

1887

Hans Heinrich Eggebrecht

Gustav Mahler und Franz Schubert

Niemanden, glaube ich, befremdet es, wenn man die Namen Mahler und Schubert miteinander in Verbindung bringt. Denken wir an die Art ihrer Musik, so haben wir die Empfindung, daß Mahler und Schubert in einem inneren Bereich dicht beieinander wohnen. Wie ist diese Verbundenheit zu erklären, wie das Beieinander-Wohnen erkennend zu erfassen?

Geschichtlich gehört der eine zum Anfang, der andere zum Ende der Musik, die wir „die Musik des 19. Jahrhunderts“ nennen; zwei Generationen liegen zwischen ihnen. Als Schubert in Wien seine Kompositionen schrieb, war Beethoven dort die gefeierte Größe, und als Mahler in Wien starb, begannen Schönberg und seine Schüler die Wiener mit atonaler Musik zu schockieren; dazwischen liegt die Fülle der Erscheinungen, die in immer wieder neuer großer Musik auf vielfältigen Wegen von Beethoven zu Schönberg führten.

Groß und vielfältig sind die Unterschiede zwischen Mahler und Schubert.

Schubert, der Komponist im abseits, den die große Welt nicht annahm, der - aus Scheu - mit dem berühmten Beethoven nie zusammengetroffen ist, dem Goethe nicht antwortete und dem im musikhungrigen Wien nur ein einziges öffentliches Konzert mit eigenen Werken beschieden war, das jedoch in dem gleichzeitigen Paganini-Taumel unterging. - Mahler hingegen: der Weltmann, als Komponist zwar weithin mißver-

standen, aber doch im Mittelpunkt stehend; als Opernchef in Budapest, Kapellmeister in Hamburg und Hofoperndirektor in Wien in der großen Welt beheimatet, Musiker der Öffentlichkeit, der großen gesellschaftlichen Ereignisse.

Schubert nun wiederum: der „Liedercompositeur“ (wie ihn die Wiener nannten), permanent stellungslos, der in den elf Jahren von 1817 bis 1828 sechzehn verschiedene Wohnungen hatte, aber nirgends ein Zuhause - und niemals Geld, und von dem man nicht weiß, wie wirklich ihn das innerlich berührt hat. - Mahler hingegen: beruflich immer vollbeschäftigt, stets bestens situiert, mit Stadtwohnung und Sommersitz, Reise- und Hotelleben, erfolgsbesessen und verwundbar.

Und nochmals Schubert: Während ihm bei den großen Formen der öffentlichen Welt, der Oper, der Messe und insbesondere der Symphonie, der Durchbruch nicht gelang (keine seiner Symphonien wurde zu seinen Lebzeiten gedruckt, der großen C-Dur-Symphonie die Aufführung verweigert), wurde die kleine Welt seine Beheimatung, der Freundeskreis, der private Zirkel der „Schubertiade“, in deren Mittelpunkt das Lied stand, das Schubert schuf als Form dieser Beheimatung, Form im abseits, und womit er aus diesem Abseits heraus eine neue Gattung begründete: das „Schubert-Lied“. - Mahler aber, der - geradezu umgekehrt - das Lied Schubertscher Provenienz wesentlich nur benutzte als Weg zum Riesenbau der symphonischen Musik, die ihm alles bedeutete und mit der eine tradierte Gattung, die zentrale Form der Öffentlichkeitsmusik: die große Symphonie, zu ihrem geschichtlichen Endpunkt führte.

Das sind Unterschiede, die deutlich und handfest sind. Aber sie sind äußerlicher Art. In dem Äußeren und Äußerlichen finden wir das Nahe-Beieinander-Sein der beiden Komponisten nicht.

Aber auch in Mahlers Urteil über Schuberts Musik ist davon nichts anzutreffen. Im Sommer des Jahres 1900 sagte er zu Natalie Bauer-Lechner, die es in ihren Erinnerungen an Gustav Mahler (S. 138) festhielt: Bei Schuberts Kammermusik findet man „unter zwölf Werken höchsten vier gute“, und unter seinen hunderten von Liedern „vielleicht achzig vollständig schöne... Hätte er lieber nicht all dieses Unbedeutende gemacht, auf das hin man ihm, wenn man bei dem anderen auch noch so begeistert war, beinahe das Talent absprechen müßte! Das kommt daher, weil sein Können lange nicht an seine Empfindung und Erfindung heranreicht. Wie leicht macht er es sich [in seiner Instrumentalmusik] mit der Durchführung! ...keine kunstreich vollendete Ausgestaltung seines Vorwurfs! Statt dessen wiederholt er sich, daß man ohne Schaden die Hälfte des Stückes wegstreichen könnte. Denn jede Wiederholung ist schon eine Lüge.“

Man sollte das innere Beieinander-Wohnen Mahlers und Schuberts auch nicht in verwandten Themen oder Motiven suchen - obzwar sie sich finden lassen.

