

Gustav Mahler und das Zurückweichen vor der Identifizierung

Zu den Voraussetzungen einer musikalischen Physiognomik

Von Gerhard Scheit

(Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte 5/2008)

Über das spezifisch jüdische Element in Mahlers Musik gehen die Meinungen so weit auseinander, daß sogar die Frage, was nämlich das jüdische Element sei, davon nicht unberührt bleiben kann. Es gibt ebenso Mahler-Fachleute und -Kenner, die keinerlei Einfluß jüdischer Musiktraditionen sehen, wie solche, die ihnen die größte Bedeutung für Mahlers Musik beimessen. Einig sind sich wie immer nur die Antisemiten, deren Projektionen hier aber nur als Gegenstand von Mahlers Musik in Betracht kommen.

Theodor W. Adorno hingegen stellte die Alternative selber in Frage: Der Versuch, jene Traditionen bei Mahler zu leugnen, um seine Werke für einen vom Nationalsozialismus angesteckten Begriff deutscher Musik zu reklamieren, sei „so abwegig, wie wenn man ihn als national-jüdischen Komponisten beschlagnahmt.“¹ Über diese Negativität hinaus ist kaum etwas zu diesem Thema zu sagen, aber gerade sie enthält die wichtigsten Erkenntnisse über die Situation derer, die vom Antisemitismus betroffen sind.

I

Am 3. Oktober 1903 mietet sich der 23jährige Philosoph Otto Weininger ein Zimmer in der Wiener Schwarzspanierstraße 15, dort, wo Beethovens Sterbehaus stand, und erschießt sich hier in der Nacht auf den 4. Oktober. Seine Dissertation *Geschlecht und Charakter*, die bereits im Juni desselben Jahres erschienen ist, wird daraufhin in wenigen Jahren zum Bestseller – von Karl Kraus und Alban Berg sehr geschätzt wie angeblich von Adolf Hitler gepriesen.

Dieses Buch gilt als Inbegriff dessen, was man „jüdischen Selbsthaß“ nennt. Aber „jüdischer Selbsthaß“ ist in bestimmter Hinsicht ein falscher Begriff: er legt nahe, ins Innere des Judentums, des einzelnen Juden zu verlegen, was in Wahrheit außerhalb entspringt. Wenn das Judentum dem Druck der antisemitischen Gesellschaft nicht mehr standhalten kann, dann entsteht ein Denken wie das Weiningers: „der echte Jude hat [...] kein Ich und darum auch keinen Eigenwert.“²

¹ Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, S. 291.

² Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, S. 412.

Zugleich handelt es sich aber auch um eine Art antifeministisches Manifest: Die Frau habe wie der Jude kein Ich, sei zu schöpferischer Tätigkeit nicht fähig. Und auch darin kann etwas wie Selbsthaß vermutet werden bei jemandem, der in sich selbst zu viel von dem entdeckt, was er im negativen Sinn als weiblich imaginiert, der Frau im Gegensatz zum Mann zuordnet.

So vereinigen sich hier, im Bewusstsein eines jungen Mannes aus jüdischem Haus, die Denkformen des 19. Jahrhunderts auf fatale Weise, die Ausprägungen des deutschen Idealismus werden durch die deutsche Romantik hindurch wahrgenommen – Fichtes Ich durch Richard Wagners Erlösungswahn. Dessen Werk kommt in allem entscheidende Bedeutung zu, in der Sicht auf die Juden ebenso wie in der Perspektive auf die Frau: Siegfried sei „das Unjüdischeste“, was erdacht werden konnte³; Wagner selbst der größte Mensch seit Jesus Christus. Geschlecht und Charakter kann geradezu als entfaltete Philosophie von Wagners Parsifal studiert werden; und Kundry ist die Figur, in der das falsche Geschlecht mit der falschen Rasse verschmilzt. Sie wird zur Vernichtung getauft, nach ihrer Aufnahme in die christliche Gemeinschaft verstummt sie und stirbt. Weininger bringt sich um, nachdem er ein Jahr zuvor zum Protestantismus übergetreten war.

