

»Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, hat Gustav Mahler 1895 gesagt. In diesem Buch haben siebzehn Autorinnen und Autoren einerseits die Charakteristika der einzelnen Symphonien Gustav Mahlers herausgearbeitet, andererseits die gesamte musikalische Welt Mahlers mit ihren Zitaten, Chiffren und Topoi dargestellt: die sukzessive Auflösung überkommener Form-schemata, das Einbeziehen des Alltäglichen in das Schaffen und mit dem »Zerfallen der romantischen Kunst« (Hegel) den Aufbruch in die Neue Musik.

Jede Symphonie Mahlers wird in einem eigenen Kapitel behandelt, das aus einem Mahler-Porträt und einer dazugehörigen Bildbetrachtung, einer Werkbeschreibung, Dokumenten und einem Essay besteht. Weitere Themen sind neben einer Biographie und einem literarischen Einstieg in die Welt um 1900 der symphonische Ton Mahlers, die Bedeutung der Volksmusik für sein Schaffen, die Entwicklung der Vokalsymphonie, Mahlers Verhältnis zur Natur, seine Beziehungen zu Strauss und Schönberg sowie verschiedene Aspekte zu Mahlers Stellung im Wiener Geistesleben des Fin de Siècle.

Mahlers musikalischer Kosmos wird im Februar, März und Juni 2002 in einem neunteiligen Konzertzklus des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Lorin Maazel dargestellt. Alle neun Symphonien sowie das Adagio aus der Zehnten und »Das Lied von der Erde« stehen dabei auf dem Programm und ermöglichen dem Zuhörer, sich in ungewöhnlich komprimierter Form mit dem Œuvre Gustav Mahlers und seiner symphonischen Welt vertraut zu machen.

Renate Ulm, geboren 1957, studierte Klavier sowie Musik- und Theaterwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und arbeitet als Redakteurin im Programmbereich Bayern 4 Klassik – Musik des Bayerischen Rundfunks.

INHALT

<i>Literarisches Staccato mit Gustav Mahler</i> Essay von Klaus Konjetzky	II
<i>»Er war ein Prophet«</i> Rafael Kubelik über Gustav Mahler	23
<i>»Ich bin Musiker, damit ist alles gesagt«</i> Biographische Notizen zu Gustav Mahler (1860–1911) von Nicole Restle	29
<i>Was diese Lieder der Welt erzählen</i> Skizze einer Charakteristik von Gustav Mahlers symphonischem Ton Essay von Rüdiger Heinze	39
 I. SYMPHONIE IN D-DUR (<i>Titan</i>) Werkbetrachtung und Essay von Vera Baur	
<i>Geschichte einer Quarte oder »ein großes organisches Werden«</i>	57
<i>Das »Gedudel der böhmischen Musikanten«</i> Mahler und die Volksmusik	71
 II. SYMPHONIE IN C-MOLL (<i>Auferstehungssymphonie</i>) Werkbetrachtung und Essay von Christian Martin Schmidt	
<i>Universalkunstwerk als Programm</i>	80
<i>»Für das 19. Jahrhundert ungemein bezeichnend«</i> Zur Geschichte der Symphonie mit Singstimmen	93

III. SYMPHONIE IN D-MOLL

Werkbetrachtung und Essay von Jörg Handstein

»Ein ungeheures Lachen über die ganze Welt!« 103

Vogelsang, Dionysos und Herdenglocken

Mahler und die Natur 118

IV. SYMPHONIE IN G-DUR

Werkbetrachtung und Essay von Walter Werbeck

»Ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note« 128

Das Ende des romantischen Zeitalters in der Musik

Mahler und das 19. Jahrhundert 141

V. SYMPHONIE

Werkbetrachtung und Essay von Michael Kube

»Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk« 153

»Glauben Sie mir, es gibt keine Grenzen des musikalischen
Ausdrucks!«

Mahler und Strauss – Verbindendes und Trennendes 164

VI. SYMPHONIE IN A-MOLL (*Tragische*)

Werkbetrachtung und Essay von Peter Gülke

»Wie gepeitscht – Wie wütend dreinfahren – Wie ein Axthieb« ... 174

»Wo Musik ist, muß ein Dämon sein«

Mahler als Interpret 186

VII. SYMPHONIE IN E-MOLL

Werkbetrachtung und Essay von Wolfgang Stähr

Nachtwandlers Traumlied 204

In Mahlers Gegenwart

Endzeit, Gründerzeit, Fin de Siècle 214

VIII. SYMPHONIE IN ES-DUR (*Symphonie der Tausend*)

Werkbetrachtung und Essay von Christian Wildhagen

»Das Größte, was ich gemacht« 226

»Sehen Sie, das ist meine Messe!«

Mahlers Religiosität 239

SYMPHONIE FÜR EINE TENOR- UND EINE ALTSTIMME UND ORCHESTER – *Das Lied von der Erde*

