

Dietmar Holland

## MAHLER ODER MOZART? – Ein „unmöglicher“ Vergleich (Toblach, 22.07.2006)

Gibt es denn zwischen zwei so unterschiedlichen, ja wesensverschiedenen Komponisten wie Mahler und Mozart, abgesehen davon, dass sie beide Österreicher waren und eine zeitlang in Wien gelebt und gewirkt haben, und zwar sowohl komponierend als auch musizierend, überhaupt eine Verbindung? So werden Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, sicherlich mit Recht fragen. Und tatsächlich scheint ein Vergleich der beiden so konträr anmutenden musikalischen Welten Mahlers und Mozarts im Grunde wenig sinnvoll zu sein, auch wenn es sich um zwei, so möchte ich einmal sagen, Komponisten einer jeweiligen Endzeit handelt. Im Falle Mozarts ist es das Ende des 18. Jahrhunderts, die Zeit unmittelbar vor der großen gesellschaftlichen Umwälzung der Französischen Revolution, im Falle Mahlers dagegen die eher resignative Epoche, die man als *fin de siècle* bezeichnet, und die sich durch Rück- als durch Vorblicke auszeichnet. So weit, so gut, doch wäre es durchaus denkbar, dass sich über die Zeiten hinweg, konkret über das 19. Jahrhundert hinaus, auch ästhetische Berührungspunkte zwischen der Musik Mahlers und Mozarts entdecken lassen, die freilich jenseits der puren musikgeschichtlichen Chronologie, des Gänsemarsches der Epochen also, zu finden sind. So besehen, würden sich Mozart und Mahler auf der Ebene der Rezeptionsgeschichte näher beieinander finden, als es auf den ersten Blick scheint. Wenn wir davon ausgehen, dass dem Gänsemarsch der Epochen und im speziellen der Kompositionsgeschichte und ihren Entwicklungen eine übergeordnete Idee musikalischer und künstlerischer Wahrheit entspricht, die ins Innerste der musikalischen Sprache führt, dann dürfte ein Vergleich zwischen Mahler und Mozart gar nicht so unwahrscheinlich sein, ja, er könnte sogar einige interessante Beobachtungen ermitteln, die es wert sind, näher betrachtet zu werden. Der Grund dafür ist nicht in erster Linie das diesjährige Mozart-Jubiläum, sondern sozusagen eine Art Zwang in der Sache, der sich bei differenziertem Hören der Musik Mahlers und Mozarts geradezu aufdrängt. Es geht allerdings nicht darum, Mahler oder Mozart beziehungsweise deren Musik als mögliche Alternative, womöglich noch in wertender Absicht, zu sehen, sondern – ganz im Gegenteil – um Berührungspunkte im Rahmen des „imaginären Museums“ jener Musik, die eine nennenswerte Nachwirkung hat. Die Brücke zwischen der Musik Mahlers und Mozarts ist demnach keine zeitliche, sondern allenfalls eine inhaltliche. Ich beginne mit dem Zitat: „Weiche Melodien wechseln häufig mit scharfem, schneidenden Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm. Groß war sein Genie, aber eben so groß sein Geniefehler, durch Kontraste zu wirken. Fehlerhaft war dies umso mehr, als er

das Nichtinstrumentalische mit dem Instrumentalischen, die Kantabilität mit dem freien Tonspiel in steten Kontrast setzte. Unkünstlerisch war es, wie es in allen Künsten ist, wenn man etwas nur durch sein Gegenteil Wirkung gewinnen muss. [...]Bei aller seiner unbestrittenen Genialität ist er unter den ausgezeichneten Autoren der allerstilloseste.“ – Soweit das Zitat. Es klingt so, als sei es einer der zahlreichen, zum Teil gehässigen zeitgenössischen Kritiken Mahlers entnommen, aber weit gefehlt. Es stammt nämlich aus Hans Georg Nägeli 1826 erschienen „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten“ und richtet sich gegen keinen Geringeren als Mozart. Wir sehen also, wie sich Klischeevorstellungen, ja krasse Fehltritte durch die Musikgeschichte ziehen und immer wieder in ähnlicher Weise zur Geltung kommen. Es scheint stets um das Erhalten eines Mittelmaßes zu gehen, dem sich aber die großen entscheidenden Komponisten nicht fügen wollen und können. Das verbindet zum Beispiel Mozart mit Mahler, denn beide wagen sie – freilich jeder auf seine Weise – kühne kompositorische Grenzgänge, denen wir nun etwas folgen wollen.

