt insgesamt siebenmal original, seine Ableitungen noch häufiger. Die Sehnsuchtsfigur durchzieht den Sinfoniesatz mit zwölf Einsätzen, von denen einer (bei “überm See”) in die Singstimme integriert ist. Die einzige Passage, in der alle diese Komponenten fehlen, sind die zentralen 15 Takte in Strophe IV mit dem *fortissimo*-Höhepunkt.

Im Lied von der Einsamkeit stellt Mahler dem vorausgehenden “Trinklied” mit seinem an einen Freundeskreis gerichteten Aufbegehren angesichts des jammervollen Menschenlebens einen inneren Monolog über die Vergänglichkeit im Bild der herbstlichen Natur gegenüber. Das zuvor immer wieder dramatisch ausbrechende Orchestertutti ist hier reduziert auf einzelne kammermusikalische Konstellationen, und der besonders in den Skalenabschnitten erzählende Duktus des Gesangs täuscht beinahe über die abgründige Traurigkeit hinweg. Die Dynamik bleibt überwiegend im leisen Bereich; nur zweimal übersetzt die Musik die Trauer in leidenschaftliche Ausbrüche. Der kurzlebige erste folgt auf das Bild der auf dem Wasser treibenden verwelkten Lotosblüten und ist noch Teil der metaphorischen Naturbetrachtung. Erst der größere zweite Ausbruch, ausgelöst durch die Wendung zum “Herbst im Herzen”, bezieht auch die Singstimme mit ein, die das herbstliche Absterben der Natur mit der liebeleeren Einsamkeit gleichsetzt.

3. Von der Jugend (Tenor)

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.²¹

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

(Bethge/Mahler nach Li Bai)

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan;

李白
宴陶家亭子

曲巷幽人宅
高門大士家
池開照膽鏡
林吐破顏花
綠水藏春日
青軒祕晚霞
若聞弦管妙
金谷不能夸

²¹ Bethge *op. cit.* S. 23. Mahlers Änderungen: Strophe V: *Wasserfläche* (statt *Oberfläche*); Strophe VI: *Alles* auf dem Kopfe stehend (statt *Alle*), zudem: Strophe VI + VII vertauscht.

Ausgerechnet das ‘chinesischste’ der Gedichte in Mahlers *Lied von der Erde* verdankt seine charmante Szenerie allerdings nicht dem berühmten Dichter Li Bai, sondern der Fantasie einer frei nachempfindenden Französin aus dem 19. Jahrhundert. Wie Sinologen erläutern, liegt dem Missverständnis eine bei westlichen Übersetzern vielleicht verzeihliche Fehldeutung eines Schriftzeichens im Titel des Gedichtes zugrunde, das tatsächlich Porzellan bedeuten kann, aber zugleich als Familienname Tao gebräuchlich ist. So übersetzt Judith Gautier den Titel, den Chinesen als “Bankett im Pavillon der Familie Tao” lesen würden, als “Le pavillon de porcelaine”. Diese Assoziation war umso verständlicher, als die Pariser Weltausstellung von 1867, deren Eröffnung Gautiers ebenfalls 1867 veröffentlichtem Buch *Le Livre de Jade* mit ihren Übertragungen chinesischer Gedichte um wenige Monate vorausging, tatsächlich einen Pavillon zeigte, dessen Wände aus Porzellanplatten bestanden und der als Nachbildung eines Gebäudes aus dem Areal des nahe Peking gelegenen Sommerpalastes angepriesen wurde.

Der Pavillon im chinesischen Areal der Pariser Weltausstellung von 1867.
Abbildung in Fr. Ducuing, Hrsg.: *L'Exposition universelle de 1867 illustré*,
Kapitel III, “Le jardin chinois à l'exposition,” S. 134-138 [136]



Von der Jugend

I

II

III

IV

V

VI

VII

Den Orchesterpart eröffnet Mahler wie schon in den vorangegangenen Sätzen mit einer kurzen pentatonischen Komponente, geht dann aber in ein zunächst unhinterfragtes B-Dur über. Begleitung und Nebenstimmen präsentieren die Liedzeilen I und II als ein größeres Ganzes, das die Oboe mit einer kaum variierten Imitation der Kontur aus Zeile I und einer Modulation nach G-Dur abrundet.

Die folgenden beiden Liedzeilen, obgleich im Vokalpart durch drei Pausentakte unterbrochen, bilden nicht zuletzt durch ihren identischen Rhythmus ebenfalls eine Einheit. Als Vorspiel transponiert die Flöte (teils von einer gedämpften Trompete, teils von einem Fagott verdoppelt) die Kontur aus Zeile I in die neue Tonart, und auch die Brückentakte zwischen Zeile III und IV sind durch diese melodische Linie gekennzeichnet, die jetzt von der Trompete initiiert und vom Fagott ergänzt wird. Den längeren Übergang zum Kontrastabschnitt mit Liedzeile V gliedert die Solovioline, indem sie zweimal mit einer Wiederholung von "in dem Häuschen sitzen" ansetzt, dann jedoch jeweils in harmonisch und melodisch fremde Gefilde ausweicht.

Liedzeile V, deren Text von der Wasserspiegelung spricht, bildet den Kontrastabschnitt des Satzes. Sie ist nicht nur in g-Moll gehalten, sondern auch deutlich ruhiger als die umgebende Musik mit ihrem stetigen Tempo, das Mahler als "Behaglich, heiter" überschreibt.²³ Im Orchester erklingen mehrere kurze, stets bald abgebrochene Echos der Kontur, die zu "In dem Häuschen sitzen Freunde" erklingen war.

Der vierte Satzabschnitt, wie in Mahlers Textfassung so auch in der Musik als Reprise angelegt, beginnt im Orchester mit einer Variante der pentatonischen Komponente vom Anfang und geht dann unmittelbar in Liedzeile VI über. Die Begleitstimmen sind identisch mit denen am Satzanfang, nur der Pausentakt vor der Folgezeile fehlt. Während die Singstimme in Zeile VII intervallisch von Zeile II abweicht, erhalten die Instrumentalstimmen die Entsprechung noch vier Takte lang aufrecht. Danach ertönt in Flöte und 2. Geigen die Kontur von "In dem Häuschen sitzen", vom Tenor in eintaktigem Kanonabstand ergänzt durch "Freunde, schön gekleidet." Schon während der Sänger erneut auf die erlesenen Gewänder hinweist, fallen zuerst die Fagotte und Celli, einen Takt später auch die Klarinetten und Bratschen weg. Übrig bleiben zuletzt nur die Flöten und 1. Geigen, die im hohen Register untermalen, was der Sänger, nun stark verlangsamt, wiederholt: die vornehmen Gäste "trinken" und "plaudern".

²³ Vgl. T. 70-77: *Ruhig*, T. 78-82: *Langsam*, T. 83: *poco rit.*, T. 84-85: *rit. molto*, T. 86-90: *Tempo (etwas mäßig)*, T. 91: *rit.*, T. 92-93: *a tempo (mäßig)*, T. 94-95: *rit.*, T. 96: *molto rit.*

Hintergrund der durch Gautiers fantasievolle Zusätze entstandenen Szene ist eine historische Zusammenkunft, die als Schlüsselmoment der chinesischen Kunst- und Literaturgeschichte gilt. Zum Frühlingsreinigungs-fest am 22. April 353 lud der Aristokrat Wang Xishi 41 Gäste – Literaten und hohe Beamte – zum Trinken und Dichten in seinen Orchideenpavillon. Sie verteilten sich am Ufer eines gewundenen Baches. Die Darstellung dieses Ereignisses wurde zu einem beliebten Sujet der ostasiatischen Kunst, wie u.a. die Ausschnitte dieses Rollbildes aus dem 16. Jahrhundert zeigen.²⁴

Qian Gu (1508-ca. 1578): *Das Treffen am Orchideen-Pavillon*.

Tusche und Farben auf Papier. The Metropolitan Museum of Art, New York



²⁴Zu Abbildung, Erläuterung und Zitat (unten) vgl. Lothar Ledderose, "Kunst und Mythos. Das paradigmatische Vorwort" in Kim Karlsson et al., Hrsg., *Magie der Zeichen. 3000 Jahre chinesische Schifftkunst* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015), S. 76-81.

Männer in entspannter, fröhlicher Stimmung, mit leicht geöffneten Kleidern und teils nackten Schultern, sitzen entlang eines geschwungenen Baches. Das Bildmotiv geht auf eine Malereivorlage des großen Meisters Li Gonglin (ca. 1149-1106) zurück. Laut einer auf dieser Basis entstandenen Steinabreibung aus dem 18. Jahrhundert sollen Diener gefüllte Weinschalen auf Lotosblätter gesetzt haben, die sie dann auf dem Bach treiben ließen. Ledderose erläutert: "Blieb ein Schälchen am Ufer hängen, musste, wer gerade dort saß, ein Gedicht verfertigen. Gelang ihm dies nicht, hatte er den Wein auszutrinken. So beschwingt würde er beim nächsten Schälchen kreativer sein." In derselben Darstellung dokumentieren Kartuschen über den Köpfen der Dichter die so entstandenen Gedichte, in denen die geladenen Gäste, von der daoistischen Philosophie inspiriert, die mystische Schönheit der Landschaft besangen.

