

Erich Wolfgang Partsch

Die „Toblacher Werke“

In den Toblacher Sommern 1908–1910 fand Mahler in seinen drei letzten großen Werken – Das Lied von der Erde, Neunte und unvollendete Zehnte Symphonie – zu individuellen formalen Lösungen und einer neuartigen Klangsprache. Auffallend ist unter anderem die Tendenz, Lyrik und Dramatik gegenseitig anzunähern. Markante persönliche Ereignisse hinterließen überdies deutliche Spuren in seinem Schaffen. „Abschied“, „Rückschau“ und „Tod“ sind zentrale Themenkreise, auf die immer wieder verschiedenartig Bezug genommen wird. In kompositorischer Hinsicht kann dieses „Spätwerk“ auch als eine unmittelbare Brücke zur Neuen Musik verstanden werden. Mahler hat jedoch keine einzige Aufführung dieser Kompositionen mehr erlebt. Im folgenden seien einige Aspekte kurz erläutert.

Das Lied von der Erde

Ohne Zweifel gehört dieses Werk zu den originellsten und innovativsten Kompositionen um die vorletzte Jahrhundertwende. Schon die Grundstruktur läßt traditionelle Gattungsgrenzen kühn ineinander fließen – so meinte der Komponist anfangs zu Bruno Walter, er wisse selbst nicht zu sagen, „wie das Ganze benannt werden könnte“.¹

Ist es eine Lied-Symphonie? Ist es ein Zyklus von Orchesterliedern? Mahler wählte schließlich die Bezeichnung „Sinfonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester“ (wobei er zunächst unschlüssig über die Entscheidung zwischen Alt und Bariton war). Gerade in der Verschmelzung von liedhaftem und symphonischem Charakter zeigt sich die besondere Individualität des Werkes. Denn einerseits besitzt es unverkennbar gesangliche strophische Formungen, auf der anderen Seite symphonischen Anspruch und Gestaltungsprinzipien. „Die liedästhetische Einheit des Tones [...] erscheint im Lied von der Erde kraft des symphonischen Gattungsgrundes aufgesprengt und zu einem symphonischen Wechsel der Töne verwandelt.“² Dieser „Wechsel der Töne“ prägt weite Strecken der Komposition.

Zugleich betonte der Komponist, daß es „wohl das Persönlichste ist, was ich bis jetzt gemacht habe“.³ Dieses Zitat ist unschwierig mit der Biographie des Komponisten in Verbindung zu bringen. Die schöpferische Abgeschlossenheit im Komponierhäuschen in Altschluderbach im Sommer 1908 war eine völlig andere als jene zuvor in Maiernigg oder Steinbach. Private und berufliche Schicksalsschläge hatten Mahlers Leben zu dieser Zeit einschneidend verändert. Im Lied von der Erde wird „all der morsche Tand dieser Erde“ (Das Trinklied vom Jammer der Erde) schmerzlich bewußt, die Grenzen menschlichen Handelns und Bemühens, ja die Nichtigkeit unseres ganzen Daseins, die nur durch einen radikalen Rückzug in äußere und innere Einsamkeit überwunden werden kann. Rückblick, Vergänglichkeit, Abschied sind Leitthemen dieses Werkes. Und so führt auch die im Fin de siècle durchaus gängige Polarität Leben – Tod auf eine neue Bedeutungsebene. Dialektisch begriffen, bleibt dem Freund im ausklingenden Abschied letztlich die Bergeinsamkeit, wo das Ende gleichzeitig zur Bedingung für einen Neuanfang wird und den ewigen Kreislauf der Natur symbolisiert:

„Wohin ich geh’? Ich geh’, ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz,
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!“

¹ Brief Mahlers an Bruno Walter, o. D. [Anfang September 1908], in: Gustav Mahler, *Briefe*. Hrsg. Herta Blaukopf. Neuausgabe. Zweite, nochmals rev. Aufl. 1996. Wien 1996, S. 371.

² Hermann Danuser, *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*. (Meisterwerke der Musik 25). München 1986, S. 33.

³ Brief Mahlers an Walter (Anm. 1).

Hier schließen sich reale Naturerfahrungen des begeisterten Wanderers Mahler mit essentiellen Daseinsfragen zusammen.

