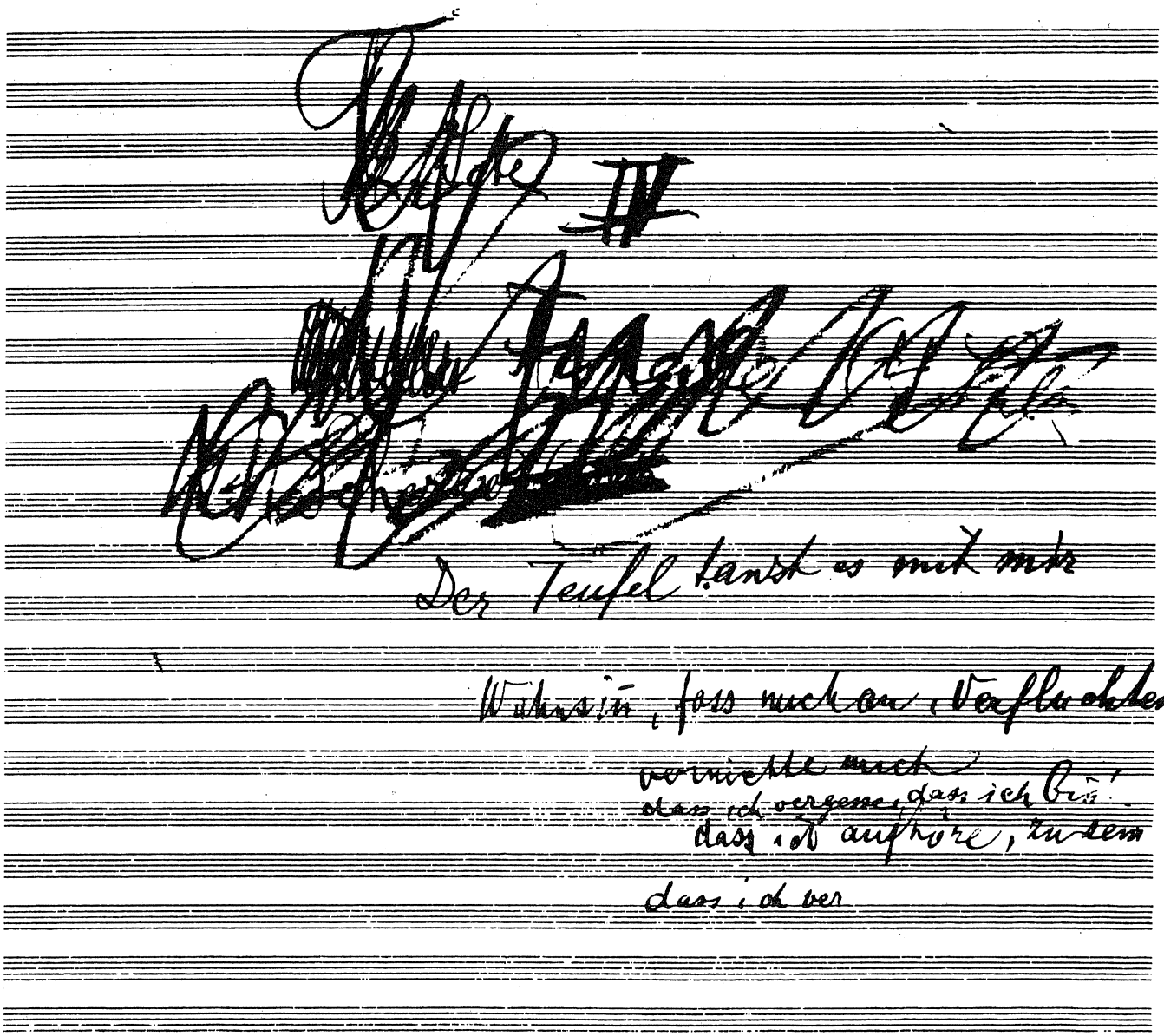
# Musik-Konzepte 91

# Gustav Mahler

# Der unbekannte Bekannte

Herausgegeben von
Heinz-Klaus Metzger
und Rainer Riehn

1/96
edition text+kritik



# Musik-Konzepte 91

# Gustav Mahler

## Der unbekannte Bekannte


Hans Wollschläger, **Der Andere Stoff**
Marginalien zu Mahler 5

Wolf Rosenberg, **Zur Sechsten Symphonie** 14

Claus-Steffen Mahnkopf, **Mahlers Gnosis** 34

Helmuth Kreysing / Frank Litterscheid, **Mehr als Mahlers Nullte!**
Der Einfluß der E-Dur-Sinfonie Hans Rotts auf Gustav Mahler 46

Rainer Riehn, **Zu Mahlers instrumentalem Denken** 65

Barbara Zuber, **»Aufgreifen und ausführen...«**
Einige Gedanken zu Schubert und Mahlers Bearbeitung
des Streichquartetts *Der Tod und das Mädchen* D 810 76

Paolo Mezzacapo de Cenzo / Liam Mac Gabhann,
**Une Discographie raisonnée** 103

MUSIK-KONZEPTE
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn

Heft 91
Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte
Januar 1996

ISSN 0931-3311
ISBN 3-88377-521-5

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint in vier Nummern im Jahr.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
oder über den Verlag.