Beginnen wir mit dem, was man für gewöhnlich als den „Personalstil“ von Komponisten bezeichnet. Hier wäre zunächst auf den sozusagen nahe liegenden, prototypischen Gegensatz der musikalischen Welten Mahlers und Mozarts zu verweisen. Bekanntlich sah sich Mahler selbst als Komponist des Weltschmerzes, der den Riss, der durch Welt und Erfahrung geht, am eigenen Leibe gespürt hat. Traumatische Kindheitserfahrung mögen hierbei mitgespielt haben, doch entscheidend ist Mahlers musikalische Umsetzung. Es war der Zusammenprall von höchster Tragik und gemeinster, roher Trivialität, der ihn zu der dissonanten Szene des dritten Satzes seiner ersten Symphonie geführt hat. Der geradezu herzerreißenden Tonfall und der jähe Umschlag ins bodenlos Hässliche waren es gerade, die den Kritikern der ersten Stunde, und manchmal auch heute noch, ein ästhetisches Ärgernis bereiteten. Es hieß sogar Mahler habe musikalisch mehr gewollt, als er tatsächlich ausformulieren konnte und habe gewagt, eine Musik zu schreiben, die nicht unmittelbar sagt, was sie meint, sondern durch Ambivalenzen des Ausdrucks den Hörer verstöre. Man wusste nicht recht, ob der Tonfall dieser Musik ernst oder parodistisch gemeint war. Was Mahler jedoch tatsächlich musikalisch gestaltet hat, ist der Tonfall von tiefster tragischer Ironie, die keiner programmatischen Erklärung bedarf.

#### MUSIK 1: Mahler I/3 (T.113-145)

Mozarts musikalische Unmittelbarkeit ist fraglos zugänglicher, damit aber auch gefährdeter, denn sie kann ebenfalls Missverständnisse hervorrufen. Es ist bereits schon überaus schwierig, genauer zu beschreiben, worin denn die Eigenart dieser Musiksprache, ihr

unverwechselbarer Tonfall bestehe. Es ist freilich nicht schwer, Mozarts musikalische Sprache auf Anhieb zu erkennen, ihre Ausstrahlung zu verspüren, aber es ist kaum möglich, den Personalstil zu beschreiben, da sich Mozarts Musik nicht indem erst später aufkommenden Prinzip der Originalität des Einfalls fügt. Doch lässt sich immerhin eines sagen: Das Innerste seiner musikalischen Sprache findet ich in seinem diskreten musikalischen Sprache findet sich n seinem diskreten musikalischen Tonfall, in der transparenten höheren Heiterkeit der drei Knaben in der „Zauberflöte“, die als Schutzgeister zwischen den konträren Sphären schweben und in ihrer tiefsinnigen Anmut – so Stefan Kunze – ein Bild der Versöhnung beschwören. Zugleich transzendieren sie durch die kunstvolle Leichtigkeit ihres schönen Vortrags alle logischen Maßstäbe, mit denen wir gewohnt sind, die Wirklichkeit zu erfassen. Damit verweisen sie auf das Recht der sinnlichen Erfahrung als eigenständigen Bereich des Bewusstseins.

#### MUSIK 2: Mozart „Zauberflöte“ Nr. 16 cpl.

Einen ersten, sozusagen überzeitlichen Berührungspunkt zwischen Mozart und Mahler finden wir in dem Phänomen des „Österreichischen“ im musikalischen Tonfall, der immerhin von den drei Wiener Klassikern über Schubert, Brahms und Bruckner bis zur Wiener Schule Schönbergs, Bergs und Weberns reicht. Zu den bevorzugten Tonfällen gehört darin der kunstvolle und dennoch äußerst sinnliche Umgang mit Tanzcharakteren, insbesondere mit dem Menuett und später dem Scherzo oder dem Walzer. Dies gilt auch für Mahlers Symphonik, und zwar in außerordentlich prägnantem Maße. Ein Satz freilich wie das „Tempo di Menuetto“ des zweiten Satzes der dritten Symphonie stellt denn doch einen repräsentativen Sonderfall im Schaffen Mahlers dar, denn hier ereignet sich, gewissermaßen im Stande musikalischer Unschuld, ein stilistisch ambivalenter, zugleich nostalgischer Rückgriff auf das, was sich der Spätromantiker Mahler unter einem Menuett vorstellte: Dem Programm der dritten Symphonie zufolge sollte der Satz ein idyllisches Blumenstück sein, das Phänomen von Aufblühen und vergehen im Stande leblose Unschuld vorführend und überaus zarten Charakters sein. Das sonst bei Mahler nicht vorkommende Menuett – außer in den Skizzen zur neunten Symphonie – schwankt zwischen bürgerlicher Salonmusik, also einer Musik des 19. Jahrhunderts, und dem archaischen Gestus eines nostalgischen Rückgriffs auf die Welt Mozarts, allerdings gebrochen durch die Erfahrungen mit der Ausdrucksmusik des 19. Jahrhunderts. Zwar wird Mozarts „Grazioso“ –Charakter, das Anmutige der musikalischen Bewegungen, wirkungsvoll eingefangen, aber es fehlt genau die diskrete Haltung, die Mozarts Tonfall so unnachahmlich macht.

### MUSIK 3: Mahler III/2 (T.1-49)

Auch Mozart komponierte bereits den Tanztypus des Menuetts um zu einem veritabeln Charakterstück, doch er verzichtete dabei ganz auf Rückblicke ins frühere 18. Jahrhundert, warf stattdessen einen Vorblick auf das spätere Prinzip des durchführungsartig ausgearbeiteten Tanzsatzes, der – wenn auch noch als Miniatur angelegt – auf Mahlers großes Durchführungs-Scherzo der fünften Symphonie vorausweist. Doch hören wir zunächst das Menuett Mozarts; es stammt aus dessen A-dur-Streichquartett KV 464.