Zum Beispiel:

Mahler: IV. Symphonie      -      Schubert: Klaviersonaten



Mahler sagte über Schubert (im Sommer 1901, nach Bauer-Lechner S. 165): „Von ihm könnte man ruhig die meisten Themen aufgreifen und erst ausführen. Ja, das würde ihnen gar nicht schaden, so ganz und gar unausgearbeitet sind sie.“ Dies freilich besagt nichts über ein spezifisches Verhältnis Mahlers zu Schuberts Themen, denn er hätte von seinem Standpunkt aus das gleiche auch über viele andere Komponisten sagen können. Ein Kennzeichen seiner Musik ist es, daß sie - wenn man so will - thematisch und motivisch mit dem ganzen 19. Jahrhundert verknüpft ist: mit Beethoven und Schubert, Berlioz und Liszt, Wagner und Bruckner, Offenbach und Lehár, Schumann und Brahms. Mahler usurpiert die Vorgänger-Musik zu sich hin, nimmt aus ihr - weitgehend ungewollt und unbewußt - prägnante Motive und Wendungen und macht damit sein eigenes - so wie er auch die Idiome der Volks- und Gebrauchsmusik und die „Naturlaute“ in seine Musik verpflanzt, auf daß die in der symphonischen Fülle als ein schon Bekanntes, ein mit Sicherheit Verstehbares wirken - wie Zurufe aus der Welt des Gewohnten beim neuartigen Sagen der Welt.

Also auch hier, in den thematischen und motivischen Anklängen, die nicht selten wie Zitate erscheinen, ist die exzeptionelle Besonderheit der Verwandtschaft, das innere Band zwischen Mahler und Schubert nicht zu finden.

Anders schon ist es mit dem Gestus der Musik. Hier gibt es bei Schubert und Mahler einen Bereich unverkennbarer Merkmale, die sie - indem jeder sie für sich hat - beide gemeinsam haben. Ich nenne hier beispielhaft nur die folgenden drei:

Erstens: Das Schreiten der Musik, der körperliche Bewegungsduktus des Schreitens der Füße. Bei Schubert ist es vorwiegend das Schreiten als „Wandern“ - als heimat- und ruheloses unterwegs-sein.

Bei Mahler ist es zuweilen solches Wandern auch, oft auch das trauerbelastete Schreiten, <sup>ist</sup> ganz wesentlich aber und zumeist das „Marschieren“, die Körperbewegung als mechanisches Durchmessen von Zeit und Raum im Sinne des unaufheb-  
baren Schreiten-Müssens, des Eingebundenseins in einen Bewegungszwang, in die Unfreiheit, die immer gleiche Gefangenschaft des Menschen seitens der immer gleichen Wirklichkeit - so prototypisch etwa zu Beginn der VI. Symphonie:

1  
2 Mahler VI. Symphonie, 1. Satz, Takt 1 - 232

Zweitens: Der Moll-Dur-Wechsel als Wechsel von der Wirklichkeitswelt zur Traumwelt, bei dem es keine Vermittlung gibt, nur den Ruck, das Anzünden des Schönen wie das Einschalten des Lichts - so zum Beispiel die Erinnerung des Lindenbaums bei Schubert und bei Mahler.

„Die kalten Winde....“ - Bild der Negativität, die Moll-Wirklichkeit der Welt, die das Wandern verursacht - - und der Lindenbaum, das süße Träumen unter seinem Schatten, es erinnert als Dur emphatisch das Schöne, das nicht mehr ist und in der Wirklichkeit nie sein wird:

! Schubert, Winterreise, No. 5 „Der Lindenbaum“, Takt 45 - 60

~~gestaltet und~~

seiner Trauer-  
zeremonie, Verlo-  
genheit

Daneben<sup>gestaltet und</sup> gesellt Mahlers Lindenbaum-Episode gleich in seiner I. Symphonie: Negativität grundsätzlicher Art auch hier; die Moll-Wirklichkeit der Verlogenheit<sup>f</sup> der Menschen, sogar im Umkreis des Todes - - die darfe dann, sie deutet den Grundton des Moll um in die Quinte eines Dreiklangs, dessen Dur-Terz bei ihrem erstmaligen Erklängen das Helle einschaltet, das emphatisch Schöne als Erinnertes: Unter dem Lindenbaum, „da hab' ich... im Schlag<sup>f</sup> geruht.. war alles, alles wieder gut!“

! Mahler, I. Symphonie, 3. Satz, Takt 71 - 93

Drittens: der Ganzton abwärts - seine gestische Hervorkehrung als Motiv oder als Themen- oder Motivbestandteil ist ein Signum des Traurig-Schönen, sein Inbegriff bei Mahler, und bei Schubert <sup>auch</sup> aus: die Weiche des Vorhalts, das Weh der Spannung und das Schöne der Entspannung und Ausatmung, bei Schubert und Mahler oft durch akkordische Schwere der beiden Töne noch intensiviert.