Preis für dieses Einzelheft DM 24,– / öS 175,– / sfr 22,–

Umschlagentwurf: Dieter Vollendorf, München

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Bosch-Druck, Landshut
© edition text + kritik GmbH
Postfach 80 05 29, D-81605 München

Claus-Steffen Mahnkopf

# Mahlers Gnosis

Für Otfried Büsing

## I

Die Schwierigkeit, die negativistische Rezeptionskonstante zu bannen, die von Adorno, von dem sie grandios ausging, bis Eggebrecht, der ihm nicht entrinnen konnte, den wissenschaftlichen Betrieb während der letzten drei, vier Jahrzehnte beherrschte, übertrifft jene, die dabei übersehene Seite von Mahlers Sprache, die Negation des Negativistischen ihrerseits, in Worte zu fassen. So sehr Negatives, selber größter Differenzierung bedürftig, Mahlers Werk durchzieht wie protestantische Gläubigkeit Bachs allerorten, so sehr hat sich ein negativistischer Jargon über der Sache entfremdet, der mehr über die Projektionen der Autoren und ihre Heilsbedürfnisse verrät als sich den Befunden anzuschmiegen bemüht, so sehr wird Mahlers Musik, einem romantischen Topos nach größer als die Welt, der sie sich stellt, vereinseitigt auf das, was ideologisch in den Kram paßt. Daher erklärt sich die sonderbare und dabei verantwortungslose Mißachtung des unüberbietbaren Spätwerks, zumal der beiden letzten Symphonien; die Zehnte gar, deren Vervollständigung durch Deryck Cooke weniger unvollständig ist als das entfragmentierte Fragment von Mozarts Requiem, einem blinden philologischen Verdikt unseriöser Anmaßung anheim zu geben, ist Ausdruck kunstfeindlicher Pietät vor angeblicher Sachlichkeit. Die künstlerische Gegenwelt von Mahlers Gesamtœuvre – einem lauter Hauptwerke – besitzt eine frappante Konsistenz; sie ist, umgekehrt zur neuzeitlichen Raumzeitkonstruktion, in sich unendlich und doch klarer Grenzen. Vom *Klagenden Lied* – durch und durch bereits sein Eigenes und Mahlerischer als die *Gurrelieder* Schönbergisch – führt ein direkter Weg zum ersten der *Lieder eines fahrenden Gesellen:* tödlichste Traurigkeit, unverborgener und ungeschützter als noch die Schuberts, speziell seiner *Winterreise*, dessen wahrer Erbe Mahler ist: die frühromantischen Intentionen eines Primat des Inhaltsästhetischen vor oder gegen die musikalische Formdisziplin kommen erst am Ende des großen Zeitalters, kurz bevor die Mittel und Optionen dysfunktional werden, zu sich. Das radikal Romantische verführte zur Pauschaletikette einer Negativität, der Mahler insofern sich verpflichtet, als er sich offenhält, auch ihr, wenn erforderlich, ein Schnippchen zu schlagen. Martin Geck hat kürzlich mit Nachdruck darauf hingewiesen. Diese Einsicht nötigt indes zu den tabuierten Komplementärbegriffen einer Positivität, die nicht Affirmation ist, sondern den glückvollen Augenblick selber benennt, und einer Negation der Negation, die, als Vermögen, einem tiefsten inneren Glaubenskern

entwächst. Zwar benennen bereits die suggestiven Vortragsbezeichnungen, zu Hauf auf jeder Partiturseite, die Sphären der Affirmation – prachtvoll, hymnenartig, feierlich, gehalten, pesante, triumphal, maestoso, grandioso – und der Negation – roh, derb, täppisch, wild, heftig, markig, wuchtig, altväterisch, mit Parodie, schwer, übermütig, stürmisch, mit großer Vehemenz, behäbig, mit Humor; quer zum Antagonismus von Affirmation und Negation stehen die nicht minder differenzierten und frequenten Anweisungen inwendiger Kantabilität: zart, warm, beseelt, ruhig, mit großer Empfindung, molto espressivo, devoto, mit großem Ton, molto cantando, innig, schlicht, gesungen, sehr gebunden, empfunden, gesangvoll, ruhevoll, gesättigter, edler Ton, breit gesungen, seelenvoll, mit Gefühl. Den Typus solcher Intensität nennt Eggebrecht, in etwas hilfloser Sprache, das »Adagio-Schöne«, eine »unmittelbare subjektive Reaktion des Gemüts auf die negative Welt, als emphatisches Heraussingen von Schönheit, um selig in ihr zu versinken.« Daß das Subjekt dabei, ins Instrumentale artifizialisiert, singt, gilt unbestreitbar, ob es dies unmittelbar tut, ja überhaupt reagiert (und darin gegen die Welt, der jene Inwendigkeit abhanden gekommen ist), und ob ihm Entrückung vergönnt ist, darf eher bezweifelt werden. Mahlers emphatische Adagios vielmehr, alle entstanden nach der Danteschen Lebensmitte, gehören einem Typus gleichsam objektivierender Subjektivität zu, der gnostisch ist.

## II

Mahler ist gnostisch nicht durch ausübende Religiosität und verfochtene Sakralmusik. Der Begriff ist weniger à la lettre zu nehmen, als Beschwörung von Glaube, Erlösung und Resurrektion wie in der Zweiten und Achten Symphonie, eher pantheistisch generalisiert wie die Dritte insgesamt. So nützlich sie auch gelegentlich sein mögen, helfen alle ideengeschichtlich rekonstruierten Hintergründe von Mahlers »Weltanschauung« – vom Ahasverkomplex über die Goethesche Entelechielehre bis zur kabbalistischen Palingenese – wenig, den spezifischen Gehalt seiner musikalischen Gnosis zu bestimmen. Die Zwei-Welten-Theorie, die man ihm zudichtete, wird genährt vom elementaren Erleben der Wüstigkeit der Welt, die sich im schattenhaften Satz der Siebenten, in der Burleske der Neunten, aber auch im zweiten Satz der Fünften und im Dämonentanz der Zehnten niederschlägt. Doch wer so konsequent wie Mahler zwei Welten zu trennen versteht, muß zumindest um die Eine darüber wissen. Zwar glaubt Mahler »nicht dem ontologischen Gottesbeweis«. Darin ist Adorno im Recht, doch beschwört, gleich Kant, Mahler den moralischen, das Können aus Müssen. Die sich durch alle Affirmativität und Negativität durchhaltende Affinität von Welt und Mensch indes, deren ästhetische Erfahrung Mahlers Werk ist, folgt keiner ethisch oder ästhetizistisch blinden Automatik, sondern gibt umgekehrt den Beweis dafür, daß hinter aller Negativität die regulative Idee der einen Welt selber schlummert, die Mahler Pan genannt haben