### MUSIK 4: Mozart KV 464/Menuett (ohne Trio)

Im Scherzo, dem zentralen Satz der fünften Symphonie Mahlers wird die Idee des Durchführungs-Tanzsatzes ins schier Unermessliche gesteigert, ohne dabei auf die typischen, idiomatisch so prägnanten „österreichischen“ Charaktere zu verzichten; sie entfalten hier sogar einen Wirbeltanz, den Mahler selbst mit dem Tanz der Sterne und als Demonstration menschlicher Kraft insgesamt verglich – den Menschen auf dem Höhepunkt von Kunst und Leben sozusagen:

### MUSIK 5: Mahler V/3 (T.1-132)

Der Tanzcharakter an der Grenze musikalischer Ordnung: Dieses Prinzip verfolgte bereits Mozart im ersten Finales seines „Don Giovanni“, in dem es gerade ein Menuett ist, das zum Auslöser für die Zuspitzung der dramatischen Situation wird. Alles steht hier auf des Messers Schneide, denn die Tanzszene ist eine schier überwältigende Demonstration jenes Wiener klassischen Satzes, den als dramaturgische Konkretion zu verwenden Mozart sich hier vorgenommen hat. Die Polyrhythmik der allmählich übereinander geschichteten drei Tänze und deren Bewegung im Raum geraten jedoch ausdrücklich – neben den Charakter einer inhaltlich kühnen Collage oder Montage metrisch gegensätzlicher Strukturen – zur Dekonstruktion des eigentlich intendierten Gemeinschaftsgefühls, freilich nur im Blickwinkel des Titelhelden. Es ist gerade Kombination der drei Tänze, die – außer dass Liede ein Abbild der Ständegesellschaft sind – zur Katastrophe führt: Das ordnungsstiftende Prinzip des rhythmisch-metrisch durchkontrollierten Satzes zieht erst recht durch seinen zentrifugalen Sog jenes akustischen Chaos herbei, das sich beim Hilferuf Zerlinas im jähen Abbrechen der Tänze zeigt. Mozart stieß hier einmal bewusst an die Grenze des klassischen Komponierens.

### MUSIK 6: Mozart „Don Giovanni“ / Finale I (T. 403-498)

Genau dieses Prinzip der satztechnischen Montage divergierender musikalischer Schichten und der inhaltlichen Collage bunt wechselnder musikalischer Gestalten verfolgte Mahler im ohnehin theatralisch angehauchten Finale seiner siebten Symphonie, das allmählich den reinen blauen C-dur-Bühnenhimmel der „Meistersinger“- Festwiese Wagners, an das es sich

anfangs anzulehnen scheint, klanglich durchlöchert und immer mehr verfremdet, darin das Montageprinzip Mozarts noch verschärft und endgültig in die musikalische Moderne überführt.

#### MUSIK 7: Mahler VII/5 (T. 411-516)

Das Maß des Komponierens, die Sicherheit im Umgang mit den erreichten kompositorischen Mitteln, kurz: die Beherrschung des künstlerischen Metiers war für Mahler und Mozart gleichermaßen ebenso selbstverständliche wie auch Gegenstand der Selbstreflexion. Die Maßstäbe der Kunst auf den Prüfstand der Selbstkritik zu stellen und dabei auch noch musikalischen Humor walten zu lassen, und zwar einen Humor, der auch vor der eigenen Person nicht haltmacht, das beweisen Mahler und Mozart in zwei Stücken, die als auskomponierte musikalische Kritik gelten können, sozusagen als Demonstration des Kunsturteils und seiner Grenzen. Dass Gerade dies im Zeichen des Humors stattfinden konnte, gehört ebenfalls zum Thema des „Österreichischen“ in der Musik. Ursprünglich hatte Mozart, wie wir aus einem Brief an den Vater wissen, geplant, eine musikalische Kritik, das heißt eine Kompositionskritik mit konkreten Beispielen zu schreiben, freilich inkognito, doch tatsächlich hat er seine Metierkritik konkret auskomponiert, nämlich in einem Stück Kammermusik, dem er den durchaus hintersinnigen Titel „Ein musikalischer Spaß“ gab. Die Absicht jedoch, die Mozart hier verfolgte, ist nicht nur mehr ein bloßer Spaß, sondern es ist auch eine Art Abrechnung mit dem mittelmäßigen Komponieren überhaupt, gewissermaßen Mozarts Ästhetik ex negativo ausformuliert. Harald Kaufmann hat auf die Eigenart dieser Musik verwiesen, dass sie, außer einer Satire auf den seinerzeit akzeptierten Kunstgeschmack, eine Schale ohne Inhalt präsentiere, wenngleich eine mit größtem Charme dargereichte Musik, deren österreichischer Grundcharakter sich an dem Gespräch über das „Nichts als Form“ erweise. Andere meinten sogar, Mozart hat sich hier an die eigenen Anfänge erinnert, speziell an den kompositorischen Maßstab des Vaters und sich selbstironisch daran abgearbeitet, und zwar aus der ironischen Distanz der Position eines Meisters heraus. Er hätte also das durchaus prekäre Verhältnis von kompositorischer Normbefolgung und bewusster Abweichung thematisieren wollen. So besehen, wäre der „Musikalische Spaß“ ein Stück für Kenner, wobei es auffällig ist, dass Mozart gerade auf die Elemente seines Personalstils ausdrücklich verzichtet. Wir hören demnach ein Lehrstück in schlechte Komposition, ja einen geradehin auskomponierten musikalischen Nonsense, an dem