Werkbetrachtung und Essay von Reinhard Schulz

»Ichwerk« und Visionen 250

»Ist das nicht auch Unsterblichkeit?«

Mahlers philosophisch-geistiger Hintergrund 262

IX. SYMPHONIE

Werkbetrachtung und Essay von Renate Ulm

Initiation der musikalischen Moderne 273

Der »Heilige« und der »rabiante aller secessionistischen Tonsetzer«

Mahler und Schönberg 289

ADAGIO AUS DER X. SYMPHONIE IN FIS-DUR

Werkbetrachtung und Essay von Jörg Rothkamm

Zwischen Tradition und Moderne 302

»*Meine Zeit wird kommen*«

Stationen und Hintergründe der Mahler-Rezeption 314

CONCLUSIO

»*Meine wahren Brüder und Väter und Geliebten*«

Gustav Mahler und die Literatur

Essay von Irmelin Schwalb 322

»*Das ist das europäische Laster, daß alle sagen:*

»*Das geht mich nichts an!*«

Die »Judenfrage« in Wien um die Jahrhundertwende

Essay von Jutta Pumpe 333

Literatur 344

Über die Autoren 355

VI. SYMPHONIE IN A-MOLL (*Tragische*)

Werkbetrachtung und Essay von Peter Gülke

»*Wie gepeitscht – Wie wütend dreinfahren – Wie ein Axthieb*«

Entstehungszeit: 1903–1904

Uraufführung: 27. Mai 1906 zum 42. Tonkünstlerfest in Essen unter der Leitung des Komponisten

Besetzung: Piccoloflöte, vier Flöten (3. und 4. auch Piccoloflöte), vier Oboen (3. und 4. auch Englischhorn), Englischhorn, Klarinette in D und Es, drei Klarinetten in A und B, Bassklarinette, vier Fagotte, Kontrafagott, acht Hörner, sechs Trompeten, drei Posaunen, Bassposaune, Basstuba, Schlagzeug (Pauken, Glockenspiel, Herdenglocken, tiefen Glocken, Rute und Hammer), Xylophon, zwei Harfen, Celesta und Streicher

Satzbezeichnungen: 1. Allegro energico, ma non troppo – Heftig, aber markig; 2. Scherzo. Wuchtig – Trio. Altväterisch, grazioso; 3. Andante moderato; 4. Finale. Allegro moderato

Spielanweisungen wie die in der Überschrift zitierten scheinen schlecht zu passen zu einer Charakterisierung, bei der sich viele Kommentatoren von Mahlers VI. Symphonie treffen: dass sie seine »klassische« sei. Sofern er dies so wollte – und alles spricht dafür –, zeigen sie aber auch, welche Spannweite er dabei überbrücken musste. Wenn unter den großen Symphonikern irgendeiner, dann war Mahler ein Anti-Klassiker (die Zweitbedeutung des Kanonischen, Maßstabsetzenden beiseite gelassen), und wenn irgendwo seine einzigartige Begabung, Zielrichtung und Ziel, Intention und Erfüllung identisch zu machen, gefordert war, dann hier. Nichts lag ihm ferner und wenigens hat er zeitweise so sehr ersehnt und so unerreichbar gewusst wie die Winckelmann'schen Horizonte und Komponenten von Klassizität, das selige Selbstgenüge von »edler Einfalt« und »stiller Größe«.