4. Von der Schönheit (Alt)

Titel, Struktur und Gehalt des Gedichtes, das Mahler für den vierten Satz seiner Liedsinfonie auswählte, haben eine lange Metamorphose hinter sich. Li Bai überschrieb seinen Achtzeiler noch als "Lotospflückerlied". In den ersten vier Zeilen mit je sieben Schriftzeichen erwähnt er den Namen des Gewässers, an dessen Ufer die Mädchen in der Sonne besonders schön erscheinen, und die sanfte Brise, die ihre Ärmel hebt. In der gleich langen zweiten Hälfte des Gedichtes spricht er kurz von jungen Männern, die auf wiehernden Pferden vorbeiziehen, und schließt mit einem Hinweis darauf, dass die Reiter von den Mädchen bemerkt werden und Sehnsucht erwecken. Der Marquis d'Hervey-Saint-Denys deutet die Zeile, in der Li Bai von wiehernd vorbei laufenden Pferden und herabgefallenen Blumen spricht, als Aussage über die zerstörerischen Hufe eines einzelnen Tieres, ähnlich wie er auch die Beunruhigung und Klage, die sich im Chinesischen auf die zerstampften Blumen zu beziehen scheint, als Gefühl eines einzelnen jungen Mädchens darstellt. So bereitet seine Übersetzung die Basis für die von Danuser beobachtete Individualisierung am Ende des Gedichtes, die sich im chinesischen Original nicht findet.²⁵

Hans Bethge erweitert den Text zu vier Strophen unter dem schlichten Titel "Am Ufer". Während der symmetrische Aufbau aus 5 + 6 + 6 + 5 Versen eine Zweiteilung andeutet, erscheint der Inhalt als A A' B A" Form:

²⁵Vgl. Danuser (1986), S. 74-76. Schon bei d'Hervey-Saint-Denys heißt es in Zeile 10-12: "Tout à coup le cheval *de l'un d'eux* hennit et s'éloigne / en foulant aux pieds des fleurs tombées. / Ce que voyant, *l'une des jeunes filles* . . ."

Die Strophen I, II und IV, die von den Lotospflückerinnen handeln, umschließen in Strophe III einen kürzeren Blick auf eine Gruppe junger Männer. Mit Mahlers Änderungen lautet der Text schließlich:

Junge Mädchen, pflücken Blumen
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

李白
采蓮曲

若耶溪旁采蓮女
笑隔荷花共人語
日照新妝水底明
風飄香袂空中舉
岸上誰家游冶郎
三三五五映垂楊
紫驪嘶入落花去
見此踟躕空斷腸

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süßen Augen wider
Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen
Das Gewebe ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
Schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!

Das Ross des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin;
Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunknen Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiß die Nüstern!

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
In dem Dunkel ihres heißen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.²⁶

(Bethge/Mahler nach Li Bai)

²⁶Bethge *op. cit.*, S. 25. Mahlers Änderungen: 5-strophig, neuer Titel; Strophe II ergänzt: *Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder*, Und der Zephir hebt mit *Schmeichelkosen*; Strophe III: *Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen*; schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden trabt *das jungfrische Volk einher!* Strophe IV, ergänzt ab: *Über Blumen, Gräser...* Strophe V, ergänzt: Reprisenzeilen *Goldne Sonne webt um die Gestalten, spiegelt sie im blanken Wasser wider*. Verändert: *In dem Dunkel ihres heißen Blicks schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach* statt *wehklagt die Erregung ihres Herzens*.

Bei seiner musikalischen Umsetzung erzeugt Mahler einen Kompromiss zwischen Struktur und Inhalt, indem er eine Variante der Bogenform komponiert. Dazu gliedert er die beiden Anfangsstrophen neu, verzahnt sie mit einer Teilwiederholung des Verses über die spiegelnde Sonne und stellt der Finalstrophe eine reprisenartige Wiederaufnahme dieses Bildes voran. Zudem verschiebt er den emotionalen Fokus, indem er die “Sorge” des jungen Mädchens durch “Sehnsucht” ersetzt, ihr das “Dunkel eines heißen Blicks” andichtet und so von den zertretenen Blumen zu den zarten Banden zwischen zwei jungen Menschen hinführt.

Wie das Musikbeispiel auf der folgenden Doppelseite zeigt, setzt Mahler die Verse aus Strophe I einschließlich der ersten Erwähnung der “spiegelnden Sonne” als eine dreiteilige Form (Zeile 1-3 = a b a').²⁷ Auch Strophe II ist dank Mahlers Teilwiederholung musikalisch dreizeilig, wobei eine weitgehende Identität des Rhythmus in Zeile 4 und 5 sowie die Transposition des Anfangstaktes in der Schlusszeile (“Sonne spiegelt ihre schlanken [Glieder]” ~ “führt den Zauber ihrer Wohlge[rüche]”) auch hier einen intuitiv wahrnehmbaren Zusammenhalt stiftet. Harmonisch folgt auf die in G-Dur gehaltene Strophe I eine plötzliche Kleinterzverschiebung zum E-Dur der Strophe II; metrisch steht der zwischen 3/4, 2/4 und 4/4 wechselnden Strophe I eine durchgehend im 4/4-Takt gehaltene Strophe II gegenüber.

Auch in Bezug auf die Thematik der instrumentalen Schicht unterscheiden sich diese beiden Strophen: Das Vorspielmotiv, das der ersten Strophe vorausgeht und dort auch die kurze Pause zwischen Zeile 2 und 3 überbrückt, erklingt vor Strophe II nur rudimentär, während das pentatonische Motiv der Holzbläser, das Mahler als Kontrapunkt zur ersten und dritten Gesangszeile einsetzt, in Strophe II ganz fehlt.

Das Lied von der Erde IV: Vorspielmotiv und pentatonischer Kontrapunkt

²⁷Vgl. den Beginn des jeweils ersten und zweiten Taktes – *d g ... g d* – bei “Mädchen” / “Blumen” und “Sonne” / “[Ge]stalten” sowie die identische Kontur am Schluss der Zeilen (“-blumen an dem Uferrande” und “spiegelt sie im blanken Wasser wider”).

Von der Schönheit

Strophe I

Junge Mäd-chen pflü-cken Blu-men, pflü-cken Lo-tos-blu-men an dem U-fer ran - - de.
Zwischen Bü-schen und Blät-tern sit-zen sie, sam-meln Blü-ten, sam-meln Blü-ten in den Schoß und ru-fen sich ein-an-der Necke-rei - - en zu.

Goldne Son-ne weht um die Ge-stal-ten, spiegelt sie im blan-ken Wäs-ser wi - - der.

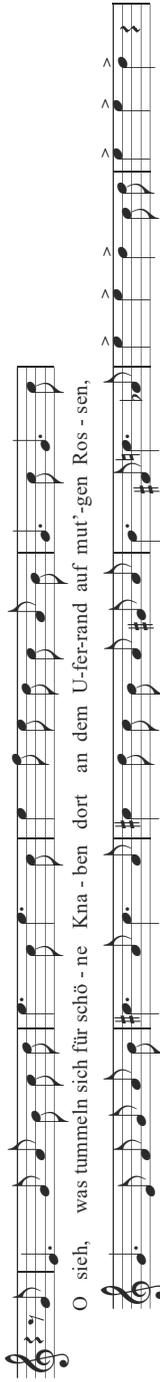
Strophe II

Son-ne spie-gelt ih-re schlan-ken Glie-der, ih-re sü-ßen Au-gen wi-der,
und der Zep-hir hebt mit Schmei-chelko-sen das Ge-we-be ihrer Är-mel auf,
führt den Zau-ber ihrer Wohl-ge-rü-che durch die Luft.

Strophe III (Marsch): Vorspiel 7 Takte, Orchesterleitung 11 Takte, Liedstrophe III 11 Takte,

Strophe IV (Allegro) Überleitung 3 Takte Orchesterleitung 12 Takte, Liedstrophe IV 9 Takte

Strophe III



O sieh, was tummeln sich für schön - e Kna - ben dort an dem U - fer - rand auf mut - gen Ros - sen,

weit - hin glän - zend wie die Son - nen - strah - len; schon zwischen dem Grä - äst der grü - nen Wei - den trabt das jungfrische Volk ein - her.

Strophe IV



Das Ross des ei - nen wie - hert fröhlich auf und scheut und saust da - hin ü - ber Blu - men, Grä - ser wan - ken hin die Hu - fe,

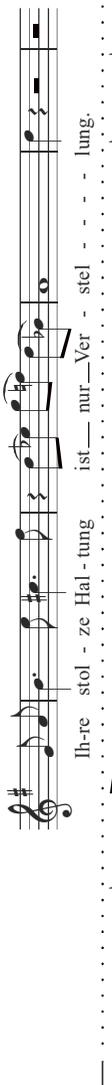
sie zer - stamp - fen jäh im Sturm die hin - ge - sunk - nen Blü - ten, hei! wie flat - tern im Tau - mel sei - ne Mäh - nen, dampfen heiß die Nüstern!

Strophe V



Gold - ne Son - ne weht um die Ge - stal - ten, spie - gelt sie im blan - ken Was - ser wi - - der.

Und die schönste von den Jung - frau - sen - det lange Blicke ihm der Sehn - - sucht nach.



Ih - re stol - ze Hal - tung ist - - - - - nur - - - - - Ver - stel - lung.



In dem Fun - - - - - keln ih - - - - - rer gro - ßen Au - gen, in dem Dun - kel ih - res hei - ßen Blicks schwingt klagend noch die Er - re - gung ih - res Her - zens nach.