! Schubert, Winterreise, Nr. 23 Takt 4-4

- Bild der „Nebensonnen“, Erinnerung an das Schöne als Trugbild der Sinne, Abschied, emphatisches Verlangen nach Auslöschung aller Wirklichkeit: „Im Dunkeln wird mir wohl sein.“

Bei Mahler ist der Ganzton abwärts Abschied auch: „Ich bin gestorben dem Weltgetümmel und ruh in einem stillen Gebiet“

- Inbegriff des Versinkens in eine andere Welt, des Sterbens der Seele, der Musik, ins einzig Schöne, das ist: ins Schöne ihrer selbst:

! Mahler, „Ich bin des Welt abhandeln gekommen“  
ab Takt 9 (= 8. 9. Takte)

Die Gestik des Schreitens, des Wanderns und des Marschierens, der Moll-Dur-Wechsel, des emphatischen Singens aus der Seele heraus, des Ganztons abwärts - das sind Erscheinungen eines inneren Verbundenseins der beiden Komponisten, die das Innerste dieses Inneren schon in den Blick rücken, aber noch nicht erklären. Sie sind ein Indiz für das nahe Beieinandersein, nicht aber schon dessen Begründung.

Wo sollen wir sie suchen, diese Begründung, wo sie finden?

Ich finde sie - erschrecken Sie nicht - : ich finde sie im Begriff und im Prinzip der „Romantik“. Was Mahler und Schubert innerlichst miteinander verbindet, ist eine Befindlichkeit, ein Empfinden und Denken der Welt, das romantisch genannt werden kann, und ist - und hierauf kommt es an - die brennende Intention und die kompositorische Fähigkeit, diese romantische Befindlichkeit vollgültigst in Musik zu transformieren.

Um verständlich zu machen, wie das gemeint ist, muß erklärt werden, was hier unter romantisch verstanden werden soll.

Ich weiß, daß es nur bedingt zulässig ist, das ganze 19. Jahrhundert als romantisch aufzufassen. Da gibt es - auch in der Musik - nicht nur die national verschiedenen „Romantiken“, sondern auch etwa das Biedermeierliche und Klassizistische, das Veristische und Realistische und so weiter.

Und doch gibt es durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch einen als romantisch zu begreifenden Grundzug, der überall und in den verschiedensten Arten und Formen, sogar in der Salon- und Operettenmusik, eine Rolle spielt und in vielen musikalischen und musikkulturellen Erscheinungen bis heute währt und der innerhalb der großen Musik bei Schubert und Mahler am deutlichsten und reinsten als Musik ausgeprägt ist. Und dieses Deutliche und Reine der musikalischen Ausprägung einer wesentlich romantischen Befindlichkeit ist es, wie mir scheint, die das zunächst als musikalische Gestik greifbare Beieinandersein der beiden Komponisten innerlichst begründet.

Ich nenne dieses Wesentliche: das Zwei-Welten-Dasein, die Daseinsbefindlichkeit des Menschen in der Spannung, dem ausweglosen Eingespanntsein zwischen der Welt als Wirklichkeit, die er als negativ, als miserabel und abstoßend erlebt und empfindet, und einer anderen Welt, die er aus dieser Negation heraus sucht und die er am reinsten findet in der Kunst und am allermeisten und -reinsten in der Musik.

Die wirkliche Welt wird als unheilbar verdorben gesehen und erlebt. „Überall ist das Elend zu Hause“, schreibt Mahler; „...immer und überall dasselbe verlogene, von Grund verpestete, unehrliche Gebahren“; „man möchte sich... in das Dickicht zurückziehen und überhaupt nichts mehr von der Welt wissen“. - Und Schubert: es ist, schreibt er, „ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zur faden Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute... sich ganz wohl dabei fühlen, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen“; nicht glücklich sein ist „beinahe das Loos jedes verständigen Menschen ...in dieser miserablen Welt“.