*

Die Entstehung der Komposition geht im Grunde auf ein Buchgeschenk zurück. 1907 überreichte der aus dem Freundeskreis stammende Hofrat Theobald Pollak dem Komponisten – vielleicht zum Geburtstag – das im Leipziger Insel-Verlag neu erschienene Bändchen *Die chinesische Flöte*. Darin hatte der Romanist und Dichter Hans Bethge über 80 altchinesische Gedichte aus französischen und englischen Übersetzungen frei nachgedichtet. In dieser Art des Umgangs zeigt sich schon ein besonderes Charakteristikum in der Textgestaltung, da die originalen Texte innerhalb von etwa 1300 Jahren viele Stadien der Umformung durchlaufen haben.⁴ Weit entfernt von Sinn und Gehalt der Originalliteratur las also der interessierte Komponist 1907 dadurch völlig europäisierte Texte, die den modischen Chinoiserien der Jahrhundertwende entsprachen und die ornamentale Bilderwelt des Jugendstils berührten.

Mahler faßte schließlich sieben Gedichte zu einer gedanklichen Einheit zusammen. Damit geschah aber eine letzte, entscheidende Umformung: Nicht unähnlich seiner Verfahrensweise mit „Wunderhorn“-Vorlagen griff er im Sinne seiner eigenen künstlerischen Botschaft in die vorliegenden Texte ein, veränderte Titel und kombinierte in einem Fall sogar zwei Gedichte miteinander. Der Abschied vereinigt die Texte *In Erwartung des Freundes von Mong-Kao-Jen* (Meng Hao-jen) und *Der Abschied des Freundes von Wang-Wei*.

Particell und Partiturentwurf entstanden im Toblacher Sommer 1908. Zusätzlich schrieb der Komponist noch eine Fassung für Gesang und Klavier nieder, die in mehrfacher Hinsicht Eigenständigkeit aufweist. Nur eine kurze Reise nach Prag zur Vorbereitung der Uraufführung der Siebenten Symphonie unterbrach den intensiven Schaffensprozeß. Wie üblich arbeitete er während der Wintersaison die Reinschrift aus; im darauffolgenden Sommer 1909 folgten in Göding (Hodonin, Mähren), wo Mahler Gast des Fabrikanten Fritz Redlich war, letzte Revisionen.

Die endgültigen Satztitel lauten:

Das Trinklied vom Jammer der Erde (Tenor)

Der Einsame im Herbst (Alt)

Von der Jugend (Tenor)

Von der Schönheit (Alt)

Der Trunkene im Frühling (Tenor)

Der Abschied (Alt)

Der neuartige musikalische Charakter resultiert wesentlich aus einer Harmonik, die spätromantisch reiche Modulationen meidet. Viele Passagen sind geradezu kammermusikalisch instrumentiert; mit sparsamsten Mitteln wird größtmöglicher Ausdruck angestrebt. Pentatonische Tonfolgen und einige wenige Ganzton-Skalen vermitteln einerseits Bezüge zu den altchinesischen Sujets, verweisen aber darüberhinaus auf eine „grundsätzliche Diskussion um die Frage der Erneuerung der abendländischen Musik durch die Einbeziehung exotischer Skalen“ um 1900. So hat Mahler im Lied von der Erde auch die Technik der Heterophonie, d. h. simultaner Verlauf von Hauptmelodie und deren Varianten, angewandt.⁵

⁴ Zu diesen Umformungen und zur grundsätzlichen Schwierigkeit, chinesische Texte zu übersetzen siehe Margarete Wagner, „*Chinesische Flöte*“ kontra „*Lied von der Erde*“. *Über unterschiedliche Formen von Textbearbeitung*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 51 (Herbst 2004) S. 21–37.

⁵ Dazu Peter Revers, *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 51 (Herbst 2004) S. 59–67.

