

Rezension

Martin Pensa (2021): „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte“. Gustav Mahlers Neunte Sinfonie, München: edition text+kritik.

Hans-Joachim Hinrichsen, Universität Zürich¹

DOI: [10.36950/sjm.39.20](https://doi.org/10.36950/sjm.39.20)

Mit der vorliegenden Monographie, einer Berner Dissertation, wird Mahlers letzte vollendete Symphonie einer erneuten Musterung unterzogen, die liebgewordene Klischees abzubauen versucht. Martin Pensa kann sich für diesen Versuch auf ein Bekenntnis Mahlers berufen, das dieser zu Beginn des Jahres 1909, also mitten in der Arbeit an der Neunten Symphonie, in einem Brief an Bruno Walter formulierte: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung: ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde (Wie Faust in der letzten Szene.)“ (S. 22). Der erste Satz dieses Zitats bildet den Titel des mit gut 220 Seiten Text und weiteren 30 Seiten Anhang nicht allzu umfangreichen Buchs. Das „neue Licht“, in dem Mahler 1909 „alles“ sehen wollte, lässt Pensa nun auf die in der Rezeption arg entstellte Neunte Symphonie fallen. Er ist nicht der Erste, der gegen die sentimentale Legende angehen will, mit der die Neunte als Schwanengesang und als Werk der auskomponierten Todesahnung gedeutet wurde. Ihr *fundamentum in re* fand diese Deutung stets darin, dass sich der erste Satz durchaus als Musik eines wehmütigen Abschiednehmens und das Finale entsprechend als buchstäbliches Ersterben und Verlöschen allen musikalischen Lebens auffassen lässt. Durch Mahlers Tod ist dem Werk dann rasch die Aura des Mysteriösen zugewachsen. Schon Adorno hatte den „Spätstil Beethovens“ in seinem gleichnamigen Essay durch die „Nähe zum Tode“ charakterisiert gesehen und damit eine regelrechte Spätwerk-Mythologie installiert. In solchem Licht entfalten letzte Werke (so etwa auch Bachs *Kunst der Fuge*, Schuberts *Winterreise*, Wagners *Parsifal* oder Tschaikowskys *Symphonie pathétique*) oft erst ihre ganze Wirkung – aber es ist nach Pensas Überzeugung eben ganz gewiss nicht das „neue Licht“, das Mahler meinte. Vor mehr als einem Vierteljahrhundert hat Vera Micznik die rührselige „Farewell Story of Mahler’s Ninth Symphony“ in einem beachtenswerten Aufsatz (*19th Century Music* 20/2, 1996) gegen den Strich gebürstet. Während sie aber in erster Linie ideologiekritisch argumentierte, also im Sprechen über die Neunte rezeptive Projektion und mutwillige Mystifikation entlarvte, will Pensa über dieses Resultat, das sein Ziel letztlich durch die Heimholung des Werks in das Reich der absoluten Musik erreichte, hinausgelangen. Es verhält sich, so die These des Buchs, in Wirklichkeit ganz anders, und die Reduktion des Werks auf selbstreferentielle Absolutheit wird ihm nicht gerecht. Der Autor, der an ein verschwiegenes Programm der Neunten glaubt (was man ihm grundsätzlich gern zugesteht), versucht die Symphonie durch eine akribische Analyse des Werktextes, der Entstehungsumstände, der Selbstaussagen des Komponisten und der intertextuellen Referenzen neu zu beleuchten. Er selbst sagt eher bescheiden, er „kombiniere in der Hauptsache die formal-analytische mit der hermeneutischen Analyse“ (S. 15). Eigentlich ist ein solches Vorgehen für jeden gewissenhaften Philologen, der das Werk als solches, aber auch seinen

¹ Emailadresse des Autors: hjhinrichsen@access.uzh.ch.

Sitz im Leben und in der Welt verstehen will, selbstverständlich. Und zunächst geht es auch nur wenig spektakulär zu. Aber im Ergebnis hat es die Studie dann doch wirklich in sich.