In diesem Sinne gab die IV. Symphonie – müsste man sie nach den Maßgaben einer »klassischen« Sechsten nicht »klassizistisch« nennen? – Auskunft über verbotene Aufenthalte und begründete auch, weshalb in der Fünften eine neue Ausfahrt vonnöten war, eine – um eine contradiction in adiecto zu bemühen, die bei Mahler keine ist – »Ausfahrt zu sich selbst«. Dass er deren Dimensionen und Ziel erst spät wahrnahm –

möglicherweise erst nach Fertigstellung der ersten drei Sätze –, war für ihn keine qualitativ neue Erfahrung, gehörte doch zu seinem unbeirrt mit Selbsterkundung identischen Komponieren, dass es nie nur vollziehen und kaum je unter dem Schutzdach vorgefasster Planungen unbedroht operieren durfte. Neu freilich war die Notwendigkeit, eine Intervention aufzuarbeiten, welche privatissime mit Alma, musikalisch mit dem *Adagietto* verbunden ist und als Intervention nur bezeichnet werden darf, wenn man, allem billigen Biographismus entgegen, den durchaus mythischen Zusammenhang von Leben und Werk bei Mahler, die riskante Osmose von Außen und Innen, vergegenwärtigt. Wie nach jahrelang wärender Ratlosigkeit die Totenfeier für Hans von Bülow den Weg zur Fertigstellung der II. Symphonie wies und in dieser so unzufällig gemacht ist, dass der Tod des großen Kollegen wie ein durch das Werk gefordertes Akzidens erscheint, so tritt acht Jahre später Alma Schindler in Mahlers Leben bzw. in eine im Entstehen begriffene Symphonie und zwingt ihm ein musikalisches Bekenntnis ab, dessen im Rahmen der öffentlichen Symphonie unerlaubte Intimität er rechtfertigen und im Finale aufarbeiten muss (Gülke 1994, S. 113ff.). Auch im Hinblick auf das Werk, als Katalysator fürs jähe Aufreißen neuer, nicht voraussehbarer Horizonte der Gestaltung, musste jemand wie Alma kommen. Hatte an ihrer Distanz zu seinem Komponieren auch die Ahnung Anteil, dass sie dort, vorschnell zum Bilde gemacht, vereinnahmt und seine Liebe qua Musik zugleich Gewalttat war?

Die VI. Symphonie bot hierfür eher noch mehr Anlass als die Fünfte; in dieser hatte Almas Erscheinen überraschend einen neuen konzeptionellen Gravitationspunkt geschaffen und vermutlich eine Abbiegung des musikalischen Ideenganges bewirkt; bei jener ist sie von vornherein dabei, das zweite Thema im ersten Satz ist ihr Thema – es gibt keinen Grund, den entsprechenden Passus in ihren *Erinnerungen* in Zweifel zu ziehen. Nicht aber nur ist sie von vornherein, sondern nun in eine Konzeption einbezogen, deren »Klassizität« allererst auf ihrer bei Mahler singulären Unverrückbarkeit beruht, ganz und gar bei den übergreifenden Momenten: Nur in dieser Symphonie hält er sich an die hergebrachte Viersätzigkeit und weicht von ihr nach einigem Schwanken nur in der Reihenfolge des zweiten und dritten Satzes ab (erst *Scherzo*, dann *Andante*); als hätte das in zyklischen Werken als Grundtonart selten begegnende a-Moll einen Bann über das Ganze geworfen, gelingt nur im *Andante moderato* die, allerdings extreme, Abweichung

nach Es – das erinnert an ein klassisches Paradigma in Bezug auf rigoros vom Kleinen bis ins Große durchgesetzter Vereinheitlichung, Beethovens Siebente und deren Tonartenfolge A–F–A–A; und ähnlich wie in dieser hängt thematisch nahezu alles mit allem zusammen – den über eine Oktav gespannten Abstieg als bestimmende melodische Geste beispielsweise haben das erste und das zweite Thema im ersten Satz gemeinsam, Prägungen, welche andererseits in Charakter und Bewegungsduktus kaum gegensätzlicher hätten ausfallen können; mit der für die Exposition im ersten Satz angewiesenen Wiederholung erscheint Mahler am Beginn des 20. Jahrhunderts und erst recht in Anbetracht seines konsequent entwickelnden Komponierens nahezu grotesk anachronistisch (einen Parallellfall stellt Rachmaninows II. Symphonie dar), hier verordnete der geschworene Feind allen mechanischen Rekapitulierens sich der klassischen Linie zuliebe den Konflikt mit einer seiner heiligsten Prämissen. Das muss er so genau reflektiert haben, dass Zweifel an dieser Wiederholung selbst dann sich verbieten, wenn man sie als schmerzhaften Einschnitt in das entwickelnde Procedere der Musik empfindet. Wohl hilft sie angesichts der äußerst knapp gefassten, hierin an Beethovens Fünfte erinnernden Exposition (122 Takte bei insgesamt 481 Takten) die Größenverhältnisse der Satzteile verbessern – gewiss ein Mahler fern liegender, diesmal durch die klassische Orientierung aufgewerteter Gesichtspunkt; wichtiger jedoch erscheint, dass Mahler die bannenden Wirkungen der Tonart und der Marschprägung samt den hieraus entspringenden Wiederholungszwängen – gleich anfangs und immer wieder vergegenständlicht in den repetierten a's der Bässe – damit auch auf die Formteile projiziert. Unentrinnbar sollte diese Musik auf allen Ebenen sein.