Im August 1902 ist Weininger noch nach Bayreuth gereist, um eine Aufführung des Parsifal zu erleben: „Über Bayreuth und den Parsifal schreib’ ich dir nichts. Denn das wirst du erst dann verstehen“⁴, heißt es darüber kryptisch an einen Freund. Später schreibt er in einem anderen Brief: „Aber nach dem Parsifal sollte man pilgern, lange, bis ans Ende der Erde, und dann irgendwie verschallen.“⁵ Weininger kehrt nach Wien zurück und stellt die Endfassung seines Buches her.

II

Zwanzig Jahre vor Weiningers Selbstmord, im Sommer 1883, also im Todesjahr Wagners, ist Gustav Mahler in Bayreuth gewesen und hat gleichfalls eine Aufführung des Parsifal besucht. Was einmal für die Intellektuellen die Reise nach Italien war, das ist nun offenbar die Fahrt zu den Bayreuther Festspielen geworden: eine Art Initiationsritus für deutsche Geister. Auch Mahler spricht ganz unironisch von einer „Pilgerfahrt“ und auch er macht (im Brief an einen Freund) ein Geheimnis aus seinem Parsifal-Erlebnis: „Als ich, keines Wortes fähig, aus dem Festspielhause hinaustrat, da wußte ich, daß mir das Größte, Schmerzlichsste aufgegangen war, und daß ich es unentweiht mit mir durch mein Leben tragen werde.“⁶

³ Ebd., S. 408.

⁴ Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 631 (Brief vom 8. 8. 1902)

⁵ Ebd., S. 635 (Brief vom 17. 8. 1902)

⁶ Mahler, *Briefe 1879-1911*, S. 22.

Mahler verehrte Wagner wie keinen anderen Komponisten – ausgenommen Beethoven. Obgleich ihm Wagners Regenerationsschriften, mit ihrer äußersten Steigerung des antisemitischen Wahns, schon seit seinen Wiener Jugendjahren bekannt waren – sie veranlassten ihn sogar für einige Zeit, Vegetarier zu werden; und obgleich er sich der antisemitischen Implikationen mancher Figuren Wagners bewußt war – Wagners Mime, so sagte er einmal, sei „die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden“⁷: es findet sich in den Briefen und Äußerungen, die überliefert sind, keine einzige kritische Bemerkung über Wagners Weltanschauung. Und Mahler gehörte keineswegs zu denen, die sich sehr bemühten, den Antisemitismus zu überhören und zu übersehen, der einem auf Schritt und Tritt in dieser Stadt begegnete, sei’s an der Universität oder am Konservatorium, sei’s angesichts der vielen Karikaturen und Pamphlete, die täglich erschienen, oder der begeistert aufgenommenen Reden der deutschnationalen und christlichsozialen Demagogen, die damals das politische Leben beherrschten.

Einer vielzitierten Erinnerung Alma Mahler-Werfels zufolge habe Gustav Mahler oft gesagt, er fühle sich „dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends erwünscht.“⁸ Constantin Floros zieht aus solchen Äußerungen sogar den Schluß, dass er „unter einem Ahasver-Komplex litt.“⁹

Ahasver ist der ewige Jude – eine alte christlich-antijüdische Legende: sie erzählt von einem jüdischen Schuster, der Jesus auf dem Weg zur Kreuzigung verweigert habe, vor seinem Haus auszuruhen, in bestimmten Versionen der Legende habe er ihn sogar verlacht. Seit damals ist Ahasver dazu verflucht, ruhe- und heimatlos auf der Welt herumzuziehen. Wagners Kundry ist dieser Legende deutlich nachgebildet: auch sie hatte Christus am Kreuz verlacht, auch sie ist verflucht. Was bei ihr allerdings hinzukommt, ist die sexuelle Dimension des Fluches: sie ist dazu verflucht, die Männer zu verführen, hinab zu ziehen.

