

1887

Hubert Stuppner

WAS MIR DAS LEBEN, WAS MIR DER TOD ERZÄHLT

zu Mahlers Neunter Sinfonie

In der Allgemeinheit der Formulierung "Was mir das Leben, was mir der Tod erzählt", die auf die Mahlersche Benennungsart "im Volkston", wie sie vor allem für die Satzbezeichnungen der Dritten charakteristisch ist, verweist, ist ein Archetypus gelagert, der über die individuelle Lebenserfahrung Mahlers hinausgeht und das zeitlos Mythische und Epische seiner Musiksprache, zumal der letzten von Toblach beschreiben und dessen expressives Erfassen der Welt, die unmißverständliche Benennung von Traurigkeit und Trost, den Naturlaut der Welt und des Sterbens metapsychologisch und metaphysisch definieren möchte.

Im Sprachgebrauch der Psychologie sind Archetypen unbewußte und vorbewußte Anordner formaler Natur, die inhaltlich von den Vorbildern einer bestimmten Kultur und des Einzelmenschen herkommen. In ihrer Prägnanz sind sie dem Achsensystem eines Kristalls ähnlich, das die Kristallbildung embryonal und gestalthaft in sich trägt und prädestiniert.

~~Archetypen~~ Archetypen sind also elementare Strukturen die aus der Erfahrung, aus der Wiederholung resultieren. In der Psychologie heißt es, haben Archetypen heilende Wirkung.

Mit fortschreitender Reife des Alters und vor allem mit dem Bewußtsein der Nähe des Todes gewinnen Mahlers expressive Archetypen an Schärfe und Prägnanz; die "Neunte" ist die "Summa" dieser einzigartigen musikalischen Lebenserfahrung, ein Konzentrat von Intervallen und Kadenzen, von Formen und Signalen, die in ihrer Eindeutigkeit der Definition des Lebens, wie des Todes sehr nahe kommen. Diese Einzigartigkeit, die Letztes und Endgültiges intendiert, korrespondiert symptomatisch mit dem Ende der Tonalität selbst. Es ist etwas verzweifelt Zusammenfassendes,

etwas unwiederbringliches. letztes in der 4-sätzigen tonalen Vollständigkeit der Neunten, ein Nocheinmal, ein Noch zum letzten Mal, zum Allerletzten Mal, das die Rührung, die Erschütterung, die Schönheit über alle Maßen steigert und die Emphase über den persönlichen "Abschied von der Welt" mit dem Ade! dem Lebewohl! an die schöne tonale Musik, an die Musik schlechthin, zur einzigartigen Erschütterung bindet.

Die Betrachtung "Was mir das Leben, was mir der Tod erzählt", kann deshalb nicht davon absehen, wie sich parallel zum physischen Abgesang der Existenz Mahlers, mit dessen schmerzlicher Erfahrung ja die "Neunte" physisch wie psychisch verbunden ist, die expressiven tonalen Archetypen sowohl im Bezug zur Semantik der Mahlerschen Ausdrucksfiguren als auch zur Erschöpfung der Tonalität selbst entwickeln.

Es ist ein Gesetz des Seelenlebens, daß durch die Reife des Alters das vormals Sublimierte sich in den puren Instinkt zurückbildet, daß Differenziertes sich zum Konkreten herabläßt, Vieldeutiges zum Eindeutigen reifiziert, das Erhabene einfacher, das Künstliche naiver, das Benennen deutlicher und erschütternder wird. Dieses Eilige und Summarische, dieses Sparsame und Wenige, das eben Prägnanz und Überdeutlichkeit erzeugt, läßt sich an allen "Schwanengesängen" erkennen, an den letzten musikalischen "Opfern" Bachs, Beethovens, Schuberts, Brahmsens und Bruckners, an der Vereinfachung und Obstinatheit der Intervalle, am Zurücknehmen des zufälligen Ornamentalen und an der intensivsten Fähigkeit, die musikalischen Bezeichnungen beim Wort zu nehmen.

Angesichts dieser zwanghaft regressiven Deutlichkeit, die Verdinglichung intendiert, hat alles, aber auch alles, archetypische Bedeutung, am meisten die Form, die im Falle der "Neunten" im Laufe eines abfallenden "Adagios" buchstäblich auseinanderfällt, vor den Augen und Ohren der Zuhörer stirbt!