Dazu trägt auch eine sehr unterschiedliche Dimensionen durchschlagende Identität bei: Was die repetierten a's ausbreiten, findet sich in der scharfen Punktierung der zwei Pauker, welche dem »Motto« des zum Moll getrüben, gellenden Dur-Klangs der Trompeten und Oboen vorangeht und die Symphonie schließlich in Verbindung mit dem obsiegenden Moll beendet, zur rhythmischen Gestalt zusammengezogen – und diese wiederum, nun punktuell, zusammengezogen in den beiden Hammerschlägen des Finales; konsequenterweise tritt der erste in der Koppelung mit dem Dur-Moll-Signal für die hier fälligen Punktierungen der Pauker, zweifellos in der Qualität einer äußersten Verdichtung, ein (T. 336). Zu dieser Konsequenz gehört auch, dass Mahler ursprüng-

lich fünf Hammerschläge vorgesehen hatte, von denen zwei noch vor der Uraufführung gestrichen wurden, ein weiterer – der letzte – danach: Dort, wo er vorgesehen war, gibt es nichts mehr zu zerschlagen (eine andere Position vertritt David Matthew 1999, S. 366–375).

Wenn bei der Veränderung, wie Alma berichtet, auch Aberglaube im Spiel war – drei Schicksalsschläge treffen den »Helden«, i. e. den Komponisten, von denen ihn der dritte fällt wie einen Baum (Mahler, *Erinnerungen* S. 92ff.) –, dann bezeugt das eine durchaus gefährliche, nicht-ästhetische Identifizierung mit dem Komponierten ebenso wie spezifisch Mahler'sche Möglichkeiten, persönlich gebundene Kausalitäten an die Stelle musikalischer zu setzen und umgekehrt. Den letzteren genügte Mahler, indem er zugleich mit der Streichung den Orchestersatz ausdünnte (vgl. Norman Del Mar 1980 zu Mahlers außerordentlich aufschlussreichen Revisionen der Partitur).

Die in zwei einzelnen Schlägen und dem unnötig gewordenen dritten gipfelnde Verdichtung bzw. Diminution verweist zugleich auf die tödliche Ambivalenz dessen, was sie repräsentieren: Was anfangs die Musik ermöglichte und in Gang setzte, zerstört sie am Ende. Das steckt schon im Beginn, insofern der »primitive« Gleichschritt die Musik einerseits auf den Weg bringt und andererseits an eine Gangart kettet; sobald sie einige Konsistenz gewonnen hat, befreit sie sich von ihm, wo nicht, stellt er sich wieder ein – so dass der erste Satz auch als Versuch interpretiert werden könnte, von dieser Fixierung loszukommen; nicht zuletzt daher die Momente von Überanstrengung. Für das *Scherzo* an zweiter Stelle plädierte Mahler schon, als er noch am ersten Satz komponierte – indem er in dessen zweiter Hälfte die Grundtonart aussparte, welche spätestens beim Reprise-Eintritt fällig gewesen wäre; dies holt, mit a-Moll und dem Gleichschritt der Bässe, der *Scherzo*-Beginn nach. Beim »Hauptthema« des Finales (T. 114ff.), welches den Bewegungsduktus desjenigen im ersten unverkennbar rekapituliert – wieder ein Marschcharakter –, vertraut Mahler der traumatischen Fixierung auf den Gleichschritt so sehr, dass er ihn gar nicht eigens artikuliert; umso wirkungsstärker das Motto der Pauke und der gellenden Bläser, umso fürchterlicher die Hammerschläge.

