

Barbara Zuber

1388

"Aufgreifen und ausführen..."

Gustav Mahlers Transskription
von Franz Schuberts Streichquartett d-Moll D 810
"Der Tod und das Mädchen"

Gustav Mahlers Bemerkung über Schuberts "himmlische Längen", die man ohne Schaden zur Hälfte der Stücke zusammenstreichen könne, daß man "ruhig die meisten" seine unausgearbeiteten "Themen aufgreifen und ausführen" könne, ist von manchen Mahler-Autoren mit einer gewissen Ratlosigkeit, manchmal gar mit einem entschuldigenden Ton zwischen den Zeilen, von Schubertianern hingegen mit Kopfschütteln oder offener Empörung zitiert worden. Auch Mahler-Autor Donald Mitchell winkte eher ab, fand für die Worte des murrenden Riesen nur psychologisch Beiläufiges: Wenn ein Genie ein anderes mißverstehe, dann geschehe das meist zwar mit aller Radikalität. Aber wenn ein Komponist über einen seiner Kollegen herziehe (was in dieser Branche ja nicht unüblich ist), dann lege das ~~man~~ über den Kritiker aus als ~~über~~ sein Opfer. (1)

Nun, so sicher es ist, daß Mahler als Dirigent immer wieder einem wahren "Verbesserungs"-Wahn verfiel und in die Partituren mehr eingriff, als es ziemlich zu sein schien, so unbezweifelbar erscheint es auf der anderen Seite, daß eine so zugespitzte Bemerkung wie Mahlers Schubertkritik wohl kaum als spontaner Akt eines unbedachten Lautdenkens ignoriert werden kann. Und in Sachen Retuschen und Bearbeitung schwankte gerade die Mahlerforschung und - Kritik stets zwischen historischer Rechtfertigung eines großen Dirigenten,

der in der Aufführungspraxis geradezu rabiate Säuberungsaktionen durch führte, und philologisch herummäkelnden Vorwürfen.

Was man in den Wiener Blättern als unbotmäßige Eingriffe und Willkür bekritelte, wollte Mahler jedoch ganz anders verstanden wissen. Gewitzt nahm er seinen Kritikern den Wind aus den Segeln, fuhr schon vor den Aufführungen seine Geschütze auf, und ließ im Saal gedruckte Handzetteltel verteilen: Er versicherte, daß er "fern von Willkür und Absichtlichkeit" gehandelt habe, aber, so fügte er hinzu, "auch von keiner 'Tradition' beirrt." So steht es in der Erklärung, die er vor der zweiten Wiener Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie drucken ließ. (Vgl. Paul Stefan, S. 63)

Kurzum, nichts im Leben und Schaffen eines Komponisten steht für sich allein. Jede Äußerung hat irgendwo im Werk ein Gegenbild. Nichts bleibt ohne Kontrast oder geheime Entsprechungen und Widersprüche. Und unter solchen Aspekten sind die aufblitzenden Antithesen in Mahlers Werk selber ein Riesenspiegel einer künstlerischen Existenz.

Und wem fielen nicht beim Hören von Mahlers Symphonien immer wieder Musikfetzen und Tonlagen aus Schuberts Werken auf? Wer dachte nicht an dessen epische Sequenzen, an dessen Verfremdungen heiterer oder lyrisch be-seeligter Tonlagen ins Düstere, Grausige und in entgrenzte Trübsal? Und wer hörte nicht in Schuberts - im Gegensatz zu den Symphonie-Kolossen Mahlers - noch klein gebauten Katastrophen - die späteren Ekstasen der Abstürze in Mahlers Musik? Aber auch das: den Gesang eines Kindes, das verängstigt im Dunkeln umso

heftiger singt, als könne es das Bedrohliche, die Furcht in seiner Seele damit bannen?

Wie also, lautet die Zentralfrage, konnte es Mahler gelingen, Schuberts Klangwelt in seiner Musik zu reflektieren und dennoch so hart zu richten? Mahler, der Dirigent, der Instrumentations-Retuschen in Schuberts 7. Symphonie anbrachte, der das d-Moll-Quartett "Der Tod und das Mädchen" für Streichorchester bearbeitete, und der Schubert-Kritiker Mahler - reimt sich das zusammen?

Immerhin handelt es sich bei dieser Quartett-Bearbeitung um eine Ausgrabung jüngeren Datums. Es ist ja bekannt, daß Anna Mahler die Streichquartett-Partitur mit Mahlers Eintragungen einst Donald Mitchell übergab, der dann zusammen mit David Matthews 1985 die Mahlersche Bearbeitung publizierte. Aufgeführt wurde allerdings nur der Variationensatz : in einem der Neuen Hamburger Subskriptionskonzerte, die Mahler in der Spielzeit 1894/95 leitete. (2)

Nun käme Mahlers Urteil, aufgezeichnet von Natalie Bauer-Lechner (3), ~~kaum irgendeine Beweiskraft zu, hätte~~ es nicht eine symptomatische Bedeutung: Schuberts Instrumentalwerk stand bei den Exegeten lange im Schaffen seines Liedschaffens, genoß bei vielen damals noch keinen sehr hohen Kredit gegenüber dem Koloss Beethoven. Von Schumann schon rührt die ambivalente Haltung gegenüber über Schuberts Gesamtwerk her. Der allerdings bevorzugte den Komponisten der großen C-Dur-Sinfonie und des Streichquartetts "Der Tod und das Mädchen" vor dem Liedermacher Schubert.