1879 versucht der neunzehnjährige Mahler in einigen Briefen an seinen Freund Josef Steiner, Textdichter seiner Jugendoper Ernst von Schwaben, die Geschichte seines Lebens in einer Art Traumbild zu fassen: Er selbst sieht sich darin tatsächlich als „Ahasver“, der sich vergeblich bemüht, in die „selige erlösende Nähe“ eines Engels zu gelangen. Aus dem wolkenbedeckten Himmel blickt, „wie auf dem Raffaelschen Madonnenbild, ein Engelsköpfchen hervor, und unter ihm steht Ahasver mit seinem Leiden, und möchte hinauf zu ihm in die selige erlösende

⁷ Killian/Martner (Hg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 122.

⁸ Alma Mahler, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, S. 138f.

⁹ Floros, *Gustav Mahler*, S. 91.

Nähe, doch der Engel entschwebt lachend, und er starrt ihm im unermeßlichem Schmerze nach, dann nimmt er seinen Stock, und ziehet weiter, ohne Tränen, ewig, unsterblich!“¹⁰

Aus dem existentiellen Dilemma, in das Wagner diejenigen seiner Verehrer stürzte, die jüdischer Herkunft waren, einem Dilemma, das den jungen Philosophen Otto Weininger in den Tod treiben konnte, suchte Gustav Mahler früh schon den Ausweg in der Musik selber. Er behauptete nicht nur, Wagners Mime sei „die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden“, er fügte auch noch hinzu, nur einen überzeugenden Darsteller dieser Figur zu wissen: „und der bin ich! Da solltet ihr staunen, was alles in der Rolle liegt und wie ich es zutage fördern wollte!“¹¹

III

Das Erstaunliche an der philosophischen Konzeption Weiningers ist nicht die Übernahme antisemitischer Projektionen – diese fanden sich schließlich überall verbreitet und eben besonders in Wien. Das Erstaunliche liegt zum einen darin, daß er sie nicht rassistisch formuliert, sondern metaphysisch: Wenn Weininger von Juden spricht, handelt es sich weder um einen Rassenbegriff im Sinne des damals bereits tonangebenden Denkens, aber auch nicht um eine Religion, die durch Taufe abgewaschen oder durch Staatsbürgerschaft annulliert werden könnte. Weininger erklärt ausdrücklich, daß er unter Judentum „keine Nation und keine Rasse, keine Konfession und kein Schrifttum“ verstehe: „Wenn ich fürder vom Juden spreche, so meine ich nie den einzelnen und nie eine Gesamtheit, sondern den Menschen überhaupt, sofern er Anteil hat an der platonischen Idee des Judentums.“¹² Weiningers Begriff des Judentums abstrahiert also gerade von jenem Physischen, auf das der Antisemitismus eigentlich zielt, wenn er von Rasse und Abstammung spricht.

Zum anderen ist aber das Frappierende an seinem Buch die Koinzidenz dieser antisemitischen Projektionen mit den antifeministischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die Weininger gewissermaßen auf den Punkt bringt, wenn er „das Weib als die bejahte Sexualität des Mannes“ wie einen Teufel an die Wand malt. Auch diese Weiblichkeit sieht Weininger als eine Idee an: er meint nicht die einzelne Frau, sondern ein Prinzip, aber es handelt sich hier um das Prinzip des Körpers, des Physischen selber. Auch hier kann Kundry als sein Paradigma gelten.

¹⁰ Mahler, *Briefe 1879-1911*, S. 9.

¹¹ Killian/Martner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 122.

¹² Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 409.