Der Autor, der sich klugerweise nicht im Dickicht einer Takt-für-Takt-Analyse verlieren will, andererseits aber richtig auf genaue Lektüre des Notentextes pocht, versammelt eine Fülle von heterogenen Materialien, die ihm zu Indizien einer konsistenten neuen Deutung werden. Unmöglich können sie hier alle aufgezählt werden. Sie entstammen den Bereichen der Textanalyse und der Einbeziehung paratextlicher Indizien, der Biographik, der Rekonstruktion von Mahlers Lektüre, der Selbstdeklaration des Komponisten und der zeitgenössischen Rezeption. Pensa's eigentlicher Ausgangspunkt ist ein zunächst unscheinbar wirkendes Detail: die von Kritikern wie Richard Specht und Julius Korngold beobachtete Beziehung motivischer Details der Neunten zum Nietzsche-Satz („Mitternachtslied“) der Dritten, die er nun ernster als bisher zu nehmen bereit ist. In dieser Lesart wird der Kopfsatz der Neunten zu einer „Paraphrase des vierten Satzes der Dritten“ (S. 80). Das öffnet ihm die Tür zur erfolgreichen Suche nach weiteren intertextuellen Bezügen (sowohl zu Werken Mahlers als auch zur Musik anderer Autoren, etwa zu Beethovens „Lebewohl“-Sonate op. 81a oder zu Wagners *Parsifal*), die in der Forschung partiell bereits gesehen wurden, teils aber auch erst von Pensa entdeckt und für eine Rekonstruktion von Mahlers „Dialog mit der Geschichte“ (S. 148) genutzt werden. Von Mahlers eigenen Werken geraten neben der Dritten auch die anderen „Wunderhorn“-Symphonien sowie die Achte und *Das Lied von der Erde* ins Visier. Es geht dabei einerseits um rein musikalische Sachverhalte wie harmonische Progressionen (etwa die mediantisch sich drehende „Tonarten-Spirale“, S. 96ff.), musikalische Gestik (zum Beispiel die schon häufiger diskutierte Doppelschlagfigur, S. 109ff.) oder auffällige rhetorische Figuren, andererseits und vor allem aber um semantisch relevante Sachverhalte wie Allusionen, versteckte und offene Zitate oder auch nur vage „Zitathafte“. Die Vorsicht, mit der Pensa dabei zu Werke geht, nimmt für ihn ein, denn er verfällt nicht in den bekannten Fehler, jedes isolierte „Zitat“ und jede einzelne „Figur“ umstandslos in eine Aussage des Werks umzudeuten, dessen Gehalt ja erst jenseits der blossen Summe seiner Einzelgesten zu finden ist. Plausibel wird die Sache letztlich durch die schiere Fülle der Belege, die sich mehr oder weniger konsistent in eine gemeinsame Richtung deuten lassen. Zudem werden sie auch mit der Interpretationsgeschichte der Neunten abgeglichen: In einem wichtigen Exkurs geht der Verfasser den extremen Tempo-Differenzen der vorliegenden Tonaufzeichnungen nach (S. 194–198), die besonders für die divergierenden Auffassungen des Finalsatzes mitverantwortlich sind. Es ist nur schade, dass dieser Teil ein wenig knapp ausfällt.

Der Autor kennt sich in der einschlägigen Mahler-Literatur bestens aus und ist in der Lage, durch Bündelung alter und neuer analytischer Entdeckungen auf ein neues synthetisches Niveau zu gelangen. Es handelt sich dabei um Einsichten nicht nur in die Neunte Symphonie, sondern auch in neue Dimensionen von Mahlers Weltanschauung – kaum verwunderlich, da Pensa das Werk – etwas pauschal zwar, aber wohl zu Recht – als „Weltanschauungsmusik“ im Sinne Hermann Danusers verstehen will. Ein erstaunliches Ergebnis besteht in der Entdeckung einer ungebrochenen Kontinuität von Mahlers Faszination für Nietzsche, die in der Forschung für Mahlers letzte Jahre gern marginalisiert worden ist. So bleibt Nietzsche für Mahler auch nach der Dritten weiterhin wichtig als der Verfasser des *Zarathustra*, als der Prophet der ewigen Wiederkunft – nur dass diese nun zunehmend in ein synkretistisches Geflecht aus Pantheismus und christlich gefärbter Erlösungsmythologie eingebunden wird. Der Vorstellungskomplex „Ewigkeit“ zeigt ein positiv-negatives Doppelgesicht (S. 162). Eine entscheidende Rolle hierfür, so Pensa, spielt die bisher zu wenig beachtete Wiederbegegnung Mahlers mit dem bewunderten Jugendfreund Siegfried Lipiner gerade zur Zeit der Entstehung der Neunten (S. 205–211). Diesem Verhältnis wird mit grossem analytischem Scharfsinn nachgespürt. Selbst vermeintlich Bekanntes wird in diesem neuen Kontext neu. So geraten Goethes Entelechie-Verständnis, Gustav Theodor Fechners Seelenlehre und Schopenhauers Willensmetaphysik noch einmal neu in den Blick, und sogar Mahlers erstaunliche Konversion von den „Wunderhorn“-Liedern zu Rückert erweist sich bei näherem Zusehen