mag und die mehr als eine bloße Idee wird, sofern jener Pan, wie in der Dritten, hörbar, nämlich Kunst wird: als geglückte Musik, die, schopenhauerisch, Abbild des Hen kai pan ist. Von gnostischem Ausdruck sind, in der Reihenfolge der Entstehung, der Schlußsatz der Dritten, der langsame der Vierten, das Rückertlied »Ich bin der Welt abhanden gekommen« – vermutlich die gelungenste musikalische Selbstdarstellung der deutschen Romantik –, das Adagietto der Fünften sowie im Spätwerk der letzte Satz der Neunten und die Rahmensätze der Zehnten. Bezieht man das Gnostische nicht nur auf solche langgezogene Kantabilität, in der es seinen reinsten Zustand erreicht, dann zählen die sphärische H-Dur-Episode vor dem Repriseneintritt im Kopfsatz der Siebenten – Offenbarung im bestimmt theologischen Sinne – und das Andante der Sechsten an den emphatischen Stellen hinzu. Vorbild jener kantablen Unendlichkeit ist, neben den langsamen Sätzen der Siebenten – durch Beständigkeit – und Neunten Symphonie – durch Wärme –, Beethovens kammermusikalisches Spätwerk, zumal einige wenige der Streichquartettsätze, so das Adagio man non troppo e molto cantabile aus op. 127, ein Variationszyklus, dessen Permutativität Statisches und Entwickelndes balanciert, die Cavatina aus op. 130, die zäsurlose Eingangsfuge des cis-moll-Quartetts, der Heilige Dankgesang sowie das Lento assai aus op. 135, geradezu ein Muster für den Schlußsatz von Mahlers Dritter.

## III

Wie Mahler, technisch, verfährt, richtet sich nicht nach Kategorien historiographischer Faßbarkeit, sondern nach den Bedingungen eines spezifischen kompositorischen Denkens, dessen wesentliches Prinzip das parametrische ist, das sich auf den Reichtum kompositorischer Kalküle am Ende des Goldenen Zeitalters als Totalität wirft, um sie, nichtidentisch, in allseitige Einzelheit zu zersprengen. Die vielgerühmte Variantentechnik, in Wahrheit eine genial flexible Morphologie, und die rhizomatische Polyphonie, die der Zeitgenosse Guido Adler Polyodie nannte, wären ohne das Denken in Parametern zwischen Gestik und Mimik kaum vorstellbar, auch wenn es der gängigen historischen Begrifflichkeit nicht folgt. Doch gleich all denen, die Schönberg die wahrhaft Großen nannte, folgt Mahler dem eigenen Weg. Dabei gibt es sehr wohl ein »System Mahler«, nicht als Deduktionszusammenhang weniger Prämissen, sondern als singuläre Erscheinung einer nicht-manieristischen Subversion des tonalen, auch wenn es, als Musik, sofern sie musikalischer Roman, universale Prosa ist, jedes System ins Unendliche zerdehnt; seine Beschreibung fiele mit einer ausformulierten emphatischen Musiktheorie zusammen, die Mahlers Sprache fraglos voraussetzt. Alle Dimensionen des Tonsatzes werden virtuell, zumeist auch real ambiguos, allen voran die Harmonik, die anderthalb-tonal ist, also funktional, darin aber subversiv wie die Dur-Moll-Ambivalenz des ersten Themas der Ersten Nachtmusik. Mahlers »unorthodoxe«, ja winkel-

schiefe Satzkunst ist nicht einmal in Ansätzen untersucht; allein über die virtuose Handhabung von Quintparallelen oder die Sphäre neapolitanischer Phänomene ließen sich umfangreiche Spezialstudien anfertigen. Mahler, der Meister der unähnlichen Ähnlichkeit, fordert unter den Analytikern den Phänomenologen, nicht den formalästhetischen Akademiker. Den Gegenvorschlag, den Martin Geck am Ende seiner großartigen Abhandlung über das Zeitalter von Beethoven bis Mahler dem negativistischen Jargon der Mahlerexegeten unterbreitet, die Kategorie des Traumes, ließe sich, weniger psychologisierend und terminologischer, somit als das bestimmen, was der Mahlerpionier Adorno unter dem Namen einer musique informelle der Neuen Musik empfahl: eine, die zwar durch und durch konstruiert ist (wäre die Mahlersche es nicht, sie wäre längst von der Geschichte verschluckt), doch in jedem Augenblick sich die intentionalen, imaginativen und mimetischen Freiheiten bewahrt, angstfrei zwischen Form und Gehalt, Totalität und Einzelnem zu vermitteln. In einem solchen Ansatz, nicht der historisch kontingenten Konkretion, könnte Mahlers Aktualität für heutiges Komponieren liegen, der, nach Schubert und trotz Schumann und Wagner, das ahasverische Projekt der Romantik vollendete und dem zum letzten Mal die Einbeziehung des Volkes in die Kunstmusik noch möglich war, die seither, entgegen den Sehnsüchten der deutschen Postmoderne, verwehrt wird – bereits bei Berg ist das Herbeizitierte zumeist selber Kunst. Das aber definiert Mahlers historischen Ort. Wagners Introjektion von Welt in die Musik auf den mythischen Wogen des Dramas, als makrologisches Komplement mikrologischer Liedtradition, beerbt nicht etwa Bruckner, dem das moderne Problembewußtsein fremd bleibt, sondern Mahler, dessen erster Symphoniesatz die instrumentale Fassung eines Liedes ist, als süchtige Brechung dessen, was bei Wagner die Identität von welthaft Ausgedrücktem und musikalisch Ausdrückendem, sein Kairos, war und beim Mahlererben Berg nur noch als Katastrophenwirbel und in intellektueller Refle-xion zu haben sein sollte. Richard Strauss gegenüber kannte Mahler einem Bonmot zufolge seine Überlegenheit; dessen Verflachung nach der jugendlichen Meisterschaft sowie *Salome* und *Elektra* blieb ihm ebenso erspart wie die Kompromißbereitschaft für einfache Lösungen. Was bei Mahler wie Kitsch klingt, ist es, wenn auch genialisch, bei Strauss wirklich: die Affirmation des anthropologisch unausrottbaren schlechten Geschmacks, dessen Versuchungen Mahlers Größe zur abermaligen Brechung, sei's als Inszenierung von Kitsch als Genre selber, nicht nachgab. Daß dabei Mahler nicht nur ein großer Komponist, sondern einer ersten Ranges ist, bestätigt sich an der Erfahrung, daß, wer in seiner Musik ist, glaubt, es wäre keine andere möglich; das teilt er mit Wagner, dessen Beschränkung der Gattungswelt auf das Drama, das diesem die Welt nochmals errichtet, das war, als was jenem die auf Symphonie und Lied als eine Dialektik von lyrischer Kleinform und symphonischer Megaphonie bescherte.