Die Gewichtung der Einzelsätze in der Gesamtarchitektur ist unterschiedlich; so nimmt Der Abschied mit etwa 30 Minuten Aufführungsdauer fast genau die Gesamtzeit aller vorangegangenen Sätze ein. Beginnt das Werk zunächst wirkungsvoll auftrumpfend mit einem lebenssymbolischen Zeichen, das jedoch durch den dreimaligen Refrain „dunkel ist das Leben, ist der Tod“ relativiert wird, folgen mit den Mittelsätzen Genrebilder. Die mit „Etwas schleichend. Ermüdet“ charakterisierte resignative Grundstimmung des Einsamen im Herbst, die Freundesrunde im Pavillon mitten in einem kleinen Teich, die jungen Mädchen am Uferstrand, deren Idylle durch eine vorbeisprengende Reitergruppe zerstört wird oder das Vogelkonzert, dem der Trunkene im Frühling lauscht – alle diese Bilder sind in diffizile Klangwelten und Farben eingetaucht. Der Abschied schließlich mit seiner deutlichen Wende hin zur Todessymbolik wird zu einem hochexpressiven Abschiedsgesang. Mahler hat zu Beginn die Bezeichnung „Schwer“ notiert. Langsam hebt die Musik an, um der folgenden Erzählung genügend Raum zu gewähren. Für diesen Schlußsatz ist die Verbindung von Erzählung und Lyrik prägend: Neben Gesangskantilenen steht der nüchterne Erzählton „ohne Ausdruck“. Die drei großen vokalen Rezitative verlassen herkömmliche metrische Ordnungen und verweisen damit auf neuartige Möglichkeiten musikalischer Zeitgestaltung. Zugleich fließen Vokal- und Instrumentalklang ineinander. Ebenso ungewöhnlich ist der dissonierende Schlußklang (C-E-G-A), der offen – wie eine Frage – verhallt. Doch wiederum zeigt sich hierin die Dialektik von Leben und Tod, von Offenheit und Abschluß, denn die vier aufgeschichteten Töne sind Konstituenten des gesamten Werkes. Das symbolhaft siebenmal erklingende Wort „ewig“ faßt nochmals das Grundthema in Klang: „Das Kunstwerk verdichtet; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt...“⁶

*

Am 20. November 1911, also ein halbes Jahr nach Mahlers Tod, fand im Rahmen einer Gedächtnis-Feier in der Tonhalle München die Uraufführung statt. Bruno Walter dirigierte das Konzertvereins-Orchester, Mme Charles Cahier (Alt) und William Miller (Tenor) waren die Solisten. Dieses Konzert leitete eine bis zum heutigen Tag anhaltende erfolgreiche Rezeption des Werkes ein.

Wohl eines der berührendsten Dokumente stammt von Anton von Webern, der am 18. November aus München an Arnold Schönberg schrieb: „Ich habe soeben Mahler's ‚Lied von der Erde‘ gehört. Ich kann nicht reden. Ich durfte neben Frau Mahler stehend in der handschriftlichen Partitur Mahlers mitlesen. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie mich das glücklich macht: Die Frau des Verewigten fordert mich auf in der von Mahler selbst geschriebenen Partitur mitzulesen. Nur sie und ich haben das gelesen. Manchmal hatte ich sie ganz allein. Ich habe Stunden hinter mir, die ich zu den Dingen reihe, die mir die teuersten waren und sind.“⁷

Neunte Symphonie

„Ich war sehr fleißig und lege eben die letzte Hand an eine neue Symphonie. [...] Das Werk selbst (soweit ich es kenne – denn ich habe bis jetzt nur blind darauf losgeschrieben und kenne jetzt, wo ich den letzten Satz eben zu instrumentieren beginne, den ersten nicht mehr) ist eine sehr günstige Bereicherung meiner kleinen Familie. Es ist da etwas gesagt, was ich seit längster Zeit auf den Lippen habe – vielleicht (als Ganzes) am ehesten der 4. an die Seite zu stellen. (Doch ganz anders.)“⁸

⁶ Brief Anton von Weberns an Alban Berg, 23. November 1911, zit. n. Friedrich Wildgans, *Gustav Mahler und Anton von Webern*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960) [Gustav Mahler-Heft] S. 22 f.

⁷ Zit. nach Danuser (Anm. 2) S. 114 f.

⁸ Brief Mahlers an Bruno Walter, o. D. [August 1909], in: Gustav Mahler, *Briefe* (Anm. 1) S. 392.

