

## VORTRAG – RELAZIONE - LECTURE 2002

**Peter Gülke**

### VON DER ARBEIT EINES TOTALMUSIKERS

Mahler auf dem Weg von der „Totenfeier“ zum ersten Satz der Zweiten Sinfonie

„Dirigenten.. gibt es so gut wie keine – viel weniger sogar als gute Komponisten. Denn zum wahren Produzieren 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“ – ebenso knapp wie verabsolutierend hat Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner Ansprüche und Unmöglichkeiten des Dirigentenberufs beschrieben und die gängige Unterscheidung von schöpferischer und nachschöpferischer Tätigkeit verworfen. „Totalmusiker“ auf der Linie dieser Bestimmung ist nicht schon der, der sowohl komponiert als auch interpretiert, sondern erst derjenige, bei dem beides sich durchdringt, inspiriert, wechselseitig aneinander steigert, ununterscheidbar wird, für den die simpel-plausible Unterscheidung dessen, der Noten aufschreibt, von dem, der ihnen zu klingender Realität verhilft, nur teilweise und pragmatisch gilt.

Nicht aber nur die erste, sondern auch die zweite Überschrift bedarf der Erläuterung. Mahler ist nicht, wie sie suggeriert, von der „Totenfeier“ zum ersten Sinfoniesatz, in einem weiteren Verständnis von programmatischer zu „absoluter“ Musik gegangen (dafür hätte sich auf dem vermuteten Wege viel zu wenig verändert), sondern hin und zurück<sup>1</sup>: Am Anfang, im Spätsommer 1888 anscheinend blitzschnell entworfen, stand ein erster Satz einer neuen, zweiten Sinfonie, welche im folgenden Jahr, nicht zuletzt persönlicher Katastrophen wegen – des Todes der Eltern und der Schwester Leopoldine, des Mißerfolges der Ersten Sinfonie bei der Uraufführung – und wohl auch aufgrund der Belastungen im Amt des Budapester Operndirektors nicht vorankam. Ob und in welchem Maße die wohl ins Jahr 1891 fallende Entscheidung, mit dem Satz abzuschließen und mithilfe der Betitelung „Totenfeier. Symphonische Dichtung für großes Orchester“ ein eigenständiges Ganzes zu präbendieren, mit Resignation in Bezug auf die geplante Sinfonie zusammenhängt, ist schwer zu beurteilen. Aufschlußreich indessen, gerade auch im Hinblick auf seinerzeit aktuelle Debatten – u.a. zwischen Mahler und Strauss –, erscheint der Umstand, wie klein aufs Ganze gesehen der Schritt war, wieviel „absolute“ Maßgaben eine „Symphonische Dichtung“ und wieviel Programmatik die anvisierte Sinfonie ertrugen. Dies hilft nicht zuletzt, den strengen Moralisten Mahler gegen den Vorwurf zu verteidigen, für die Betitelung nach einer von seinem Freunde Siegfried Lipiner übersetzten Dichtung von Adam Mickiewicz – tiefergehende Korrespondenzen lassen sich nicht finden – sei das pragmatische Anliegen ausschlaggebend gewesen, das halb gescheiterte Schiff für den Konzertsaal flott zu machen. Ein Jahr nach der Benennung „Totenfeier“ hat Mahler die Arbeit an der Sinfonie wieder aufgenommen, jedoch noch nach deren Fertigstellung den ersten Satz als „Totenfeier“ separat aufgeführt, anscheinend gar mit dem Material, also in der Fassung, der Sinfonie. Wenn es so war – wie sehr muß ihm die Identität des Ganzen Differenzen überwogen haben, welche nach anderen, auf die Positivität des Textstandes fixierten Maßstäben hinreichen würden, von Etikettenschwindel zu sprechen!