## IV

Das gnostische Moment von Mahlers Musik ist ihre profane Sakralität. Steht seine insgesamt sub specie fidei, ja confessionis, so tritt es, mutatis mutandis, überall auf. Vielleicht erklärt sich daher Mahlers singulärer Mut, musikalisch zu wagen, was Schönberg, der der Achten das häufige Es-Dur zu streichen in Versuchung war, das Splitternackte nannte. Die Schlußapotheose der Faustsymphonie, purste Bestätigung der Totalität, nicht nur der motivischen Substanz der Doppelquarte, die die gesamte Symphonie durchzieht; die unübertroffenen subdominantischen Wirkungen, wie etwa die doppelte im Takt 303 des langsamen Satzes der Vierten; die Steigerung ins Glühen inmitten lebensgeschichtlicher Dur-Moll-Tragik, die, über sonst biederen Quintfällen, zum Höhepunkt des Andante moderato der Sechsten (Takt 173 f.) führt und somit das Achtelmotiv aus dem Abgesang des ersten Teils (Takt 39) zum eigentlichen Hauptthema anwachsen läßt – solche Stellen, und ungezählte andere, entspringen einer Sicherheit, die nicht der Welt selber, sondern nur einem intuitiven inneren Kern zugehören kann. Das Mahlersche Wagen führt, umgekehrt, dazu, daß nicht alles an ihm als einem großen Komponisten muß gerettet werden können: vermutlich meinte Mahler, in naiver Unmittelbarkeit, die »affirmativen« Rondo-Finale der Fünften und Siebten ernst, als euphorischer Dithyrambus und vitaler Panegyrikus, während die Sentimentalität, neben dem Affirmativen, Negativen, Naturhaften, Genrehaften und Gnostischen einer der Grundzüge der Mahlerschen Kunst, doppelt ironisiert wird, wenn das letzte der *Lieder eines fahrenden Gesellen* ausdrücklich *ohne Sentimentalität* vorschreibt, ähnlich Schuberts Dur, das häufig nichts als doppeltes Moll ist. Die Liebe, deren reale Erfüllung erst dem Einundvierzigjährigen in der Begegnung mit der Komponistin Alma Schindler zuteil wurde, ist das lebensweltliche Pendant zur monistischen Gnosis. Kein Wunder, daß Mahler in Dostojewskijs Epik, in der über aller Intransigenz menschlicher Abgründe ein Erbarmen mit der Schwäche waltet, seine moralische Autorität sah, die er mit der Erlösungs- und Mitleidsethik Schopenhauerscher Provenienz mischte; die eminente Bedeutung der Karamazoffschen Frage, wie man glücklich sein könne, wenn auch nur ein einziges Geschöpf auf Erden noch leide, ist bezeugt. Daß, mit solch einem Lebensgefühl, Mahler, dessen opus primum durch den Wettbewerb fiel, wenigstens als Dirigent Weltkarriere hat machen können, enthüllt den wahren Sinn der Zwei-Welten-Theorie. Telos solcher Gnosis ist der Friede, den Mahler im Schlußsatz der Zehnten auch erreicht. Der Gehalt, nicht nur die Vorbereitung auf ein arkadisches Idyll, wie es der letzte Satz der Vierten, ursprünglich als siebenter der Natursymphonie geplant, anvisiert, ist, ähnlich der Grazie des Kleistschen Marionettentheaters, ein Jenseits von Position und Negation, weniger als gesetzte Erhabenheit wie in der durchgängig einfachbödigen Achten, sondern eher als Zugelassenes, Zugefallenes; mit Vorsicht könnte man von Synthese sprechen: Erlösung, Freiheit, Erfüllung, Güte, Angekommensein. Daß solche Wahrheit – auf psychologisch-biographischem