Die dritte Strophe, die den Blick von den Mädchen am Ufer auf die sich dort ebenfalls "tummelnden" jungen Männer richtet, bildet musikalisch einen denkbar starken Kontrast. Es handelt sich um einen Marsch, der vom Grundtempo *Comodo. Dolcissimo* ausgehend einer durchgehenden Temposteigerung unterworfen ist – als wollte Mahler das ausbrechende und in Galopp fallende Pferd vorausnehmen.²⁸

Nach einer siebentaktigen Einleitung, die *pianissimo* vom Vorspielmotiv eröffnet wird, dann jedoch durch ein dreifaches, zunehmend lautes Bläusersignal sowie ausladende Harfenglissandi und aufwärts rauschende Läufe für emotionale Bewegung sorgt, trennt Mahler die instrumentale Thematik von der Gesangsstimme. Zunächst liefern sich Holzbläser und Violinen einen viertaktigen Kanon des pentatonischen Motivs. In dessen Schluss setzen zwei Hörner mit einer angedeuteten Vorausnahme der folgenden vokalen Kontur ein, die sie ebenfalls auf vier Takte ausdehnen. Erst dann tritt die Altistin mit Zeile 7 und 8 hinzu. Anschließend verzahnen sich drei durch Signalarufe und aufwärts rauschende Läufe charakterisierte Überleitungstakte mit einem neuerlichen Kanon des pentatonischen Motivs, das diesmal im *fortissimo* der Flöten einsetzt, nach einem halben Takt gefolgt von drei Posaunen und Tuba, deren Kontur Mahler ins Moll umdeutet und deren Tonfarbe er "roh" wünscht. Wieder setzen die Hörner – jetzt zu viert – mit einer Vorausnahme des folgenden Vokaleinsatzes ein, bevor die Altistin mit Zeile 9 + 10 einsetzt.²⁹

Die beiden Zeilen von Strophe IIIb sind eine variierte Transposition der Strophe IIIa.³⁰ Nach einem kurzen Vorspiel in der Grundtonart erreicht Mahler zu Beginn der ersten Orchesterpassage das eine Quint tiefer liegende C-Dur, das mit kleinen Abweichungen bis zum Beginn der zweiten Orchesterpassage herrscht, wo es nach c-Moll eingedunkelt wird. Die zweite Halbstrophe des Gesanges ankert dann im (eine weitere Quint tiefer liegenden) F-Dur und erreicht am Ende der Kontraststrophe konsequent die nächsttiefere Quint B-Dur.

²⁸T. 45: *Allmählich belebend*, T. 53: *Più mosso subito* (marschmäßig), T. 62: *Noch etwas flotter*, T. 70: *Immer fließender*, T. 75: *Allegro*, T. 87: *Immer fließend*, T. 93: *Immer noch drängender*.

²⁹Zu diesen Vorausnahmen vgl. in Strophe III Horn 1+2 ab Auftakt zu T. 57 mit Alt ab Auftakt zu T. 62, in Strophe IV Horn 1-4 ab Auftakt zu T. 83 mit Alt ab Auftakt zu T. 88.

³⁰Vgl. Zeile 7 mit Zeile 9 und Zeile 8 mit Zeile 10. Der zweite Takt, der in Zeile 7+8 zwei punktierte Tonpaare enthält, die an die Rhythmik der Strophe II erinnern, werden in Zeile 9 + 10 durch vier doppelt so schnelle Punktierungspaare verdichtet. Zudem unterscheiden sich die Auftakte, und Zeile 8 ist um zwei nirgends sonst gehörte Takte verlängert.

Die wilde Jagd endet jäh, als Mahler auf die Tempoangabe “Immer noch drängender” und die zum *fortissimo* führende starke Steigerung mit abruptem *Tempo I (Andante)* übergangslos zu den Mädchen zurückschwenkt. Die mit Dämpfer aber *p espressivo* spielenden 2. Geigen setzen mit einer Variante der Vorspielmotivs ein, die schon zwei Takte später vom Gesang mit seinem Kontrapunkt zum eingefügten Reprisesvers abgelöst wird. Wie ein Vergleich von Kontur und Rhythmik dieser Zeile mit den beiden “Mädchen”-Strophen zu Beginn des Satzes zeigt, handelt es sich um eine Transposition der Schlusszeile aus Strophe I nach B-Dur. Eine weitere, diesmal untransponierte Reprisezeile beschließt den Vokalpart.

Die beiden zwischen diesen Reprisesfragmenten erklingenden Zeilen 12 und 13 sind, vor allem rhythmisch, entfernt mit Strophe II verwandt.³¹ So gestaltet Mahler diese Abschlussstrophe hinsichtlich der Thematik als eine Bogenform, in der ein Rahmen aus Erinnerungen an Strophe I einen auf Strophe II zurückgreifenden Binnenteil umschließt. Die strukturellen Querbeziehungen sind komplex: Als Form spiegelt die finale Strophe den bogenförmigen Bau der Eröffnungsstrophe; thematisch verschränkt sie in einer Außen-/Innen-Schichtung, was zuvor zeitlich aufeinander folgte.

Harmonisch ergibt sich eine dritte Perspektive. Die poetisch identische aber musikalisch transponierte Anfangszeile der abschließenden Strophe erklingt in B-Dur; dagegen steht die musikalisch identische aber im Text abweichende Schlusszeile zusammen mit den beiden auf Strophe II rekurrierenden Zwischenzeilen wieder in der Grundtonart G-Dur. B-Dur hatte Mahler als Zieltonart des galoppierenden Marschabschnitts erreicht. An einer Stelle, wo er, wie oben erläutert, einen brusken Wechsel in Tempo und Dynamik vornimmt, geschieht somit der harmonische Übergang ganz sanft. Zudem verhält sich das so erreichte B-Dur zur Grundtonart G-Dur exakt spiegelbildlich wie die Grundtonart zu Beginn des Satzes zum E-Dur der Strophe II: Der Übergang vom einen zum anderen erfordert eine Kleinterzverschiebung zu einer “querständigen” Harmonie.³² Auf diese Weise unterstreicht Mahler mit harmonischen Mitteln, dass die letzten vier Zeilen tatsächlich zwei Strophen zusammenfassen und dass dem Satz somit eine ausgewogene, wenn auch komplexe Symmetrie zugrunde liegt.

³¹Vgl. den dreimaligen 6/8-Auftakt, zweimal gefolgt von den charakteristischen Punktierungspaaren: “Und die schönste von den + Jungfrau sendet” und “lange Blicke ihm der + Sehnsucht” sowie “ist nur Ver[stellung]”. Beide Komponenten werden im Verlauf dieser Zeilen zunehmend durch Bindebögen beruhigt.

³²Die Querständigkeit ist hier besonders offensichtlich, da es sich um den Grundton des Ausgangsklanges handelt; vgl. im Übergang von Zeile 3 zu 4, d.h. von G-Dur nach E-Dur, *g-h-d* zu *e-gis-h*, im Übergang von Zeile 11 zu 12, d.h. von B-Dur zu G-Dur, *b-d-f* zu *g-h-d*.

Wie das vorausgehende Genrebild zeichnet auch das Bild von den Lotospflückerinnen und den wild vorüberreitenden jungen Männern eine Stimmung, in der Gedanken an die Vergänglichkeit nur in Form der zerstampften Blumen eine untergeordnete Rolle spielen. Die Schönheit der Natur mit Blumen, Gräsern und Blättern, einer golden leuchtenden Sonne und spiegelndem Wasser findet ihre Entsprechung in anmutigen Mädchen und Knaben, die einander harmlos necken und antreiben. Durch einen melodischen Duktus mit zahlreichen direkten und indirekten Entsprechungen (vgl. die eingezeichneten Bögen und Klammern) schafft Mahler ein Lied von volksliedhaftem Charme.

5. Der Trunkene im Frühling (Tenor)

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen lieben Tag!

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Was hör ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn, ob schon Frühling sei,
Mir ist, mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: "Ja! Der Lenz,
der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!"
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
Der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
Und leer ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Himmelsrund!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein,
Was geht mich denn der Frühling an!
Lasst mich betrunken sein!³³

(Bethge/Mahler nach Li Bai)

李白
春日醉起言志

處世若大夢
胡爲勞其生
爲此終日醉
頹然臥前楹
覺來盼庭前
一鳥花間鳴
借問此何時
春風語流鶯
感此欲嘆息
對酒還自傾
浩歌待明月
曲盡已忘情

³³Bethge *op. cit.*, S. 26. Mahlers Änderungen: Strophe I: *Leben* (statt *Dasein*); II: *Kehl' und Seele* (statt *Leib und Kehle*); IV ergänzt: *Der Lenz ist da*, verändert: *Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf* (statt *Ich seufzte tief ergriffen auf*); VI: *mich denn* (statt *denn mich*).

Das letzte der auf Li Bai zurückgehenden Gedichte, das Mahler für diese Sinfonie auswählte, unterscheidet sich von vielen anderen Nachdichtungen aus der *Chinesischen Flöte*, indem Bethge sich sichtlich um eine "deutsche" Gedichtform bemüht hat. Seine Nachdichtung besteht aus sechs Vierzeilern, die als je zwei Verspaare gehört werden: Jambische Vierheber mit weiblicher Endung ohne Reim im ersten und dritten Vers werden jeweils ergänzt durch Verse, die bei nur drei Betonungen mit einer männlichen, gereimten Silbe enden. Mahler unterstreicht diese Zweiteilung, indem er in jeder Halbstrophe die Tonart, das motivische Material und die Instrumentalfarben wechselt.

Der Satz zeigt somit trotz der Tatsache, dass er in der Partitur noch kürzer ist als das Lied über die trinkenden und plaudernden Bankettgäste im Pavillon,³⁴ einige Besonderheiten. Diese ergeben sich aus der Stellung im *Lied von der Erde*, insofern er den Abschluss einer fünf Sätze umfassenden ersten Hälfte bildet, die Mahler dem langen und in jeder Hinsicht ungleich gewichtigeren Finalsatz gegenüberstellt. Anders als im Kopfsatz, wo der "Jammer der Erde" verstörend empfunden wird, parodiert der Text hier die Akzeptanz der Unerklärlichkeit des Lebens, um sich in ein durch alkoholische Betäubung erträglich gemachtes Traumreich zurückzuziehen. Gleichzeitig schließt Mahler einen Kreis: wie der erste ankert auch der fünfte Satz tonal in *a* und beginnt mit einem pentatonischen Hornsignal.

Lied von der Erde V und I: Die Hornsignale
aus den pentatonischen Skalen *h-d-e-fis-a* und *a-c-d-e-g*

Horn 1 + 3
f p f p fp fp

Horn 2 + 4
ff

4 Hörner

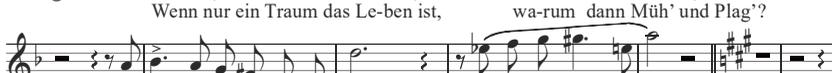
Zuletzt kann sogar der A-Dur-Schluss des "Trunkenen" als späte Ergänzung des in a-Moll endenden "Trinkliedes" gehört werden – als verlangte die fünfteilige Folge wie ein Satz aus der Musik des Barock oder der Klassik eine versöhnliche abschließende Wendung nach Dur.