Doch danach fallen immer wieder die gleichen Urteile ins Auge: Schuberts zweite Themen sei zu lang, zu liedhaft und er habe die

dramatische Struktur des Symphoniesatzes mißachtet. Außerdem wüßte Schubert mit seinen Themen nichts anzufangen, außer sie durch das Fahrwasser endloser Sequenzen und Wiederholungen zu schleusen. Überstürzt führe er bereits in den Expositionen Durchführungstechniken ein, sodaß nach soviel überspannter Vorbereitung die Durchführung, das eigentliche Kampffeld der Themen, nur blaß wirke - oder lax ausgedrückt - einfach durchhänge. Er prasste mit abwärtsstrebenden Modulationen in üppigster Weise, mit der fatalen Folge, daß er häufig - sowohl im Seitensatz wie in der Reprise auf der tonal matten Subdominante lande. Großartige, manchmal trotzige Gesten zu Beginn ja, aber trotz aller Theatralik fehle ihm das dynamische Durchhaltevermögen. Und dann - auch das ist typisch für eine lange Zeit das Wort führende Schubertexegese - der an Beethoven gescheiterte frühe Sinfoniker, Quartettschreiber und Sonatenkomponist Schubert, der - und da schlägt die Schubertlegende wieder einmal kräftig zu - nach so viel Unbill - zur autobiographischen Instrumentalmusik fand, zur Unvollendeten, zum Streichquintett und zu den letzten Quartetten, und d.h. auch dazu, was er immer schon gewesen sei: zum großen epischen Melodiker.

Aber, so könnte man entgegenhalten, waren es nicht gerade zwei der Spätwerke, die h-Moll-Sinfonie und das d-Moll Streichquartett, die Mahler für würdig hielt, im Interesse der musikalischen Deutlichkeit überarbeitet, retuschiert oder transkribiert zu werden? Was wären dann die Spätwerke Schuberts für Mahler gewesen? Verbesserungsbedürftige Werke, die man der Nachwelt im zeitgemäßen Licht zeigen müsse? Natürlich erscheint es nicht erst heute als problematisch, ein Stück Kammermusik kurzerhand in den Klangraum eines Streichorchesters zu transportieren - wie im Fall des d-Moll-Streichquartetts. Mahler ging sogar soweit, dem Quartettsatz noch eine fünfte Stimme, einen Kontra-

baß hinzuzufügen. Der voluminöse Orchesterklang, dem Exemplar einer intimen Gattung übergestülpt, erregt Befremden. Gattungsgrenzen werden verwischt. Denn selbst zu Mahlers Zeiten und erst recht im Wien Schuberts wußte man schließlich, daß ein Quartettsatz anderen, feineren Strukturgesetzen gehorcht als eine Symphonie.

Gewiß gab es im 19. Jahrhundert immer wieder Orchesterbearbeitungen von Streichquartetten. Ich möchte Ihnen hier ein Beispiel vorführen, den letzten Satz aus Beethovens c-Moll Quartett op. 18, Nr. 4, in einer Bearbeitung für großes Orchester durch den bayrischen Oekonomierat Heinrich Ludwig von Spengel, die ungefähr um 1840 entstanden sein dürfte. Und danach sogleich den ersten Teil des Scherzo aus Schuberts Quartett in der Bearbeitung von Mahler. In beiden Bearbeitungen, darin gleichen sie sich, kann kaum noch von der Konservationskunst der Gattung Streichquartett oder von einem differenzierten Kammerstil die Rede sein. Der Unterschied liegt jedoch in der Instrumentation: Spengel instrumentierte in geschickter Weise Bläserpartien, machte reichlich Gebrauch von der Pauke.

Mahler blieb beim Streichersatz, den er mit einem Kontrabaß bereicherte, nahm hin und wieder Teilungen der Violinen und Celli vor oder verdoppelte durch gelegentliche Oktavierung die Stimmen und schuf insgesamt mehr Klangvolumen. Andererseits rückte er im zweiten Satz den Streichersatz durch Reduktion der ersten Violinen auf drei Fulte bzw. durch Sordinierung des gesamten Klangkörpers in ein weiches, samtiges Licht, wohlwissend, daß mit einem Orchester Pianissimo-Effekte besser zu erreichen sind als mit vier Streichern.

Beethoven, Streichquartett c-Moll Op. 18,4 - letzter
Satz (0 - 113)

2

Mahler/Schubert: Streichquartett d-Moll, 3. Satz (115 -151)

Spengel befindet sich mit seiner Bearbeitung immer noch relativ
nahe beim Orchesterstil Beethovens. Mahler schuf mit seiner
Transskription insgesamt ein Klangbild, das sich mit Schuberts
Orchesterklang kaum noch vergleichen läßt.

Selbst wenn man in Betracht zieht, daß Schubert im Scherzo
zwecks Klangbereicherung Doppelgriffe vorschrieb,
also über das Volumen der reinen Vierstimmigkeit hinausging,
so hat Mahlers Bearbeitung einen völlig anderen Charakter.
Durch Hinzufügung des Kontrabasses und Teilung der Streicher-
Doppelgriffe, durch Verdoppelung der Celli durch den Kontrabaß
verwandelt sich das flinke, scharf dissonierende Scherzo in
einen wuchtigen, Bruckner-oder Brahms-ähnlichen Streichersatz.
Jeffrey Tate, der das English Chamber-Orchestra dirigierte,
unterstreicht diese Wirkung durch ein sehr behäbiges Tempo und
eine in den Forte-Passagen schwerfällige Bogenführung. Das
~~sind dreie Pfeilstriche~~ eines hineinkomponierten Auf-
führungsstile, der fast bis zur Verzerrung des Schubertscher
Scherzo-Charakters führt..