Als über das Ganze gezogene Meta-Ebene ebenso wie als letzten Endes tödliche Konstellation ist das antiklassisch wie nur irgendetwas. Sofern zur Klassizität des Klassischen gehört, dass es idealtypische Vereinfachungen eher erlaubt als andere ästhetische Positionen, gehört zu

jenen ganz sicher, dass es die musikalische Abhandlung, unbesorgt um deren Identität, arbeitsteilig in einzelne Sätze zu segmentieren erlaubt und dass die formalen Reglements die Lösbarkeit der aufgegebenen Konflikte mindestens virtuell voraussetzen. Mahler traut weder der Identität noch der Arbeitsteilung, nicht zu reden von Aussicht auf ein *lieto fine*; im Rahmen des ihm Möglichen konzipierte er klassisch, um die unklassischen, anticlassischen Abweichungen seines Komponierens präzise wahrnehmen zu können. Wenn irgendein, dann vertritt dieses Werk jene aufs Äußerste verschärfte, bewusstgemachte, verantwortliche Modernität, die sich der Tradition ungeschützt und in voller Breite stellt und innerhalb ihrer immer neu fragt, wie und auf welche Weise man von vorn anfangen kann – auch daher der in den oben zitierten Anweisungen artikulierte Furor, die zur Konzeption gemachte wütende Gegnerschaft von authentischer, neugefundener Wahrheit und formaler, übernommener. Im Blick auf sie erscheint es, wie hintergründig auch immer von Mahler gemeint, fast wie Beschönigung, dass er im Programmheft der dritten und letzten von ihm dirigierten Aufführung (am 4. Januar 1907 in Wien, übrigens mit dem *Andante* an zweiter Stelle) den Beinamen »Tragische« zuließ, den er später wieder strich. »Die Sechste ist gewiß die aggressivste seiner Symphonien«, sie »sollte [...] die ›böse‹ genannt werden« (Rosenberg 1996).

Identität des Abgehandelten und arbeitsteilige Segmentierung der Abhandlung haben ihren archimedischen Punkt in der Funktionalität des Details; in der klassischen Dialektik von Einzelheit und Ganzem findet nur dann alles seinen Ort und seine Rolle, wenn – wiederum idealtypisch zugespitzt – nichts draußen bleibt. Bei Mahlers VI. Symphonie scheint – ganz und gar, wenn man das »Innen« klassizistisch versteht – Etwas »draußen«, mindestens randständig zu bleiben. Der im ersten Satz dem ersten Themenkomplex und dem drastisch hineingepaukten Motto folgende Choral fungiert wohl als Überleitung zum zweiten, dem »Alma-Thema«, prätendiert aber als musikalischer Charakter viel mehr, als an dieser Stelle einlösbar und formaliter erforderlich ist – geradehin, als könne nicht früh genug darauf hingewiesen werden, dass diese Musik sich klassischen Kategorien nicht fügt. In noch viel höherem Maße exterritorial erscheint die durch Herdenglocken und Celesta geprägte Episode zu Beginn der Durchführung, von Mahler als hochgelegenes Abseits intendiert, aber auch von Sorgen um programmatische Missverständnisse begleitet: »Die Herdenglocken müssen sehr diskret

behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt [!] aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.«

Indem Mahler in dieser Kalmenzone, einem nach klassischen Maßgaben unstatthaften Abseits, Überreste zuvor erklungener Musik, den Choral und das modifizierte »Alma-Thema« konfliktlos ineinander klingen läßt, hintergeht er die Sonatendialektik, welche die Vereinbarkeit des hier vorzeitig Vereinten doch erst erarbeiten müsste. Aber er gesteht den »Verrat« – in der Verve, mit der er sich, jäh aus der Idylle flüchtend, in die Verarbeitung stürzt (T. 251) und auch den Choral, zudem in doppeltem Tempo, hineinzieht. Es-Dur im zweiten Teil der Enklave bezeichnet den äußerstmöglichen Abstand zur Haupttonart und deutet auf das *Andante moderato* voraus, die bei weitem größte Enklave, in deren selbstvergessenem Singen der Komponierende abermals versucht, der Welt dieser Symphonie abhanden zu kommen – in mehrfacher Hinsicht eine Projektion des *Adagietto* der Fünften: Bis in Einzelheiten der Satzweise und Instrumentation erinnert Mahler sich seiner, mindestens ebenso sehr seines melodischen Duktus und seines Tons, er führt zwanglos an das »Alma-Thema« vom ersten Satz heran und legt es deutlich auf eine Evidenz dieser Nachbarschaft an; freilich belässt er es nicht bei einer provozierend in sich gezogenen Intimität wie im *Adagietto*, sondern schreibt einen in Dimension und Aufwand explizit symphonischen Satz.