Der eschatologische Wert der musikalischen Archetypik in Mahlers "Neunten" liegt also auch im Endzustand der Tonalität, die sich zuspitzt: es ist kein chromatisch auflösender wie jener Schönbergs, sondern ein diafonisch sich vereinfachender, der in der Bedeutung rufender und klagender Intervalle, in fallenden Terzen und steigenden Quarten archetypisch Zuflucht nimmt.

Es ist nichts Neues, sondern Letztes, keine Wende, sondern Ankommen, Fertigsein, Punctum und Abgesang: ein Schlußwort mit Trauer und Resignation, nichts Zukunftsweisendes, sondern die Entspannung einer Parabel, die von Anfang an absteigend war. Mahlers Weg zur expressiven Deutlichkeit ist eindeutig fallend, wie überhaupt seine musikalische Inspiration charakterlich einer konstitutionellen psychischen wie metaphysischen Depression entspringt.

Diese Depression ist das eigentliche A-priori Mahlers: sie ist konstitutionell bedingt angeboren. Mahlers pessimistische Weltanschauung entsprang nicht dem Akt philosophischer Überzeugung à la ^{Schopenhauer,} nicht jenem Wagnerschen, kosmischen Erkennen von Welt und Nichts, sondern einer depressiv-katalytischen Lebenserfahrung, die, wie seine Konstitutionelle Neigung zur "Angina pectoris", angeboren war. Die äußeren Lebensumstände, die Schicksale in der Familie und außerhalb, sind für diese Betrachtung relativ belanglos. Denn auch dann, als es Mahler äußerlich recht gut ging, ließ diese depressive, obstinate Trübseligkeit, nicht von ihm ab. Diese konstante

Mahlers Traurigkeit mit dem Charakter von Weltschmerz hat freilich stark narzisstische Züge, wie überhaupt Depression und Narzissmus eng korrespondieren. narzißtisch fixierte Phantasie, die im Volkston, im Traume, durch den Naturlaut in der frühkindlichen Phase der Erfahrung verankert war, äußerte sich am deutlichsten in der Attitüde eines egozentrisch, megalomanen ICHS, das die Phänomene der Welt zur egoistischen Erfahrung seiner selbst mißbraucht, sie sozusagen in sich hineinsaugt, "oral" in den Mund steckt, lutscht und innen, in der Innenwelt, zur maßlosen negativen Selbstwahrnehmung verstärkt. Ein kleiner Schmerz wird so zum Weltschmerz, das persönliche Leid zur Katastrophe, das Lied zur großen Symphonie.

Das narzißtische ICH, das seine infantilen Allmachtsgefühle gegen die Realität nicht durchsetzen kann, reagiert auf diese Enttäuschung mit selbstzerstörerischer Traurigkeit. Diese Depressivität, die in keiner Weise die reale Tragödie der Welt wahrnimmt, sondern nur das narzißtische Schmollen über die infantile Ohnmacht des eigenen ICHS gegenüber der Außenwelt - hat starke masochistische Züge: selbstquälerische Gedanken bei gleichzeitiger Lustempfindung.

Diese Ambivalenz steht schon voll ausgereift in jenem Brief des 19jährigen

Studenten an den Jugendfreund Steiner: "Alles ist so öde um mich herum" ... "hinter mir knacken die Zweige eines dürrer, ausgetrockneten Daseins zusammen", ... "der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit" ... "Ekel, vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion ...".

Gedanken an Selbstvernichtung kommen auf, doch nur zum Scheine, denn all dieses schrecklich dissonante Lamento ist nur dazu da, die Sehnsucht in Gang zu setzen, die Sehnsucht nach Schönheit und Tröstung: "Und mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster" und weiter: "Das Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf ...". Das also ist der Mahlersche Pessimismus:

eine narzißtische Quelle von Lust, ein Erfahrungsfundament, auf dem Kraft entsteht, "die Kraft der Verzweiflung", der "Trost des Schmerzes".

Das also ist die tiefere Bedeutung aller Begräbnisse und Trauermärsche in den Sinfonien, jene Ambivalenz von Traurigkeit, die so schön ist, vom Hohnlachen, das sich in das Weinen der Liebe auflöst.

"Was mir das Leben, was mir der Tod erzählt" gehört in diesem Sinne als untrennbares seelisches Bedeutungspaar zusammen. Wenn Mahler impulsiv die "Lebenskraft" besingt, dann geht die Musik unversehen in "Todessehnsucht" über und wenn "Todessehnsucht" sich breit macht, fährt vehement "Lebenskraft" dazwischen. Diese sind die stärksten Archetypen der "Neunten":

mit ihrer Hilfe kann man den gesamten Verlauf der Form und die Kontraste ihrer gegenseitigen Attraktion, ~~die ungeheure Formspannung~~, nachvollziehen.