freilich rein kompositionstechnisch nichts auszusetzen ist. Es ist Mozarts eigener kompositorischer Gipfel als Gegenteil formuliert.

#### MUSIK 8: Mozart „Ein mus. Spaß“/I (Ausschnitt)

Als Beispiel für Mahlers hintergründigen musikalischen Humor im Bereich des Kunsturteils wenden wir uns einem seiner Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn“ zu, jenem Gesang vom Esel als Kunstrichter, der den bezeichnenden Titel „Lob des hohen Verstandes“ trägt. In der Maske eines sich harmlos gebenden Volkslieds wird hier eine scharfe Kritik an der Unvernunft der offiziellen Kunstrichter, also der Musikkritiker vorgetragen: Kuckuck und Nachtigall tragen einen Sängerwettstreit aus, und es ist genau der Esel mit seinen langen, zugleich dummen Ohren, der das Urteil spricht. Dieser tierische Beckmesser erkennt genau dem Tier den Preis zu, das fein im Takt und nur in bekanntlich zwei Tönen singt und im Übrigen in der Natur als übler Parasit auftritt: dem Kuckuck. Der melodische Gesang der Nachtigall hingegen klingt ihm nicht angenehm genug in den großen Ohren. Dafür wird der Gesang des Kuckucks als kirchentreuer Choral gelobt. Das Urteil des Esel-Kritikers erweist sich als blanker Unfug und obendrein als Produkt von Dummheit und Heuchelei. Mahlers Musik verlangt hier ein Hören um die Ecke, das den Tonfall nicht buchstäblich nimmt, sondern zu erfassen sucht, was meint.

#### MUSIK 9: Mahler „Lob des hohen Verstandes“ cpl

Der Kunstverband ist es gerade, den Mahler in ganz besonderem Maße im Finale seiner fünften Symphonie zur Anwendung bringt, und zwar auf der höheren Ebene der souveränen Heiterkeit, die es ihm erlaubt, selbst das Lied vom „Lob des hohen Verstandes“ zu zitieren, ja, es zum thematisch wichtigen Bestandteil des Satzes zu machen. Der äußeren Anlage nach ist der Satz zwar ein Rondo, im Inneren jedoch tragen sich kontrapunktische Künste größten Ausmaßes zu, denn die Form ist überlagert von fugatoartigen, komplexen Partien, wie wir sie auch aus dem Finale von Mozarts so genannter „Jupiter“-Symphonie kennen. Der Kunstverstand äußert sich hier also sowohl formal als auch inhaltlich, und damit bewegt sich Mahler durchaus in den Bahnen der Wiener Klassiker. Ein Ausschnitt aus dem Finale der fünften Symphonie mag uns das zeigen:

#### MUSIK 10: Mahler V/5 (T. 526-580)

Man hat kurz nach Mozarts frühem Tod dessen „Jupiter“-Symphonie als „Triumph der neueren Tonkunst“ bezeichnet, und gilt ebenso für Mahlers fünfte Symphonie. Damit ist eine Stufe des Komponierens gemeint, die ausdrücklich den Kontrapunkt in die

Symphonik einbezieht, zur strukturellen Verdichtung führt und eine Fusion von Fuge und symphonischem Satz ermöglicht, wenn auch mit einigen Freiheiten, aber jedenfalls mit dem Ziel, die thematischen Elemente allmählich miteinander zu kombinieren. Im Finale der „Jupiter“-Symphonie findet das seine endgültige Erfüllung in der Übereinanderblendung aller fünf Themen in der wahrlich triumphierenden Coda, die Peter Gülke mit Recht als Mozarts Gegenstück zu Bachs „Kunst der Fuge“ bezeichnet hat.