Mahlers briefliche Äußerung erweckt zunächst den Eindruck, als handle es sich eher um ein Nebenwerk. Die „sehr günstige Bereicherung“ setzt den bisherigen kompositorischen Weg fort, indem Lyrisches und Dramatisches miteinander verbunden erscheinen. Schenkt man den Erinnerungen seiner Frau Alma Glauben, stand das Schaffen nach der Achten Symphonie unter den schicksalhaften Vorzeichen der Zahl 9. (Weder Ludwig van Beethoven noch Anton Bruckner waren über eine „Neunte“ hinausgekommen; so soll schon die Bezeichnung Das Lied von der Erde bewußt diese magische Neunzahl vermieden haben.) Auf der anderen Seite dürfte sich Mahler von dieser Furcht auch distanziert haben, wenn er in Hinblick auf Beethovens Neunte (in d-Moll) meinte, daß seine wenigstens in D-Dur stehe.⁹

Vielleicht fielen erste Skizzen bereits in den Sommer 1908; die Hauptarbeit fand jedoch ein Jahr später statt. Bald nach dem 13. Juni 1909, an dem noch „grausliches Wetter“ herrschte und Mahler von seinem Komponierhäuschen abhielt¹⁰, mußte er mit dem Partiturentwurf begonnen haben. Im August konnte er (wie einleitend zitiert) Bruno Walter bereits das neue Werk ankündigen. Unter dem üblichen sommerlichen Zeitdruck hatte er den Entwurf unter größter Konzentration (wie er ergänzte) „recht schleuderhaft und für fremde Augen wohl ganz unleserlich“ fertiggestellt. Während der zweiten Amerika-Saison widmete er sich dann der Reinschrift und konnte diese kurz vor seiner Rückreise nach Europa anfangs April 1910 beenden. Die Uraufführung dirigierte Bruno Walter am 26. Juni 1912 in Wien.

*

In der Rezeptionsgeschichte wurde die Neunte – durch äußere Lebensumstände verstärkt – interpretatorisch stets in die Nähe des Todes gerückt. So meinte etwa Paul Bekker, das die „ungeschriebene Überschrift“ „Was mir der Tod erzählt“ laute.¹¹ Der niederländische Dirigent Willem Mengelberg unternahm nach genauem Studium der musikalischen Quellen den Versuch eines erklärenden Programmes:

„Lied v. d. Erde ist: Abschied vom ‚Freund‘! (vom Menschen!!)
9te Symphonie ist: Abschied von allen die Er liebte
u. von der Welt
! u. von Seiner Kunst, seinem Leben, seiner Musik ...“¹²

Auch Arnold Schönberg reihte sich in die Reihe dieser Exegesen, wenn er in seiner berühmten „Prager Rede“ meinte: „[...] die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es sieht aus, als ob uns in der Zehnten etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen, wofür wir noch nicht reif sind. Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe.“¹³

Ohne Zweifel stößt die Musik – besonders im Finale – zu „letzten Dingen“ vor, ist auch von persönlichen Lebenserfahrungen des Künstlers geprägt; dennoch sollte – wie der Biograph Jens Malte Fischer richtigerweise gemahnt hat – dem Bilde des bereits in einer anderen Welt befindlichen Schöpfers mißtraut werden. Der Briefwechsel des Ferienkomponisten dokumentiert gerade in diesem Sommer Aktivität und vielseitiges Interesse an der Alltagswelt.¹⁴

⁹ Siehe Richard Specht, *Gustav Mahler*. Berlin und Leipzig 1913, S. 355.

¹⁰ Brief Mahlers an Alma, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*. Hrsg. Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß. Redaktion: Knud Martner. Berlin 1995, S. 379.

¹¹ Siehe *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin 1921, S. 339 f.

¹² Zit. nach Peter Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 14). Wiesbaden 1976, S. 80–84.

¹³ Zit. nach *Gustav Mahler*. Tübingen 1966, S. 55 f.

¹⁴ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Wien 2003, S. 756 f.

Wie kann nun die Eigenart dieses Werkes beschrieben werden? Inwiefern erweist es sich als ein Spätwerk? Mahlers zu Beginn zitierter Brief verweist auf eine Verbindungslinie zur Vierten Symphonie, was fürs erste überraschen mag. Trotz der äußerlich unterschiedlichen Welten ergibt sich aber über den lyrischen Grundton ein Bogen. In der Neunten gelang dem Komponisten eine subtile Verflechtung von Lyrik und Dramatik, vokal empfundenen und instrumentalen Linien, die als eine künstlerische „Summe“ aufgefaßt werden kann.