Grund des Glaubens an den Geist, heutiger Kunst wohl des Dringlichsten überhaupt – um die Jahrhundertwende, das definitive Ende des Humanismus, musikalisch noch möglich war, ist das Wunder, das Mahler heißt: was bei Wagner Natur qua Schein war, sollte bei Berg nur als Tonfall überleben können. Mahlers gnostische Adagios vollziehen, was die Durchbrüche hymnischer und choralartiger Faktur nur evozieren: eine musica mundana, die darum weiß, daß der Kosmos, von den wenigen Naturgesetzmäßigkeiten bis zu den unendlichen Verästelungen des menschlichen Geistes, von einem einzigen Prinzip umspannt wird; die neuere physikalische Grundlagenforschung, die ihren Positivismus überwand, bestätigt dies im Wesentlichen. Kein Zufall, daß die erste Musik gnostischer Kantabilität, die Mahler schrieb, der Schlußsatz der Dritten, seiner kosmologischen, ist, deren sonstigen »Humor« er gerade für den sechsten Satz dementierte, der dem eigenen Programm nach enthält, was die Liebe erzählt. Die orgasmische Apotheose von Welt und Mensch, die großer Ernst durchwaltet, kann nicht negativ gehört werden. Die Partiturvorschrift *Nicht mit roher Kraft. Gesättigten, edlen Ton,* die er den mächtigen Paukenbässen und dem orgelähnlichen Schlußklang, geradezu einer Antizipation der Parallelstelle der Achten, beifügt, definiert unmißverständlich Mahlers Absicht. Die sinnliche Alliance von Adagio, Gnosis und Liebe ist gebettet auf einer Ruhe, die, ohne alles tristaneske Sehnen, das gesamte Ausdrucksspektrum von zärtlicher Demut bis zur ekstatischen Höhe temporalisiert: schlicht, friedlich, ja inwendig beginnend, dann einbekennend, melancholische Zwischentöne tragend, als erfüllte Intensität und seliges Verweilen dankend, einer Leidenschaftlichkeit begegnend, die jedoch um das Geschenkte weiß, sodann fähig, interpolierte Störfaktoren zu sänftigen, schließlich in permanent variativem unendlichem Verströmen zur mächtigen und prachtvollen Verbreiterung führend, letzteres visionär mit von Streichertremolos kokonisierten Trompetenportamenti anhebend. Liebe wird nicht als triebhafter Eros, sondern als Caritas, Gratia erkannt; das, nichts anderes, benennt den Sinn des Wortes Gnosis. Der sechste Satz von Mahlers längster Symphonie ist ab jetzt ein Projekt.

## V

Wie das polyodisch von bloßer Kontrapunktik emanzipierte Geflecht sich gestaltet und von sich aus eine integrative Faktur inauguriert, wird zum spezifischen Movens der Mahlerschen Musik. Scheinbar monodische Anlagen, wie der Schlußsatz der Dritten, gesellen dem Thema bereits einen melodischen Kontrapunkt zu, der virtuell der übrige Tonsatz ist, aus dem allseitige Polyphonie zu wachsen vermag. Muster hierfür ist, trotz feingliedrigerer Morphologie, Beethoven, das Hauptthema von op. 127, eine potenzierte Periode, die zu Beginn jenes Kopfmotiv sequenziert, das im Nachsatz der Viola von zweiter und erster Geige imitiert wird. Mahlers Intensität im Variieren, seit Beethovens allerspätestens der Genetik immanentistischer Multiperspektivität, drängt

selber zum Polyphonen, dessen akademischer Hierarchie er spottet wie nur noch die Neue Musik nach ihm. Die kontrapunktische Hierarchik wird zugunsten eines Kontinuums mehrfach gespaltener Linien einerseits, von Stufen polymorpher Dissoziation andererseits aufgegeben, ohne heterophon zu werden. Daher sein Hang zu Kreuzungsverfahren, nicht nur zwischen den beiden Geigengruppen. Die rhythmische Zersplitterung, die im Spätwerk überhand nimmt, ist in der Simultaneität von Sextole, Septole und Oktole (erster Satz der Dritten, bei Ziffer 32) vorgezeichnet. Nicht selten über Orgelpunkt und im diatonischen Total als Stützen komprimiert Mahler, von Werk zu Werk stärker, die Polyphonisierung und ist somit, wie Schönberg der Kammersymphonie und Berg wohl generell, einer der Ahnen des musikalischen Komplexismus. Stellen wie die Takte 285–294 im Eröffnungssatz der Neunten, selber geradezu eines Kompendiums polyphoner Fakturen, sind nicht dem Durchhörenkönnen bestimmt. Dorthin führen die Phänomene zwei- oder mehrstimmiger Simultankomplexe (Takte 34–53, 211–236, ab dem Trugschluß in Takt 365 zwischen den Geigen), in sich polyphonisierter Polymorphie (Blech und Streicher ab Takt 285) sowie reiner Polymorphie wie der unübertroffenen Reprisenepisode ab Takt 381. Gegenpol zur wuchernden Polyphonie ist Mahlers Expressionistisches. Daß diesem jene wesentlich ist, zeigt das Appassionato des Pater profundus in der Achten. Doch auch für derartige Expressivität ist der erste Satz der Neunten die entscheidende Fundgrube wie etwa die *mit Wut* überschriebene Stelle (Takt 174 f.), die sich in Takt 211 f. *(leidenschaftlich)* entlädt und zur komplexistischen Stelle in Takt 285 führt. Der brünstige Ton von *G*-Saite, hohem Cello, Horn und breiten Strichen sowie die zackigen und über die Oktaven gedehnten Intervalle kennzeichnen zwei der technischen Aspekte einer Expressivität, wie sie in den Adagios der Neunten und Zehnten ekstatisch wird.