Hörer Sie jetzt diesen Satz noch einmal in der Origi-
nalfassung, gespielt vom Alban Berg Quartett

Musikbeispiel 3

Schubert: Streichquartett d-Moll, 3. Satz (154 -

Mahler war der Überzeugung, mit solchen Bearbeitungen die
"ideale Darstellung des Quartetts" erreicht zu haben, als er
später in Wien, 1899 Beethovens f-Moll-Quartett op. 95

aufführte. (Vgl. Ernst Hilmar, in: Brucknerstudien 1975, S. 190 ff.) Seine Argumente sind nicht sonderlich originell. Er berief sich auf die Differenzierung des Aufführungsstils, die sich nach der Unterscheidung zwischen privater Musik in kleinen Räumen und öffentlicher Musik im Konzertsall richten müsse - und natürlich auf seine Freiheit als selbstherrlicher Dirigent: "Ich löse die Expansion, die in den Stimmen schlummert, aus und gebe den Tönen Schwingen." (Hilmar, S. 190)

Der massive Baßklang zu Beginn der Scherzo-Bearbeitung verstärkt den Archaismus der modalen Klangfortschreitung und deutet zugleich auf eine andere Klangvorstellung, nämlich die seiner Zeit. Was da zu Beginn anklingt, ist eine Art Brucknerscher Caecilianismus. Auch bei Brahms finden sie solche baßmächtigen, archaisch-modalen Wendungen.

Also Verrat an Schubert? Oder vielleicht etwas ganz anderes? Ein Beginn, Zukunftsvision, eine Utopie, ein Noch-Nicht? Es geht also auch um Bewertungskriterien in Sachen Mahler und Schubert. Und das betrifft nicht nur die Instrumentation.

Wenn etwa Adorno in seinem Mahlerbuch den epischen Impuls in Schuberts und auch Bruckners Musik, der oftmals, weil unreflektiert, verrinne, insgeheim tadelt - als "häufiges Erlahmen, Erschlaffen der symphonischen Bögen" - dann weiß er natürlich auch, daß der erste Satz der Schubertschen h-Moll-Symphonie "von allen Vorformen der wichtigste der Mahlerschen Gestaltungsweise" sein dürfte. Was dabei - in der Gefolgschaft Beethovens, darf man ergänzen - an "organisierendem Geist selber, an technischer Legitimation" abhanden gekommen sei, habe, so Adorno, Mahler an der Tradition, die seine eigene ist, zu korrigieren" gesucht. Und Adornos Witterung für eine Generallinie der Symphonik und der Sonatenform

im 19. Jahrhundert fand auch einen Nenner, auf den er Mahler und Schubert bringen konnte: "Mahler ward fasziniert von der ungebundenen Anlage unterhalb der üblichen; von der Frage danach, wohin die einzelnen Themen, unabhängig von ihrem abstrakten Stellenwert, wollen; von der Trauer eines Ganzen, das nicht prätendiert, als Ganzes wäre es bereits im Sicherem."

(4)

Gehen wir im Fall Schubert bzw. Streichquartettbearbeitung einmal davon aus, daß Mahler nicht wie ein Schulmeister an einem seiner Kollegen herummäkelte und gleich zur Feder griff, um Korrekturen anzubringen; daß weiterhin Mahler, der als Dirigent höchst präzise und eigenständige Werkvorstellungen in seinen Aufführungen realisieren wollte, auch von diesem Quartett fasziniert war.

(Ich meine jetzt nicht Mahlers Affinität zum Schubertschen "Ton", der seinem eigenen sehr verwandt ist. Ich meine auch nicht die vielen Schubert-Allusionen in Mahlers Ländlern oder Ländlerepisoden. Das möchte ich beiseite lassen, zumal darüber bereits genug geschrieben worden ist.)

Und das würde auch bedeuten - um meine Hypothese zu vervollständigen - eine Faszination für etwas, was in Ansätzen vorhanden, aber noch nicht, wie Mahler sagte, "ausgeführt ist". Was aber heißt das, "aufgreifen und ausführen"? Man sollte Mahler trotz seiner Angewohnheit, geschichtliches, volkstümliches und zeitgenössisches musikalisches Material ohne Unterschied zu "usurpieren" - wie man so schön sagt - immerhin soviel musikgeschichtliches Bewußtsein attestieren, daß er damit unmöglich meinen konnte, Schubert hätte weiterhin so wie Beethoven komponieren,

also die ganzen Techniken der thematisch-motivischen Arbeit durchexerzieren müssen usw. (5)

Betrachtet man Mahlers entwickelnde Varianten- und Abspaltungstechnik, seine Auflösungs- und Montageverfahren im Umgang mit dem thematischen Material, dann läßt sich seine Nähe zu Schubert durchaus näher umschreiben und erklären.