Die eingangs zitierte Äußerung, daran läßt Mahlers Praxis keinen Zweifel, zielt nicht nur auf die Sichtweise, den nur mithilfe kompositorischer Erfahrungen erreichbaren Durchblick, sondern auch auf die Vollmacht, mit anderen Werken so umzuspringen wie mit eigenen – in einem Maße, welches oft hinausging über das, was man seinerzeit an exzessiven Subjektivismen erleben konnte. Richard Strauss z.B., nicht nur als Gleichrangiger und

Generationsgenosse, sondern auch darin Mahler am ehesten vergleichbar, daß die Abwägung des dirigierenden Komponisten gegen den komponierenden Dirigenten an ihm abprallt, hat die Arbeitsteilung zwischen beiden sehr wohl beobachtet (was u.a. praktischer war, z.B. Revisionsarbeiten ersparte), hielt die Schwankungsbreiten seiner Aufführungen, besonders eigener Werke, gering und änderte an deren Text, waren sie einmal veröffentlicht, nichts. Mahler hingegen hat u.a. einzelne Sätze aus Bachs Orchestersuiten zu einer Meta-Suite kompiliert, die 6/8-Episode im Finale von Beethovens Neunter Sinfonie mit einem Fernorchester begonnen, überhaupt bei Beethoven, Schubert und Schumann eingreifend, zuweilen gewalttätig retouchiert (drei Trompeten in Schuberts Dritter Sinfonie, ein Tamtam-Schlag am Beginn von Schumanns „Manfred“-Ouvertüre), klassische Streichquartette chorisch besetzt und im dritten Akt von Mozarts „Figaro“ die Gerichtsszene so sehr vermißt, daß er sie kurzerhand nachkomponierte.

Noch weniger macht die Zurichtung für das Hier und Jetzt jeweils anstehender Aufführungen vor eigenen Werken halt, fast ließe sich sagen: Jede Aufführung eine neue Fassung. „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“ (Klaus Pringsheim). Obenhin betrachtet zielte er bei fremder bzw. eigener Musik in divergierende Richtungen – dort verstärkt er, sucht massive Wirkungen oder ungewöhnliche Kontraste, streicht drastisch heraus etc.; hier dünnt er aus und spitzt zu, beseitigt noch den letzten Anschein bequemer Polsterungen und befließigt sich im Sinne dessen, was er sagen will, einer rigorosen Versachlichung. Beide Richtungen konvergieren in dem Anliegen, soviel Direktheit herzustellen wie nur irgend möglich, die Werke unwiderstehlich zu machen in dem Sinne, daß keiner ihnen sich entziehen kann, das Auf-du-und-du mit dem Auditorium, und sei es gegen dessen Willen, zu erzwingen – ästhetischer Totalitarismus nicht zuletzt in einer Totalität der Mittel, angesichts deren die Unterscheidung der kompositorischen und interpretatorischen wie eine obsolet gewordene Orthodoxie anmutet. Die Opposition gegen ihn - vom Grundsätzlichen, der Berufung auf den Textstand und die Traditionen seiner klingenden Umsetzung abgesehen - fand auch insofern gute Handhabe, als sich leicht argumentieren ließ mit dem Widerspruch zwischen einer Detailversessenheit, welche noch in dröhnenden Tutti den Unterschied zwischen stakkatierenden Achteln und normalen Sechzehnteln wahrgenommen erleben wollte, und Eigenmächtigkeiten der Tempowahl sowie einer die simplen Koordinationen vernachlässigenden Dirigierweise, welche die Ergebnisse jener detailversessenen Arbeit aufs Spiel zu setzen schienen. Die Autorität, die hierüber mit sich nicht reden lassen will, ist, vom Interpretierenden in Anspruch genommen, viel eher die eines Komponierenden.

Die Divergenz zwischen dem über das originale hinausgehenden größeren Aufgebot bei fremden und der zuspitzenden Ausdünnung bei eigenen Werken betrifft die Ausarbeitung der „Totenfeier“ zum ersten Satz der zweiten Sinfonie als auffälligste Ausnahme gerade nicht, weil Mahler, nachdem sich in den späteren Sätzen die Notwendigkeit einer erweiterten Orchesterbesetzung befestigt hatte, den ersten insgesamt einpassen mußte – vermutlich im Sinne einer nachträglichen Systematisierung, weil wichtige Anregungen zur Erweiterung durchaus von hier ausgegangen sein können. Wie immer man den Eindruck relativieren muß, weil es allemal leicht fällt, mit Kenntnis einer späteren Fassung schwache Stellen einer früheren zu erkennen – nicht wenige Stellen in der „Totenfeier“ schreien nach der Darstellung, die ihnen in der Sinfonie zuteil geworden ist. Das beginnt im ersten Takt mit dem brutal angerissenen *g*, für das Mahler in der Sinfonie die zuvor herausgelassenen zweiten Violinen hinzugenommen hat, setzt sich im zweiten bzw. vierten Takt bei Celli und Bässen in der zum Achtel verkürzten Endnote der furios anreißenden Figur, im *Accelerando* des Aufgangs und in der dramatischen Dynamik der Takte 5 ff. fort, reicht über Stellen, in denen das Tamtam den dunklen Klang von Celli und Bässen geräuschhaft-unheimlich hinterlegt, bis