als bemerkenswert logisch und konsequent, wenn man deren *tertium comparationis* erkennt (S. 161f.). Die Neunte, in der es weiterhin um „letzte Dinge“ geht (S. 200), wird in Pensa's Lesart von einem sentimental-psychogramatischen Abschiedsschmerz zu einem Fanal der passionierten Weltbejahung und, gerade mit ihrem die kompakte Realität in jeder Hinsicht transzendierenden Schluss, der philosophisch unterfütterten metaphysischen Zuversicht. Sie ist zugleich damit „eine Meditation über Zeit, Vergänglichkeit sowie Unvergängliches beziehungsweise über Ewigkeit“ (S. 217). Keine selbstreferentielle absolute Musik also, aber auch kein Werk des Pessimismus und der Resignation, sondern eine symphonische Botschaft der Positivität.

Eine kleine, jedenfalls bedauerliche Schwachstelle der Arbeit liegt darin, dass sie sich ohne besonders überzeugende Begründung auf die Ecksätze konzentriert, auch wenn die Binnensätze nicht völlig vernachlässigt werden. Diese aber hält der Autor durch Mirjam Schadendorfs Studie zum „Humor“ bei Mahler (1995) bereits hinreichend begriffen (S. 119ff.), obwohl genau dies (wenn es denn zutreffen sollte) nach Ansicht des Rezensenten überhaupt erst die Basis für ein Gesamtverständnis der Neunten liefern würde. Die Unterschiede, die schon zwischen den Ecksätzen bestehen, werden zu harten Brüchen, wenn sie auf die teils bizarren und burlesken, partiell aber auch schwärmerisch-innigen Mittelsätze treffen, in denen es überdies keine Berührungspunkte vor dem Trivialen gibt. Solche schroffen Kontraste der Charaktere und der Stilregister hat es vor Mahler in der Symphonik nicht gegeben (sie werden erst bei Schostakowitsch wieder vorkommen), wohl aber in Beethovens letzten Streichquartetten, die somit schon ganz ähnliche Fragen aufwerfen. Als auskomponiertes Gegenbild eines planaren „Weltgetümmels“ (als einfaches „Negativum“ zu den Ecksätzen, S. 23) sind die vermeintlich extrovertierten Binnensätze in ihrer Relation zu den vermeintlich introvertierten Aussensätzen aber wohl kaum erschöpfend zu erfassen (S. 132). Das wäre eine Reduktion ihrer Funktion auf bloße Satire. Alle vier Satzcharaktere bilden, wie auch Pensa weiss, erst zusammen das Integral eines keineswegs lustigen philosophischen „Humors“, auf den Mahler selbst unter Berufung auf Jean Paul wiederholt hingewiesen hat. Etwa in dieser Richtung müsste sich die ästhetische Idee der Neunten Symphonie entfalten lassen. Sie zielt wohl auf einen die Extreme übergreifenden, begrifflich kaum eindeutig zu fassenden Fluchtpunkt, den alle vier Sätze nicht nur in ihrem Gegen- und Miteinander, sondern jeweils auch in ihrem Inneren anzielen – so wie es auf der obersten Ebene seinerseits auch Mahlers symphonisches Gesamtwerk tut (auf die Beziehung der Neunten zur Vierten verweist Mahler selbst). Der metaphysisch ambitionierte Blick des Humoristen mag die ihn umgebende endliche Realität vielleicht als banal und lächerlich erfassen, ganz gewiss aber nicht als inhaltsleer und sinnlos. So entbehrt das, was Pensa aus den Ecksätzen klug und plausibel herausliest, doch einer abschliessenden Vermittlung mit dem zyklischen Konzept des Gesamtwerks.