Wichtig für Mahler dürften vor allem Schuberts synkretische Strukturfelder, seine Variantentypen gewesen sein, weil sich darin eine ganz spezifische Art des "Formbruches" im Satzgewebe manifestierte, der Mahler, als er seine zweite Sinfonie in c-Moll vollendete, interessiert haben dürfte. Schon in Schuberts Musik beginnen die musikalischen Elemente ein Eigenleben, entwickeln eine relativ unabhängige Mobilität gegenüber der integralen Satztechnik der Wiener Klassik. Dazu gehören selbstverständlich auch die schroffen Dur-Moll-Wechsel, die Mahler ebenso wie Schuberts österreichische Ländlertöne als Schubertsche Reminiszenten auf die Bühne seiner Symphonien brachte.

Zweifellos ist es auch Schuberts emanzipatorische Behandlung der Begleitfiguren, die simultane Integration disparaten Materials sowie die Desintegration des musikalischen Satzes und Formverlaufs gewesen, denen Mahler seine Aufmerksamkeit schenkte. Doch das ist nicht alles. Schuberts neuer "modus dicendi", der die thematischen Gestalten von ihrem satztechnischen Ambiente trennte und eine organische Entwicklung der Form durch Interpolationen fremder Blöcke oder gar Abstürze von Mahlerschem Format (wie in der h-Moll-Sinfonie) aufhielt und störte (6), schien in Mahlers Augen nur ein Entwurf oder eine Andeutung gewesen zu sein. "Aufgreifen und ausführen" könnte für Mahler wohl auch heißen: die große Synopse ver-

schiedenartiger Klangschichten noch widersprüchlicher, zeitlich gedrängter und dichter auf den Plan bringen.

Übrigens waren damit auch ganz bestimmte satztechnische und harmonische Lizenzen verbunden, was zu Schuberts Zeiten bereits über oder – wenn man will – abseits des erreichten kompositorischen Bewußtseinspegels lag. Kurzum, eine zuweilen auffallende, wenn auch nicht durchgehende Entfernung von den ideellen syntaktischen Normen der Wiener Klassik war für den späten Schubert der großen Symphonien, Kammermusiken und Sonaten ein unbedingtes Postulat kompositorischer Wertqualität.

Im Januar 1823 schrieb Schubert an Leopold Sonnleithner, der ihn gebeten hatte, ein Vokalquartett zu schreiben: "Sie wissen selbst, wie es mit der Aufnahme der spätern Quartette stand; die Leute haben es genug. Es könnte mir freylich vielleicht gelingen, eine neue Form zu erfinden". (7)

Was aber wäre das: eine "neue Form"? Offenbar doch nicht das störungsfreie Funktionieren im harmonischen, proportionalen Zusammenwirken aller musikalischen Elemente in einem komplexen System, in welchem ohne unnötige ökonomische Verluste an Zeit, Stoff und Energie einer bestimmten Regellogik gehorcht werden soll, wie sie zu Zeiten Schuberts gerade als ideale Merkmale der Wiener Klassik von einigen Theoretikern kodifiziert wurde. Und das bedeutete in erster Linie auch die "Logik der Kadenz". Immer dann, wenn kodifizierte Regeln der Kadenz als Fesseln abgestreift werden, gerät auch der satztechnisch gesicherte Zusammenhalt ins Rotieren oder ins Wanken, wovon auch die Taktmetrik und -rhythmik, die Melodiebildung, das periodische Taktgruppen-System und schließlich die Formen betroffen sind.

Dennoch, zwischen Schubert und Mahler liegt eine lange Strecke der Ab- und Auflösung solcher satztechnischen Integrationen und Fundamente. Und nicht alles, was Mahler an Wundern des "Umsturzes" vollbrachte, ist bei Schubert bereits vorhanden. Doch stelleweise ging Schubert in der Absonderung, Abspaltung und Neukombination motivischen Materials weit über die Wiener Klassik hinaus. Das konnte soweit gehen, daß seine Verfahren mit der klassischen harmonisch-satztechnischen Syntax kaum noch etwas gemein hatten.

In der letzten Liedvariation des 2. Satzes aus dem d-Moll-Quartett wechselt im zweiten Teil nach dem Doppelschritt die Struktur: die unruhig treibenden Staccato-Pulsationen der ersten Violine setzen nun massiver im Fortissimo ein, zusätzlich mitgetragen von der zweiten Violine und der Bratsche. Das Cello dagegen übernimmt von den Mittelstimmen die Melodieführung, indem es die Baßfortschreitungen des Liedsatzes verflüssigt und mittels umspielender Floskeln zu einer eigenständigen Melodie ausbaut. (T. 128 ff) Dann aber, völlig unerwartet, verlassen Violine 2 und Bratsche das Flußbett der Begleitfiguren (ab T. 137) und stürzen sich mit scharfen chromatischen Synkopen (2. Violine), mit hin- und herhüpfenden Triolen (Viola) in eine turbulente, dissonierende Passage disparat geschichteter Rhythmen. Einige Takte lang klingt die Musik so, als habe man rumpelnde Steine ins Satzgetriebe geschmissen. Nun erst recht irritiert und gehetzt, schraubt sich der Violindiskant immer weiter in die Höhe, fällt zurück, versucht es noch einmal, wird wieder von den synkopischen Störmanövern der zweiten Violine und den rhythmischen Triolen-Ostinati der Bratsche brutal und rücksichtslos bedrängt.