So ambivalent äußert sich narzißtische Depression im Charakter eines infantilen Allmachtsphantasien schwelgenden ICHS: Lebenskraft in der

zyklopischen Anstrengung einer dissonanzreichen orchestral bewegten, äußerst differenzierten Vielstimmigkeit - Todessehnsucht: im Zurücknehmen

der Polyphonie in die Homophonie. Entspannung ist ja das narzißtische und metaphysische Ziel der Mahlerschen Konsonanz und Lebenskraft, "das Welten-

getümmel", die Dissonanzen also, nur die Vorbereitung zur Auflösung, die

Auflösung "des Hohnlachens in das Weinen der Liebe". Daher die Feststellung,

daß die letzte Offenbarung der Mahlerschen Musik in der Konsonanz und in der Resonanz ^{Oberton -} ihren Regenbogenfarben zu suchen ist: im ruhenden, konsonanten Dreiklang,

in der Durterz, die wie im infantilen Paradies der Kinder vom Geschlecht

des Molls sich nicht unterscheidet, sich des Molls nicht zu schämen braucht.

Konsonantⁿ sind weiters die Archetypen des Orgelpunkts, das entspannte G-Dur des Lindenbaum-Liedes, alle Flageolette in Dur, die wie die warme Luft im Sommer aus der Atmosphäre Wärme ausstrahlen; konsonant sind alle parallelen Sexten, die Solo-Violen und Oboen, die Flöten und Harfen-Soli, die Nachtmusiken, die Naturlaute der rufenden Hörner und blasenden Trompeten, die Herdenglocken und Vogelstimmen.

Konsonante Archetypen sind auch die satten Streicherstellen der Adagio-Sätze (IV, V, VI) die Satzbezeichnungen "zart und innig", "zart singend", "gänzlich ersterbend", wie auf den Worten des "Liedes von der Erde": "ewig, ewig".

Mahlers Musik ist in ihrem Wesen also eine tröstende Kraft ihrer depressiven Regressivität zu wohliger Selbsttröstung durch Konsonanz und resonante Naturtonhaftigkeit ~~stärkt~~^{fördert} sie zu Einfachheit und Entspannung. Das Volkslied, mit seiner archaischen Modulationslosigkeit, ist die deutlichste Chiffre dieser prä-rationalen Sehnsucht nach einem frühkindlichen, konfliktfreien Zustand nach der Ataraxia des Todes. Nicht deutlicher konnte Mahler es im Jugendlied vom Lindenbaum ausdrücken, wo er über den Worten "Alles, Alles! Lieb und Leid! Und Welt und Traum" ein dissonanzfreies Lied anstimmt. So undifferenziert infantil parataktisch (und-und) die Worte eine präverbale-archaische Spracherfahrung signalisieren, so störungsfrei singen die konsonanten Intervalle auf der Tonika von einem intrauterinen, letalen Seligkeitszustand vor dem Leben und danach. Gleiches meint auch der Naturton in den Satzbeschriftungen der Dritten Symphonie: "Was mir der Mensch erzählt" (4-Satz), "Was mir die Liebe erzählt" (6-Satz), "Was mir die Engel erzählen" (5-Satz). So wie der Märchenton phyllogenetisch den archaischen Narzißmus der Menschheit festhält, so signalisieren "die Engelein", "die Tiere", "die Kinder" in den Mahlerschen Tönen, jenes "Ewig, ewig" des Endes vom "Lied von der Erde" und das Liedzitat der Coda des Schlußsatzes der "Neunten" "Der Tag ist schön auf jenen Höhen" das dringende Bedürfnis der Mahlerschen Seele zu Regression und Resignation im Letzten.

Die Eintragung im 1. Satz der "Neunten" "Leb wol, leb wol!" gibt diesem Bedürfnis programmatische Bedeutung. Und Willem Mengelberg schrieb weiter: "Abschied von allen, die er liebte und von der Welt, und von seiner Kunst,

seinem Leben, seiner Musik ...".

Das gleiche hörte Alban Berg aus der "Neunten": "Ich habe wieder einmal die IX Mahler-Symphonie durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen - bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt. Immer wieder meldet sie sich. Alles Irdisch-Verträumte gipfelt darin ... am stärksten natürlich bei der ungeheuren Stelle, wo diese Todesahnung Gewißheit wird, wo mitten hinein in die tiefste, schmerzvollste Lebenslust - mit größter Gewalt - der Tod sich anmeldet."