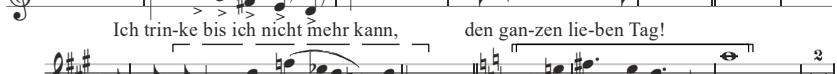
³⁴Die Anzahl der Takte in jedem Satz spricht eine deutliche Sprache: vgl. 1. Trinklied ... = 405 Takte, 2. Der Einsame ... = 154 Takte, 3. Von der Jugend = 118 Takte, 4. Von der Schönheit = 144 Takte, 5. Der Trunkene ... = 89 Takte; 6. Der Abschied = 572 Takte .

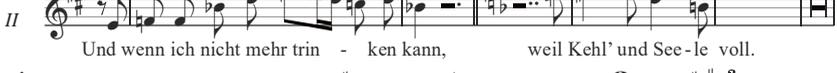
Der Trunkene im Frühling

I

 Wenn nur ein Traum das Le-ben ist, wa-rum dann Müh' und Plag'?
 Ich trin-ke bis ich nicht mehr kann, den gan-zen lie-ben Tag!

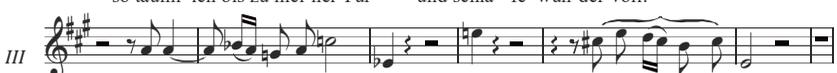
II

 Und wenn ich nicht mehr trin - ken kann, weil Kehl' und See-le voll.
 so tauml' ich bis zu mei-ner Tür und schla - fe wun-der-voll!

III

 Was hör' ich beim Er-wa-chen? Horch! Ein Vo-gel singt im Baum
 Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei. Mir ist, mir ist als wie im Traum.

IV

 Der Vo-gel zwit-schert: Ja! Ja! Der Lenz,
 der Lenz ist da, sei kommen über Nacht! Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
 der Vo-gel singt und lacht! und lacht!

V

 Ich fül-le mir den Becher neu und leer' ihn bis zum Grund —
 und sin-ge bis der Mond er-glänzt am schwarzen Fir-ma-ment!

VI

 Und wenn ich nicht mehr sin-gen kann,
 Und wenn ich nicht mehr sin-gen kann, so schlaf' ich wie-der ein. —
 Was geht mich denn der Früh-ling an!? Lasst mich be-trun-ken sein!

Der inhaltliche Unterschied zum eröffnenden Trinklied ist, dass das lyrische Ich dort erst am Schluss auffordert, nun die Becher zu heben, während hier ein von vornherein "Trunkener" spricht. Das zeigt sich nicht zuletzt in Mahlers Behandlung der Harmonik. Während neun der zwölf Halbstrophen auf demselben hohen *a* enden,³⁵ weicht die Musik wiederholt in gebrochene B-Dur-Dreiklänge aus. Diese werden gehört als halbtönig verschobene A-Dur-Klänge. Das ist umso bemerkenswerter, als die tonale Rückung entscheidende Stellen betrifft; vgl. das eröffnende "Wenn nur ein Traum das Leben ist" und die melodisch analogen Segmente "Und wenn ich nicht mehr trinken/singen kann" zu Beginn der Strophen II und VI. Es scheint bezeichnend, dass der Vogel, der die innere Abwehrhaltung des Sängers kurz zu hinterfragen vermag, in einer 'Korrektur' dieses Segmentes ertönt; siehe die A-Dur-Transposition von "[...] ein Traum das Leben ist" bei "Ein Vogel singt im Baum", wo das Zeilenende allerdings statt auf den Grundton *a* auf den Dominantton *e* fällt.

Ähnlich trunkene Rückungen finden sich in den Ableitungsformen des Segmentes, mit dem der Sänger in seiner Eröffnung die Frage aufwirft: "Warum dann Müh und Plag'?" Während die Intervalle in Strophe II bei "weil Kehl' und Seele voll" noch intakt sind, ertönt bei "Ich trinke bis ich nicht mehr kann", wo Mahler erstmals den Abstieg als Skala ausschmückt, der zweite Ton erniedrigt. Bei "so tauml' ich bis zu meiner Tür" scheinen die Intervalle ganz und gar durcheinander geraten, während das schon vom nahenden Frühling beeindruckte "mir ist als wie im Traum" zwar einen Halbton zu tief beginnt, dann jedoch auf die ursprünglichen Töne einschwenkt. Zwei weitere Ableitungen des "warum dann Müh und Plag'?" beschließen die ersten Hälften der Strophen V und VI. Dabei kann "und leer' ihn bis zum Grund" noch als auf a-Moll bezogen durchgehen und ver-rät nur durch seinen absinkenden Schlussston die Müdigkeit des lyrischen Ichs, während "so schlaf ich wieder ein" mit einer Transposition dieser fallenden Endsilbe zu *b-as* den Grundton *a* wie trotzig umschifft.

Eine verwandte Beobachtung lässt sich machen über die Stellen, in denen der Abschluss auf dem hohen *a* mit einem Sprung erreicht wird. In den ersten drei Strophen ist dies die Sept *h-a* ("und Plag", "[See]le voll", "im Traum"). Dann folgt bei "und lacht" ein Oktavsprung, bevor das Lied bei "[trun]ken sein!" mit dem Aufsprung über eine kleine None schließt.

³⁵Dies ist eindeutig bei "Plag'", "Tag", "voll", "wundervoll", "Traum", "lacht", "Firmament" und dem abschließenden "sein". Derselbe Zielton bei "Lenz" markiert genau genommen keinen Halbstrophenschluss, doch behandelt Mahler die Strophe über den Vogel, der den Frühling ankündigt, abweichend von den anderen, bindet sie aber durch dieses *a* mit ein.

Während es dem aus dem Baum klingenden Gesang des Vogels kurz gelingt, die B-Dur-Seligkeit des Trunkenen nach A-Dur zu korrigieren, zeigt die melodische Linie danach vor allem Skepsis: ein chromatischer Aufstieg über einen Tritonus (vgl. *h-c-cis-d, dis-f* ↔ *e* bei “Ich frag ihn, ob schon Frühling sei. Mir ist, mir ist . . .”) und die übermäßige Oktave *as-a* beim ersten “Der Lenz” lassen ahnen, dass der Trinker zögert, seine höhnische Haltung gegenüber dem mühevollen Leben angesichts der Freude über den nahenden Frühling aufzugeben. Der kurze Einbruch der Natur droht die zum Selbstschutz gegen die Verzweiflung errichtete Traumwelt des Trunkenen zu unterlaufen. Allerdings hat der Vogel, sobald er sich Gehör verschafft, eigene Macht. So nimmt die Strophe, in der er zwitschert, singt und lacht, eine unabhängige Form und Tonart an, die auch die neuerliche kurze Chromatik des Sängers bei “Aus tiefstem Schauen lauscht’ ich auf” (*es-fes-f-ges*) nicht wirklich zu unterlaufen vermag.

Wie in heftiger Abwehr gegen das Hoffnung verheißende Lachen des Vogels leert der so Beschiedene gleich noch einen weiteren Becher Wein, so dass die gesamte fünfte Strophe aus melodischem Taumeln besteht. Auch nachdem der Sänger in Strophe VI bei “Und wenn ich nicht mehr singen kann” zunächst reprisenartig an den Anfang des Liedes anknüpft, fällt er gleich wieder in dieses trunkene Schwanken zurück, bevor er in der letzten Gesangszeile die harmonische Verschiebung vom Liedanfang mit dem endgültigen Schritt vom Bereich um B-Dur nach A-Dur rückgängig macht.

In Tempo, Dynamik und Instrumentierung unterstreicht Mahler viele der oben erwähnten Eigenheiten des Vokalparts. Nach zwei Strophen in kräftigem *Allegro* lässt das Tempo in dem Augenblick, da der Sänger das Zwitschern des Vogels vernimmt, merklich nach: *Ruhiger – Noch ruhiger – zurückhaltend – Langsam* heißt es in Strophe III. Gleichzeitig erklingt über sehr leisen Bläsern und zupfenden Streichern *zart hervortretend* eine Solovioline mit variiertem Imitation in der Piccoloflöte, die bereits als Antwort auf das Wort “Horch” melodisch vorausnimmt, was der Text erst in Strophe IV artikuliert: “Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!” Auch in Strophe IV lässt das Tempo nach der freudigen Nachricht sogleich nach (*Zögernd – Ganz langsam*). Als es dann in Strophe V erneut ums trotziges Trinken geht, schweigen die Vogelstimmen von Solovioline und Piccoloflöte. Die verlängerte Strophe VI schließlich klingt mit ihrer rauschenden, alles Vorangehende an Lautstärke und Orchesterfülle überbietenden Instrumentierung so, als wollte die Musik die kurze Nachdenklichkeit der Binnenstrophen in reiner Weinseligkeit vergessen machen.

6. Der Abschied (Alt)

Dem umfangreichen Finalsatz der Sinfonie legt Mahler zwei Gedichte zugrunde, die in Bethges Nachdichtungen unmittelbar aufeinander folgen und deren Autoren eng befreundet waren: “In Erwartung des Freundes” von Meng Haoran und “Der Abschied des Freundes” von Wang Wei.

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In allen Tälern steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Wehn
Hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen.