Wie immer die Fragestellung eine anekdotische Verengung befürchten läßt: Wollte er hier, über den Bezug auf das musikalische Treuegelöbnis hinaus, in Bezug auf Alma etwas gutmachen? Insoweit man von »ihrer« Musik sprechen darf, ist es diejenige des *Andante moderato* viel mehr als die im ersten Satz mit ihrem Thema verbundene. Wie »schwungvoll« (so die Beischrift) und nach der Fesselung an den Marschtritt befreit das Thema immer aufrauschen mag, so gewalttätig erscheint es vom Tutti usurpiert und zu straussischer Schmissigkeit hinaufgetrimmt, weggerissen von seinen so viel stilleren Verwandten – in erster Linie dem *Adagietto*-Thema und den mit Alma verbundenen Wendungen aus den *Rückert-Liedern* (Nr. 3 *Ich bin der Welt abhanden gekommen*: »in meinem Himmel, in meinem Lieben« und Nr. 5 *Liebst du um Schönheit*: »o nicht mich liebe! Liebe die Sonne«), aber auch Vorgängern wie im Finale der II. Symphonie – »Sterben werd' ich um zu leben!« – oder

Mahler als Interpret

Als Mahler die Uraufführung der VI. Symphonie dirigierte, war die soeben im Druck erschienene Partitur durch die in den Proben vorgenommenen Retuschen bereits überholt, und die bald danach veröffentlichte zweite Fassung, welche die Retuschen und die Umstellung der Mittelsätze berücksichtigte, war abermals überholt nach einer wichtigen Retusche, die Mahler Willem Mengelberg mitgeteilt hatte. Einer weiteren Drucklegung wäre es nicht anders ergangen: »An der Partitur, auch wenn sie längst fertig, schon gedruckt war, arbeitete er Tag und Nacht – er arbeitete, richtiger: es arbeitete in ihm, zu jeder Stunde, während der Proben, auf Spaziergängen, wenn er bei Tische saß, arbeitete einer immer höheren – und der unerreichbaren, höchsten Vollkommenheit zu« (Pringsheim 1920, S. 467). »Bei Mahler hatte man stets das Gefühl, daß er selbst noch ein Suchender und Entdeckender sei, daß es für ihn nie und nirgends ein Aufhören gebe« (Anna Bahr-Mildenburg, zitiert nach Willnauer, S. 94).

Das gilt nicht nur für Partituren, eigene und fremde, nicht nur für sein Komponieren, nicht nur für Proben mit Orchestern und Sängern und Aufführungen, es gilt für das Verhältnis und Miteinander dieser Aktivitäten insgesamt. Wo hört der Komponist auf, wo fängt der Interpret an? Wer so fragt, setzt eine Arbeitsteilung voraus, welche der Totalität, dem Anspruch und Ethos von Mahlers Wirksamkeit fremd ist. Der Komponist, angefangen bei der einzelnen Note, läßt sich ohne den Interpreten nicht begreifen, der Interpret, angefangen bei kleinen Tempomodifikationen, nicht ohne den Komponisten – Mahlers Musik ließe sich durchaus als Nobilitierung des Schmähbegriffs »Kapellmeistermusik« deuten. Dem entsprechend darf der Untertitel dieses Beitrages nur stehen bleiben, wenn wir eine musikalische Struktur auch als Interpretation eines Einfalls oder einer kompositorischen Idee, eine Symphonie auch als Neudefinition, i. e. Interpretation im Bezug auf schon vorhandene Symphonien verstehen – aus Gründen, die sich bei der getreuesten Protokollantin seiner Äußerungen so lesen: »Es gibt [...] große Geiger, Sänger, kurz ausführende Künstler immer noch, wenn auch selten; Dirigenten aber gibt es so gut wie keine – viel weniger sogar als tüchtige Komponisten. Denn zum wahren Reproduzieren bedarf es Schaffender,

und diese haben, wenn sie schon erstehen, meist nicht die umfassende Übung, die man zum Dirigieren braucht, und meist – zum Glück – nicht diesen Beruf« (Bauer-Lechner, S. 149).