Obwohl also der Philosoph auch das Weibliche als eine Idee auffasst, davon ausgehend, daß Männliches und Weibliches im einzelnen Individuum gemischt sein können, nimmt gerade die Koppelung des Jüdischen mit dem Weiblichen der platonischen Idee des Judentums das Platonische und verleiht ihr etwas greifbar Körperliches – und vielleicht hat das die Situation für den jungen Philosophen, der an sich selbst zu viel von dem entdeckte, was er als weiblich bezeichnete und in seinem wahnhaften Männlichkeitsideal verabscheute, so unerträglich gemacht, daß er Hand an sich legte, sich ‚entleibte‘, um davon loszukommen: er sah sich gerade in dem, was er als weiblich definierte, sozusagen mit seinem Körper ans Judentum gefesselt.

Bei den beiden Äußerungen von Gustav Mahler – das eine Mal die Identifikation mit Mime, das andere Mal mit dem ewigen Juden – zeigt sich nun eine charakteristische Ambivalenz, gerade was das Physische betrifft: Bei der Identifikation mit Mime steht es ganz im Vordergrund, betrifft sozusagen den Antisemitismus als physisch empfundener Abneigung eines Fremden, das nur allzu vertraut ist, Abspaltung verleugneter Wünsche vor allem sexueller Natur. Dabei fällt auf, daß Mahler keineswegs mit Ekel von Mime spricht, sondern eine besondere Affinität zu dieser Figur durchaus mit Lust und einem gewissen Stolz zu betonen weiß; er kehrt die physisch empfundene Abneigung um und holt auf diese Weise das Abgespaltene wieder zurück, macht es sich bewußt. Das geschieht gerade in der Betonung des physischen Aspekts der Imitation. Es gibt auch eine Erinnerung an seine Kapellmeisterzeit bei einem Sommerfrische-Theater in Bad Hall, worin Mahler es nachträglich bedauert, daß er keine Gelegenheit bekam, sich in der Verkörperung der Charginrollen zu versuchen, da er dabei „eine Menge nie mehr Einzuholendes dabei gelernt hätte“¹³.

Dazu nun steht das Traumbild vom ewigen Juden, das Mahler in dem Brief an Steiner entwirft, in äußerstem Gegensatz: vom Physischen wird hier nun gerade in jeder Hinsicht abgesehen. Das sexuelle Begehren wird als christliches Erlösungsszenario dargeboten, als Sehnsucht in die „selige erlösende Nähe“ eines Engels zu gelangen. Dieser Engel ist eine Madonna, desexualisiert, ein Engelsköpfcchen, das aber im nächsten Moment lachend entschwebt. Fügt man dem die sexuellen Konnotationen allerdings hinzu, so gelangt man zwar nicht unmittelbar zu Mime, aber zu Alberich und mitten hinein in die Eingangsszene von Rheingold, da Mimes Bruder versucht, hinauf zu den Rheintöchtern zu gelangen und sich eine von ihnen zu erobern. Das Lachen verrät den Engel: gelacht hat auch Kundry, sie ist das Weib Weiningers als Opernfigur, die bejahte Sexualität der Gralsritter, welche sie selber verleugnen.

¹³ Vgl. Fischer, *Gustav Mahler*, S. 119ff.

In den Symphonien Mahlers wird genau dieser Gegensatz entfaltet. Aus dem existentiellen Dilemma findet der Komponist hier einen künstlerischen Ausweg, ohne darin aber der Konfrontation mit Wagner und dem Antisemitismus, dort wo es am bittersten und peinvollsten ist, auszuweichen. In einem Brief von 1896 spricht Mahler zunächst ganz allgemein von einem „Scheidewege“ zwischen symphonischer und dramatischer Musik. Der Symphoniker jedoch werde „in seinen Mitteln vollberechtigt und vollbewußt in das Ausdrucksvermögen, welches der Musik durch Wagners Wirken gewonnen wurde, hinübergreifen [...]“.¹⁴ Sein symphonisches Konzept ist geradezu darauf gegründet, dieses „Hinübergreifen“ zu ermöglichen und dabei die musik-dramatischen Charaktere Wagners in absolut-musikalische „Charaktere“ zu transponieren. (Bereits das Klagende Lied von 1880 überführt den dramatischen Zusammenhang in einen epischen: die einzelnen Stimmen verkörpern nicht dramatische Gestalten, sondern erzählen abwechselnd eine einzige Geschichte.)