Tiefempfundene Aussage wird gezielt durch Zurücknahme – nicht mehr durch pathetische Gestik – erreicht: „Die Neunte ist, gemessen an den ‚Exzessen‘ der vorangehenden Werke, nahezu ein Werk der ‚klassischen Dämpfung‘ (um einen treffenden Ausdruck zu benutzen, der für die Dramatik Jean Racines geprägt worden ist), ein Werk, das die Extreme meidet, sich und anderes nicht überschreitet, das zu einem geordneten Ablauf der vier Sätze zurückkehrt, keine Singstimmen verwendet, keine Herdenglocken, keinen Hammer, kein übermäßig besetztes Orchester erfordert, auch in der Spieldauer im allerdings großzügigen Rahmen bleibt, den Mahler selbst entworfen hat. Innerhalb dieser klassischen Dämpfung aber, die sich auch in einem lyrischen Grundcharakter ausdrückt, in dem Lied und Symphonie ineinanderfließen, entfaltet sich eine erneut gesteigerte Expressivität, eine Expressivität des vornehmlich Leisen, die sich aus dem Unartikulierten oder Unsagbaren herausarbeitet (erster Satz) und die in das Unsagbare verstummend hinübergleitet (letzter Satz).“¹⁵

Ist das Werk auch im traditionellen viersätzigen Aufbau verankert, treten dennoch neuartige Satzcharaktere und damit eine veränderte Gesamtdramaturgie hervor:

Andante comodo

Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und derb

Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig.

Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend

Als Eckpfeiler fungieren zwei langsame Sätze, in der Mitte stehen ein bewegter, tänzerischer Satz und die nahezu gespenstisch anmutende Rondo-Burleske. Auch der Tonartenplan ist ungewöhnlich: Das einleitende D-Dur sinkt – unterbrochen von C-Dur und a-Moll – im Adagio-Finale zu Des-Dur ab.

Der Kopfsatz zählt mit Recht zu den bedeutsamsten Sätzen Mahlers. Formal mehrschichtig trägt er Merkmale von Sonatenhauptsatzform und Doppelvariation. Zahlreiche Vorschriften – unter ihnen „Mit Wut“, „Schattenhaft“, „mit höchster Gewalt“ oder „Wie ein schwerer Kondukt“ – zeugen von einem höchst differenziertem Ausdrucksvokabular. Mahlers handschriftlicher Eintrag „Leb wohl!“ konkretisiert die Bedeutungsfelder Abschied und Trauer.¹⁶

Im zweiten Satz erscheinen mehrere Tanztypen miteinander verschränkt. Mahlers Unsicherheit in der Bezeichnung offenbart die Neuartigkeit seiner Konzeption: Ursprünglich als „Scherzo“ titulierte, änderte der Komponist auf „Menuetto infinito“. In einem dritten Stadium wich er mit der oben zitierten Bezeichnung überhaupt traditionellen Assoziationen aus. Kühn ist in erster Linie die Vielschichtigkeit, die durch einen kaleidoskopartigen Wechsel von einzelnen Formteilen erzeugt wird.¹⁷ Erst im Rückblick von der Moderne aus erwies sich Mahlers Vorgehen als musikalische Montage.¹⁸

Die darauffolgende Burleske, deren Musik nur grimmigen, verzweifelten Humor mit dem Begriff „burla“ verbindet, ist kontrapunktisch dicht durchsetzt. Nur zwei Episoden – eine davon erinnert an das berühmte Lied Danilos aus Franz Lehárs Operette Die lustige Witwe – führen kurz aus der Grundstimmung hinaus. Eine in der Solo-Trompete aufklingende Doppelschlagfigur bildet

¹⁵ Ebenda S. 758.

¹⁶ Dazu Andraschke (Anm. 12) S. 50 ff. und Constantin Floros, *Gustav Mahler III. Die Symphonien*. Wiesbaden 1985, S. 267–280.

¹⁷ Dazu Mathias Hansen, *Gustav Mahler*. (Reclams Musikführer). Stuttgart 1996, S. 192.

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt/Main 1960, S. 209.

nicht nur eine Brücke zurück zum Abschied aus dem Lied von der Erde, sondern auch nach vorne zum groß angelegten, hochexpressiven Adagio-Finale.