## VI

Der Antagonismus im Gehaltlichen der Mahlerschen Musik, der von Ambiguität und Synthesis zweiten Grades, betrifft nicht nur das Material im engeren Sinne, sondern durchzieht alle Dimensionen der Gestaltung. Die Analysegrößen Form, Prozessualität, Syntax, Harmonik, Linearität, Polyphonie sowie Instrumentation erweisen für Mahlers Gnosis, daß Ambiguität vermieden oder, wie im Schluß des dritten Satzes der Vierten, hegelisch aufgehoben wird. Formal kombiniert Mahler Liedanlage, Sonatendenken und zyklische, zumeist doppelte Variation; die den Formpanzer sprengenden episodalen Interpolationen (in der Dritten die Kopfsatzmotivik; in der Vierten die Accelerationstempi der letzten Variation sowie der E-Dur-Ausbruch vor der Coda; in der Neunten das interpolatorisch eingeführte Kontrastmaterial selber; in den Rahmensätzen der Zehnten der Neuntonakkord) sowie unvorhersehbare Ereignisse wie die beiden einstürzenden Klimaxe in der Vierten stellen Katastro-

phen dar, die zu überwinden sind und es auch werden, während bezeichnenderweise weitstreifende und formal nicht inkorporierbare Episoden wie die in e-moll im zweiten Trio des Scherzos der Fünften fehlen. Die Prozessualität nähert sich der permanenten Variation und fördert somit das Einzelne als eines sui generis. Die Syntax zerdehnt durch das verlangsamte Tempo das Gitternetz ins Asymmetrische auch dort, wo sie quadratisch bleibt, und gleicht überdies die einfachen diatonischen Gänge und schwingenden Sequenzen aus. Die Harmonik ist funktional und stufenreich, erst im Spätwerk auch chromatisch und emanzipativ dissonant, und stützt die Melodik mehr, als daß sie sie gängelt. Die Linearität selber ist kantabel, bevorzugt Stufenbewegung, aus der jedwedes größere Intervall als expressives herausstich, was das Spätwerk zum Prinzip erheben sollte, wobei die Doppelschlagfigur, geradezu ein personalstilistisches Definiens bei Mahler, seit der Dritten Repertoire ist. Die Polyphonie dient der Intensivierung, später der Ekstase, nicht etwa der Ambiguisierung des Satzbildes wie sonst. Die Instrumentation schließlich wendet sich den teilweise hörnerverstärkten Streichern zu, nichts anderem als artifizialisierter vox humana. So im langsamen Satz der Vierten, der, auf parsifaleskem Grund ein seraphischer Kontrast nach dem mißtönenden Spuk scordatierter Fidelei, auf den Punkt bringt, was im Parallelsatz der Dritten latent war: den Themendualismus einer expressiven (»göttlich heiteren«) und klagenden (»tief traurigen«) Weise im traurigfrohen Zueinander der Doppelvariation, die somit dem Satz eine gewisse Räumlichkeit verleiht, wenn auch die von der Variationstechnik entbundene Perspektivität ihn wiederum prozessualisiert, was das zunehmend fließende Tempo bestätigt. Einfacher und kammermusikalischer, grazil und anmutig einer Volksweise nahe, gibt sich die Musik naiver, als sie ist. Deren scheinbare Naivität wird von der polaren Sphäre, den Ausbrüchen, aber auch von der irregulären letzten Variation aufgefangen, die erst der Schluß wieder gut zu machen versteht, der übrigens das Eingangsmotiv des Rückertlieds »Ich bin der Welt abhanden gekommen«, den aufsteigenden Mollsekundakkord, exponiert und in genialer Subversion seiner eigenen subversiven Harmonik zum Innigsten gehört, was Mahler je komponierte. Die Ausdruckspolarität ebenso wie die greifbarere Syntax kompensieren anscheinend leere, stehende Momente; der Satz, der stetig gefährlich nahe am Umkippen steht und der Negativität am ehesten verwandt ist, wird letztlich doch zum Idyll jener himmlischen Freuden, die das darauffolgende Lied besingt. Das Rückertlied und das mittlerweile filmindustriell verhunzte Adagietto, nach Willem Mengelberg eine Liebesbotschaft an Alma, sind verwandt nicht alleine durch den Tonfall der Intimität, Motivverwandtschaft und die sixte ajoutée, die das Lied geradezu mit Versöhnlichkeit beschenkt und am Scharnier des Adagiettos (Ziffer 3) schimmert, sondern durch die Biographie, da zwischen beide Kompositionen die Begegnung von Gustav und Alma fällt. Das Lied, das seine Innenwelt aus einem einzelnen Ton gebiert und dadurch die Weichheit von Sexte und None gewinnt, ist, trotz des Dur, von höchster Melancholie, der ein Rest überwundener Sehnsucht innewohnt; eine klare Duraufhellung und eine

konturiertere Motivik (in Takt 38 mit jener gespreizten Doppelschlagfigur, die im Schlußsatz der Neunten thematisch wird) finden genau da den Ort, wo der Text das Gestorbensein als Wirklichkeit bestätigt. Dessen conclusio, Himmel, Lieben und Lied, bestimmen, wenn auch etwas biedermeierisch, den Gehalt dieser und nicht nur dieser Musik: Inwendigkeit, Liebe und gnostische Kantabilität. All dies wird beschlossen durch die sich senkende Penultima der Englischhornsexte: schlicht und klar, doch ohne alles Beherrschende positiver Urteile. Das Adagietto ist kein einfach langsamer Satz, sondern, was Scherchen in seinem überlieferten Dirigat wußte und unendlich auskostete, ein Molto Adagio, worin Sehnsüchtiges, Gezogenes, Drängendes – mit Binnenaccelerandi und dissonanzreicher als sonst – nahe der realen, nämlich der geschlechtlichen Liebe kommen. Von intimem, fast privatem Tonfall wie nirgendwo wird zumal der modulatorische Mittelteil tristanesk: ein sanft forderndes Anblicken aus tief süchtigen Augen. Wie die Rückertvertonung ist das Adagietto ein dreiteiliges Lied ohne bei Mahler sonst übliche disparate Interpolationen, dabei kürzer, weniger polyphon und weicher instrumentiert. Die gnostische Kantabilität hat sich vom realen Lied emanzipiert und erreicht eine Breite, zu der kein wirklicher Atem mehr reicht, dafür der des Erlebens und Mit-Lebens. Darin, in der Zeitstruktur wie in der psychischen Disposition, ist Mahler offen wie wenige.