Was er aber zutage fördert, ist wertvoll und anregend genug. Denn Pensa verfährt mit einer analytischen Geduld, die in der Deutungsgeschichte der Neunten neue Massstäbe setzt. Die Neuerkenntnis betrifft zwar an keiner Stelle die seit langem ohnehin nur noch wenig kontroverse Formdeutung des Werks; hier also liegt die Originalität der angekündigten neuen Sichtweise nicht. Vielmehr erscheint diese in dem Geflecht von *circumstantial evidence*, das Pensa mit einer Fülle von teils bekannten, teils ganz neuen und teils auch „nur“ neu interpretierten Fakten über die Neunte breitet. Ob Mahler allerdings wirklich dem Werk absichtsvoll eine Art ausgeklügeltes „Rätsel-Programm“ (S. 216) inkorporiert hat, sei dahingestellt. Das kann aber zwischen dem Autor und seiner Leserschaft unentschieden bleiben, ohne dem Ertrag zu schaden. In das Werk als ein integrales Ganzes gehen immer heterogene Konstitutionsmomente ein, die der Komponist kaum alle unter Kontrolle bringen (und dies auch nicht wollen) kann. Dabei lässt sich selten trennscharf unterscheiden, was davon die Intention des Komponisten wiedergibt, was hingegen vielleicht ohne bewusste Absicht in den Werktext eingeflossen ist und nun objektiv zu ihm gehört, und was im weiteren Sinne bloss zu dem geistigen Kraftfeld zählt, in dem man die Neunte legitimerweise hören kann. Eine gefühlvolle „farewell story“ jedenfalls ergibt sich aus all diesen

Einzelheiten nicht; sie dürfte, obwohl sie ein fester Bestandteil des Mahler-Diskurses geworden ist, nun deutlich an Einfluss auf die Rezeption verlieren.

Es kommt also nicht darauf an, ob man jedes Detail der neuen Sichtweise zu teilen bereit ist. Der Autor will ohnehin nicht mehr, als eine Diskussion anzuregen, wie er eingangs sagt (S. 23). Das gelingt ihm auch, denn der Blick zurück in den Rezeptionstunnel aus sentimentaler Abschiedsstimmung und pseudoreligiöser Weihe ist durch die auf sympathische, unaufgeregt vorgehende und in ihrer Materialdichte schliesslich überzeugende Arbeit gründlich versperrt. Es weht beim Blick auf Mahlers Neunte nun wieder ein frischer Wind, und man darf für das „neue Licht“, das Pensa auf Mahlers letzte Jahre und auf seine letzte vollendete Symphonie lenkt, dankbar sein. Die Umsicht, mit der hier „formal-analytische“ und „hermeneutische“ Analyse verbunden werden, hat sich gelohnt. Zugleich wird aber auch deutlich, dass man Mahlers Symphonik *à la longue* wohl doch nur über die methodischen Begrenzungen von Musikanalyse und Hermeneutik hinaus verstehen kann. Dabei geht es um weit mehr als um die vom Autor selbst genannten und nach seiner Studie immer noch verbleibenden Forschungsdesiderate (S. 222–227). Diese ebenso ambivalente wie suggestive Musik, die einen Scheitelpunkt der europäischen Moderne zu resümieren scheint, verlangt heute vielleicht mehr denn je nach einem ihrer Vieldeutigkeit gewachsenen philosophischen Zugriff, der über den blossen Nachvollzug von Autorintention und rezeptionsästhetischer Hermeneutik deutlich hinausgelangt. Dazu wären nach Adornos immer noch faszinierendem ersten Ausgriff wohl zuallererst dessen zeitbedingte Prämissen auf den Prüfstand zu stellen. Bis aber so etwas überhaupt in Sicht gerät, ist man schon froh, wenn sich, wie in der vorliegenden Studie, weiterhin neue und alte Bausteine zu einer soliden Grundlage für ein solches Unterfangen zusammenfügen.