Die motivisch dichte Konzeption mit zwei kontrastierenden Themen, die thematische Anspielungen auf das vorangegangene Werk miteinschließt, mündet jedoch in keine Apotheose. Bedeutungsschwer erklingt in der Coda ein Zitat aus dem vierten der Kindertotenlieder: „Der Tag ist schön auf jenen Höh'n“: „Doch die Vision von ‚Befreiung‘ oder ‚Erlösung‘ [...] zerbricht in den nachfolgenden Wendungen, erstarrt gleichsam in einem auskomponierten, verlöschenden Ritardando.“¹⁹ Die Musik gerät in einen Prozeß der Auflösung, bis schließlich nur mehr die Doppelschlagfigur übrig bleibt...

Zehnte Symphonie

Im Sommer 1910 arbeitete Mahler in Toblach an seinem letzten symphonischen Werk, das er fragmentarisch hinterließ. Spätestens ab 17. Juli begann er mit den ersten Skizzen zu der neuen fünfsätzigen Symphonie, deren Ausarbeitung aber immer mehr in die Verwicklungen einer schweren privaten Krise geriet.²⁰ Almas Affäre mit dem jungen Architekten Walter Gropius, dessen offener, an Mahler gerichteter Brief die Situation aufs äußerste zuspitzte, diverse Krankheitssymptome und der kurze Besuch bei Sigmund Freud in Holland sind markante Ereignisse in diesem letzten Sommer.

Der Torso der Zehnten Symphonie erscheint damit als ein zutiefst persönliches Dokument und autobiographisch extrem aufgeladen. Zwei Unterbrechungen – nach Gropius' Brief bzw. aufgrund einer akuten Erkrankung und der Fahrt nach Holland – zeigen konkrete Auswirkungen auf den künstlerischen Schaffensprozeß. Die enorme psychische Anspannung des Komponisten hat überdies zu markanten Änderungen des Konzepts geführt: Im einleitenden Adagio sind sowohl der beispiellose Neuntonklang als auch der As-Moll-Choral Reflexe auf diese privaten Ereignisse. Grelle Dissonanz und Moll-Choral wurden nachträglich eingefügt: „Insofern kann man davon ausgehen, dass der Neuntonklang für Mahler höchster Ausdruck seiner persönlichen Krise war und nicht ein bloßes kompositionstechnisches Experimentieren im Atonalen. Dafür spricht auch der Aufbau dieses Akkordes, der alle Töne derjenigen Passage des Purgatorio (3. Satz, T. 113–115) enthält, die Mahler im Manuskript mit den Worten ‚Dein Wille geschehe!‘ bezeichnete...“²¹ Ein musikalisches Zitat im „Purgatorio“ aus dem Erntelied von Alma (deren Kompositionen nach der schweren Ehekrise in Mahlers Blickfeld rückten), nicht zuletzt die handschriftlichen Eintragungen in diesem Satz („Erbarmen! O Gott! O Gott! Warum hast Du mich verlassen?“ oder „Dein Wille geschehe!“ als nahezu wörtliche Bibel-Zitate) sind als dramatischer „Ausbruch subjektiver Verstörung“ zu deuten.²² Schon die eigentümliche Satzbezeichnung, die Mahler ursprünglich mit „oder Inferno“ erweitert hatte, dokumentiert vor dem Hintergrund literarischer und musikhistorischer Bezüge (Dantes Comedia, Siegfried Lipiners Purgatorio bzw. Franz Liszts Dante-Symphonie) subjektive Befindlichkeit. „Läuterung“ wird damit zum Schlüsselbegriff in der Überwindung der Katastrophe.

Auf dem Titelblatt zum vierten Satz notierte der Komponist: „Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten!“ Trotz dieser hochemotionalen Spannungen und dramatischen Ausbrüche endet der Entwurf zum Finale jedoch in positiv gelöster Stimmung – die im Pianissimo ausklingende Coda in Fis-Dur ist mit „Almschi!“ (dem Kosenamen für Alma) und „für dich leben! für dich sterben!“

¹⁹ Hansen (Anm. 16) S. 198.

²⁰ Zur genauen Chronologie siehe Jörg Rothkamm, *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*. Frankfurt/Main 2003, S. 17–60.

²¹ Ebenda S. 54–60, Zitat S. 56.

²² Richard Specht, *Gustav Mahler. Nachgelassene Zehnte Symphonie*. Faksimilie-Ausgabe. Berlin etc. 1924, S. 12.

kommentiert. Diese Geste der Verklärung ist zugleich ein beeindruckendes Beispiel für die Aufhebung der alten Dichotomie Leben – Kunst.