An Wagners Musikdramaturgie sind zu Recht die einzigartigen „Techniken zur Konfliktdarstellung“ hervorgehoben worden – als Methoden der „Eintrübung, Verzerrung und Entstellung“ mit Hilfe bestimmter und bestimmbarer Themen und Motive hat sie Georg Knepler bezeichnet.¹⁵ Eintrübung, Verzerrung und Entstellung sind jedoch durch die Handlung hindurch an gewisse negative Figuren gebunden, die man mit Mahler und Adorno als „Judenkarikaturen“ bezeichnen kann: Mime, Alberich, Beckmesser – und weniger karikaturistisch angelegt: Klingsor und Kundry. Als solche werden sie heute vermutlich kaum noch wahrgenommen, zu Mahlers Zeiten aber war diese Assoziation geradezu unwiderstehlich.¹⁶

Mahler löst solche aus raffinierten Anspielungen resultierende „Semantisierung“ (Knepler) auf, indem er deren Methoden als Formen absoluter Musik, als rein musikalische Charaktere, entwickelt. Er wendet sich als Komponist von der Oper ab, um sich nur umso intensiver dem darin ausgeprägten, unmittelbar mimetischen Moment in der Charakterisierung und der Lust an der leibhaft imitierenden Parodie zuzuwenden, die in jenen Figuren Wagners konzentriert zum Ausdruck kommen.¹⁷ Indem er sie in einem vollständig veränderten Zusammenhang

¹⁴ Mahler, *Briefe 1879-1911*, S. 187f.

¹⁵ Knepler, *Gedanken über Musik*, S. 171.

¹⁶ So wurde etwa von einer Gruppe jüdischer Opernbesucher bei der Wiener Aufführung der *Meistersinger* im Jahre 1870 im II. Akt gegen Beckmessers Lied lauthals protestiert: „Wir wollen es nicht hören!“ Es wurde als Persiflage des Judentums und seiner Gesänge verstanden. Cosima Wagner berichtet darüber am 14. 3. 1870 in ihrem Tagebuch und fügt mit Genugtuung hinzu: „jedoch vollständiger Sieg der Deutschen. R. sagt: „Das bemerkt keiner unsrer Herren Kulturhistoriker, dass es jetzt so weit ist, dass die Juden im kaiserlichen Theater zu sagen wagen: Das wollen wir nicht hören.““ (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, S. 208f.) Barry Millington deutete die Melodieführung dieses Lieds als Parodie auf den Kantoralstil, die traditionellen Melodien des Vorsängers im Tempel. (Millington, *Nuremberg Trial*, S. 251ff.)

¹⁷ Weininger hatte ein Ohr dafür, wie viel Aufmerksamkeit und Hingabe Wagner selbst diesen Figuren gewidmet hatte. Wenn er ihn als „tiefsten Antisemiten“ bezeichnet, dann zugleich mit dem Vorbehalt, er sei „von einem Beisatz von Judentum,

bewahrt, entfaltet er seine spezifisch verkörpernde, aber bilderlose Kunst. Hier im symphonischen Raum war er nicht gezwungen, das an der eigenen Sexualität als bedrohlich Empfundene – Freud sprach bei Mahler von einem Marienkomplex – in Bilder umzusetzen, die sich nach dem Vorbild von Mime und Kundry zwangsläufig gegen ihn selbst richten mußten; und fand so musikalische Formen, dieses Bedrohliche gleichsam auszuleben, also nicht zu verdrängen, sondern zu sublimieren, ohne dabei jedoch von der Physis selber abzusehen.