## VII

Durch Intensivierung stieß Mahler das Kriterium von Integration und Dissoziation um, darin Exponent einer gnostischen Ästhetik, die den clichéhaften Begriff von Bruch und Zerfall längst überrundete. Was Intensivierung, nicht als Zustand, sondern als Resultante eines willentlichen Verfahrens, bei Mahler heißt, demonstriert, als pars pro toto, der Beginn des berühmten Adagios der Zehnten, zugleich ein Exempel für dessen kompositorisches Denken um mehrere Ecken. Die Einstimmigkeit der Bratschen, alles andere als harmonisch unklar, wie ihr nachgesagt, sondern mit Neapolitaner, Dominante und der mediantischen Stufe Ais-Dur geradezu ökonomisch, erlaubt eine Doppelvalidierung des Terztones *Ais*, mit dem das Hauptthema nach der Anweisung leise, aber sehr warm einsetzt. Dessen Wärme ist jedoch nicht nur vom satten, posaunengestützten Streicherklang erzeugt. Die Linie davor steuert Ais-Dur über dessen Dominante Eis-Dur an, mit den ersten drei Stufen *Eis, Fisis* und *Gisis*, deren letztere sich als Leitton nach *Ais* im Themenkopf löst. Harmonisch wäre der Eintritt der Tonika ein Trugschluß im zuvor entfalteten Ais-Dur, auch wenn die charakteristische Baßführung fehlt. Zugleich gestattet die einstimmige Linie die Zweideutigkeit des Leittons *Gisis* als der hochalterierten Quinte der regulären Dominante Cis-Dur, so daß das einsetzende Fis-Dur genauso eine Tonika ist wie der Eingangston *Ais* zugleich die Fis-Dur-Terz, somit der sinnlichste Ton im Dreiklang, und der Grundton der erwarteten

neuen Tonika. Zweideutigkeit, so gesetzt, ist nicht Ambivalenz als Uneindeutigkeit, sondern die Summierung zweier Eindeutigkeiten, die zugleich bestehen, somit Duovalenz, die musikalische Intensität definiert. Solche steigert sich im Spätwerk, wie andererseits die zersetzenden Mechanismen zunehmen, die ihr die Waage halten. Die dostojewskijhafte Simultaneität von kompromißloser Strenge im Aushalten des Unvereinbaren und der Bündigkeit gnostischer Objektivation, die den Ton der Musik selber beredt macht, versteht mehr vom Schluß der Neunten als die Biographismen eschatologischer Zuschreibung von Tod und Abschied, denen eine Karenzzeit zu verordnen wäre, da Mahlers Musik, wie die Bergs, weit mehr als Autobiographie ist, aus der sie ihre Wurzeln haben mag. Das *Lied von der Erde* komponiert den »Abschied«; der Neunten hingegen fehlt das Aktive daran, sie endet als ein Aufhören, ein Hinnehmen, und die Zehnte gar begreift den Zustand selbst danach. Hierbei von Zerfall zu sprechen, führt in die Irre; Dissoziation und Desintegration, im Spannungsfeld von Einheit und Mannigfaltigkeit ohnehin kontextuelle Perspektiven, setzen dahingegen Gegenkräfte voraus, die diese auffangen wie andererseits die Vereinzelung eine, wenn auch selten gewählte Option perspektivischer Richtung darstellt, deren Vorbild ein einzelner Mahlerscher Tonikaton nach vollgriffiger Dominante ist. Zwar zerteilt sich der Schlußsatz der Neunten, eine Doppelvariation, in zwei polare morphologische Sphären, die stärker kaum kontrastieren können, doch fehlen mithin jene Episoden, die die gnostischen Adagios bisher von außen störten. Die Entgegensetzung wird nun intern ausgetragen, besser: ausgehalten, da außer der Doppelschlagfigur und später dem abfallenden punktierten Motiv aus dem dritten Takt – einer Anspielung auf die *Les Adieux*-Sonate – sich beide Themenkomplexe nicht vermitteln. Erst in der Coda, die das zentrale Material ins Verlöschen dekomponiert, wird die Funktion des interpolierten, von lugubrer Funebralität, retrospektiv deutlich: als stoische Gegenschicht, an die sich das energetische Geschehen sonst anverwandelt. Das ist relevanter als der philologische Nachweis, daß zu guter Letzt *im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höhn!* aus den *Kindertotenliedern* zitiert wird, was selbst der Wissende nicht zu hören vermag. Somit könnte man von einer Assimilation ans Gegenteil sprechen, auch wenn diese nicht prozessual, sondern abrupt geschieht, als zöge man rasch den Lebensnerv; die entscheidende Stelle (Takt 146) schreibt daher nicht ohne Grund *ohne Ausdruck* vor. Der variierende Zyklus des Hauptmaterials hingegen – motivisch bestehend aus Elementarfiguren wie schwingender Sexte, Doppelschlag, akzentuierter oberer Nebennote und der Mahlerschen gespreizten doppelschlagähnlichen Viertongruppen aus oberer, sich senkender Nebennote und unterer, sich hebender – beginnt im gefüllten, gesättigten Tonfall, dabei harmonisch stufenreich, beinahe sich mit figurierter Homophonie berührend, doch sogleich intern nach Expansion drängend, die, vor allem im Ausbruch ab Takt 107, das Aufgewühlte expressionistisch nach außen wendet. Die Variationsabschnitte, erst als Scheinreprise, zuletzt als wirkliche, werden folglich durch motivische Verdichtung und höhere Grade komplexer Polyphonie

potenziert. Was Mahler dabei technisch vollführt, ist konsequentes parametrisches Denken kühnsten Fortgeschrittenseins, das den Tonsatz in die Bestandteile von Motivik, melodischer Linearität, Harmonik und namentlich polyphoner Distribution mikrotomisch zerlegt, um sie unentwegt neu zu mischen. Den Ausdruck gnostischer Intensität spürte Berg, denn was er, in einem Brief an seine Frau, über den ersten Satz der Neunten sagt, gilt auch für den letzten: er sei »Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, die, die Natur noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt.«