Auch das Cello gerät aus dem Gleichgewicht. Es scheint, als ob es ausbrechen wolle aus diesem turbulenten Höllenspektakel. Bruchstückhafte Floskeln, unruhige Triller springen auf und nieder, irritiert und richtungslos - eine fast Mahlersche Peripetie, in welcher eine fieberhafte, gehetzte Steigerung ins Chaos umschlägt. Von einem homogenen Streichquartettsatz kann hier überhaupt nicht mehr die Rede sein. Jedes Instrument fährt verstört dem anderen in die Quere, ohne sich mit diesem verbinden zu können.

Und Mahler hat diese rhythmische Verwirrung und montageartige Schichtung noch verschärft, indem er den Registerwechsel abwechselnd mit den Celli und den Kontrabässen instrumentierte. Der Satz, der sich in der ersten Violine bis zum dreigestrichenen G hochschraubt und dort mit versagender Stimme in einem langen Decrescendo, sodann mit verminderter Geschwindigkeit (Triolen) allmählich zusammensinkt, zeitigt zwar nicht - wie später bei Mahler - die Katastrophe des blitzschnellen Zusammenbruchs. Aber immerhin, eine Ahnung davon vermittelt er bereits.

Musikbeispiel 4

d-Moll-Streichquartett, 2. Satz, letzte Variation (180 -243

Ähnliches finden wir auch in der schwarzen f-Moll-Episode des Scherzos aus dem C-Dur-Streichquintett. Hier jedoch beherrscht die Verstörung durch rhythmische und dissonante Turbulenzen den gesamten Mittelteil. Die beiden Werke sind noch anderer Hinsicht miteinander verwandt: Wie Schubert das Andante con moto des d-Moll-Streichquartetts mit einer Liedvariation bestritt, die mehr ist als

eine Liedvariation, nämlich eine dramatische Auskomposition des Textes, so taucht im Mittelteil des Quintett-Scherzos eine Reminiscenz an das Heine-Lied "Ihr Bild" auf.

"Die hochgetriebene Melodik" im 2. Satz des Quintetts, "welche sich vom brodelnden Untergrund gehetzter Kontrapunkte und flackernder Begleitfiguren abhebt, wirkt wie Geschrei. Sie bringt dadurch Realität zur Sprache" - so Dieter Schnebel in seinem Schubert-Aufsatz "Auf der Suche nach der befreiten Zeit" (8)

Musikbeispiel 5:

C-Dur-Quintett, 2. Satz, Mittelteil (244 -297)

Chaotische Höhepunkte in diese strukturell disparat organisierten Weise finden wir in jeder Mahlersinfonie, auch das Zerfallen eines homogenen Satzes in mehrere Schichten.

Bereits die häufige Verwendung von Orgelpunkten bzw. liegenden Klängen wie zum Beispiel von Bordunquinten oder leeren Oktaven im d-Moll-Streichquartett sprengen in gewisser Weise den satztechnischen Zusammenhalt der harmonischen Fortschreitungen, da sich unter oder über die Progression des Satzes eine zweite Schicht legt, die sich von jenen absondert. Dabei tritt - wie in der Überleitung zur Reprise des Schlußsatzes aus dem d-Moll-Quartett - die Musik oft orientierungslos auf der Stelle. Floskeln, die ziellos zwischen E-Dur und a-Moll hin- und herhuschen, werden permanent wiederholt, ohne jegliche harmonische Vorwärtsbewegung.

Selbst die endgültige Wendung nach A-Dur, als Dominant-Auftakt zum d-Moll-Reprisebeginn, ist so kraftlos

und verunsichert (T. 288), daß der Satz buchstäblich in der Luft hängt. Ohne Baßfundament bewegt sich die Musik. Ohne sicheren harmonischen Unterbau zieht es sie mal nach einem undefinierbaren e-Moll (T. 287) mal nach G-Dur (T. 292). Schließlich rafft sie sich auf, wenigstens mal die Terz der A-Dur Region anzudeuten (T. 295 u. 298). Doch die Violine weiß immer noch nicht so recht (in T. 299 bis zur ersten Hälfte von T. 302) in welche harmonische Richtung sie sich bewegen soll.

Musikbeispiel 6:

4. Satz, ab T. 252 - Reprisebeginn (300 - 311)

Noch eindeutiger dreht und windet sich das Leiermann-Lied aus der "Winterreise" über der leeren Quinte. Hier wie dort bietet die leere Quinte keinerlei harmonischen Halt. Hier wie dort bildet sich im melodisch-motivischen Material eine zweite harmonische, nämlich dominantische Ebene heraus, die jedoch den Quintgrund unberührt läßt, sich wie eine zweite selbstständige Schicht darüberlegt - man könnte sagen: simple Modelle der simultanen Schichtung für Mahlers Schöpfungen des Widersprüchlichen und Unvereinbaren.

Mahler benutzte solche Verfahren der ostinaten Klänge immer wieder, was man als Archaismus bei Mahler bezeichnete (was er übrigens bereits bei Schubert ist). Aber es geht hier nicht um die ästhetische Kritik solcher Archaismen, sondern um ihre satz-technische Bewertung: Um den Sachverhalt, daß gewisse Klänge, auch figurative Bewegungen streckenweise als relativ unabhängige Strukturfelder oder Klang - und Bewegungskontinua in Gleichzeitigkeit mit regulären harmonischen Fortschreitungen ertönen. Sicherlich sind solche Brüche der syntaktischen Ordnung von Schubert nie in solchem Umfang genutzt

worden wie etwa von auch von Berlioz, dessen Orchesterwerke, man - was die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen angeht - als frühes Vorbild für Mahlers Symphonien hypostasierte. (9) Aber immerhin geriet auch Schubert zuweilen bis an die kritische Grenze der Destruktion.