"Was mir der Tod erzählt": dazu gehört auch das Thema der vermeintlichen Banalität der Mahlerschen Themen. Banalität ist gleich Regression, ist Verdinglichung und Erschlaffung von Kunst. "Das eigentlich Triviale, Gemeine in der neuen Musik tritt auf, wo überhaupt letzte Musik beginnt, bei Gustav Mahler", so definiert Alfred Einstein das Problem.

Für Adorno, der am Banalen der Volksmusik "Sinnverlassenheit" diagnostiziert, liegt Erschlaffung in den "Allegorien des Unteren, Erniedrigten, gesellschaftlich Verstümmelten": "Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schlürft er nach unerlaubtem Glück." (Wiener Rede 1960).

Dieses Triviale, das in allen Symphonien durch die Verwendung von un-
stilisierten Vokablen musikalische Pseudomorphose betreibt, tritt in der "Neunten" in vielfältiger Form zutage: in pathopoietischen Halbtonwendungen, im periodischen Dur-Moll-Wechsel, in elementaren Ländler-Betonungen und Trauermarsch-Anklängen, im Pahtos des Doppelschlags und vor allem in der kleinen Rufterz, die wie ein Naturlaut der Nacht durch den ganzen ersten Satz geht. Es ist dasselbe Terzintervall, das schon in der "Dritten" einen eindeutigen Archetypus der Nacht beschrieben hatte, in jenem 4. Satz "Was mir die Nacht erzählt" über Zarathustras Worten:

"O Mensch gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief! Ich schlief!
Die Welt ist tief
und tiefer als der Tag gedacht.
O Mensch! O Mensch
Tief ist ihr Weh
Lust - tiefer noch als Herzleid!

Doch alle Lust will Ewigkeit!
will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Im 1. Satz der Neunten ist dieser Terzarchetypus umgekippt, er schaukelt a-fis nach unten, vermischt mit dem unregelmäßig-synkopischen Pulsen des Herzens. Die Wiederholung dieses Intervalls, die Metamorphosen, die es bis zum Höhepunkt durchmacht, ist unersättlich. "Es muß schöpferische Erregung tiefster Art gewesen sein," meint Paul Becker zur Inspirationslage der "Neunten", "Erregung", die erklärbar wird aus der menschlich und künstlerisch gleich ergreifbaren Spannung des "Liedes von der Erde", aus dem Bedürfnis, die in diesem Stück angeschlagenen lyrischen Stimmungen in der großen symphonischen Form rückhaltlos ausklingen zu lassen. Daß die neunte Sinfonie im ganzen und namentlich ihr erster Satz unmittelbare Fortsetzung des "Liedes von der Erde", jene Intervallfolge Terz, Quinte, Sexte, deren Zusammenklang den Schlußakkord des "Liedes von der Erde" bildete, ist wiederum Anfangs- und Grundmotiv des ersten Satzes der "Neunten".

Seine Doppelbedeutung als Motiv des Kammers der Erde und der Hoffnung

unvergänglichen Lebens wird nun durch die Orchestersprache ins Überbegriffliche gesteigert. Noch einmal klingt der Scheidegruß an das Leben, an die Erde, das wehmutvolle Lied an die Heimat jenseits der Berge. Jetzt nicht mehr als Gesang des einzelnen, sondern als Todeslied der großen, vielgestaltigen Natur. Es stirbt eine Welt und singt sich in den letzten Schlummer. Das Leben löst die Kräfte, aus denen es emporwuchs, und die nun zurückfließen in das All.

"Es ist ein Sterben ohne Bitterkeit, ohne Haß; doch nicht ohne Kampf, von heftigen Zuckungen letzter, innerlich widerstrebender Willensmächte unterbrochen. Im Ausklang aber Einssein von Willen und Schicksal, bewußtes Untergehen des Reifegewordenen, Vollendeten. Apotheose des Todes, erklingend in D-dur, der nämlichen Tonart, in der Mahler einst im Finale der ersten Sinfonie den Triumph des Lebens, im Finale der Dritten die göttliche Liebe, im Finale der Fünften die schöpferische Kraft verherrlicht hatte. Leben, Liebe, Schöpferkraft sieht der innerlich bereits im Jenseitigen Stehende nun wie aus einer höheren Welt, rückschauend. Der Tod erscheint ihm als Erfüllung alles dessen, was Lebenskampf und Lebenssehnsucht einstmals als Ziel boten. Leben wird Tod und Tod wird Leben." (Paul Becker).