Die müden Menschen gehn heimwärts,
Um im Schlaf vergessnes Glück
Und Jugend neu zu lernen!
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du ...? Du lässt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die vom weichen Grase schwellen.
O Schönheit! O ewigen Liebens – Lebens trunkne Welt!³⁶

(Bethge/Mahler nach Meng Haoran)

孟浩然

宿業師山房待丁大不至

夕陽度西岭
群壑倏已暝
松月生夜涼
風泉滿清听
樵人歸欲盡
煙鳥栖初定
之子期宿來
孤琴候蘿逕

³⁶Bethge, *op. cit.*, S. 18. Mahlers Änderungen: Strophe II: [...] *schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf. Ich spüre eines feinen Windes Wehn hinter den dunklen Fichten!* (statt *schwebt der Mond herauf hinter den dunkeln Fichten, Ich spüre eines feinen Windes Wehn.*); Strophe III-IV ersetzen Bethge III-IV: *Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel von Ruh und Schlaf. Die arbeitsamen Menschen gehn heimwärts, voller Sehnsucht nach dem Schlaf. // Die Vögel hocken müde in den Zweigen, die Welt schläft ein! Ich stehe hier und harre des Freundes, der zu kommen mir versprach.* Strophe VI: mit *meiner* (statt *der*) Laute, später: *O Schönheit! O ewigen Liebens – Lebens trunkne Welt!* (statt *O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund!*)

Der Abschied, Fortsetzung

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
 Des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin
 Er führe und auch warum es müsste sein.
 Er sprach, seine Stimme war umflort: Du, mein Freund,
 Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!

Wohin ich geh? Ich geh, ich wandre in die Berge.
 Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
 Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
 Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
 Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!

Die liebe Erde allüberall
 Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
 Allüberall und ewig
 Blauen licht die Fernen!
 Ewig . . . , ewig³⁷

(Bethge/Mahler nach Wang Wei³⁸)

王維
 送別

下馬飲君酒
 問君何所之
 君言不得意
 歸臥南山陔
 但去莫復問
 白雲無盡時

王維
 山中送別

山中相送罷
 日暮掩柴扉
 春草明年綠
 王孫歸不歸

Wie ein Vergleich der Textversionen von Bethge und Mahler mit der um Wortgenauigkeit bemühten Übersetzung des Marquis d'Hervey Saint-Denys zeigt, verdankt sich die Poesie in Bethges Fassung des Gedichtes von Meng Haoran zu einem beträchtlichen Teil der Fantasie des deutschen Nachdichters. Noch bei Heilmann hat das – bei ihm “Abend” genannte – erste Gedicht nur zwei Strophen mit 4 + 5 Versen in freier Metrik; Bethge gestaltet daraus mit einigen zusätzlichen Elementen ein ausgewogenes Gebilde aus sechs Dreizeilern in jambischen Pentametern. Mahler seinerseits fügt dem Text weitere Bilder hinzu: den blauen Himmelssee, an dem der Mond in Strophe II heraufschwebt, die im Dämmerchein blassenden Blumen, die atmende Erde und die im Schlaf neu zu lernende Jugend in Strophe III sowie den kühlen Wind und die Deutung des bevorstehenden Abschieds als letztes Lebewohl in Strophe IV. Den wirkungsvollsten Eingriff nahm der Komponist allerdings in der Schlusszeile dieses Gedichtes

³⁷Bethge, *op. cit.*, S. 19. Mahlers Änderungen an Bethges Text: Strophe I: *Er* (statt *Ich*) stieg vom Pferd, *Er fragte ihn wohin er führe und warum es müsste sein* (statt *Ich fragte ihn, wohin und auch warum er reisen wolle*); Strophe II, ergänzt: *Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte*. Außerdem Abschlusszeilen: *Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!* (statt *Müde ist mein Fuß und müde ist meine Seele!*); Strophe III neu (statt Bethge Abschluss II): *Die Erde ist die gleiche überall und ewig, ewig sind die weißen Wolken ...*).

³⁸Wie die Dokumentation der Mahlerarchives zeigt, liegen Bethges Text tatsächlich zwei inhaltlich verwandte Gedichte von Wang Wei zugrunde.

vor, wo er die verzagte Klage des Wartenden, "O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund", die Bethge den schlicht beschreibenden Worten der Übersetzungen hinzufügt, durch einen hymnischen Ausruf ersetzt: "O Schönheit! O ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt".

In dem Gedicht "Der Abschied des Freundes" von Wang Wei nimmt Mahler vielerlei Umstellungen der Syntax vor. Beim direkten Textvergleich zunächst verwirrend hebt er zudem den Gegensatz zwischen *ich* und *er* auf. (Aus Bethges "Ich stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk" wird so "Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk" etc.) Vor allem aber am Schluss geht Mahler über alles Vorgefundene hinaus, indem er die innere Müdigkeit betont und einen Abschied nicht nur vom Freund, sondern vom Leben selbst andeutet, dieser Müdigkeit allerdings noch einmal den Lenz gegenüberstellt, der im vorausgegangenen Lied des Trunkenen einen kurzen Hoffnungsschimmer mit sich gebracht hatte. "Ewig" sind für Mahler zudem nicht allein die weißen Wolken, sondern wie in einer Jenseitsschau die "licht blauenden Fernen", die die ersehnte ewige Ruhe verheißen.

Im Finalsatz seiner Sinfonie verbindet Mahler die beiden Gedichte durch ein ausgedehntes Orchesterzwischenpiel. Da die Musik zu den Strophen I und IV von "In Erwartung des Freundes" ähnlich beginnt wie der Hauptabschnitt des instrumentalen Zwischenspiels, und da zudem die Vertonung von "Der Abschied des Freundes" und der Orchesterpart von einer überschaubaren Anzahl thematischer Komponenten durchzogen sind,³⁹ schlägt Danuser vor, den Satz als frei gestaltete Sonatenhauptsatzform zu deuten. Diese Strukturannahme wirft allerdings zahlreiche Fragen auf; mehr dazu unten. Weit weniger kontrovers und letztlich aussagekräftiger erscheint mir die neutrale Deutung als A – A' – Zwischenpiel – A".⁴⁰

Während der Orchesterpart somit deutliche Anhaltspunkte für eine Struktur in vier großen Abschnitten erkennen lässt, gestaltet Mahler den Vokalpart in diesem großen Finale nicht liedhaft strophisch wie in den fünf vorangegangenen Sätzen. Vielmehr scheinen Tonartsignatur und Metrum die Struktur der zwei parallel erscheinenden Abschnitte A und A' mit einer dreiteiligen Gruppierung zu unterlaufen:

³⁹Zu den übergreifenden Komponenten siehe den Orgelpunkt in A: Vorspiel + Strophe I (T. 1-18, 19-31), in A': Strophe IV (T. 137-165), im 1. Abschnitt des Zwischenspiels (T. 303-317) und zu Beginn von A" (T. 374-386). Vgl. auch die Kadenz der Flöte am Ende der Strophen I+IV (T. 20-26 ≈ T. 153-165) und die der Klarinette in A" (T. 424-429).

⁴⁰A (Meng Haoran, Strophe 1-3) = T. 1-137, A' (Meng, Strophe 4-6) = T. 137- 288, Zwischenpiel = T. 288-374, A" (Wang Wei) = T. 374-572. Dagegen Danuser (1986), S. 83ff: Exposition I, Exposition II, nichtvokale Durchführung, Reprise.

Strophe I + II: 4/4, drei \flat , *Schwer*;
 Strophe III + IV: 2/2, ohne Vorzeichen, *Sehr mäßig*;
 Strophe V + VI: 3/4, zwei \flat , *Fließend*).

Und während Mahler vereinzelt Komponenten, die er im Orchesterpart eingeführt hat, in die Kontur der Singstimme integriert, legen die vokalen Konturen selbst keine Gliederung in einzelne Verse nahe. Vielmehr ist der Gesangspart nach einem Beginn *ohne Ausdruck* als melodische 'Prosa' konzipiert.

Die zweiteilige Struktur in der Vertonung des Gedichtes von Meng Haoran unterstreicht Mahler durch tonale Charakteristika: Abschnitt A beginnt über einem Orgelpunkt auf dem Grundton c , der das 18-taktige Vorspiel durchklingt und erst ab dem Wort "Silberbarke" mehrfach unterbrochen wird. Ein Quartsextakkord auf c markiert das Ende der Strophen I und II (im Notenbeispiel unten bei *).

Der Abschied

18 Die Sonne scheidet hinter dem Ge-bir - ge. In alle Täler steigt der Abend nie-der
 mit sei-nen Schat-ten, die voll Küh-lung sind. O sieh!

wie eine Sil - berbarke schwebt der Mond am blauen Himmels-see her - auf.

Ich spüre eines feinen Windes Weh'n hinter den dunk - len Ficht - ten. *

15 Der Bach singt vol-ler Wohl-laut durch das Dun - - kel, die Blu-men
 blas-sen im Dämmer-schein. Die Er-de at - met voll von Ruh' und Schlaf.

Al-le Sehn - sucht will nun träu-men, die mü-den Men-schen geh'n heim-wärts,
 um im Schlaf ver-gess' - nes Glück — und Ju - gend neu zu ler-nen. 10

Da Mahler den Text von Strophe IV erweitert hat, beginnt Abschnitt A' mit einer Abweichung: Anstelle eines Vorspiels ertönt eine ähnlich lange und instrumental ähnlich gestaltete Passage, die nun die Altistin einbezieht. Die ländliche Stimmung des sich verabschiedenden Tages ist von Vogelrufen gekrönt und endet im stark verlangsamten "Die Welt schläft ein!", das von zwei Hörnern eine Quart tiefer imitiert wird. Erst dann, in Vers 3-5, zitiert die Sängerin den Beginn der ersten Strophe, von c-Moll nach a-Moll transponiert, und bekräftigt damit die Zweiteiligkeit des Liedes gegenüber der tonal und metrisch konkurrierenden Dreiteiligkeit. Wie zuvor reicht der Orgelpunkt – hier *a* – bis zum Ende der korrespondierenden Flötenkadenz, die wie zuvor mit einem Quartsextakkord über der Tonika schließt. Der zweite Quartsextakkord über *a* jedoch ertönt hier nicht am Ende der folgenden Strophe, sondern bereits am Schluss der vorausgehenden 'neuen' Kontur (bei *). In Strophe V + VI schließlich unterläuft die Altistin den 3/4-Takt des Orchesters mit auffällig vielen Duolen und einer Quartole.