Mit deutlichem Stolz hat Mahler immer wieder auf diese Momente in seiner Musik hingewiesen. Zu Natalie Bauer-Lechner sagte er einmal, Bässe und Fagott müßten bei ihm „oft in den höchsten Tönen quieken, die Flöte tief unten pusten.“¹⁸ Alma Mahler berichtet im Zusammenhang mit dem, was sie selbst als Verwandlung „schöner Gesangsmelodien“ in „teuflische Fratzen“ empfindet, von Mahlers „diebischer Freude an den kaustischen Sprüngen seiner Phantasie. Er machte mich gern auf solche Stellen aufmerksam, die ihn wegen ihrer Originalität gepackt hielten. Er nannte das: ‚die Dolomiten tanzen es miteinander‘, und ich empfand ihn am wahrsten in diesen unheimlichen Szenen [...].“¹⁹ An Bruno Walter schrieb Mahler ironisch über seine Dritte, das Ganze sei „leider wieder von dem schon so übel beleumundeten Geiste meines Humors angekränkelt [...]. Daß es bei mir nicht ohne Trivialitäten abgehen kann, ist zur Genüge bekannt. Diesmal übersteigt es allerdings alle erlaubten Grenzen.“²⁰

Theodor W. Adorno hat in Mahlers Musik eine Parteinahme fürs Judentum in der Art und Weise herausgehört, wie der Komponist gerade mit den Klischees des Jüdischen umgehe: „das Grelle, zuweilen Näseldnde, Gestikulierende und durcheinander Redende macht genau, ohne Beschönigung, jenes Jüdische zur eigenen Sache, das den Sadismus reizt.“²¹ Das jüdische Element bei Mahler weiche zwar, so Adorno weiter, „vor der Identifizierung zurück“, bleibe aber „dem Ganzen unverlierbar.“²² Adornos Andeutungen verweisen also nicht unmittelbar auf den an einigen Stellen vielleicht merkbaren Einfluß synagogaler oder profan-jüdischer Musiktraditionen (womit Mahler etwa während seiner Kindheit in Mähren in Berührung gekommen sein dürfte), sondern auf Mahlers Verhältnis zu dem Bild, das man sich vom Judentum macht – oder besser: zu dem Körper, den man sich vom Judentum macht.

selbst in seiner Kunst, nicht freizusprechen“ (Weininger, *Geschlecht und Charakter*, S. 408). Was Weininger als Beisatz von Judentum identifizieren möchte, wird von Mahlers Musik aus dem antisemitischen Zusammenhang gerissen und der symphonischen Montage eingefügt.

¹⁸ Killian/Martner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, S. 176.

¹⁹ Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 40.

²⁰ Mahler, *Briefe 1879-1911*, S. 220.

²¹ Adorno, *Mahler*, S. 291.

²² Ebd.