Im Mittelteil des Schlußsatzes des d-Moll-Streichquartetts, ein Sonaten-Rondo-Satz, brechen im Mittelteil, einer Art Durchführung des zweiten Themas (das übrigens ebenfalls ein Liedmotto in sich birgt, und zwar eine variierte Passage aus dem "Erlkönig"), also in diesen Mittelteil mischen sich immer wieder wuchtige Blöcke von Sforzato-Akkorden und stark akzentuierte Unisono-Hiebe ein, die den Fluß der liedhaften Abschnitte unterbrechen. Das liedartige Thema selbst erscheint zunächst in einem homophonen Satz, wird sodann durch verschiedene harmonische Regionen geführt, also mehrmals wiederholt, und zwar immer innerhalb einer strukturell veränderten Kontextes.

Nichts Simpleres als das, möchte man denken: der gute Schubert schleppt mal wieder über endlose Sequenzen und harmonische Regionen eine Thema durch den Satz. Aber das sieht nur so aus. Denn was jetzt folgt, ist ein Meisterstück motivisch-thematischer Arbeit, das ohne Vorbild zu sein scheint und in seiner strukturellen Faktur sogar weit über Mahler in die Moderne hinausweist. Was nämlich Schubert jetzt versucht, ist nichts anderes als die Auflösung eines Seitensatz-Komplexes in verschiedene Partikel. Genauer: es ist eine Auflösung des Seitenthemas in seine rhythmischen, dynamischen, artikulatorischen und harmonischen Parameter, die nun mittels einer neuen antithetischen Setzung, in ein Gefecht gegen das melodische Substrat des Seitensatzes geführt werden. Gleichzeitig schmuggelt Schubert in diesen durchführungsartigen Passus

motivisches Material des Rondo-Themas ein, was die ganze Prozedur noch verdichtet.

Wie wird nun dieser Seitensatz-Komplex zerlegt und als Störmaterial neu kombiniert? Zunächst wird das Liedmotto aus dem "Erlkönig" von seiner akkordischen Begleitung gelöst und in einen anderen strukturellen Kontext, ein Oktavraster mit gelegentlich eingefügten harmonischen Füllstimmen überführt. Darunter legt sich als zweite motivische Schicht eine Triolenbewegung, die Schubert durch Fortspinnung aus dem Rondo-thema gewonnen hat.

Hören wir den Rondo-Sonaten-Hauptsatz, dann die Exposition des Seitensatzes und schließlich den Beginn seiner ersten Variante.

Musikbeispiel 7:
d-Moll-Quartett, 4. Satz

1. Beginn bis zum Doppelstrich (311- 331)
2. Takt 88 - 109 (333 - 337)
3. Takt 110 (vl 1 + 2) - 121 (337 - 340)

Was aber geschieht mit dem Akkordsatz bzw. der harmonischen Begleitsubstanz? Denn sie ist bisher nicht mehr aufgetaucht. Diese Begleitsubstanz konstituiert sich am Ende der Durchführungsabschnitte des Erlkönigthemas jedesmal neu, und zwar als völlig selbstständige Blöcke, wie es scheint. Aber nicht ganz. Unter der Hand haben sie sich den Baß des Seitenthemas ausgeliehen und chromatisch alteriert.

Musikbeispiel 7 (am Klavier):

1. Cello (T. 88 - 91)
2. Cello weiterspielen bis T. 97
3. Cello T. 97 - 100
4. Cello T. 154 - 159
5. Cello weiter bis 162 (Klangverlängerung)
6. Cello T. 163 - 172

Ganz klar, Schubert harmonisiert diese Baßgänge nun anders, schattiert sie um durch eine neue Dynamik, setzt aber dann bei der Wiederholung der Baßschritte ab T. 163 die Sforzato-Akzente als gewissermaßen vom Seitensatz losgelöste Elemente wieder ein. Schließlich schärft er sie durch die Vorschläge, die bereits Ende der Exposition des Seitensatzes in der ersten Violine auftauchten.

Hören Sie jetzt noch einmal den Seitensatz, anschließend die Durchführung des Erbkönigthemas, dessen zweite bz.w. dritte Wiederkehr von diesem Akkordblock abgeschlossen wird.

~~Zuvor noch eines:~~ Es handelt sich hier nicht um eine harmonisch identische Reminiszenz des Seitenthemas, sondern um die gestaltlich ähnliche Wiederkehr bestimmter, neu zusammengeschmiedeter Parameter: Das sind die punktierten rhythmischen Werte, die Sforzato-Akzente, die spitzen Vorschläge und auch der ruppige, wuchtige Ausdruckscharakter, die sich allesamt nun gegen die zarte, vorbeihuschende und weitergespinnene Erbkönig-Melodie wenden.