Was also im Interesse der Sache notwendig scheint (welch ein Anspruch!), ist für den Betroffenen keineswegs »Glück« – bei Mahler fielen die ungeheuren, dieser Notwendigkeit abgewonnenen Erfüllungen und verzweiflungsvolles Leiden an ihr meist ununterscheidbar zusammen. Auch dieses Märtyrerglücks wegen »war etwas Heiliges um Mahler« (Victor Fuchs, Musiker aus New York, in: Müller, S. 559), und seinetwegen stürzte er sich immer wieder in Unternehmungen und Konstellationen, welche jeden anderen hätten verzagen lassen; aber »bei Mahler war alles möglich, was er wollte, und er wollte viel« (Klemperer 1960, S. 23f.). Dass ein 36-jähriger Jude in Zeiten, da Wien die Hauptstadt des Antisemitismus war, die Stellung des Hofoperndirektors erringen und zehn Jahre lang behaupten konnte, gehört zu den nur bei Mahler möglichen Unmöglichkeiten. Fast ließe sich – die andere Seite dieser Unmöglichkeit – als genialer Schachzug ansehen, dass man ihn zum Ausmisten des konventionell versackten Ladens benutzte und zugleich als Opfer von musikalischer, persönlicher bis rassistischer »Hetz« zur Verfügung hatte.

Dort und schon auf den vorausgegangenen Stationen hat er, bis hin zu den schlimmsten bürokratischen Demütigungen (s. Willnauer, S. 149ff.), jederlei Verantwortung und ein Arbeitspensum auf sich genommen, welches heute, verteilte man es auf zwei Prominente, immer noch als Zumutung erschiene. Zwischen dem 16. und 31. Januar 1893 z. B. dirigierte er in Hamburg fünfmal *Freund Fritz* und je einmal *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Fidelio*, *Zauberflöte*, *Lohengrin*, *Jolanthe*, *Walküre* und *Der Widerspenstigen Zähmung*, im ersten Wiener Amtsjahr 111, im zweiten 105 – hier einmal innerhalb einer Woche sechs –, im dritten 97 Vorstellungen; auch für *Waffenschmied*, *Zar und Zimmermann* oder *Die Lustigen Weiber von Windsor* ist sich der erste Mann am Hause nicht zu schade (Willnauer, S. 38ff./218ff.); er rechnet der vorgesetzten Behörde die Finanzen der Oper vor und führt mit der anderen, der Zensur, einen langwierigen, am Ende vergeblichen, Kleinkrieg um Strauss' *Salome*, mit der Öffentlichkeit einen ebensolchen um seine Bearbeitungen von Partituren Beethovens, Schuberts und Schumanns – von anderem nicht zu reden. »Der neue Dirigent«, schrieb Karl Kraus nicht lange nach Mahlers Amtsantritt, »soll bereits so effektive Proben seiner Tatkraft abgelegt haben, daß schon fleißig gegen ihn intrigiert wird« (Müller, S. 158).

Indessen geben vornehmlich quantifizierende Auskünfte nur die halbe Wahrheit. Mahler setzt in der künstlerischen Arbeit neue Maßstäbe, eine neue Ästhetik, um nicht zu sagen: eine neue Ethik durch; er sagt konventionellen Sängereitelkeiten den Kampf an, verbietet Verzerrungen, verfügt strenge Urlaubsregelungen, macht im *Ring* alle bisher üblichen Striche auf, engagiert neue Kräfte nach Maßstäben, für die später der Begriff »Musiktheater« stehen wird, modernisiert mit Hilfe Alfred Rollers das Bühnenbild, legt sich mit undisziplinierten Zuschauern an, indem er den Zuschauerraum eindunkeln und Störungen durch Zuspätkommende verhindern lässt – »Sie haben hier nicht zu zischen«, wird er später nach einer Schönberg-Aufführung einen Protestierer anherrschen –, und verbietet bei Symphonien, nicht immer mit Erfolg, Beifall zwischen den Sätzen. Er arbeitet – Regisseure gab es in der Oper noch kaum – an einer neuartigen, »realistischen« Verbindung von Musik und Szene. »Mahler war in seinem Element, er lief immer wieder vom Orchester über die Verbindungstreppe auf die Bühne, spielte den Sängern vor, setzte sodann das Dirigieren fort. Es war dies eine Abendprobe. Vorher hatte er vom frühen Morgen an Klavierproben gehalten«, so ein Bericht aus den Budapester Jahren (Müller, S. 84). Herkulische Lasten auf gar nicht herkulischen Schultern – nicht denkbar ohne einen Ernst und eine Begeisterung für die Arbeit und ihre Gegenstände, deren euphorisierende Wirkung sich noch in merkwürdigen Befangenheiten niederschlägt, etwa, wenn er, mit *Rienzi* beschäftigt, diesen Wagners »beste« Oper nennt, oder Pfitzners *Rose vom Liebesgarten* zunächst nicht annehmen will, dann aber während der Arbeit qualitativ auf eine Stufe mit *Walküre* stellt. Dieser Ernst erleichtert es ihm, auch in delikaten Situationen unbestechlich zu reagieren, z. B. kurzfristig den Spielplan zu ändern, weil dem zur Premiere seiner *Louise* eingeladenen Charpentier die Inszenierung missfiel und verändert werden musste (Mahler, *Erinnerungen*, S. 75), das von hoher Stelle gewünschte Engagement einer prominent liierten Sängerin zu verweigern oder sich mit der Ablehnung zweier Opern Siegfried Wagners – eine andere hatte er zuvor dirigiert – die Verwirklichung des alten Wunschtraums zu verbauen, nach Bayreuth einmal nicht nur als achtungsvoll begrüßter Festspielgast zu kommen. Mit den in einem Repertoiretheater unvermeidlichen Kompromissen, u. a. der Unmöglichkeit, Einstudierungen nach längeren Liegezeiten gründlich neu zu erarbeiten, hat er nie seinen Frieden gemacht; manche vielgelästerte Über-Aktivität am Opernpult – »wie der Takt in