zur gespenstischen Halb-Musik des *es*-Moll-Beginns der zweiten Durchführung („Totenfeier“ Takt 280, Sinfonie Takt 254) und der dortigen Verdeutlichung eines Beginns *ex nihilo*, „sehr mäßig beginnend“ und „*ppp*“ dort, „sehr langsam beginnend“ und „*pp*“, jedoch „nur die Hälfte“ hier, zudem die Punktierung in der Sinfonie auf eine doppelte verschärfend, wohl, um zu betonen, daß die stockende Bewegung immerfort stehenzubleiben droht und erst durch die Kumulierung von Instrumenten und Prägungen zu einer halbwegs sicheren Gangart gelangt; bald danach verfällt sie dem Sog eines *Accelerando*.

Schon einmal zuvor, als „erste Durchführung“ (in beiden Versionen Takte 147 ff.) hatte Mahler einen ähnlichen Verlauf komponiert, der, die katastrophische Dimension des weiter ausholenden zweiten in engeren Margen vorwegnehmend (nicht so weit unten beginnend wie beim *es*-Moll-Beginn, nicht in einem Niederbruch endend wie beim Repriseneintritt („Totenfeier“ Takt 355, Sinfonie Takt 329), das nachmals berstende Gefüge mit knapper Not noch in einem traditionellen Rahmen zu halten sucht. Möglicherweise hat erst der dirigierende Mahler die Grenzsituation voll erlassen, die der komponierende hier formuliert hatte: Drei der wichtigsten Revisionen betreffen diese Passage, alle drei verstärken deren nahezu sprengende Potenzialität, rücken sie mithin deutlicher ins Vorfeld der sie übersteigenden „zweiten Durchführung“. „Allmählich zum 1. Tempo zurückkehren“ weist Mahler im Takt 162 (beider Versionen) an und ergänzt in der Sinfonie „und unmerklich“ – als fast utopische Forderung, es sei denn, man wäre nach vier Verlangsamungen (in der „Totenfeier“ „Etwas zurückhaltend“ Takt 112, „Sehr zurückhaltend“ Takt 119, „Meno mosso“ Takt 129, „Immer noch zurückhalten“ Takt 136) dennoch im Tempo nicht so weit zurückgefallen, daß sich zwischen den Takten 162 und 200 eine bis zu einer *Alla breve*-Bewegung führende Beschleunigung „unmerklich“ bewerkstelligen ließe. Dem folgen, beginnend mit „Tempo I“ (Takt 179) - welchem? - in der „Totenfeier“ übrigens drei, in der Sinfonie fünf auf Beschleunigung drängende Anweisungen, denen Bruno Walter – geht das, immerhin bei dem Treuesten der Treuen, auf Mahler zurück? - dadurch präzise Rechnung trägt, daß er bei „Tempo I“ verlangsamt, womit freilich der zuvor entwickelte Impetus vorzeitig abgebremst und die dem riesigen Entwicklungszug innewohnende Dynamik wie an einer Zwischenbarriere aufzulaufen scheint. In den acht Takten vor Tempo I (Takte 171 ff. in beiden Versionen) tilgt Mahler bei den Violinen e durchlaufende Sechzehntel, offenbar, weil sie ihm, trotz der gezackten Lineatur, als barockisierend-obligate, die scharfe Kontrastierung von Bläsern und tiefen Streichern behindernde Füllsel erschienen; die von der Figuration einzig stehenbleibenden, die Zweitaktigkeit raketenhaft betonenden Anläufe sorgen nun für jähe, voranpeitschende Energieschübe, um nicht zu sagen: Stromstöße, eine Dynamik verstärkend, die wenig später das zuvor lyrisch groß entfaltete zweite, das „Auferstehungs“-Thema in einem entstellend „falschen“ Tempo über die Runden hetzen wird. Innerhalb dieser hetzenden Passage nun greift Mahler (Takte 221 in beiden Versionen; instrumentatorische Veränderungen beiseitegelassen) zum zweiten Mal tief ein und verstärkt die überstürzende Häufung, indem er das zweite Thema, nun auch von Violinen übernommen, von den Takten 230 ff. auf die Takte 221 ff. vorzieht und damit deren Strukturen ineinanderschiebt; offenbar waren die konsistenten, lauten Takte 225 bis 229 der destruierenden Verkoppelung von Beschleunigung und *Diminuendo*, dem haltlosen Zerflattern der Struktur, der „Logik des Zerfalls“ im Wege.

