

## **Mahlers Wien.**

Zu den Voraussetzungen einer musikalischen Physiognomik. Von Gerhard Scheit

(Vortrag, gehalten am 25. 8. 2003 beim Europäischen Musikfest in Stuttgart)

### **I**

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

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

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

So vereinigen sich hier, in diesem Kopf eines jungen Mannes aus jüdischem Haus, die Denkformen des 19. Jahrhunderts auf fatale Weise, die Ausprägungen des deutschen Idealismus werden durch die deutsche Romantik hindurch wahrgenommen – Fichtes Ich durch Wagners Erlösungswahn. Wagners Werk und Weltanschauung kommt in allem entscheidende Bedeutung zu: in der Sicht auf die Juden ebenso wie in der Perspektive auf die Frau: der Wagnersche Siegfried sei, so Weininger, „das Unjüdischste (...), was erdacht werden konnte (...)“; Wagner selbst der größte Mensch seit Jesus Christus. *Geschlecht und Charakter* kann geradezu als entfaltete Philosophie von Wagners *Parsifal* studiert werden; Kundry ist die Figur, in der sich das falsche Geschlecht mit der falschen Rasse überschneidet. Kundry wird zur Vernichtung getauft, sie wird von den Gralsrittern getauft, verstummt und stirbt; Weininger entleibt sich selbst, nachdem er ein Jahr zuvor zum Protestantismus übergetreten war.

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

## II

Nike Wagner hat diese Stadt, in der Weininger seine Dissertation schrieb und sich erschoss, in der Gustav Mahler zwanzig Jahre davor an Konservatorium und Universität studiert hatte, mit gutem Grund einen „Gralsplatz“ genannt. Es spricht wirklich vieles dafür, daß es sich hier um ein Treibhaus handelte, worin das, was deutsche Kultur und Ideologie des 19. Jahrhunderts an Erlösungsphantasien und Todesmetaphysik, aber auch Antisemitismus und Antifeminismus hervorgebracht hatten, die unglaublichsten Blüten trieb. Das Wagnersche Werk gewann dabei eine besondere Ausstrahlungskraft: davon zeugen die frühen Jahre von Theodor Herzl ebenso wie die Jugendjahre Hitlers. Hier durchdrang sich der religiöse Antisemitismus Luegers mit dem rassistischem Schönerers; hier formulierten Houston Stuart Chamberlain, der Schwiegersohn Wagners, Lanz von Liebenfels und so viele andere ihre Rassen- und Verschwörungstheorien. Hier finden sich aber auch die erstaunlichsten Zeugnisse sexueller Pathologie. (Ich empfehle dazu das Buch Nike Wagners mit dem schönen Titel: „Mann, sei nicht so hysterisch!“, in dem viele dieser Zeugnisse versammelt sind: neben Weininger, finden sich Peter Altenberg, Richard von Schaukal, Richard Dehmel und andere mit Bekenntnissen, die Otto Weiningers Dissertation plötzlich als Spitze eines Eisbergs erkennbar werden lassen.)

Warum sich gerade an diesem Ort und aus den hier offenbar in besonderer Konzentration und Intensität auftretenden Neurosen so vieles von dem zusammenbraute, was später den Vernichtungswahn entfesselte – und warum hier zugleich die wichtigsten Antworten gegeben und die bedeutendsten Analysen niedergeschrieben wurden (ich verweise nur auf Sigmund Freud, der übrigens bei Antisemitismus im allgemeinen wie eben auch bei Weininger im besonderen einen Kastrationskomplex diagnostizierte), ist nicht leicht zu sagen.

Die eigenartige Zuspitzung hängt in diesem Fall gewiß mit der besonderen Konstellation der Habsburgermonarchie zusammen: Wien war das Zentrum eines Reichs, das in der Zeit des wachsenden Nationalismus kein Nationalstaat war, sondern ein sogenannter Vielvölkerstaat.

Die darin politisch herrschende, ökonomisch profitierende und kulturell hegemoniale Bevölkerungsgruppe der Deutschösterreicher mußte auf der Hut sein, ihre Vorherrschaft zu verlieren, seit die Verbürgerlichung der Gesellschaft die alten Barrieren des Standes niedergerissen hatte. Man verstand sich übrigens als Österreicher nur im Hinblick auf das Kaiserhaus, als Nation jedoch fühlte man sich ganz deutsch, so deutsch, wie eine Bayer oder Preuße – insbesondere aber wenn es darum ging, seine Position als Herrenvolk innerhalb der Monarchie zu behaupten, als jenes Volk, das alle wichtigen Stellungen im Staat besetzte, von der Produktivität den größten Nutzen zog und die Kultur dominierte (wie beschreibt doch Hofmannsthal die österreichische Musik bzw. Kultur: „ein Hauch von Slawischem, ein Glanz von Italienischem“, aber „aus der tiefsten Deutschheit geschöpft“). Diese Deutschen oder Deutschösterreicher waren das „Reichsvolk schlechthin“ (Otto v. Habsburg), Träger des Staates, Herren der Wirtschaft und Leitbild der Kultur - eine Vormachtstellung auf ganz anderer gesellschaftlicher Grundlage, als etwa die der Deutschsprechenden in der Schweiz, und nach außen hin immer an das nationale Gefüge Deutschlands gebunden.