Musikbeispiel 9:

Seitensatz, T. 88 - 172 (342 - 355)

Die ganze Prozedur, die ich eben beschrieben habe, wieder-

holt sich zunächst in einer neuen harmonischen Region, im E-Dur-Bereich, jedoch ohne die abschließenden liegenden Pianoklänge. (ab T. 195 . 210). Dann aber geht Schubert noch einen Schritt weiter: Nachdem er einen kanonisch gestaffelten Passus der Achtelbewegungen, die einst das Erlkönig-Thema begleiteten, eingeschoben hat, arbeitet er nun mit den Sforzato-Synkopierungen des Akkordblocks, erfindet jedoch eine völlig neue Harmonik: der Baß durchschreitet chromatisch einen Tritonusraum nach unten, während die Mittelstimmen permanent einen Terzklang hervorstoßen und die erste Violine in Gegenbewegung zum Baß fortschreitet.

Anschließend werden die Sforzato-Vorschläge als thematischer Parameter-Grundbestand des Seitensatzes übernommen. Diese formieren sich über einem abstürzenden Unisono der Streicher, das auf eine Generalpause lostürmt.

Musikbeispiel 10:

d-Moll-Quartett, 4. Satz, T. 173 - 235 (356 - 366)

Sie werden es vielleicht schon bemerkt haben, unser Erlkönig-Liedthema ist inzwischen völlig verschwunden, buchstäblich überrannt und - metaphorisch ausgedrückt - zu Tode getrampelt von diesen immer wieder dazwischen funkenden Akkordpassagen. Nur noch ihre Achtbegleitung bleibt übrig, die sich schließlich völlig desorientiert um sich selbst dreht.

Ich fasse zusammen:

Mit diesen Bausteinen also, mit dynamischen, artikulatorischen, rhythmischen Parametern und schließlich mit

dem Element des Vorschlags arbeitet und schmiedet Schubert die lärmenden, schroffen Akkordinterpolationen, die sich immer wieder in das Liedthema einmischen.

Und wem fiel da nicht das poetische Sujet dieses Quartetts ein, die Geschichte vom jungen Mädchen und dem Tod. Man benötigt dazu kein Programm. Dieses Sujet ist längst in einen sehr dicht gearbeiteten Kontext überführt, der für sich steht, als absolute Musik. Schumann jedenfalls hatte nicht die geringsten Schwierigkeiten, den poetischen Gehalt von Schuberts Instrumentalmusik zu verstehen.

Er, der übrigens Schuberts d-Moll-Straichquartett besonders schätzte und die von ihm wiederentdeckte C-Dur-Sinfonie überschwenglich rühmte, sprach vom novellistischen Charakter dieser Sinfonie und ihrem romanhaften Erzählcharakter mit einer "himmlischen Länge wie ein Roman in vier Bänden.... , wie ein dicker Roman von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen." "Reichtum überall" sei da vorhanden, "während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden." (10)

Und das bedeutete für ihn auch der diametrale Gegensatz zu einem engbrüstigen Epigorentum nach der Wiener Klassik. Denn Schumanns "Parallelisierung" Schubert-Jean Paul" war - wie auch die Gleichstellung "Berlioz - Jean Paul" (in seiner Besprechung der "Symphonie Phantastique") und auch in seinen durch Heinrich Heine angeregten Reflexionen über das "Ende der Kunstperiode" in der Musik - diese Parallelisierung war für ihn stets ein Ausdruck dessen, was er an Neuem in der Musik seiner Zeit diagnostizierte. (11) Und noch einmal hat Schumann ein Schubertwerk als "Tonroman" bezeichnet, übrigens im gleichen

Jahr 1828, als er beide, Schubert und Jean Paul, für sich entdeckte: es waren die Hérold-Variationen für Klavier vierhändig D 908. (12) Ein Jahr später schrieb er an Wieck: "Wenn ich Schubert spiele, so ist's mir, als läß ich einen komponierten Roman". (13)

Doch zurück zu Schubert und Mahler: Der Schlußsatz des d-Moll-Quartetts enthält eine unglaublich vielseitig verwendbare motivisch-thematische Substanz, die jedoch auf weiten Strecken nicht organisch sich entfaltet und weiterentwickelt wird. Was zunächst dem zweiten Rondo-Thema als dessen artikulatorisches, dynamisches und harmonisches Klanggewand angehörte, wird als selbständige Parameter herausgelöst, formiert sich zu einer neuen Klanggestalt und richtet sich schließlich wie ein Sprengsatz im Untergeschoß eines Hauses gegen dieses selbst. Ein Thema mit einem eingebautem Zeitzünder – könnte man sagen. Die Dialektik von friedvollem Gesang und Zerstörung ist hier auf engstem Raum zusammenkomponiert. Und ich muß wohl nicht besonders betonen, daß solche Verfahren für Mahler von hochaktueller Brisanz waren.

Bei Schubert zögernd, dann bei Mahler offenkundig öffnet sich ein musikalisch disparater, unabsehbarer Raum, in welchem motivische und klanglich-strukturelle Relationen der unterschiedlichsten Art entstehen, die sich sogleich wieder lösen können. Formal gesehen, also in Relation zur Satzlänge, werden in Schubert Musik solche gestörten Beziehungen innerhalb der Satzstruktur noch meist auf längeren Strecken durchgehalten. Was in diesem Satz die Form der Durchführung konstituiert, ist deren Negation durch die Montage gezielter Störmanöver.

Und noch ein Zweites sollte man nicht außer Acht lassen.