Mahler wußte eben genau, warum er sich als bester Darsteller des Mime preisen konnte. So konzentriert er sich zunächst auch mehr auf die unmittelbar gestischen als auf die im strengen Sinn harmonischen Möglichkeiten der Verzerrung und Entstellung, die Wagner eröffnet hat. Er setzt seine Provokationen inmitten der Tonalität – nicht die Tristan-Chromatik (wie etwa beim jungen Schönberg), sondern die Polarität von Siegfried und Mime ist gewissermaßen sein Ausgangspunkt. Der Bau von Mahlers Akkorden entspricht ursprünglich durchaus der Dreiklangsharmonik; überall sind tonale Schwerpunkte offenkundig, nirgends wird die übliche tonale Idiomatik ausgesperrt. „Manches ist hinter den neunziger Jahren zurück.“²³ An Stufenreichtum muten die früheren Symphonien weniger zu als Brahms, an Chromatik und Enharmonik weniger als der reife Wagner. Das Moderne und Irritierende liegt vorerst nicht hier, sondern in der Gestaltung von Tempi und Dynamik, Rhythmik und Instrumentation. Sie macht das Vertraute, das mitunter in klaren Dreiklängen zu den Worten und Themen aus des Knaben Wunderhorn erklingt, unheimlich, das Verständliche scheinhaft, das Pathos grotesk. Mahler realisiert wirklich alle symphonischen Möglichkeiten, die in Mime stecken: etwa in den ‚krausen‘ melodischen Phrasen, in der Ornamentik und den Vorschlägen, der staccato-Artikulation und der Fagott-Stimme des Scherzos der Zweiten oder im prononcierten Takt- und Tempowechsel, im ‚torkelnden‘, arhythmischen Spiel des Scherzos der Sechsten. Im Tanzsatz der Siebenten ist der Kontrast zwischen Bewegung und Dynamik noch weiter entfaltet: Sforzati, kurzatmige Crescendi und Diminuendi lassen die Musik nicht zur Ruhe kommen; ohne sich in Wahrheit zu wiederholen, evoziert sie eine kreisförmige Bewegung – ein ruheloses Dahineilen, unterbrochen durch häufiges Stolpern und Stürzen.

Zur musikalischen Physiognomie Mimes gehören bei Wagner vor allem auch die parodistisch gemeinten antiquierten Formen, in denen die übel beleumundeten Figuren ihre vorgetäuschten Liebes-Gefühle ausdrücken – man denke etwa an Mimes Vorschlag und Periodik bei seinem Gesang Als zullendes Kind zog ich dich auf. Mahler erweitert diese parodistische oder ironische Verfremdung überkommener musikalischer Formen zu ganzen symphonischen Sätzen: vor allem eben in den Scherzi werden die traditionellen Lied- und Tanzformen (Walzer, Ländler etc.) systematisch verzerrt und letztlich in einen Auflösungsprozeß getrieben (wobei in der Zweiten und Dritten Symphonie Tanzsatz und Strophenlied verschmelzen). „Altväterisch“ lautet etwa eine der satirischen Vortragsbezeichnungen (im Trioteil des Scherzos der Sechsten).

Der Tanz ist aber zugleich die letzte Spur in der symphonischen Form, die noch unmittelbar auf das Niedrige, Physische, auf das Sexuelle zurückverweist. Indem Mahler diese Tänze, wie

²³ Ebd., S. 168.

er selbst sagt, mit „Trivialitäten“ anreichert, akzentuiert er diese Herkunft, sie wird als das, was aus dem Konzertsaal ausgegrenzt, was verleugnet wurde, kenntlich gemacht. (Wer einmal gesehen hat, wie Leonard Bernstein mit vollständigem Köpereinsatz ein Mahlersches Scherzo dirigiert hat, weiß ungefähr – und ganz unabhängig von der jeweils erreichten Qualität der Interpretation –, was hier gemeint ist; und versteht vermutlich auch, warum Nikolaus Harnoncourt Mahler ganz ablehnt.)

Die Sexualität ist diese Teufelsfratze, von der Alma Mahler spricht, die Teufelsfratze der bürgerlichen Gesellschaft. Mahler verschafft ihr zusammen mit dem Verzerrten und Entstellten, das als „Jüdisches“ abgespalten wird, Eingang in den Konzertsaal. Das mußte heftige Abwehr hervorrufen – zumal in Wien. In den Opern Franz Schrekers und Alban Bergs sollte dieses bei Mahler exponierte Moment dann wieder als dramatische Figur sich szenisch verselbständigen: nicht die romantisch überhöhte Liebe, sondern die als das Niedrige bekämpfte körperliche Lust ist zum Leitmotiv der modernen Oper geworden; Kundry findet sich von ihrem Fluch befreit.