jeder Faser seines Körpers, so vibrierten auf seinen Lippen die Töne und Worte, die er fast ununterbrochen den Sängern vorsang und sprach. Ja, fast zeichnete er ihnen Mienen und Bewegung durch Wink und Bedeuten« vor (Bauer-Lechner, S. 98) – gehört zu dem Versuch, noch im Verlauf einer Aufführung zu retten, was zu retten ist. Oft muss das auf miraculöse Weise gelungen sein: »Das macht [der] Furor, [...] ohne den ich mir einen echten Dirigenten nicht vorstellen kann, – der ihn treibt, mit der ungefügigsten, ja selbst unfähigsten Masse von Orchester, Chor und Sängern *doch* herauszubringen und ihnen abzurufen, was von einem Werke in ihm lebt. Daher auch meine unbeschreibliche Wut, wenn sie mir's nicht so machen, wie ich es will« (ebd., S. 90). Andererseits: »Daß ich nicht durchsetzen kann, was ich möchte, diese musikalischen Sünden geschehen lassen, ja dabei mittun muß, das erregt mich oft so, daß ich mir eine Kugel durch den Kopf jagen könnte« (ebd., S. 75); denn »was Ihr Theaterleute Tradition nennt« – so eine oft verkürzt und missverständlich zitierte Formulierung –, »das ist nichts anderes als Eure Bequemlichkeit und Schlamperei« (Blaukopf 1969, S. 202).

So hat es sich der Chordirektor der Wiener Hofoper coram publico anhören müssen, kaum anders haben es die Orchester gehört oder mindestens verstehen müssen. Wo immer Mahler eine Stellung verließ, wurde er mit ebenso viel Respekt wie Erleichterung verabschiedet, von Verbalinjurien nicht zu reden, deren er mehr auf sich gezogen hat als jeder vergleichbare Kollege – der »galvanisierte Frosch« (Bauer-Lechner, S. 126) gehört zu den höflich-liebenswürdigen. Er selbst, der seine Zweiflungen nicht verbergen konnte, hat mit ihnen nicht gespart. Mahlers Orchesterproben müssen oft verbissenen Materialschlachten geglichen haben – gerade auch, weil er auf ein erweckendes, spontan-elastisches, ganz und gar nicht diktatorisch fixiertes Musizieren hinauswollte, auf »Musik wie von selbst«, und also, Despot wider Willen, auf kooperatives Klima und einführende Kommunikation angewiesen war – und fassungslos, wenn das sich nicht einstellte. »Er liebte die Menschen, mit denen er arbeitete«, schreibt Alma, und kann diese traurig-naive Ergänzung nicht vermeiden: »Wenn das sein Orchester gewußt hätte, wie schön hätte da Zusammenarbeit sein können!« (Mahler, *Erinnerungen*, S. 96).

So einfach war das leider nicht – am wenigsten, weil die Replik nahe liegt, noch mehr als die Musiker habe Mahler die Musik geliebt, und er habe nie begreifen wollen, nie begreifen dürfen (es wäre ein nahezu