In dieser merkwürdigen, im Zeitalter der Nationalstaaten zunehmend prekären Position war man für die Schriften und Werke des Bayreuther Meisters besonders empfänglich. Auch Theodor Herzl war ein glühender Verehrer Richard Wagners. Zugleich ist bei ihm mit dieser Verehrung die erste schwere Auseinandersetzung im Politischen verbunden, der erste jener Brüche, die ihn zum Begründer des Zionismus werden ließen: Herzl war 1881 der Studentenverbindung *Albia* beigetreten: zwei Jahre später – Mahler wechselte damals gerade als Kapellmeister von Olmütz zu einem Engagement am Wiener Carltheater – kam es beim Kommers des „Vereins der deutschen Studenten“ zum Eklat. Bei dieser Versammlung von über achthundert Studenten hielt Hermann Bahr, ebenfalls von der *Albia*, eine Rede anlässlich des Todes von Richard Wagner, die zu einem großdeutsch-antisemitischen Bekenntnis wurde und frenetischen Jubel, ja eine Art Pogromstimmung, auslöste, so daß die Versammlung schließlich von der Polizei aufgelöst werden mußte. In seiner Jugend hatte dieser Hermann Bahr einmal demselben studentischen Kreis wie Gustav Mahler angehört, zu ihm zählten auch Viktor Adler und Engelbert Pernerstorfer, die später zu den prägenden Personen der österreichischen Sozialdemokratie wurden. Mahler hatte Wien bereits verlassen, um seinen wechselnden Engagements nachzukommen, als dieser Kreis von deutschnational-liberal orientierten Intellektuellen auseinanderbrach – die entscheidende Bruchlinie war der Antisemitismus. (Hermann Bahr selbst ist indessen berühmt dafür geworden, rasch hintereinander die verschiedensten künstlerischen und weltanschaulichen Positionen einzunehmen, von der deutschnational-antisemitischen Hetzrede bis zum naturalistischen

Skandal, vom ausgeprägten Symbolismus über den tiefsten Boulevard zum katholischen Glaubensbekenntnis. Er heiratete 1909 übrigens Anna von Mildenburg, die Opernsängerin und enge Freundin Gustav Mahlers aus dessen Hamburger Zeit.)

Theodor Herzl erklärte nach jenem Skandal, den Bahr beim Kommers der deutschnationalen Studenten verursacht hatte, seinen Austritt aus der Studentenverbindung.

Natürlich gab es auch in Wien viele, die sich der Begeisterung für Wagner nicht anschlossen, die Distanz hielten, und das insbesondere unter jenen Intellektuellen, die wie Weininger dem jüdischen Bürgertum entstammten: Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Hofmannsthal, auch Karl Kraus – aber noch sie blieben allein durch die Faszination, die ein „Genie“ wie Weininger auf sie ausüben konnte, in den Kreis des Gralsplatzes einbezogen. In dieser Hinsicht, aber nur in dieser, läßt sich die Bedeutung Weiningers vielleicht mit der Gustav Mahlers vergleichen.

### III

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

Mahler verehrte Wagner wie keinen anderen Komponisten - ausgenommen Beethoven. Obgleich ihm Wagners *Regenerationsschriften*, mit ihrer äußersten Steigerung des antisemitischen Wahns, schon seit seinen Wiener Jugendjahren bekannt waren - sie veranlaßten ihn sogar für einige Zeit, Vegetarier zu werden – und obgleich er sich der antisemitischen Implikationen mancher Figuren Wagners bewußt war – Wagners Mime, so sagte er einmal, sei „die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden“ – trotz alledem findet sich in den Briefen und Äußerungen, die überliefert sind, keine einzige kritische Bemerkung über Wagners Weltanschauung. Und Mahler gehörte keineswegs zu denen, die doch immerhin manchmal Gelegenheit hatten, den Antisemitismus zu überhören

und zu übersehen, der einem auf Schritt und Tritt in dieser Stadt begegnete, sei's an der Universität oder am Konservatorium, sei's angesichts der vielen Karikaturen und Pamphlete, die täglich erschienen, oder in den begeistert aufgenommenen Reden der deutschnationalen und christlichsozialen Demagogen, die damals das politische Leben beherrschten.