#### MUSIK 11: Mozart KV 551/IV (Reprise u. Coda)

Mozarts Erfahrungen mit dem Kontrapunkt waren aber nicht erst durch die Begegnung mit der Kunst Bachs in den späten Wiener Jahren möglich, sondern reichten bis in seine frühe Salzburger Zeit zurück, als er den Kontrapunkt anhand der Kirchenmusik erlernte. Auch für Mahler war der Umgang mit dem kontrapunktischen Denken eine sozusagen ursprüngliche Erfahrung, die er dann später – ebenfalls durch das Studium Bachscher Musik – vertiefte. Beide fühlten sich durch Bach in ihrer schöpferischen Neugierde und auch in ihrer kühnen kompositorischen Phantasie herausgefordert, ja, sie wagten erst recht durch den Kontrapunkt eine unerhörte satztechnische Dichte, Mozart etwa in einer Fuge für zwei Klaviere vom Dezember 1783, die er dann im Sommer 1788, also zur Zeit der drei letzten Symphonien, für Streicher bearbeitete. Das Werk ist Ausdruck eines Kunstanpruchs, den er hier sogar als Grenzgang ausgeführt hat. Das Ergebnis ist eine geradezu abweisende Geschlossenheit höchster Satzdicke, bei der es keine thematisch freie Note mehr gibt. Und auch harmonisch bewegt sich Mozart hier an der Grenze des klassischen Komponierens.

#### MUSIK 12: Mozart KV 546 (ab T. 23)

Mahler stand dieser satztechnisch Dichte Mozarts keineswegs nach: Auch wagte einen kompositorischen Grenzgang des Kontrapunkts in der Burleske, dem dritten Satz seiner neunten Symphonie, bereits an der Schwelle der neuen, atonalen Musik Schönbergs steht und harmonisch nur noch schwer ins herkömmliche Akkordschema einzuordnen ist. Es scheint, als habe Mahler hier gerade durch Überkonstruktion des Satzbildes mithilfe komplexer kontrapunktischer Verfahren den Eindruck wildgewordener, ja geradezu chaotischer Musik erwecken wollen – die Welt gewissermaßen als akustische Hölle!

#### MUSIK 13: Mahler IX/3 (T. 180-261)

Bekanntlich spielen Tanz- und Bewegungscharakter, insbesondere der Marsch in der Musik der Wiener Klassiker, aber auch Gustav Mahler eine entscheidende Rolle, ja,

man könnte sie sogar als Maßstab für den immanent realistischen Grundcharakter dieser Musik ansehen. Das würde jedenfalls bedeuten, dass auch der Ursprung der Musik Mozarts wie Mahlers in der lebendigen Körperhaftigkeit der Bewegung läge, auch wenn Mahlers musikalische Sprache immer wieder in metaphysische Höhen ausgreift, von denen Mozart noch nichts wissen will oder braucht, obwohl er vielleicht auch das gekonnt hätte, denn er beherrschte ja bekanntlich alles, selbst das scheinbar Unmögliche. Marschcharaktere finden wir auch bei ihm allenthalben, wenn auch keine Trauermärsche, abgesehen von einer kleinen Gelegenheitsarbeit in diesem Genre. Der Gestus des Marsches ist ja das Vorwärtsdrängende, Aktivierende, Wohl auch Raumgreifende und Raumerfüllende, im Besonderen das Näherrücken, das für Mozarts ohnehin stets dramatisch orientierte musikalische Phantasie zusammenfiel mit konkreten szenischen Vorstellungen. So entfaltete er im Finale des dritten Aktes seiner opera buffa „Le nozze di Figaro“ das Hörbild eines näher rückenden Marsches, dessen stampfender Gestus auch dynamisch immer mehr anwächst und sogar bedrohlichen Charakter annimmt. Figaro will ja mit diesem Hochzeitsmarsch dem Grafen die Hochzeitszeremonie abzwängen und hat deshalb kaum noch Zeit. Der Marsch tritt im entscheidenden Moment ein und duldet keinen Aufschub mehr. Er gerät in den Sog der rasch vorangetriebenen Ereignisse, ja, er bildet selbst ein solches merkwürdiges Ereignis, als finge hier bereits, drei Jahre zuvor, die Französische Revolution an. Das merkwürdige Changieren zwischen dem C-dur der Marschbewegung und dem a-moll der Herold-Rufe, mag auf Mahlers Phantasie einen ganz besonderen Eindruck gemacht haben, denn er erinnerte sich genau daran im Marschteil des ersten Satzes seiner dritten Symphonie. Doch hören wir zunächst Mozarts Hochzeitsmarsch:

MUSIK 14: Mozart „Figaro“ / „Ecco la marcia“

Die Vorstellung eines allmählich näher rückenden Marsches hat Mahler im rascheren Teil des ersten Satzes seiner dritten Symphonie kompositorisch beschäftigt; nur ist es der Sommer mit dem dionysischen Gefolge des großen Pan, der hier Einzug hält, teilweise wilde Gesellen und vor allem buntes Gesindel, das die sonst so säuberlich getrennten Musikarten gehörig durcheinander wirbelt. Das ist denn auch die Grundidee der dritten Symphonie: Ein Bild der Welt in allen ihren Widersprüchen zu entwerfen, die Grundspannung zwischen Werden und Vergehen musikalisch immer wieder aufs Neue auszutragen und dabei die Trennung der Musik in unterhaltende und ernste – was immer das auch sei – grundsätzlich zu missachten. Dafür erhält alles Einlass in diese musikalische Welt, eben auch der Schmiss des Marsches, sei es des



militärischen, sei es des ganz und gar trivialen. Am Ende des sogartigen, riesigen ersten Satzes der dritten Symphonie rückt der Marsch endgültig in den Vordergrund, an die Rampe des musikalischen Geschehens, und zuletzt treffen alle bislang räumlich getrennten Marschgruppen auf einem imaginären, großen Platz zu einem Ankunftstusch zusammen, dessen stampfende Lebensfreude schier überschwänglich ist.