Aus dieser emphatischen Negation der wirklichen Welt entsteht die Emphase zur Kunstwelt, zur Welt der Musik, Welt der Seele, die Gemüts. Mahler sagte, „daß die einzige wahre Realität auf Erden unser Gemüt ist“ und „daß alle Wirklichkeit für den, der dies erfaßt hat, nur ein Schema, ein nichtiger Schatten ist“. Indem die Musik die Pforte öffnet, „die in die ,andere\* Welt' hineinführt“, löst sie die Sehnsucht aus „über die Dinge dieser Welt hinaus“, das Träumen, das Versinken in die Wesentlichkeit, in der es das Schöne noch gibt. - Und so auch Schubert: die „miserable Wirklichkeit“ ist es, „die ich mir durch meine Phantasie... zu verschönern suche“; „o heilige Kunst...“; „meine Person“ ist „von ewig unbegreiflicher Sehnsucht gedrückt“; „meine Erzeugnisse sind... durch meinen Schmerz vorhanden“.

Die Negativität der wirklichen Welt oder besser: ihre in die Wirklichkeit aufbrechende Negativität, erzeugt die Emphase zur Musik als „Welt für sich“, die von der wirklichen Welt, obzwar von ihr verursacht, völlig getrennt ist und als ihr Gegenwurf, als „andere Welt“ fungiert. Ein Hin und Her ist nicht möglich, sondern nur das Hier oder Dort. Der Künstler, schrieb Mahler an Bruno Walter, „ist zu einem Doppelleben verurteilt und wehe, wenn ihm Leben und Träumen einmal zusammenfließt - so daß er die Gesetze der einen Welt in der anderen schauerlich büßen muß“.

Die Musik des 19. Jahrhunderts, wo immer wir sie als Sprechen über sie oder als sie selbst aufschlagen, lebt in und von dieser Vorstellung der Zwei-Welten-Dualität und ist insofern romantischen Wesens. Bei Schubert und Mahler jedoch wird dies nicht nur deutlicher, radikaler, spontaner ausgesprochen als anderswo, sondern auch wesentlich eindringlicher kompositorisch erfaßt.

In anderer Musik ist die Verursachung der Musikemphase, die negative Wirklichkeit, ebenfalls wirksam, indessen: sie wird zwar als Agend<sup>s</sup> vorausgesetzt, kommt jedoch in der Musik selbst nur gefiltert und gereinigt zur Sprache, im Prinzip nur so, daß die Wirklichkeit als negative - selbst musikalisch verschönt - das Schöne, die beseelende Melodie, die Adagio-Versunkenheit, den Choral und den Jubel, nur noch schöner macht. Das Häßliche aber, das Banale und wirklich Elendige, wird in die Musik nicht hineingenommen. Die Musik fungiert als Gegenwelt, indem sie sich selbst nicht in Frage stellt und beschmutzt.



Wir wissen, daß dies bei Mahler anders ist. Das Besondere seiner Musik besteht darin, daß sie die Welt als wirkliche und die Empfindungsreaktionen der Seele auf dieses Wirkliche bis ins Detail benennen kann: das Unberührte ebenso wie das Verdorbene und Verlogene, das Traumhafte und das Jubelnde ebenso wie das Triviale und Abstoßende, die Gefangenheit und die Vergeblichkeit. Mahler bildet dies alles nicht tonmalerisch ab, sondern er benennt es durch "musikalische Vokabeln" und Idiome: Volksweise und Ländler, Marschmusik und Signale, Posthorn und Herdenglocken, Seufzer, Rufe und Echo. <sup>Solche</sup> ~~Diese~~ musikalischen Vokabeln und Idiome, die der Hörer versteht, weil er sie schon kennt, fungieren in dem kunstvollen Gewebe der symphonischen Welt als Orientierungspunkte der begriffslosen Botschaft. Die Musik macht sich selbst wie Natur, wenn sie Natur beschwört, sie macht sich häßlich und banal, wenn sie das Häßliche und Banale benennen will; wenn etwas erwacht, dann erwacht sie selbst; sie stirbt, sie leidet sie schreit, sie schaltet das Schöne ein, das weint. Mit einem Wort: sie läßt ihre Verursachung, die Wirklichkeit als negative, nicht draußen, sondern nimmt sie in sich hinein. Und dadurch verändert sich alles, verändert sich die Musik ins Unverkennbare der Mahlerschen Symphonik. Zugleich aber ist ein Problem gestellt, mit dem - wie wir sehen werden - aus gleichem Grund und in vergleichbarer Weise auch Schubert als Liedkomponist konfrontiert wurde - ein Problem, das bei Mahler in der Vergrößerung eines symphonischen Problems erscheint und das das größer ist als die große Symphonie und an dessen Unlösbarkeit die Form der großen Symphonie zerbricht.

F, macht sie zu sich  
Selbst.