Der solchermaßen verschärfte Verlauf - dies begründet Mahlers dritten, radikalsten Eingriff - kann nicht mehr wie früher nahezu regelkonform ankommen, weder harmonisch noch in einer, wie immer nur scheinhaft auffangenden, Scheinreprise. An deren Stelle komponiert er in zehn statt 27 Takten ein so überanstrengtes wie ohnmächtig-vergebliches Anrennen, danach („Bis zur Unhörbarkeit abnehmen“) ein Versinken ins Nichts, welches überdies das *De profundis* der in *es*-Moll ansetzenden Celli und Bässe zusätzlich begründet. In der „Totenfeier“ setzten die tiefen Streicher den Anriß vom Beginn nach einem liegenden, *ex posteriori* dominantischen *h* auf *e* an; in der Sinfonie begreift Mahler dessen Gewaltigkeit

auch als harmonische und setzt auf *es* an; daß damit auf das *es*-Moll der zweiten Durchführung vorausgeschaut ist, spielt angesichts der Schockwirkung des verqueren Einsatzes zunächst keine Rolle. In der „Totenfeier“ hatte vor diesem Neubeginn ein *es*-Tremolo der Violinen, welches die Sinfonie für die Coda aufspart, zielgerichtete Erwartung artikuliert; die Sinfonie, trotz der auf *es* bzw. *b* endenden Pauken, gelangt am Ende des eine Oktav durchmessenden chromatischen Abstiegs der Bässe nahe an einen keine genaueren Erwartungen duldenden Nullpunkt.

Insgesamt gaben die Verschärfungen der ersten Durchführung der als steigernd konzentrierende Wiederholung disponierten zweiten viel auf, und so spricht viel dafür, daß Mahler bei der Umarbeitung zum Sinfoniesatz hierdurch sich unter besonderen Druck gesetzt wußte. Um so mehr fällt auf, daß er die Grundstruktur dieser 75 Takte („Totenfeier“: 280 bis 355, Sinfonie: 254 bis 329) nicht antastet, um so mehr jedoch bei der instrumentalen Darstellung verändert, und daß er die nun nicht mehr einsinnige Tempoentwicklung genau fixiert. In der „Totenfeier“ weist er in dieser Passage vier verschiedene Tempi an, in der Sinfonie zehn, nicht gerechnet die jeweils ans Ende der Takte 292 und 294 gesetzten Atemzeichen, welche ein den Taktfluß sistierendes Atemholen bzw. Ausholen vor dem nächsten Einsatz anzeigen sollen (s.u.). Einerseits weist das unterschiedliche Quantum der Anweisungen auf ein Defizit in der, zunächst wohl nur zu eigenem Gebrauch vorgesehenen, Partitur der „Totenfeier“ hin - „Sehr mäßig beginnend“ (Takt 280) z.B. läßt nur vermuten, daß eine allmähliche Beschleunigung beginnen soll, und nicht zufällig fallen die beiden in der Sinfonie nächstfolgenden Tempoanweisungen wortreich aus.