## VIII

An der Utopie gelungener Musik hält Mahlers Kunst fest in den Saturierungen einer Klangwelt, die scheint, als lebte Musik nur für diese, nicht für die ungezählten übrigen Ausdruckswelten ihrer selbst überhaupt. Das Verbindende der Adagios der letzten beiden Symphonien ist ihr plasmatisch Klangliches. Das Adagiothema der Zehnten, weit entfernt von den Ursprüngen Brucknerscher Satztechnik, gleicht einer Zusammenfassung der kompositorischen Mittel Mahlerscher Ekstase. Die Akkordverbindungen bedienen sich gleichermaßen funktionaler wie mediantischer und chromatischer Wege, der harmonische Aufbau setzt die Nebentoneinstellungen und betonte Nebennoten ebenso wie unaufgelöste Dissonanzen in den Zwischenräumen des Terzturmes, die hochimitative Polyphonisierung erzeugt, meist im Kreuzungsverfahren und mit Konfliktrhythmen, immer weitere Gegenlinien im vektoriellen Terrain, deren weite Züge den Klangraum umspannen wie einst Beethoven in seinen späten Quartetten. In sich wie formal hat permanente Variation statt, die die Formel von Mahler als dem Meister der unähnlichen Ähnlichkeit salonfähig zu machen gestattet, wie sich die von Berg als dem Meister des kleinsten Überganges nun eingebürgert hat. Vor allem die erste Variation, noch in der Exposition, erreicht einen plasmatischen Glühzustand sondergleichen; nicht auszumalen, was Mahler, wäre er nicht tödlich erkrankt, an vielleicht atonalen Symphonien komponiert hätte, an denen Berg nachweislich scheiterte. Das »Prinzip Mahler« terminiert nicht in der Posthornepisode der Dritten als Inbegriff der Usurpation von Außermusikalischem fürs symphonisch Inhaltsästhetische, sondern im gnostischen Adagio, weil es alleine den Chorismos innerhalb von Mahler – als eines Prinzips, Systems oder einer Welt – zu überspannen vermag. Die Zehnte, als Torso eigentlich das, was, die Adornos Mahlerbuch mit der *Negativen Dialektik* verwechselt haben, lieben müßten, kennt, zumindest in den Rahmensätzen, keine Auseinandersetzung von Lebenswille und Todessehnsucht mehr, die noch den letzten Satz der Neunten auszeichnet. Mahler, der sich beim mittleren Satz für das Purgatorio und gegen das Inferno entschied, fügte gebethafte Anrufe gegen Gott, in Wahrheit Bibelzitate, dem Particell zu, die aber nicht als unmittelbare Interjektionen eines Todkranken

mißverstanden werden dürfen, da er sie von einer Skizze zur anderen säuberlich übertrug, demnach selbst hier inszeniert. Die mittleren Sätze treiben nochmals die Negativität von Welt vorwärts: das erste Scherzo fratzenhaft metrisch verzerrt, von Übermut mit draufgängerischen Zügen, doch wohl als Tanz auf einem Vulkan; das »Purgatorio« mit beklemmender perpetuo-Mobilität wie dereinst »Des Antonius von Padua Fischpredigt«; das zweite Scherzo als Dämonentanz mit geknechtetem Walzer. Erst der Schlußsatz, zunächst ein Trümmerfeld aus Trommelschlag als Allegorie der Endgültigkeit, Exequium als Panorama von Lugubrität, doppeltem Demutsgesang, Neuntonakkord (einer Dominante mit hohem Terzturm) und der Durchführung der Sätze davor, erreicht, zumal in der von allem Zeremoniellen gereinigten Reprise, einen Frieden sowie eine Grazie, die nur die Kleistsche sein kann: Demut aus Dankbarkeit. Die beiden katablen Linien, erst in der Flöte, dann in der Geige, wären, als zu Ende komponierte, wohl eine Synthese aus dem Adagietto und dem Kopfsatz, von Intimität und Streicherpolyphonie. Gleich naturhafter Impressivität, singen sie selig unbekümmert vom Zwang der Vorhalte, sich aufzulösen; und doch handelt es sich nicht um Emanzipation von Dissonanzen, die jene nicht sind, sondern um oktavierte Terzschichtung, da die Sekunde als None, die Quarte als Undezime und die Sexte als Tredezime aufgefaßt werden. Die Töne sind sich selber und darum bereits emanzipierte im etymologischen Sinne des Wortes, als losgelassene. Selbstsein ist das Signum des letzten Satzes, den Mahler gestaltete; der Achttakter Takt 323–330 gehört zum Friedfertigsten der gesamten Musikgeschichte. Gleich Josquin, Mozart und Berg komponierte Mahler sein eigenes Requiem: über den letzten orchestralen Aufschwung im Schlußsatz, der breit subdominantisch endet wie Wagners letztes Werk, notierte er ins Particell *Almschi!* Dem Goetheschen Ewig-Weiblichen treu, wußte er wie der Komponist des *Parsifal*, daß die Musik ein Weib ist.