Das Erfassen der Welt in dem beschriebenen Sinn, das Benennen ihrer Wesentlichkeiten (wie Mahler sie sieht), ist schon <sup>in</sup> der I. Symphonie vollkommen ausgeprägt. Die Musik erwacht als Naturlaut zur Welt, ins noch Unberührte; der Mensch tritt in sie ein und identifiziert sich mit ihr: „Ging heut morgen übers Feld... - ist's nicht eine schöne Welt?" Aber die Menschen sind anders, so verlogen und banal, wie die Trauerkarrikatur des Leichenbegängnisses es ist; und die Reaktion der Seele ( - wir hörten es - ), der Lindenbaumgesang,\* bleibt mit sich allein und insular, kompositorisch die Episode in dem, was dann wieder einsetzt und als Musik beendet wird. Und es „folgt sogleich“ als Beginn des Finales der „ausbrechende Sturm“, der Aufschrei des Subjekts:

\* Mahler, I. Symphonie, 4. Satz, Takt 4-5

in quadrat

Damit ist das Problem anvisiert, vor das Mahlers Musik sich selbst führt - es ist das Problem des Schließens, das Finale-Problem. Solange die Musik ihre Verursachung, die die Negation der Wirklichkeit, nicht wirklich in sich hineinläßt, sondern sich von Anfang bis Ende, auch etwa bei ihren Trauergesängen, schön macht, stimmig, als stimmte die Welt wesentlich so wie sie und sei die Musik als solche, als Ganzes, die Lösung, solange dies so ist, stimmt auch die Apotheose am Schluß, ihr so schön Lautes. Wenn aber die Musik als symphonische die Welt dualisiert, indem sie sich als Musik selbst entzweit ins Negative und in das, was anders ist und in der Seele wohnt, dann muß die in der Tradition und im Anspruch der großen Symphonie stehende Musik - da sie als Ganzes die Lösung nicht mehr ist - selbst die Lösung finden, eine Vermittlung der Dualität, einen Ausweg aus ihr, ein letztes Wort. So ist es zu verstehen, wenn gesagt wird, daß es dieses Problem war, das Finale-Problem, an dem Mahler in allen seinen Symphonien sich abgearbeitet hat: jedesmal in anderer Weise hat er nach einer Lösung dieses Problems gesucht, ohne sie als gältige zu finden - es gibt sie nicht.

In der I. Symphonie ist der Schluß die nackte Apotheose, zwar abgeleitet aus dem Quartemotiv abwärts, das in dieser Symphonie Geschichte hat, und doch dem Trauermarsch, dem Lindenbaum und dem Aufschrei schamlos aufgeklebt, sich gerierend, als wäre alles Vorhergehende nur dagewesen für dieses letzte Wort, die Verklärung, die das Gehör erschüttert erschüttert im Augenblick, aber die Seele leer läßt - Verklärung von was?, Verherrlichung von wem?: - „Schalltrichter in die Höhe“, und die „Hornisten stehen auf“, und „alles übertönt“ - „triumphal“ - der „hymnenartige Choral“:

! Mahler, I. Symphonie, Ende:  
4 Takte vor Ziffer 56 - 1 Takt vor Ziffer 59

In der II. Symphonie gibt es den Fischpredigt-Satz und den „Schrei des Ekels“ - zum Schluß jedoch - erst mysteriös, dann fortissimo - die Feierlichkeit des „Auferstehens“

Erwacht und

In der Dritten marschiert die Welt, und alles in ihr leidet - bis das Finale anhebt, das Adagio-Schöne der Mahlerschen Musik, hier in dem Sinne „Was mir die Liebe erzählt“: sie erzählt und beschwört sich als die Erlösung von dem Leiden der Blumen und der Tiere und der Menschen auf Erden und im Himmel und als die Liebe des Menschen „allen Wesen gegenüber“ und als „die Liebe Gottes“, den den Menschen mit einschließt.

In der IV. Symphonie ist das Schellenmotiv - aus dem „himmlischen Leben“ des Schlußsatzes an den Beginn der Symphonie transportiert - das Motto: Musik, die eine Schellenkappe sich aufsetzt und sich selbst zum Narren macht, indem sie daran denkt, wie närrisch die Welt ist, für die sie sein will. Das Finale hier ist in den Mahlerschen „Humor“ getaucht, es ist der Humor des Liedtextes „Das himmlische Leben“, der den Himmel beschreibt als das zur Schlaraffenland-Völlerei und zu Brutalität verkommene Paradies, wo Johannes gemeinsam mit Herodes das Lämmlein zu Tode bringt, Lucas den Ochsen schlachtet und Petrus mit Netzen und Ködern den himmlischen Weiher ausbeutet. Doch dann, im Vorspiel der letzten Strophe, moduliert die Musik nach E-Dur, und „sehr zart und geheimnisvoll bis zum Schluß“ wird diese Strophe vorgetragen, einschließlich des letzten Verses: „...daß alles für Freuden erwacht“ - ein Erwachen, das ins Pianissimo „erstrirbt“, ein Schließen, das erstmals aufscheinen läßt, wohin Mahlers Musik beständig unterwegs ist: nämlich dorthin, wo sie an den Rand der eigenen Existenz sich führt, in ihr Verstummen:

! Mahler, IV. Symphonie, Fische, ab Takt 168 - Schluß

In der V. Symphonie aber ist die Choralapotheose am Schluß wieder so gewaltig, wie die Negation zuvor kolossal war. Obwohl das Rondo-Finale von Anfang an zu ihm sich hinbewegte, bricht er in der Coda hervor: der Choral, „Schalltrichter auf“ und voller Herrlichkeit, als ob der Vorhang zerreißt und die Himmelserscheinung freigibt. Und indem in der Stretta der Choral zu einer tänzerischen, weltlich freudigen Gestalt variiert wird, zu der als Cantus firmus alsbald das Choralthema der Posaunen hinzutritt, die dann ebenfalls in die tänzerische Variante einmünden, sollen Choral und Welt, Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits als miteinander versöhnt erscheinen.

! Mahler, V. Symphonie, Coda.  
Ziffer 33 - Schluss

Die VI. Symphonie ist gewissermaßen Mahlers ehrlichste: in ihr allein gibt es keinen Versuch einer Lösung des Problems. Das „Maschrieren“ ist der Ausgangspunkt (wir hörten es). Und als Motto fungiert hier jenes nach dem Zusammenbruch des ersten Themenkomplexes erklingende markante Ereignis, das aus einem zu knallender Härte verfremdeten Trauermarschrhythmus in den Pauken, einem in diese Schläge von den Trompeten fortissimo hineingeschmetterten A-Dur-Dreiklang und dem Wechsel dieses Dur- zum Moll-Dreiklang besteht, wobei im Augenblick dieses Wechsels die Trompeten ins Pianissimo zurücktreten und der traurig elegische Oboenton zum Fortissimo angewachsen ist: Gegen die Unerbittlichkeit der Paukenschläge, die als äußere Setzung das Schreiten diktieren, rebelliert das Subjekt im Ausbruch des Dur, das - Zeichen des Unterliegens - ins Moll umkippt.

• Mahler, VI. Symphonie, 1. Satz, Takt 57-60

Alles in dieser Symphonie kann im Begriffsfeld der Unerbittlichkeit, des Opponierens und des Unterliegens als Explikation dieses Mottos aufgefaßt werden. Und am Schluß des Finales wird das Schreiten „immer langsamer“ und „schleppend“ und behält das Motto - nun ohne die Dur-Opposition - das letzte Wort.

• Mahler, VI. Symphonie, Finale, Takt 166 - Schluß

Die Konsequenz der VI. Symphonie, ihre eigentliche Fortsetzung, ist Mahlers IX. Symphonie; sie ist - wenn es so plakativ gesagt werden darf - die Symphonie des Ersterbens der Musik, ihres als Symphonie auskomponierten Verstummens. Dies ist die Konsequenz aus der Einsicht, daß - sobald die Negativität der Welt in die Musik als ,andere Welt' Einfluß gefunden hat - eine Lösung der Weltendualität gefordert, aber nicht möglich ist. Die Musik - die romantische - führt sich, indem sie mit dem Romantischen ihres Entwurfs ernst macht - an die Grenze ihrer eigenen Existenz, überschreitet sie und verstummt - sie erstirbt als ihr Inbegriff, als große Symphonie, verstummt in die Seele hinein: sie selbst löscht sich aus.

Entgegen allem bis dahin Gewohntem sind die Rahmentheile der IX. Symphonie als langsame Sätze, Andante und Adagio, komponiert, ohne doch die Gewichtigkeit der Ecksätze einzubüßen. Im Andante ist der Ganzton abwärts, das Versinken ins Traurig-Schöne, und im Adagio ist die Doppelschlagfigur, ein Gestus innerer Erregtheit und emphatischen Verlangens, das alles beherrschende Motiv. Die beiden Mittelsätze umschreiben - gesteigert bis zur Brutalität und Fratzenhaftigkeit - hier nochmals die Verursachung dessen, was in den Ecksätzen als Hauptsache geschieht.