Andererseits zeigen spätere Anweisungen, daß Mahler die neu aufgegebenen bzw. präzisierten darstellerischen Mittel, sei es im vergrößerten Apparat, sei es im Vortrag, hinreichend erschienen, die Expansionen der mit kompositorischen Mitteln verschärften ersten Durchführung zu übersteigen. Zu ihnen gehören die in der Sinfonie drastisch verschärften, durch Zäsuren als niederstürzende Katarakte je für sich gestellten Taktpaare 291/292 und 293/294 („Totenfeier“: 317 bis 320), deren Intention Mahler mit der Anweisung „Cäsur, und hierauf plötzlich vorwärts“ verdeutlicht, jähe Stauungen einer Dynamik des Fortgangs, welche danach mit um so größerer Vehemenz weiterrückt; zu ihnen gehört ebenso die nahezu taktile Belästigung der Molto pesante-Takte 325 bis 329 (hat Mahler sie als Widerklang der Schreckensfanfaren am Beginn von Beethovens „Freude“-Finale konzipiert?), nach denen in der Sinfonie der allzu prompt Reprise anzeigende Wiedereintritt der anreißenden Figur wie in der „Totenfeier“ (Takt 355) nicht mehr möglich ist.

Nirgendwo deutlicher als im Verhältnis der beiden zugleich korrespondierend und andersartig überarbeiteten Durchführungen zeigt sich, wie der Komponierende und der Dirigierende füreinander eintreten und ununterscheidbar agieren. Hier schließt sich als unausweichlich die Frage an, in welchem Maße interpretatorische Erfahrungen mit der „Totenfeier“ sich in der Umarbeitung niedergeschlagen haben – am sichersten in Details wie den veränderten Bindungen und Glissandi im zweiten Themenkomplex (u.a. Takte 95 ff.) -, darüber hinaus diejenige, in welchem Maße eine Rückübertragung erlaubt oder gar geboten sei. Einfache Antworten verbieten sich schon deshalb, weil die Expansionen des Apparates und die der Agogik korrelieren – den in der Sinfonie an die Grenze des Erträglichen herangesteigerten Molto pesante-Takten 325 ff. z.B. dürfen größere dynamische und agogische Exzesse vorangehen als in der „Totenfeier“ den entsprechenden, bescheidener mit „Etwas zurückhaltend“ annotierten.

Daß in der zweiten Durchführung Veränderungen ausschließlich im „darstellenden“ Bereich für die in der ersten vorgegebenen kompositorischen Veränderungen eintreten, sie aufwiegen bzw. übertreffen können, ermöglichte dem großräumig disponierenden Mahler nicht zuletzt die Coda, um so mehr, als nach den vorangegangenen Ereignissen eine Reprise, ganz und gar mit dem Anspruch emphatischer Wiederherstellung, alles Recht verloren hat. Mahler trägt dem Rechnung, indem er sie als rasch ermattend, nahe bei der

Negation ihrer selbst verlöschend vorführt; er verkürzt beide Themenkomplexe auf Erinnerungen ihrer selbst und gelangt im zweiten rasch in eine epilogische Passage (Takte 372) - als Coda-Charakter, bevor die Coda begonnen hat. Mindestens ebenso schwer wiegt, daß er den „agonalen“ Zug zur Coda schon frühzeitig etabliert, das Paradoxon einer exponierten Coda riskiert hat: Schon nach der zweiten Exposition des ersten Themenkomplexes (Takt 117 ff.) war sie aufgeschienen wie ein Hinweis auf die Möglichkeit, die Musik könnte am Ende sein, ehe sie sich ganz entfaltet hat – immerhin ist „es...der Held meiner D-Dur-Sinfonie, den ich zu Grabe trage“. Konsequenterweise hat Mahler, dabei die Nähe zur Coda des ersten Satzes von Beethovens Neunter Sinfonie suchend, früh mit Grablegung begonnen; um so größer danach das kaum erwartbare Geschenk des nun erst voll entfalteten Auferstehungs-Themas.