Oft sagte Mahler, so berichtet Alma Mahler-Werfel, „ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ist man Eindringling, nirgends erwünscht.“ Constantin Floros zieht aus solchen Äußerungen sogar den Schluß, daß Mahler „unter einem Ahasver-Komplex litt.“

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

1879 versucht der neunzehnjährige Mahler in einigen Briefen an seinen Freund Josef Steiner, der auch der Textdichter seiner Jugendorper *Ernst von Schwaben* war, die Geschichte seines Lebens in einer Art Traumbild zu fassen: Er selbst sieht sich darin tatsächlich als „Ahasver“, der sich vergeblich bemüht, in die „selige erlösende Nähe“ eines Engels zu gelangen. Aus dem wolkenbedeckten Himmel blickt, „wie auf dem Raffaelschen Madonnenbild, ein Engelsköpfchen hervor, und unter ihm steht Ahasver mit seinem Leiden, und möchte hinauf zu ihm in die selige erlösende Nähe, doch der Engel entschwebt lachend, und er starrt ihm im unermeßlichem Schmerze nach, dann nimmt er seinen Stock, und ziehet weiter, ohne Tränen, ewig, unsterblich!“

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

#### IV

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

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

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

Bei den beiden Äußerungen, die ich von Gustav Mahler zitiert habe – das eine Mal die Identifikation mit Mime, das andere Mal mit dem ewigen Juden – zeigt sich eine charakteristische Ambivalenz, gerade was das Physische betrifft: Bei der Identifikation mit

Mime steht es ganz im Vordergrund, betrifft sozusagen den Antisemitismus als physisch empfundener Abneigung eines Fremden, das nur allzu vertraut ist, Abspaltung verleugneter Wünsche vor allem sexueller Natur. Wobei auffällt, daß Mahler – so wie Natalie Bauer-Lechner es berichtet – keineswegs mit Ekel von Mime spricht, sondern eine besondere Affinität zu dieser Figur durchaus mit Lust und einem gewissen Stolz zu betonen weiß; er kehrt die physisch empfundene Abneigung um und holt auf diese Weise das Abgespaltene wieder zurück, macht es sich bewußt. Und das geschieht gerade in der Betonung des physischen Aspekts der Imitation. Es gibt auch eine Erinnerung über seine Kapellmeisterzeit an einem Sommerfrische-Theater in Bad Hall, worin Mahler es nachträglich bedauert, daß er keine Gelegenheit bekam, sich in der Verkörperung der Chargenrollen zu versuchen, da er dabei „eine Menge nie mehr Einzuholendes dabei gelernt hätte“.

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

In den Symphonien, die Mahler geschrieben hat, wird genau dieser Gegensatz entfaltet. Aus dem existentiellen Dilemma also fand Mahler - wie es scheint - einen künstlerischen Ausweg in der Symphonik. Hier konnte er sich gleichsam anonym mit Wagner auseinandersetzen. In einem Brief von 1896 spricht Mahler zunächst ganz allgemein von einem „Scheidewege“ zwischen symphonischer und dramatischer Musik; der Symphoniker jedoch werde, so Mahler weiter, „in seinen Mitteln vollberechtigt und vollbewußt in das Ausdrucksvermögen, welches der Musik durch Wagners Wirken gewonnen wurde, hinübergreifen (...)“. Mahlers symphonisches Konzept ist geradezu darauf gegründet, dieses ‚Hinübergreifen‘ zu ermöglichen und dabei die musik-dramatischen Charaktere Wagners in absolut-musikalische ‚Charaktere‘ zu transponieren. (Bereits das *Klagende Lied* von 1880 überführt den dramatischen Zusammenhang in einen epischen: die einzelnen Stimmen verkörpern nicht Charaktere, sondern erzählen abwechselnd eine einzige Geschichte.) An Wagners Musikdramaturgie sind zurecht die einzigartigen „Techniken zur Konfliktdarstellung“

hervorgehoben worden - Methoden der „Eintrübung, Verzerrung und Entstellung“ (Georg Knepler) mit Hilfe bestimmter und bestimmbarer Themen und Motive. Eintrübung, Verzerrung und Entstellung sind jedoch stets gewissen negativen Figuren zugeordnet, die man mit Mahler und Adorno als „Judenkarikaturen“ bezeichnen kann: Mime, Alberich, Beckmesser – und weniger karikaturistisch angelegt: Klingsor und Kundry. Als solche werden sie heute vermutlich kaum noch wahrgenommen, zu Mahlers Zeiten aber war diese Assoziation geradezu unwiderstehlich. So wurde von einer Gruppe jüdischer Opernbesucher bei der Wiener Aufführung der *Meistersinger* im Jahre 1870 im II. Akt gegen Beckmessers Lied lauthals protestiert: „Wir wollen es nicht hören!“ Es wurde als Persiflage des Judentums und seiner Gesänge verstanden. Barry Millington deutete übrigens jüngst die Melodieführung dieses Lieds als Parodie auf den Kantoralstil, die traditionellen Melodien des Vorsängers im Tempel.