Gegen Schluß des Adagio-Finale - wir hören es gleich - verebbt die Musik, wird in die Streichinstrumente zurückgenommen, löst sich in Bruchstücke auf, wird reduziert auf



ein Melodiefragment mit Doppelschlagfigur in den Violoncelli allein - und es beginnt, adagissimo, der Epilog, traurig ansetzend, dann abbrechend. Aus dieser Stille heraus erhebt sich, zu spielen „mit inniger Empfindung“, ein Gesang der ersten Violinen. Er zitiert den Schluß eines der Kindertotenlieder: „...im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!“ Er sagt, wo die Seele schon ist. Und was dann folgt, ist eine Komposition des Verstummens, der Auflösung allen Verlangens und Wollens, zu beobachten, wenn man die Doppelschlagfigur verfolgt: wie sie sich verlangsamt, ihren Zielton abstreift, ins dreifache piano zurückgenommen wird und dann, durch ihre Umkehrung zu einer choralartigen Kadenzfloskel verwandelt, die „ersterbende“ Musik beschließt.

! Mahler, IX. Symphonie

letzter Satz, Takt 147 - Schluß

Und Schubert? Wo ist er geblieben? Wie ist er auch auf dieser Ebene, Mahlers wesentlichsten, mit Mahler verbunden, ihm benachbart?

Auch Schubert führt die Musik an die Grenze ihres Verstummens, und dies aus dem gleichen Grund wie Mahler, dem romantischen der Zwei-Welten-Befindlichkeit - wenn auch in anderer Weise, anders klingend, anders daseiend und auch in einer anderen Gattung, der seinen, der des Liedes.

Ich denke im Gedanken an Mahlers Verstummen an Schuberts Schlußstück der Winterreise, den „Leiermann“.

Äußerlich gesehen handelt die Geschichte der Winterreise von der Befindlichkeit eines „Gesellen“ bei dem Verlust seines „Liebchens“. Aber alles und alles ist in diesen Texten und mächtig verstärkt durch Schuberts Lied nur Bild für etwas anderes, etwas Grundsätzliches, Allumfassendes.

Das Mädchen, die Liebe, ist - in der Wirklichkeit - der Inbegriff des Schönen. Seine Behausung aber ist die „Stadt“, wo die Eltern das Kind als „reiche Braut“ verkauften. Die Stadt ist es, in die der Geselle, der Dichter, der Sänger, fremd eingezogen war und die er als Fremder wieder verläßt, als Vertriebener, als „Flüchtling“. Was da beginnt und bleibt, ist das Lied. Und was in ihm zur holden Kunst nun wird, ist der Winter und das Wandern und das Weinen - und der Traum. Der Winter ist nichts als Eis und Schnee und Kälte, Reif, Nacht und Graus, die totale Abweisung, Existenzverweigerung, Lebensfeindlichkeit und -auslöschung.

und das Wandern, „einsam und ohne Gruß“, ist „das irre Gehen“, vorbei an den Beschreibungen, die „auf die Städte weisen“, vorbei an den Dörfern, wo - wie in der Stadt - die Menschen wohnen und die irren Hunde, die bellen und mit den Ketten rasseln; weg von dem Totenacker, dessen Gräber schon alle besetzt sind: das magische Hingezogensein in eine Richtung, „die noch keiner ging zurück“. Und das Weinen - die Tränen, sie sind von innen heraus so „glühend heiß“, als wollten sie „des ganzen Winters Eis“ zerschmelzen und den Schnee, der durstig sie aufsaugt, durchdringen, bis die Erde sichtbar wird - aber sie gefrieren, noch ehe sie das Gesicht verlassen haben. Und das Träumen - es träumt, was nicht mehr ist und nie wieder sein wird: die Eisblätter am Fenster, wann werden sie grünen? - „Ich bin zu Ende mit allen Träumen - “.

In dem Lied Die Nebensonnen, das Schubert in voller künstlerischer Absicht an die vorletzte Stelle seines Zyklus umstellte, ist dieses Ende in einer bestimmten Weise zum Thema des Liedgesangs erhoben. Die Nebensonnen werden als Täuschung erinnert, und der Wanderer wünscht sich, daß alle Wirklichkeit - da das Schöne in ihr nur Täuschung ist - verschwände. In Schuberts Vertonung ist - wir hörten es - dieses Gedicht als Weh der Gewesenheit ins emphatisch Schöne eingetaucht, wehmütig, weich und schwer - bis hin zu dem in A-Dur pianissimo ausatmenden Schluß: „Im Dunkeln wird mir wohler sein.“

-Lied

Im Leiermann wird - wie in einem Epilog - die Wirklichkeit nochmals und so wirklich wie nie zuvor als Bild erfaßt, und an dieses Bild wird seitens des Wanderers, des Sängers, und das heißt hier: aus dem „Dunkeln“, der Vision des Wirklichkeitslosen, des potentiellen Nichts heraus, eine Frage gestellt.