Es ist nicht verwunderlich, daß Mahler die Vernichtung des gesamten Entwurfs nach seinem Tode wünschte. Alma hielt das Material zwar jahrelang geheim, entschloß sich jedoch später doch zu einer Publikation. So unternahm Ernst Krenek, angehender Schwiegersohn Almas, den Versuch, eine Aufführungsversion des ersten und dritten Satzes herzustellen. Am 12. Oktober 1924 fand die Teil-Uraufführung in Wien mit dem Orchester der Wiener Staatsoper unter Franz Schalk statt. Was damals erklang, war allerdings eine Mischfassung, denn der Dirigent hatte eigenständig nicht unbeträchtliche Änderungen in der Partitur vorgenommen.

Die von Mahler hinterlassene Satzfolge sieht folgendermaßen aus:

Adagio (Fis-Dur)
Scherzo (fis-Moll/Fis-Dur)
Purgatorio (b-Moll)
[Scherzo] (e-Moll/d-Moll)
Finale (d-Moll/Fis-Dur)

Im gesamten zeigt sich ein annähernd spiegelsymmetrischer Aufbau: die beiden Ecksätze besitzen einen hochexpressiven Charakter, der sich vorwiegend im langsamen Tempo vollzieht; zwei Scherzi umrahmen im Inneren das Purgatorio, den kürzesten Symphoniesatz, den Mahler je geschrieben hat. Die Gestaltung eines Scherzo in Sonatenhauptsatzform (4. Satz) oder das von traditionellen Modellen losgelöste Finale-Konzept stellen formal hochinteressante Innovationen dar. Von der Tonartenplanung her ergibt sich bogenförmig über entferntere Positionen im Finale – beginnend mit der alten „Todes-Tonart“ d-Moll – die Rückkehr zum Ausgangspunkt Fis-Dur.

*

Eine Grundlage für eingehende Auseinandersetzungen mit dem symphonischen Torso bildete erst die Faksimile des Manuskriptmaterials. Es entstanden einige Bearbeitungen, überdies folgten schöpferische Reflexe in zeitgenössischer Musik (darunter von Peter Ruzicka und Manfred Trojahn). Selbst Filmmusik blieb von Mahlers Zehnter nicht unberührt, so fanden Neuntonklang und As-Moll-Choral Eingang in Ken Russells spektakulären Mahler-Film von 1974.

Einen besonderen Stellenwert nehmen die sechs orchestralen Aufführungsfassungen der gesamten Symphonie ein:²³

Clinton A. Carpenter („Bearbeitung“, 1983)
Joe Wheeler („performing edition“, 1965/66)
Deryck Cooke unter Mitarbeit von Berthold Goldschmidt („Konzertfassung“, 1960 ff. in weiter entwickelten Versionen)
Remo Mazzetti („performing edition“, 1989)
Rudolf Barshai („Aufführungsfassung“, 2000)
Nicola Samale/Giuseppe Mazzuca („ricostruzione“, 2001)

Es ist hier nicht der Raum, auf diese Fassungen näher einzugehen. Grundsätzlich ist aber festzustellen, daß sich in den Bereichen Lesart, Orchesterbesetzung, Tempo, Dynamik und Instrumentation zum Teil erhebliche Unterschiede ergeben. Einige Bearbeiter haben sich überdies dazu entschlossen, den originalen Tonsatz an verschiedenen Stellen mittels Motiven bzw. Themen zu ergänzen.

²³ Nach Rothkamm (Anm. 20) S. 228–254 (in Klammer die Uraufführungsjahre); auf S. 254–293 eine Diskussion der Unterschiede samt Gesamtbewertung.

Bis heute ist wohl Deryck Cooke mit seiner Fassung den Entwürfen des Komponisten am nächsten gekommen; auch andere weisen interessante Interpretationsansätze auf. Dennoch muß man sich stets der Grenzen des „Aufführbaren“ bewußt sein: „Trotz der vermeintlichen Vielfalt ist keine der Bearbeitungen im Vergleich zu den Vorlagen so entwickelt wie frühere Partituren Mahlers.“²⁴ Zumindest aber vermitteln diese Fassungen dem Interessierten einen akustischen Eindruck von Mahlers letzten kompositorischen Gedanken.

²⁴ Ebenda S. 292.