Auch und gerade der ausgedünnte, häufiger als in der „Totenfeier“ die Instrumente wechselnde Satz der Coda profitiert vom vergrößerten Apparat. Je größer das Quantum, desto mehr kann zerfallen. Nach dem ersten, in der Sinfonie von den Posaunen an die sechs Hörner abgegebenen Unisono („Totenfeier“: Takte 420 ff., Sinfonie 394 ff.) wirken die von einer Trompete und einer Posaune geblasene Fortführung und die *es/g*-Terz der tiefen Trompeten schon per Kontrast fahler, verlorener, als sie in der ersten Version konnten, ein abgeblendeter, von fernher rufender, fast schon abwesender Klang, dessen Grundierung, unwiderstehlich fortziehende Baßschritte, die verschwimmenden, zugleich glockenhaft ein Memento mori artikulierenden Oktaven der Harfen zusätzlich eindunkeln – *Marcia funebre* in Potenz; die makaber lustigen Figurationen der Holzbläser danach reduziert Mahler in der Sinfonie auf eine einzige; nach dem letzten, dröhnenden Aufbäumen des Tutti („Totenfeier“ Takte 442/443, Sinfonie 416/17) spielt in der Sinfonie ein fast identisches Instrumentarium weiter, im Schatten des mächtigeren Tutti und im Vergleich zu diesem erscheint es dennoch kleiner; und dank des schmerzenden Kontrastes zu den *forte* dreinschlagenden Harfen, wiederum gnadenlosen Agenten des Memento mori, tönen die Bläser in den Takten 433 ff. der Sinfonie, obwohl fast die gleichen, leiser, aus größerer Ferne, tieferer Versunkenheit herüber als in den entsprechenden (459 ff.) der „Totenfeier“- der doppelte Boden machte das als „Sehr zurückhaltend“ nochmals reduzierte Tempo der „Totenfeier“ überflüssig.

Mahlers Vorgehensweise desavouiert Kategorien, ohne die ihre Betrachtung nicht auskommt. Insofern erscheint schon die obige Unterscheidung der kompositorisch veränderten ersten und der „darstellerisch“ veränderten zweiten Durchführung fragwürdig, und noch bei der kleinsten der zahllosen, hier nicht behandelten instrumentatorischen Veränderungen wäre nach der über „Klanggewand“ o.ä. hinausreichenden kompositorischen Motivation zu fragen - Klang bei Mahler ist nie nur Gewand. „Komponierendes Interpretieren“ versus „interpretierendes Komponieren“ – die dialektische Begriffsschleife fängt den Prozeß nicht vollständig ein, welcher ad infinitum beunruhigt bleibt von der wechselseitigen Relativierung des Geschriebenen und des Klingenden - auch, wenn wir den Dirigierenden als alle Verfügungsrechte des Komponierenden beanspruchend zu denken versuchen und sein Komponieren als kommunikativen Akt einer Qualität und Dringlichkeit, wie sie eher dem Interpreten zustünden. Weil der eine festschreiben muß, was der andere erfahren hat, und dieser mit dem neu Festgeschriebenen abermals neue Erfahrungen macht, welche wiederum neue Festschreibungen erheischen usw., winkt in dem – nirgendwo sonst so verbissen geführten - Kampf um eine Konvergenz von Fertigstellung und Vergänglichkeit kein Sieg, erscheinen die Partituren Mahlers wie Zwischenaufenthalte auf einem Wege, auf dem ihnen gegen die eigenste Intention vorzeitig Halt geboten wurde – weil er keine weiteren Aufführungen dirigiert hat, weil er starb; Fassungen letzter Hand im Sinne explizit letztwilliger Verfügungen waren ihm versagt. Schon, wenn wir von „Struktur“ sprechen, unterstellen wir mehr Festlegung und selbstbezogene Stimmigkeit, als seiner ihre Verfestigungen immer neu aufs Spiel setzenden, Intentionen im Gegenwind der Realisierung je neu härtenden Musik angemessen ist. Die in unseren Denkkategorien vorgegebene

Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret, Struktur und mitteilendem Prozeß erscheint auf fatale Weise bequem, insofern sie die der Musik eigenste Gefahrenzone von deren unvermeidlichem und unschlichtbar antagonistischem Ineinander ausspart. Wenn einer dort sich aufgehalten hat, dann Mahler; der Versuch, dort ihn zu stellen, mag bislang selten genutzte Möglichkeiten öffnen, dem „Totalmusiker“ näherzukommen.