Wie auch immer – Mahler löst solche aus raffinierten Anspielungen resultierende „Semantisierung“ (Knepler) auf, indem er Eintrübung, Verzerrung und Entstellung als Formen absoluter Musik übernimmt; indem er sich als Komponist von der Oper überhaupt abwendet, und doch das ausgeprägt physische Moment, die Lust an der körperlichen Parodie, was in jenen Figuren Wagners konzentriert zum Ausdruck kommt, nicht verleugnet, sondern in einem vollständig veränderten Zusammenhang bewahrt. Hier im symphonischen Raum war er nicht gezwungen, das an der eigenen Sexualität als bedrohlich Empfundene – Freud sprach bei Mahler von einem Marienkomplex – in Bilder umzusetzen, sie sich nach dem Vorbild von Mime und Kundry - zwangsläufig gegen ihn selbst wenden mußten; und fand dennoch musikalische Formen, dieses Bedrohliche gleichsam auszuleben, also nicht zu verdrängen, sondern zu sublimieren.

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



Trivialitäten abgehen kann, ist zur Genüge bekannt. Diesmal übersteigt es allerdings alle erlaubten Grenzen.“

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

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

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

Der Tanz ist aber zugleich die letzte Spur in der symphonischen Form, die noch unmittelbar auf das Physische, mittelbar auf das Sexuelle zurückverweist: sublimierte Form von Sexualität. Indem Mahler diese Tänze – wie er selbst sagt – mit „Trivialitäten“ anreichert – betont er diese Herkunft, als das, was aus dem Konzertsaal ausgegrenzt, was verleugnet wurde. (Wer einmal gesehen hat, wie Leonard Bernstein mit vollständigem Köpereinsatz ein Mahlersches Scherzo dirigiert hat, weiß was ich meine; und versteht vermutlich auch, warum Nikolaus Harnoncourt Mahler ganz ablehnt.)

Die Sexualität ist diese Teufelsfratze, von der Alma Mahler spricht, die Teufelsfratze der bürgerlichen Gesellschaft. Und Mahler verschafft ihr zusammen mit der als jüdisch geltenden Fremdheit wieder Eingang in den Konzertsaal. Das mußte heftige Abwehr hervorrufen – zumal in Wien. In den Opern Schrekers und Alban Bergs wurde dieses bei Mahler exponierte Moment dann zur dramatischen Figur: nicht die romantisch überhöhte Liebe, sondern die als das Niedrige bekämpfte körperliche Lust wurde zum Leitmotiv der modernen Oper, Kundry wurde von ihrem Fluch befreit.

## V

Die besondere Provokation der Mahlerschen Symphonien besteht aber darin, daß sie nicht nur jenes Moment des Physischen exponieren, sondern daß sie es mit der Sphäre des Erhabenen konfrontieren. Auf diese Weise wird eine ganz neue Art von musikalischem Reichtum möglich. (Dies wäre im einzelnen an der Musik selbst bis hin zur Entwicklung im Kontrapunktischen zu zeigen.) Es ist das eine Reichtum, der nicht auf Ausgrenzung und Eliminierung des Fremden beruht. Dafür nun noch ganz kurz zwei Beispiele, ein sehr frühes und ein sehr spätes.

Schon in der *Ersten* Symphonie wird das Heterogene eng aneinandergerückt und zuweilen bereits übereinander geschoben - so etwa in einer Passage am Ende des 3. Satzes (T.138-150): „erklingen im ersten Satzteil der düstere Kanon und die ‚lustige Weise‘ nacheinander, so ertönen sie jetzt simultan, um die Gleichzeitigkeit von Tragik und Trivialität in der Welt zu versinnbildlichen.“ (Constantin Floros) Freilich ist der ‚tragische‘ Kanon selbst schon gebrochen, in sich verfremdet, wenn er am Beginn erklingt: eine gleichsam ausgeleierte Tragik, zu deren Begleitung Mahler in den Oboen und den Es-Klarinetten einen punktierten (Tanz)Rhythmus und Vorschläge erklingen läßt (T.19ff.).

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

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