#### MUSIK 15: Mahler III/1 (ab t. 750)

Den Umgang mit den unterschiedlichsten Schreibarten und Stillagen, mit allen Arten des Komponierens also, beherrschte natürlich auch Mozart, und es gehörte, abermals vergleichbar Mahler kompositorischem Können, selbst die Bezugnahme auf Vorhandenes dazu, ohne dass das zu einer blassen Imitation von vorfindlichen Modellen geriete. Es geht vielmehr darum – ebenso bei Mahler – aus vorhandenem Material Neues zu schaffen, indem es entweder neu zusammengesetzt oder etwas anderes aus ihm heraus entwickelt wird. Man nennt dies eine Art beziehnehmenden Komponierens, das im Übrigen der so genannten Einfalls- und Originalitätsästhetik des 19. Jahrhunderts denkbar fern steht. Insofern gehört Mahler eher zur universalen Ästhetik Mozarts und zu ihrer lustvollen Vermischung der Stillagen bis hin zu wörtlichen musikalischen Anspielungen und veritablen Zitaten. Jedenfalls verführte bereits Mozart in der Exposition des ersten Satzes seiner „Jupiter“-Symphonie so: Die drei thematischen Bereichen entfalten nämlich drei verschiedene Stilebenen, und am Ende, nach dem plötzlichen und heftig überraschenden c-moll-Einbruch, zitiert Mozart sich selbst, und zwar durchaus selbstironisch, in dem er seine eigene Konzertarie „Un bacio di mano“ herbeiruft, in dessen Text die ihm sattem bekannten Ermahnungen des Vaters entgegentreten, sich in der Welt diplomatisch zurechtzufinden – eine äußerst hintersinnige Anspielung am Ende der ohnehin derart vielschichtigen symphonischen Exposition, und dazu noch mit lässiger Eleganz vorgetragen!

#### MUSIK 16: Mozart KV 551/I/Exposition

Rechnet man Mozarts Eigenzitat im ersten Satz seiner „Jupiter“-Symphonie zu den zahlreichen Spielarten seines musikalischen Humors, dann verfügt auch Mahler über eine ganze Bandbreite dieser Art musikalischer Äußerung, die bei ihm sogar bis ins Ironische oder gar Parodistische reicht, mitunter mit geradezu ätzender Schärfe daherkommt wie zum Beispiel im Trio des sinistren Scherzos seiner sechsten Symphonie, der so genannten „Tragischen“, die zugleich eine strengste seine dürfte. Zwar scheint sich im Trio die gespenstische Welt des Scherzos aufzulichten, aber es

geht hier keineswegs gemütlicher oder womöglich harmloser zu, auch wenn man das von einem kontrastierenden Trio üblicherweise erwartet. Ganz im Gegenteil: Wir vernehmen hier eine Gestus des nicht ganz Geheuren, der im Wechselspiel des Metrums vorgetragen wird und, wie Hans Ferdinand Redlich gemeint hat, nichts weniger als eine Verhöhnung des ehemaligen so genannten „galanten“ Stils darstellt, also einen etwas despotischen Rückblick aus ancien regime des späteren 18. Jahrhunderts, mithin der Zeit Mozarts. Sollte Mahler sie etwa in diesem Fall als zopfig empfunden haben? Will er sei wirklich nur verhöhnen? Oder was meint er eigentlich mit der Vortragsbezeichnung „altväterisch“, die er noch durch eine „Grazioso“-Angabe ergänzt? Sollen wir diese Musik als uneigentliche hören? Zumindest sollen wir uns hier nicht behaglich zurücklehnen, aber das dürften wir im Grunde auch bei Mozart nicht, um ihn verhängt hat, indem sie ihn als bloß schön singenden Musiker zurechtinterpretiert. Mahlers Blick im Trio der sechsten Symphonie auf die Zeit Mozarts ist jedenfalls durch und durch gebrochen, erhegt dabei genau den ironischen Tonfall, über den auch bereits Mozart so souverän verfügt, dass man ihn kaum überhören dürfte. Inmitten der tragischen Vorgänge der sechsten Symphonie entfaltet Mahler in dieser Enklave des Scherzos eine durch und durch gebrochene heile musikalische Welt, die sich als uneigentlich zu erkennen gibt, ohne dass sie dem Spott preisgegeben würde, wie Redlich gemeint hat. Es ist eben nur eine Episode, wenn auch eine überaus charakteristische.