Es ist die Todesmotivik, die Mahler mit Sicherheit zu diesem Werk hinzog, eine Motiv, das er damals in seiner zweiten Sinfonie abhandelte, und das durch Schuberts Streichquartett mal mit offenem Visier, mal in Gestalt geheimer musikalischer, balladenhafter Motti zieht: der daktylische Todesrhythmus etwa oder ganz bestimmte chromatische Chiffren oder die vielen leeren Quinten, die man in diesem Werk finden kann.

Ich komme zum Schluß:

Wenn man sich Mahlers Bearbeitung ansieht, dann stellt sich natürlich auch die Frage, welche Deutung sich aus ihr für seine Sinfonien gewinnen läßt, die durch analytische Vergleiche genau erschlossen werden müßte - was mir aus Zeitgründen leider nicht möglich ist.

Ich möchte diese und die folgenden Fragen an die Mahlerspezialisten unter Ihnen weitergeben:

Hat man Berlioz vielleicht nicht zu hoch in seiner Wirkung auf Mahler eingestuft? Gewiß hat die zweite Sinfonie als "inszenierte Musik" (14) als Getümmel verschiedener Gestalten - ich denke gerade an die B-Teile des zweiten, sehr schubertischen Satzes - durch ihren programmatischen Gehalt und durch ihre Technik verschiedene musikalische Szenen übereinanderzublenden, strukturell eine Berlioz-ähnlichkeit.

Aber wie steht es dann mit Mahlers Verfahren, Liedelemente oder ganze Lieder samt ihrem Textgehalt in die Symphonik aufzunehmen und sie gleichzeitig durch die Musik, d.h. durch die Arbeit mit dem musikalischen Material solcher Liedelemente zu "tilgen"? Ist da nicht eine viel größere Nähe

zu Schubert vorhanden, der nicht nur im d-Moll-Streichquartett so verfuhr, sondern auch in anderen Werken, im C-Dur-Quintett, in der h-Moll-Sinfonie und auch im a-Moll-Quartett (Rosamunde-Variationen und im Menuett "Schöne Welt, wo bist du")?

Mahlers Bearbeitung könnte schließlich noch einmal die fast lineare Abkunft seiner zweiten Sinfonie von Bruckner beweisen. Sie könnte die Ohren für Mahlers Adaption und Verwandlung Brucknerscher Techniken der strukturellen Klangsichtung und Verräumlichung des Tonsatzes öffnen, denn der Weg - darüber besteht kein Zweifel - der Weg von Schubert zu Mahler führt über Bruckner.

Anmerkungen

- 1 Ders.: The Wunderhorn Years, London 1975, S. 29
- 2 Vgl. dazu Wolfgang Birtel: "'Eine ideale Darstellung des Quartetts'. Zu Gustav Mahlers Bearbeitung des Streichquartetts d-Moll D 810 von Schubert", in: Neue Zeitschrift für Musik 149 (1988), Heft 2, S. 13 ff.
- 3 Natalie Bauer-Lechner. Erinnerungen an Gustav Mahler, hg. v. J. Kilian, eingeleitet von Paul Stefan, Leipzig u.a. 1923; Rev. und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984, S. 138 u. 279
- 4 Theodor W. Adorno: Mahler, Frankfurt a.M., 1960, S. 91 - 92
- 5 Über Schuberts Auseinandersetzung mit der Beethoven vgl. auch Peter Gülke: "Zum Bilde des späten Schubert. Vorwiegend analytische Betrachtungen zum Streichquintett op. 163", in: Franz Schubert, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 107 ff.; ebenso: Walther Dürr: "Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen", in: a.a.O. (siehe oben), S. 10 ff.
- 6 Vgl. Peter Gülke, a.a.O. (s. Anm. oben), S. 113 ff., 119 ff.; Weiterhin: Ders.: "Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert", in: (s. Anm. 4), S. 217: "Es gibt da in dem ~~berühmten zweiten Thema~~ ~~des ersten Satzes der h-Moll-Sinfonie~~ ein glückliches, erfülltes Singen und entsprechend katastrophische Abstürze aus den in diesem Singen gewonnen Höhen."
- 7 Otto Erich Deutsch: Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Neue Schubert-Ausgabe, Ser. VIII, Bd. 5, Kassel u.a. 1964, S. 182 ff.
- 8 Dieter Schnebel: "Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert", in: Franz Schubert, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979 (Musik-Konzepte-Sonderband), S. 84
- 9 Wie z. B. Hermann Danuser: Musikalische Prosa, Regensburg

- 1975, S. 87 ff; oder nach ihm noch einmal Theodor Schmitt:
Der Langsame Symphoniesatz Gustav Mahlers, München 1983,
s. 70 ff. (über das Andante der zweiten Symphonie)
- 10 Robert Schumann. Gesammelte Schriften I, S. 463 ff.
- 11 a.a.O., S. 77
- 12 Robert Schumann. Tagebücher I, hrsg. von G. Eismann, Leipzig
1971, S. 96.
- 13 Robert Schumann. Jugendbriefe, nach den Originalen mitgeteilt
von Clara Schumann, Leipzig, 4. Auflage, 1910, S. 82; weiterhin:
Arnfried Edler: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 1982,
S. 144 ff.
- 14 So Rudolf Stephan: Gustav Mahler. II. Symphonie c-Moll,
München 1979, S. 75 (Meisterwerke der Musik. 21)