Der Abschied (Fortsetzung)

Die Vögel hocken still in ihren Zwei - * gen. Die Welt schläft ein! *

Es wehet kühl im Schatten meiner Fich - ten. Ich stehe hier und harre meines
Freun-des. Ich harre sein zum letzten Le - be - wohl. *

Ich seh - - ne mich, o Freund, an dei-ner Sei - te die Schön - heit

die - ses A - bends zu ge - nie - ßen. Wo bleibst du? Du lässt mich

lang al - lein! Ich wand - le auf und nie - der mit mei-ner

Lau - - te auf Wogen, die von weichem Gra - - - - se schwel-len.

O Schön - heit, o e - wigen Lie - bens, Le - - - bens trunk-ne Welt.

Schon in der instrumentalen Musik zu Strophe I/II führt Mahler drei thematische Komponenten ein: den wiederholten Orgelpunktton, teilweise mit Verstärkung durch Tamtam-Schläge, und die diesen umspielende, sich allmählich entwickelnde Doppelschlagfigur; das Terzintervall auf unbetontem Taktschlag, bald fallend gepaart und nach beiden Seiten erweitert; und ein Ostinatopendel aus Unterquart und Grundton, später zum Terzpendel zusammengezogen.

Das Lied von der Erde VI: Die drei thematischen Grundkomponenten

Ich spüre ei-nes feinen Windes Weh'n

In Strophe V treten zwei sich entwickelnde Komponenten hinzu: ein rhythmisierter, schrittweise expandierender pentatonischer Aufstieg und ein Skalenanstieg zu einem viertönigen Doppelschlag, der sich mit einer Quartole oder zwei Duolen dem Dreiertakt widersetzt:

Das Lied von der Erde VI: Zwei charakteristische Zusätze in Strophe V

Auswahl und Anteil der Übernahme einzelner Instrumentalmotive durch die Sängerin sind in den beiden in mancher Hinsicht analogen Hälften der Musik zu “In Erwartung des Freundes” ganz unterschiedlich. Während sie in Abschnitt A nur die Ostinatofigur imitiert (zu “Ich spüre

eines feinen Windes Wehn”) und bei “die müden Menschen” ein Echo von “Mein Herz ist müde” aus “Der Einsame im Herbst” einfließt, integriert sie in Abschnitt A' die beiden neuen, im Vergleich zu den Grundfiguren viel umfangreicheren Komponenten: den expandierenden pentatonischen Aufstieg der Flöten aus dem Vorspiel zu Strophe V, wo die begleitend hinzutretende Mandoline das Lautenspiel des wartenden Freundes vorausnimmt, und den wenig später in den 1. Geigen eingeführten Anstieg zum viertönig langsamen, als Quartole metrisch widerständigen Doppelschlag.⁴¹

Der umfangreichen Strophe III kommt eine besondere Bedeutung zu. Einerseits ist sie mit 82 Takten länger als die Summe von Vorspiel und Strophe I + II, andererseits ist diese Strophe vom Vorangehenden dadurch abgesetzt, dass das Orchester anfangs kammermusikalisch eingesetzt ist und diese sanfte Stimmung erst im Zwischenspiel mit zahlreichen starken Akzenten und einer abschließenden Steigerung zum *fortissimo* durchbricht. Wesentlicher noch: die Strophe spiegelt in ihrer Struktur den ganzen Sinfoniesatz im Kleinen: Dreimal beginnen die begleitenden Instrumente erkennbar ähnlich, der Gesang wird nach dem zweiten Segment durch ein umfangreiches instrumentales Zwischenspiel unterbrochen, und das dritte Segment erfährt eine große Enderweiterung ganz ähnlich der, die den Sinfoniesatz beschließt.⁴²

Die Entsprechung zum Binnenzwischenspiel in Strophe III ist auf der Ebene des Sinfoniesatzes die instrumentale Passage, die die zwei Gedichte verbindet. Sie beginnt mit Nachklängen des Vorausgehenden. In einem internen Vorspiel, das zu Metrum, Tempo und Tonartsignatur der Strophen III + IV zurückkehrt, ertönt im Solocello ein Echo der Vokalzeile “Die Vögel hocken still in ihren Zweigen”, eingebettet in Varianten der thematischen Doppelschlagfigur und der ostinaten Pendelbewegung.⁴³ Nach 15

⁴¹Für den Skalenanstieg vgl. zunächst bei “o Freund, an deiner Seite”, wo die Sängerin die im Orchester gehörte Quartole in Augmentation übernimmt, den Doppelschlag dagegen unvollständig lässt. Für den expandierenden pentatonischen Aufstieg vgl. “Ich wandle auf und nieder mit meiner Lau[te]”, im Kanon mit der modifizierten Wiederaufnahme durch Flöten und Klarinetten. Ein weiterer Skalenanstieg, nun selbst in Duolen, ertönt im Gesang bei “auf Wogen, die von weichem [...]”, wenig später erneut rhythmisch variiert und diesmal mit Doppelschlag bei “o ewigen Liebens”, nach Ende der Gesangszeile imitiert von den 1. Geigen in der in Zeile 3 des obigen Beispiels gezeigten, erweiterten Form.

⁴²Vgl. T. 55-62 mit T. 69-76, ähnlich T. 98-106. Man kann die Struktur dieser Strophe beschreiben als [a] = T. 55-68, [a'] = T. 69-80, instrumentales Zwischenspiel T. 81-101, [a''] = T. 98-136 (mit großer Schlusserweiterung vergleichbar der am Ende des Satzes).

⁴³Vgl. dazu Alt T. 139-142: *a-h-c-d-e-f— a-g-f* mit Solocello T. 292-294. Auch entspricht der Orchestersatz in T. 288-291 dem Beginn der Strophe IV in T. 137-140.

Takten mündet die Musik in den Hauptteil des instrumentalen Zwischenspiels. Er steht im c-Moll und im 4/4-Takt der Anfangsstrophen und soll wie dort *schwer* klingen. Nach Vorbereitung mit tremolierenden Bässen und einem leisen Tamtamschlag greift Mahler die ersten acht Takte des Sinfoniesatzes auf. Dabei führt er, gleichsam kontrapunktierend zu der Doppelschlagfigur und dem thematischen Terzfall, die beiden kleinen Dreitonfiguren ein, die diese Orchesterpassage durchziehen werden.⁴⁴

Nachdem der musikalische Fluss zunächst dreimal durch Fermaten oder kurze Generalpausen (oder sogar, zuletzt, eine Kombination beider) unterbrochen worden ist, als wollte der Komponist die Unfassbarkeit eines letzten Abschieds hinauszögern, geht die Musik in einen Trauermarsch über. Dieser lässt keinerlei vorwärts gerichtete Tendenz erkennen; vielmehr fällt die Harmonie nach jeweils acht oder zehn Takten immer wieder auf die c-Moll-Tonika zurück.⁴⁵ Damit unterstreicht Mahler in rein instrumentaler Weise die Endgültigkeit des Abschieds, von der seine Zusätze zu Bethges Texten Zeugnis ablegen: Der seinen Freund Erwartende sieht dem “letzten Lebewohl” entgegen und das Herz des Abschiednehmenden “harret seiner Stunde”. Hier werden die thematisch fallenden Terzen und Sexten endgültig zum Ausdruck des Trauerns. Dabei schwellen sie vom anfänglichen *piano* zum *forte*, später sogar zum *fortissimo* an:

Das Lied von der Erde VI: Beginn des Trauermarsches

Kurz vor dem Schluss des Trauermarsches ertönt diese Geste instrumental zum letzten Mal, ihrer Terzenparallele beraubt, im Zuge ihres Verklingens auf die doppelt langen Notenwerte vergrößert und damit das abschließende “ewig, ewig” der Singstimme vorausnehmend:

Das Lied von der Erde VI: Ersterbendes Trauermotiv

⁴⁴Vgl. Fagott/Horn/Posaunen/Solocello/Solobass T. 309-310: *es* \searrow *h* \nearrow *c*, T. 312-313: *g* \nearrow *a* \searrow *d*.

⁴⁵Vgl. T. 325, 335, 341-342, 353, 361-372. Nicht zuletzt aufgrund dieser tonalen Statik ist Danusers Deutung des Orchesterzweischenspiels als “Durchführung” nicht überzeugend.

Auf derselben c-Moll-Grundlage beginnt nun Abschnitt A", Mahlers Vertonung des Gedichtes "Der Abschied des Freundes". Nach zwei langsamen Tamtamschlägen über einem c-Moll-Dreiklang in tiefer Lage setzt die Altistin ein. Über der kargen Begleitung aus einem lang gehaltenen Orgelpunkt-C der tiefen Streicher und weiteren Tamtam-Schlägen singt sie die ersten zwei Sätze zu derselben Kontur, die schon Abschnitt A von "In Erwartung des Freundes" eröffnet hat; vgl. die Gesangskonturen zu "Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge. In alle Täler steigt der Abend nieder mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind" mit "Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin er führe und auch warum es müsste sein".

Im Orchester fehlt hier die ornamentale Doppelschlagfigur, und auch auf ein Äquivalent zur Flötenkadenz wartet man vorerst vergebens. Die Beschreibung der zuvor sehnlich erhofften und nun erfolgenden Begegnung zweier Freunde entfaltet sich gleichsam mit angehaltenem Atem. Erst nach Ende der melodischen Wiederaufnahme zitieren auch die Holzbläser das Motiv der Trauermarsch-Terzen, während die Celli durch sechs Echos ihrer ersten Dreitonfigur den neuen Liedanfang mit der Orchesterpassage verknüpfen.