Der Text ist brutal: barfuß auf dem Eis, ein alter Mann, mit starren Fingern, unentwegt, dreht er die Leier, keiner will das hören, niemand reagiert, nur die Hunde knurren ihn an.

Das ganze Lied hindurch spielt die linke Hand die Bordunquinten der Drehleier, tonart und zeitlos, und in gleichmäßigen Abständen, immer nach zwei Takten, erklingt eine Figur der Spielsaiten, eintönig, in drei Varianten immer das Gleiche: auf dem Ton a<sup>1</sup> beginnend eine Bewegung aufwärts und eine langsamere abwärts, unklar im Takt und ohne jede Dynamik, nur mit einem Betonungszeichen je auf den Akkordgriffen, das den Takt und die Periodik vollends eliminiert. Die Gesangsstimme ist nicht Melodie zu nennen, sie syllabiert den Text, ohne jedes Melisma und - wie die Begleitung - ebenfalls ohne alle Dynamik und nur in drei Varianten ein und derselben Phrase.

! Schlußsatz, Der Leiermann

4 St. pte, Takt 1-30.

In den ersten vier Strophen sagt der Wanderer, was er sieht. In der Schlußstrophe dann tritt das Ich hervor; es stellt an das Außen, das Bild, eine in die Zukunft gerichtete Frage:

Wunderlicher Alter,  
soll ich mit dir gehn?  
Willst zu meinen Liedern  
deine Leier drehn?

Das heißt: soll ich mit meinen Liedern mich zu dir stellen, mich mit meinem Singen mit dir verbinden, soll ich meine Kunst mit dem identisch machen, was du bist und besagst: barfuß auf dem Eise, keiner sieht mich an?

Das Lied beantwortet diese Frage als bereits vollzogene Tatsache. Denn dieses Lied ist ja bereits ein Gesang, der von dem Leiermann begleitet wird. Es ist in sein Getön vollständig eingepaßt: die Bordunquinten bestimmen harmonisch die Töne des Gesangs, der immer dort Platz greift, wo das Spiel der Melodiesaiten dafür Raum gibt. Und der Gesang übernimmt von Anfang an den Ton und die Töne der Spielfigur der Leier. Beide: Bettlerleier und Gesang, sind gänzlich zueinander hin. Was Im Gedicht als Frage noch Zukunft ist und offen, ist durch die Musik zur Gegenwart geworden und entschieden.

Indem in Schuberts Leiermann das Lied, seine Verursachung, die Wirklichkeit, in sich hineinläßt und sich mit ihr identisch macht, gerät es an die Grenze seiner Existenz, wie es in dieser Weise wohl überhaupt nur ein Mal möglich gewesen ist. Denn mit einem solchen Lied könnte die Wirklichkeit, die die Kunst sich erzeugt und benötigt, nicht leben, und das Lied könnte in der Weise, in der es sich hier auf die Wirklichkeit einläßt, nicht fortbestehen.

Schuberts und Mahlers Musik sind romantisch in ihrem Prinzip: Kunst als Gegenwelt zur Wirklichkeit; darin zutiefst und über das 19. Jahrhundert hinweg haben sie ihr Beieinander-Sein. Schuberts Leiermann besagt in der Anfangsphase romantischer Musik und in der Form des Liedes: „was wäre, wenn...“, das heißt: was wäre, wenn es Kunst nicht gäbe. Und so ist dieses Lied die emphatischste Huldigung an sie, die sich denken läßt.

Mahlers Musik hingegen verstummt in der Tat: Indem sie sich kompositorisch der Dualität von Welt und Gegenwelt verschwo-ren hat, kann sie die Auflösung dieser Entgegensetzung in ihr selbst nicht mehr glaubhaft machen. Während sie als große Symphonie die Sprache der Entgegensetzung fand, hat sie - signalisiert seitens der Unlösbarkeit des Finale-Problems - ihre Sprache verloren, und zugleich verstummte die große Symphonie als Inbegriff großer Musik. Dieses Verstummen besagt nicht „was wäre, wenn...“, sondern sagt „was ist“: Die romantische Musik, als Idee und Erscheinung, ist aus ihrem eigenen Prinzip heraus an ihre Grenze gelangt, und

indem sie - „mit inniger Empfindung“ ins Schöne getaucht - ihr Ersterben komponiert, entblößt sie sich in ihrer Zeitlichkeit.

Die Verschwisterung Schuberts und Mahlers ist die des Anfangs und des Endes von etwas, das das Gleiche war.