#### MUSIK 17: Mahler VI/2 (T. 97-171)

Das Mittel musikalischer Ironie in Verbindung mit einem stilistischen Rückblick gebraucht Mozart im Finale des dritten Aktes von „Le nozze di Figaro“, allerdings dramaturgisch begründet. Es gilt jener Szene, in der dem Grafen heimlich das Billet mit der Nadel zugesteckt wird, während die Hochzeitsgesellschaft einen gezierten, barockisierenden Fandango in der bei Mozart ohnehin stets nicht ganz geheuren Tonart a-moll tanzt. Dieser Tanz hat es bekanntlich in sich, doch erst in Mozarts ironischer Behandlung erhält er einen Unterton, der das ganze dramatische Ausmaß der Ironie überhaupt erst begreiflich macht. Und tatsächlich hat es der Graf plötzlich sehr eilig, das Hochzeitsfest abermals zu verschieben. Mozarts Fandango ist weit mehr als eine bloße Stilkope: Er ist ebenso Musik in Anführungsstrichen oder als akustisches Notabene formuliert, wie wir das erst wieder in der Musik Mahlers vorfinden.

#### MUSIK 18: Mozart „Figaro“/Fandango

Eine ganz andere Art von Rückblick, nämlich einen fast zärtlichen, jedenfalls mehr als nur nostalgischen Rückblick richtet Mahler in den beiden ausdrücklich so bezeichneten „Nachtmusiken“ seiner siebenten Symphonie auf die musikalische Vergangenheit, einen wissenden, vertieften und inhaltsreichen Blick immerhin, der nicht nur die musikalische Welt der frühen Romantik beschwört, etwa Schuberts, sondern auch bis zu Mozart zurückgreift, ihn einmal sogar, in der ersten Nachtmusik, deutlich zitiert, das Thema des langsamen Satzes der Es-dur-Symphonie KV 543, die man im 19. Jahrhundert, aus welchen Gründen auch immer, Mozarts „Schwanengesang“ genannt hat. Damit war wohl der vornehmlich lyrische Grundton dieser Symphonie gemeint, der denn auch gut zur ebenfalls lyrischen Welt der beiden Nachtmusiken Mahlers zu passen scheint. Die erste Nachtmusik ist ein Marsch, die Darstellung einer Nachtwanderung mit Naturlauten aller Art und Wandermotiven, die sich immer wieder zu lyrischen Inseln verdichten. Außer dem Schubertschen Singen vernehmen wir hier auch Rufmotive, Signale aus fernem Hauptquartier, um Ernst Bloch zu zitieren, sowie jene Anspielung auf Mozarts Es-dur-Symphonie, die freilich bloße Episode bleibt. Der Satz endet mit klanglichen Verfremdungen und einem einsamen hohen Einzelton, der fragend ins Ungewisse blickt, ob es wohl mehr gäbe als Erinnerung an einstige musikalische Schönheiten.

#### MUSIK 19: Mahler VII 2 (ab T. 294)

Nun also der langsame Satz aus Mozarts später Es-dur-Symphonie KV 543: Abgesehen von dem bei Mahler zitierten Hauptthema überrascht Mozart hier mit einem völlig unvermittelten Einbruch des Erschreckens, der zudem in den Bläsern ein neues Motiv hervorruft, das weit in die Zukunft weist, etwa zur Musik Bruckners oder eben auch Mahlers. Es klingt, als täte sich ein jäher Abgrund auf, über dem sich die ansonsten so geordnete musikalische Welt Mozarts erhebt.

#### MUSIK 20: Mozart KV 543/II (ab T. 87)

Die zweite Nachtmusik der siebenten Symphonie Mahlers ist eine Serenade – auch hier treffen wir, wie beim Marsch der ersten, auf eine Genre, das es bereits bei den Wiener Klassikern, besonders bei Mozart gibt; man denke nur an dessen drei große Bläserserenaden. Bei Mahler indessen macht sich in erster Linie das musikalische Moment des österreichischen Idioms im Allgemeinen geltend, etwa der Wiener Heurigenmusik und deren wie improvisiert wirkender Gestik. Das Orchester ist hier auf kammermusikalische Durchsichtigkeit hin reduziert und enthält auch zwei Instrumente, die den Grundcharakter des Satzes bestimmen: Gitarre und Mandoline. In

seiner bekannten Prager Rede von 1912 über Mahler fand Schönberg treffende Worte über Mahlers musikalische Welt in dieser Nachtmusik und verwies insbesondere auf den Grundklang, der – auf modernere Art natürlich – ganz dem verfahren der Wiener Klassiker entspräche, einzelne Stücke klanglich auf einer bestimmten Instrumentengruppe aufzubauen. Und Schönberg fügte noch hinzu, ich zitiere: „Dass und wie sehr Mahler auf solche und ähnliche Art der klassischen Musik viel näher ist, als es den Anschein hat, wird man wohl bald im einzelnen herausfinden.“ – Nun, so wäre Schönberg jetzt zu ergänzen, unternehmen ja gerade einen solchen Versuch.