Auch im Folgenden bleibt die Musik zunächst auf den Orgelpunkt *c* bezogen. Sie verlässt diesen Anker erst mit dem Beginn der direkten Rede ("Du, mein Freund . . ."), wobei die Vokalkontur hier einen ganz neuen Charakter annimmt: Der Rhythmus ist mit schnelleren Notenwerten und die zuvor meist syllabische Textverteilung mit Melismen durchsetzt. Nach kurzer instrumentaler Überleitung folgen die ersten Verse der zweiten Strophe, noch im schweren 4/4-Takt des Trauermarsches und mit häufigem Rückbezug auf den Ankerton *c*. Erst nachdem die Sängerin die Erklärung des scheidenden Freundes mit chromatischen, vokal verdoppelten und instrumental wiederholten Linien artikuliert hat,⁴⁶ bringt Mahler dieses Segment zum Abschluss: Die Klarinette spielt eine Variante der Flötenkadenz aus den Abschnitten A und A', an deren Ende die Musik auch hier mit einem Quartsextakkord über *c* (bei *) unter einer Fermate kurz zum Halten kommt.

Danach wechselt das Metrum vom 4/4- zum 2/2-Takt und die Tonart von c-Moll nach a-Moll, wie in Abschnitt A vor der umfangreichen dritten Strophe. Das, was dort Vorspiel war, lässt Mahler hier aus. Stattdessen

⁴⁶Für die chromatische Linie in einem Takt, der drei Takte später eine große Terz höher transponiert aufgegriffen wird, vgl. "[Ich] geh', ich wandre in die" mit "[Ich] suche Ruhe", von den 1. Geigen weitere 4 Takte später als Echo in der höheren Oktave wiederholt.

Der Abschied (letzter Großabschnitt)

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn wohin er
füh - re und auch wa - rum, wa - rum es müss - te sein. Er sprach,
seine Stimme war um - flort: Du, mein Freund, mir war auf
die - - ser Welt das Glück nicht hold! Wo - hin ich geh'?

Ich geh', ich wandre in die Ber - ge. Ich su - che Ru - he, Ru - he für mein
ein - - - - - sam Herz! *Kadenz Klarinette* Ich wand - le nach der Hei - mat,
mei - ner Stät - - te! Ich werde nie - mals in die Fer - ne schwei - fen.

Still ist mein Herz und harret seiner Stund - de! Die lie - - be Er - de
all - ü - ber - all blüht auf im Lenz und
grünt aufs neu! All - ü - - - - ber - all
und e - - - - - wig, e - - wig blau - - en
licht die Fer - nen, e - - - - - wig, e - wig,
e - - - - - wig, e - - wig, e - - - - - wig,
e - - - - - wig, e - - - - - wig!

beginnt er gleich mit dem Vokaleinsatz. So singt die Altistin die Worte "Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!" zur Melodie von "Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel",⁴⁷ während die 1. Geigen die dortige Oboenkantur in rhythmisch gedehnten Auszügen zitieren.

Eine dritte Rückbesinnung auf die Musik des Abschnittspaares A + A' findet sich zu Beginn des letzten Segmentes von A", wo die Musik (wie für Strophe V + VI von "In Erwartung des Freundes") zum 3/4-Takt wechselt. Allerdings erklingt anstelle der dortigen B-Dur-Tonart hier bereits C-Dur, die Dur-Variante der Tonika dieses Liedes, die somit den Schlussabschnitt einleitet. Entsprechend transponiert Mahler für die Worte "[Die] liebe Erde allüberall" die Zeile "[Ich] sehne mich, o Freund an deiner Seite" einen Ton höher.⁴⁸ Dieselbe Transposition erfährt der den 3/4-Takt unterlaufende langsame Doppelschlag, der auch hier wie in Strophe VI als Ziel eines Skalenaufstiegs erreicht wird.⁴⁹ Bezieht man die Violinstimme mit ein, so entdeckt man, dass Mahler hier die zentralen Worte aus seinem Zusatz zum Ende des ersten Gedichtes, "O Schönheit, o ewigen Liebens ...", aufgreift. In "Der Abschied" ertönt zunächst der Beginn der um einen Ton aufwärts versetzten Kontur in den vereinten Geigen, bevor sie im langsamen Doppelschlag zu den Worten "blauen licht die [Fernen]" von der Singstimme und der Celesta verdoppelt und in einem zusätzlichen Doppelschlag fortgesponnen wird.

Anlässlich der beiden Worte am Ende des Liedes, die die örtliche und zeitliche Aufhebung der irdischen Begrenztheit des Lebens andeuten, verschiebt sich ganz allmählich auch das Klangbild des Orchesters. Streicher und Bläser treten zunehmend in den Hintergrund, wo sie vor allem als Liegetöne wirken. In den frei werdenden Raum treten zunächst die Harfen, die mit ausladenden 2½- und 3-oktavigen Arpeggiokurven das erste "allüberall und ewig" untermalen. Unmittelbar danach setzt die Celesta ein, die nun das vielfache "ewig" der Sängerin bis zum letzten Verklingen des Sinfoniesatzes begleitet. Dabei klingt ihr anfangs 13-töniger C-Dur-Rausch schrittweise immer langsamer und zaghafter, als wollte Mahler mit der Entwicklung der Instrumentalfigur den Austritt des Abschiednehmenden aus der irdischen Sphäre symbolisieren. Als dritte dem Orchesterspektrum hinzugefügte Farbe umspielt schließlich die Mandoline ("die Laute" des Gedichtes) den nur noch um das Wort "ewig" kreisenden Gesang der letzten 64 Takte.

⁴⁷Vgl. Notenbeispiel S. 56, Zeile 5, mit Notenbeispiel S. 62, Zeile 6-7.

⁴⁸Vgl. Notenbeispiel S. 57, Zeile 4, mit Notenbeispiel S. 62, Zeile 8-9.

⁴⁹Vgl. Notenbeispiel S. 57, letzte Zeile, mit Notenbeispiel S. 62, Zeile 11 und 12.

Schon als der scheidende Freund seinen Gemütszustand beschreibt (“Still ist mein Herz ...”), sind zwei der drei thematischen Grundkomponenten des Satzes – die ornamentierte Doppelschlagfigur und die ostinate Pendelbewegung – verstummt. Zum Wort von den licht blauenden “Fernen” setzen Flöten und Oboen mit einer Erinnerung an den (zuvor pentatonischen, hier kurzzeitig ins herrschende C-Dur integrierten) expandierenden Aufstieg ein, der die Thematik der Strophen V + VI bestimmt und im Gesang zur Sorge des ungeduldig Wartenden erklingen war. Als wollte Mahler den chinesischen Freunden und seinen Hören bedeuten, dass ein solches Warten vor dem Hintergrund des großen Lebensganzen zu sehen ist, durchzieht diese thematische Komponente die ganze, 74 Takte umfassende Schlusserweiterung des erschütternden Sinfoniesatzes, in den letzten 32 Takten wieder eingebunden in die Pentatonik *c-d-e-g-a*. Alternierend und überlappend ertönt im Gesang das siebenfache “ewig”, entwickelt aus dem im Trauermarsch paarweise fallenden Seufzer, der schon im instrumentalen Zwischenspiel zuletzt seine Terzverdopplung verloren hat und nun auch noch seinen Auftakt einbüßt.

Das Lied von der Erde VI: Das Trauermotiv wird zum Sehnen nach Ewigkeit

323 2 Klarinetten

367 Celli + Bässe

521

e - - - - wig, e - wig

Indem Mahler seine Vertonung von “Der Abschied des Freundes” mittels eines zweifachen Wechsels des Grundmetrums – vom schweren 4/4- über den mäßigen 2/2- zum fließenden 3/4-Takt – unterteilt, überschreibt er Bethges zweistrophige Gedichtstruktur. Da er dieselbe Überlagerung zweier Strukturmuster schon seiner Musik zu “In Erwartung des Freundes” zugrunde gelegt hatte, scheint damit hinter den drei vokalen Abschnitten A, A' und A" eine Analogie auf: $A'' \approx A + A'$. Dabei eröffnet die neuerliche Überlagerung von Drittelungen und Halbierungen der Takte eine für die musikalische Textausdeutung entscheidende Möglichkeit, den Bezug zwischen den beiden in diesem Sinfoniesatz gepaarten Gedichten durch Entsprechungen einzelner Phrasen oder Fragmente der Vokalkonturen zu betonen und zugleich deren Implikationshorizont zu vertiefen:⁵⁰

⁵⁰Vgl. (1) “In Erwartung des Freundes” vertont in 2 Hälften (A, A') unterlaufen durch 3 Abschnitte mit je 2 in Tempo, Metrum und Tonart unterschiedlichen Strophen; (2) “Der Abschied des Freundes” vertont in 2 Hälften unterlaufen durch dieselben 3 Abschnitte in je unterschiedlichem Tempo, Metrum und Tonart; (3) die Anlage mit 3 korrespondierenden Abschnitten (A, A', A'') unterlaufen durch die Korrespondenzen in 2 parallel gesetzten Gedichten.

- Mit der ersten vokalen Parallele zwischen A" und A/A' verbindet Mahler die noch unbelastete Erzählung von der Ankunft des zum Rückzug aus der Gesellschaft entschlossenen Freundes zu Beginn des zweiten Gedichtes mit der heiteren Beschreibung des hereinbrechenden Abends zu Beginn des ersten.
- Mit der zweiten Parallele stellt er eine spirituelle Beziehung her zwischen der Überzeugung des Scheidenden, dass die Heimat recht eigentlich "seine Stätte" ist, und dem als beglückend empfundenen "Singen" des nächtlichen Baches.
- Im dritten, transponierten Echo der Vokalkontur konterkariert Mahler den Wunsch des Wartenden, das Erlebnis der abendlichen Schönheit mit dem Freund zu teilen, mit der frohen Vorausahnung des sich Zurückziehenden auf ein baldiges Blühen, das nicht der Bestätigung durch das Auge eines Menschen bedarf.
- Zuletzt parallelisiert Mahler in seinen Texterweiterungen am Schluss der beiden Gedichte den Hymnus auf die Schönheit, die Liebe und die gar nicht bedrückenden Aussichten auf die letzte Stunde.