Mahlers Symphonik ebnete dieser Befreiung den Weg, weil sie – anders als Strawinsky – das Bedürfnis nach dem Erhabenen, die Sehnsucht nach der Erlösung, nicht denunziert, wenn sie jenem Moment des Leiblichen sich verschreibt. Sie artikuliert in deren Konfrontation, dass die Welt, so wie sie ist, unversöhnt ist – und gerade darin bleibt sie aber auch, dem Komponisten kaum bewusst, der jüdischen Religion verpflichtet: „The Jewish people and their fate are the living witness for the absence of redemption. This, one could say, is the meaning of the chosen people; the Jews are chosen to prove the absence of redemption.”²⁴

IV

Schon in der Passage am Ende des 3. Satzes der Ersten Mahler wird das Unversöhnte nicht nur eng aneinander gerückt, sondern förmlich übereinander geschoben (T.138-150). Zunächst nacheinander erklingen, ertönen der eingetrübte Kanon und die angedrehte ‚lustige Weise‘ darin simultan. Der ‚tragische‘ Kanon ist aber selber schon gebrochen, nicht mehr ‚tragisch‘, wie der Moll-Charakter, abstrakt genommen, suggerieren könnte, sondern in sich verfremdet, wenn er am Beginn erklingt: eine gleichsam ausgeleierte Tragik, zu deren Begleitung Mahler in den Oboen und den Es-Klarinetten einen punktierten (Tanz)Rhythmus und Vorschläge erklingen lässt (T.19ff.). Unter der ästhetischen Formel des Tragikomischen, die immer schnell zur Hand ist, wenn etwas nicht verstanden wird, lässt sich schon dieser frühe Satz

²⁴ Strauss, *Why We Remain Jews*, S. 327.

kaum verbuchen, weil er nicht die Gleichzeitigkeit von Tragik und Komik zur Darstellung bringt, sondern die von Glück und Deformation. Die quälende Deformation erhält darin so wenig Sinn wie das leibhafte Glück, das Sinnstiftung nicht braucht, weil sein Zweck in ihm selber liegt.

Im ersten Satz der Zehnten folgt auf ein tonartlich unbestimmbares Andante-Thema (beim ersten Mal von den Violoncello solo vorgetragen), das an die ‚traurige Weise‘ des Hirten aus dem III. Akt des Tristan erinnert, und ein zweites Thema (Adagio, Fis-Dur) ein drittes in fis-moll, das mit seiner charakteristischen pizzicato-Begleitung und seinen Trillern scherzohafte, parodierende und groteske Züge trägt (T.28-39; 81-104; 153-171). Nach der Klimax mit dem Neunertonklang im Fortissimo des ganzen Orchesters lösen sich zwar alle drei Themen ineinander auf (T.213-275). Mahler hält aber eine Engführung, die das Heterogene bewahrt, bis zuletzt durch: der allerletzte Akkord wird legato und pizzicato gleichzeitig gespielt.

Der Leib, den Weininger vernichtet hat, er tönt in dieser Musik bis zuletzt.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt am Main 1971, S. 149-319.

Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Wien 2003.

Floros, Constantin: *Gustav Mahler*. Bd. I. 2. Aufl. Wiesbaden 1987.

Killian, Herbert/Martner, Knud (Hg.): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg 1984.

Knepler, Georg: *Gedanken über Musik*. Berlin/DDR 1980.

Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. 2. Aufl. Amsterdam 1949.

Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*. Frankfurt am Main 1976.

Mahler, Gustav: *Briefe 1879-1911*. Hg. v. Alma Maria Mahler. Wien 1924.

Millington, Barry: *Nuremberg Trial: Is there anti-semitism in „Die Meistersinger“?* In: *Cambridge Opera Journal* 3/1991, S. 247-259.

Strauss, Leo: *Why We Remain Jews*. In: ders.: *Jewish Philosophy and the Crisis of Modernity*. Hg. v. Kenneth Hart Green. New York 1997, S. 311-356.

Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. 2 Bde. 3. Aufl. München u. a. 1988.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien 1903.