#### MUSIK 21 Mahler VII/4 (ab T. 311)

Während der Abgesang der zweiten Nachmusik aus Mahlers siebenten Symphonie in die Welt der Wiener Klassiker mit subtiler Geste zurücktaucht, greift der späte Mozart – sofern man bei einem derart jung gestorbenen Komponisten überhaupt von einer Spätzeit reden kann – auf musikalische Abgründigkeit voraus, die im Westen den Charakter des Anti-Klassischen oder zumindest des Nicht-mehr-klassische aufweisen, jedenfalls unerhört und irritierend sind, selbst für uns heutige Hörer, sofern wir und nicht allzu sehr an diese Musik gewöhnt haben. Eine Passage wie etwa die Durchführung des Finales aus der großen g-moll-Symphonie KV 550 reißt eine Dimension des Zerklüfteten auf, die der Gebrochenheit Mahlers sehr nahe kommt:

#### MUSIK 22: Mozart KV 550/IV (Durchführung)

Ebenfalls ein Element der Musik Mahler ist das Phänomen der klanglichen und inhaltlichen Verfremdung und einer speziellen Ebene des Tonfalls, die man mit dem paradoxen Begriff des „Traurig-Schönen“ umschreiben könnte. Beides finden wir gerade in Mozarts letzten Werken, vor allem in seinem letzten Klavierkonzert: Die musikalische Abgeklärtheit mutet hier seltsam ungreifbar an; es scheint, als trage Mozart wie der alte Haydn fröstelnd die Kulissen von der Bühne einer resignativen Heiterkeit. Wir hören ein Lächeln unter Tränen und das Paradox eines gleichsam traurig gewordenen Dur, so, als verberge sich hinter der musikalischen Erscheinung etwas, das uns nicht gesagt werden darf. Die Musik klingt indirekt, zumindest verschleiert und fremdartig kühn, wenn nicht gar abweisend. Tatsächlich hat Mozart mit diesem Konzert seinen Abschied als Pianist in Wien genommen. Und wir hören denn auch zugleich den Tonfall des Abschieds heraus, und zwar eines Abschieds für immer.

#### MUSIK 23: Mozart KV 595/I (Durchführung)

Künstlichkeit und Transparenz, Einfachheit auf zweiter, reflektierter Ebene, subtile Ausdruckskunst und Ton des Abschieds – das sind auch Kriterien für die wundersame vierte Symphonie Mahlers, die auf die Welt mit dem Blick des Kindes reagiert, ohne selbst kindlich oder gar kindisch zu sein; ganz im Gegenteil. Es klingt eher so, wie Kinder die Musik der Erwachsenen hören, also weder ganz echt noch gar falsch. Es ist dieser Musik das Staunen des Kindes vor dem Fremdartigen einkomponiert, und das ist konkret gesehen der musikalische Klassizismus dieser Musik, freilich noch nicht im Sinne des späteren Neoklassizismus eines Strawinskys, der ein kompositorischer Blick in den Spiegel ist. Mahlers Welt der vierten Symphonie zeigt die Welt im Spiegel, ja auf dem Kopf, die Rückseite des Mondes gewissermaßen, wie Mahler selbst es erläutert hat. Der erste Satz findet nämlich sein Gegenstück im Lied-Finale, in dem ein Kind, wenn auch durch eine Frauenstimme, erklärt, was der Sinn der Symphonie sei – so scheint es jedenfalls. Der erste Satz beginnt sogleich mit Verfremdungen: Wir hören einen symphoniefremden Schellengestus, als ginge es auf eine musikalische Schlittenfahrt, und da gibt es bald noch mehr als nur das große Einmaleins. Die Thematik scheint von Mozart zu sein, aber tatsächlich stammt sie aus zwei Klaviersonaten Schuberts – wir hören also die musikalische Welt Mozarts durch die Brille Schuberts – ein weiteres Moment der Verfremdung. Bei einem solchen Anfang muss man also auf alles gefasst sein.

#### MUSIK 24: Mahler IV (T. 1-37)

Am Ende des Satzes fragen die Geigen, ob das denn alles wahr sei, was wir gehört haben, zugleich aber ist es der für die Wiener Klassiker typische Schlussgestus, über die Subdominante die Schlusskadenz zu erreichen. Ist das Modell also doch die klassische Kindersymphonie?

#### MUSIK 25: Mahler IV/1 (Coda)

Den musikalischen Blick des Kindes hat Mozart Anfang des Jahres 1791 in ein miniaturistisches Lied gefasst, das ihn ganz als den Musiker der erfüllten und geistesgegenwärtigen Augenblicke zeigt, ohne Erinnerungen und auch ohne Sehnsüchte, nur dem Spiel des Moments verhaftet.

#### MUSIK 26: Mozart „Das Kinderspiel“ cpl.

Im Finale von Mahlers vierten Symphonie dagegen erklärt uns das Kind, dass es kein wahres Jenseits gibt, nur dasselbe Blutvergießen im himmlischen wie im irdischen Leben. Und am Ende schläft die himmlische Musik, die wir eigentlich zu hören bekommen sollen, so paradox zum Textinhalt, dass alles für Freuden erwacht, ein,

dass man glauben möchte, sie würde niemals mehr erwachen. Das musikalische Moment des Seraphischen, das Mahler an Mozarts Musik so bewunderte, bleibt für unsere Ohren nach dem Wunder Mozart offensichtlich unerreichbar.

MUSIK 27: Mahler IV/4 (Schluss)