Sechs Lieder – eine Sinfonie

Der umfangreiche Finalsatz stellt der Wehmut der beiden Trinklieder, die die ersten fünf Sätze umrahmen, und der in ihnen thematisierten Auflehnung des Menschen gegen seine Vergänglichkeit eine Wendung zu verklärter Weisheit und selbstbestimmter, lebensbejahender Gelassenheit gegenüber. Während Eröffnung und Schluss der Sinfonie in vieler Hinsicht kontrastierend angelegt sind – man denke an die Wildheit und Schrillheit, mit der Tenor und Orchester vom "Jammer der Erde" tönen, und die abgeklärte Ruhe des ausladenden "Abschieds" – sorgt Mahler durch seine Ergänzungen zu Bethges Texten dafür, dass sich in den vertonten Gedichten ein Kreis schließt. Dies beginnt schon mit der Laute, die nur im "Trinklied" und im Gedicht "In Erwartung des Freundes" Erwähnung findet. Noch deutlicher sind zwei überraschend korrespondierende Versgruppen der rahmenden Lieder – wobei es sich bei den von mir in Klammern gesetzten Worten jeweils um Zusätze Mahlers handelt:

- I Das Firmament *blaut* ewig
 und die *Erde* wird lange feststehn
 [und *aufblühn im Lenz*]
- VI Die [liebe] *Erde* [allüberall *blüht auf im Lenz*
 und grünt aufs neu! allüberall]
 und ewig [*blauen* licht die Fernen!]

Während die Worte vom “ewig blauenden Firmament” und der festen, jeden Frühling neu aufblühenden Erde im Trinklied bitter klingen, insofern sie der Kontingenz des menschlichen Lebens ein idealeres Gegenbild vor Augen stellen, sprechen aus den licht blauenden Fernen, denen der sich aus der Welt zurückziehende Freund zuversichtlich entgegensieht, Hoffnung und Verheißung. Hier erklärt sich vielleicht auch der von Mahler offenbar nirgends explizit erläuterte Wortlaut des Werktitels. Was ihm vorschwebt, ist eine Komposition, die hymnisch “von der Erde” singt. Ergänzend zum Trauermarsch, den wir mit Donald Mitchell als “eine symbolische Verkörperung der Vorstellung vom Tod” hören können,⁵¹ repräsentiert die Erde das Leben, und die Sehnsucht nach Transzendenz überwindet die Bedrückung angesichts der menschlichen Endlichkeit. Wie Paul Bekker in seiner 1921 erstmals erschienenen Würdigung des Werkes erkannte, galten Mahler diese Gedichtvorlagen zur Zeit seiner größten menschlichen Krise “als Lebens- und Weltbild. Gesehen aus der Höhe des einsamen Wanderers, der sich zum Abschied rüstet.”⁵²

Mahlers Zögern, das Werk schon im Haupttitel als Symphonie zu kennzeichnen, galt nicht dem Umfang der gesungenen Abschnitte, denn deren Verhältnis zu den rein instrumentalen Passagen ist in seiner *Achten Symphonie* ganz ähnlich. Vielmehr betraf es die Nummerierung. Wie seine Frau Alma, sein Freund und musikalischer Nachlassverwalter Bruno Walter und der Schweizer Musikkritiker William Ritter, mit dem er zur Zeit der Entstehung des Werkes in regem Kontakt war, unabhängig voneinander berichten, hatte Mahler eine abergläubische Scheu vor der Bezeichnung des Werkes als “IX. Symphonie”.⁵³ Er fürchtete, es könnte – wie bei Beethoven, Bruckner, und Dvořák – seine letzte werden. Diese Vorahnung sollte sich mit seinem nächsten sinfonischen Werk, dem er die Nummerierung nicht mehr versagen konnte, dann tatsächlich erfüllen: Wie er Bruno Walter in einem Brief mitteilte, war die *Neunte Symphonie* am 1. April 1910 “fertig”. Sie wurde Mahlers letztes vollendetes Werk; von der im Sommer 1910 begonnenen Arbeit an einer *Zehnten Symphonie* hinterließ er bei seinem Tod am 18. Mai 1911 nur einen Torso.

⁵¹Übersetzt nach Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death* (London: Faber and Faber, 1985), S. 362.

⁵²Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (Tutzing: Schneider, 1969), S. 312.

⁵³Vgl. Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. v. Donald Mitchell (Frankfurt: Propyläen, 1972), S. 168-169; Bruno Walter, *Gustav Mahler – ein Porträt* (Berlin: Fischer, 1957), S. 46; William Ritter, “Une nouvelle symphonie de Mahler”, in: *La Vie Musicale* 5/7 (Dezember 1911), S. 136-137.

In seinen 1936 anlässlich von Mahlers 25. Todestag veröffentlichten Erinnerungen schildert Bruno Walter den tiefen Eindruck, den *Das Lied von der Erde* von Anbeginn und seither immer wieder auf ihn machte:

Die Erde ist im Entschwinden, eine andere Luft weht herein, ein anderes Licht leuchtet darüber, und so ist es ein völlig neues Werk Mahlers, hat einen neuen Kompositionsstil, eine neue Art der Erfindung, der Instrumentation, der Satztechnik. Und es ist ein 'Ichwerk', wie Mahler noch keines, auch nicht in seiner *Ersten*, geschaffen. Dort war es das natürliche Ichgefühl des jungen, leidenschaftlichen Menschen, dem sein persönliches Erlebnis die Welt verstellt. Hier aber wird, während die Welt unter ihm wegsinkt, das Ich selbst zum Erlebnis, eine Gefühlskraft ohne Grenzen entfaltet sich in dem Scheidenden; und jeder Ton, den er schreibt, spricht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus – das *Lied von der Erde* ist der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen, vielleicht in der Musik.⁵⁴

*

Zur Rezeptionsgeschichte dieser außergewöhnlichen Komposition gehören neben mitteleuropäischen Liedsinfonien wie den in den folgenden Kapiteln dieses Buches behandelten von Zemlinsky, Schostakowitsch und Penderecki auch zwei chinesische Nachkommen unterschiedlicher Art. Deren Wurzel wurde im Mai 1998 gepflanzt, als *Das Lied von der Erde* – fast neunzig Jahre nach seiner Vollendung – in Beijing seine chinesische Erstaufführung erlebte und dabei begeistert aufgenommen wurde.

In der Folge wurde eine Singfassung in modernem Chinesisch erstellt. In dieser Form und unter dem übersetzten Titel *Chen Shi Zhi Ge* erklang das Werk am 22. und 25. November 2005 in der Nanjing Arts Academy Concert Hall und in der Shanghai Concert Hall in Konzerten mit dem Jiangsu Symphony Orchestra. So erfuhr ein größerer Hörerkreis, dass ein einflussreicher westlicher Komponist seine Inspiration zu einer epochalen sinfonischen Komposition in alten chinesischen Gedichten gefunden hatte. In diesen Konzerten wurde zudem die besonders in Mahlers ausgedehntem Finalsatz prominente Mandoline durch die chinesische *Pipa* ersetzt, das Instrument, das in heutigen Orchesteraufführungen mit chinesischer Musik den Platz der in Bethges Gedichten erwähnten Laute einnimmt.⁵⁵

⁵⁴Bruno Walter, *op. cit.*, S. 94.

⁵⁵Vgl. dazu Meng Ren, "Mahler's Concept of Chinese Art in his *Das Lied von der Erde*", online unter [http://mural.maynoothuniversity.ie/9462/1/Musicology Ren.pdf](http://mural.maynoothuniversity.ie/9462/1/Musicology%20Ren.pdf), abgerufen am 3. 9. 2019.

Parallel zu dieser Rückführung in die chinesische Sprachwelt hat *Das Lied von der Erde* eine chinesische Antwort ganz anderer Art hervorgerufen. Im Jahr 2003 schrieb der 1955 geborene, international anerkannte Komponist Ye Xiaogang ein chinesisches “Lied von der Erde”.⁵⁶ Mit dem für das westliche Publikum hilfreichen englischen Zweititel ist *The Song of the Earth* beim Verlag Schott Music in Mainz verlegt und wird dort folgendermaßen angekündigt:

Gustav Mahler komponierte *Das Lied von der Erde* auf Gedichte großer Dichter der Tang-Dynastie wie Li Bai, Meng Haoran, Qian Qi und Wang Wei. Sein Werk vermittelte einer westlichen Hörerschaft eine Vorstellung von Inhalt und Sprachklang chinesischer Poesie. Auch wenn Mahlers Musik ergreifend ist, so konnte sie doch die Schönheit der alten chinesischen Gedichte nicht wirklich erfassen, da die deutsche Fassung der von ihm vertonten Texte auf Übersetzungen aus anderen Sprachen basierte.

Ye Xiaogang hat nun seine eigene, chinesische Version von *Das Lied von der Erde* komponiert, für Sopran, Bariton und Orchester und mit gegenüber Mahlers Fassung veränderter Reihenfolge der Gedichte.⁵⁷

Schott listet für Ye Xiaogangs *Song of the Earth* 34 Aufführungen allein für die Jahre 2005-2018, davon 20 in China, sieben in Deutschland, je zwei in Polen, Italien und den USA sowie eine in der Schweiz. Am 27. und 28. April 2018 präsentierte das Philharmonische Orchester Hong Kong ein Programm mit einer Gegenüberstellung von Ye Xiaogangs chinesisches gesungenem *Song of the Earth* und Mahlers deutsch gesungenem *Lied von der Erde*.⁵⁸

⁵⁶Vgl. <https://de.schott-music.com/shop/the-song-of-the-earth-no217634.html>.

⁵⁷Die Sätze I, IV, V und VI in Ye Xiaogangs Werk basieren auf den Originalen der Nachdichtungen von Bethge, die Mahler an diesen Stellen wählte; einzig die Gedichte für Satz II und III sind vertauscht. – Weitere Informationen zu diesem Komponisten finden sich unter https://de.wikipedia.org/wiki/Ye_Xiaogang (abgerufen am 8. 12. 2019).

⁵⁸Siehe dazu <https://www.hkphil.org/concert/songs-of-the-earth> (abgerufen 6.2.2020).