

Hermeneutische Fragen an Mahler

Sehr verehrte Damen und Herren, liebe Mahler-Freunde,

es ist aus der Sozialpsychologie hinreichend bekannt, daß hervorragende Männer - Religionsstifter, Politiker, Künstler und Gelehrte - zu allen Zeiten zu Leitbildern stilisiert wurden. Ungezählte Menschen brauchen Vorbilder, Idole, an denen sie die Orientierung suchen, mit denen sie sich zu identifizieren meinen. Ludwig van Beethoven, dessen Gestalt von einem Mythos umrankt ist, ist hundert Jahre lang ein solches Vorbild gewesen. Seit jeher galt er als Personifikation des kämpferischen, unbeugsamen Geistes, als Kündler des Prinzips Hoffnung, als Repräsentant der höchsten Ideale der Menschheit. Bald nach seinem Tod wuchs seine Gestalt ins Riesenhafte. Seine Wirkung auf die Musik des neunzehnten Jahrhunderts ist kaum ermeßlich.

Vieles deutet darauf hin, daß in unserer Zeit das große Vorbild Beethovens durch die Gestalt Gustav Mahlers abgelöst worden ist. Mahlers Persönlichkeit, seine Biographie und seine Musik üben heute auf viele Menschen in der ganzen Welt eine magische Anziehung aus. Nach 1960 ist Mahler für viele eine Identifikationsfigur geworden. Die Studenten, die Ende der sechziger Jahre gegen die etablierte Kultur opponierten, identifizierten sich mit ihm. Sein von höchster Intensität und rastloser Aktivität erfülltes Leben, seine Biographie, die sich wie ein Roman liest, die Wechselfälle in seinem Leben, seine steile Karriere als Kapellmeister, seine Tätigkeit als Hofoperndirektor in Wien, die tragischen Ereignisse des Jahres 1907, die letzten Jahre in Amerika und in Europa - dies alles hat nicht aufgehört, die Welt zu faszinieren. Viele Menschen sehen heute in ihm einen Künstler, dessen tief bewegende Musik den Nerv unserer Zeit trifft und unserer Sehnsucht nach Emotion, Schönheit und einem tieferen Lebensgefühl entgegenkommt. Die starke emotive Wirkung, die von seiner Musik ausgeht, ihre gesteigerte Expressivität, ihre Fülle an musikalischen Charakteren, die Brillanz seiner Instrumentation - dies alles hält viele in Bann.

Wie hören wir die Musik Mahlers, und wie sollten wir sie hören, wenn wir sie besser und tiefer verstehen wollen? Sollten wir sie als "Musik an sich" hören oder verkündet sie eine Botschaft? Was für ein Hören ist das ihr adäquate, das strukturelle Hören oder das assoziative?

Man kann unmöglich diese Fragen beantworten, ohne zu berücksichtigen, daß die Kunstwissenschaften eine Zeit lang dem Ideal einer

"Kunstgeschichte ohne Künstler" huldigten. Ungezählte Kunsthistoriker, Literatur- und Musikwissenschaftler vor und nach dem Zweiten Weltkrieg wurden nicht müde, auf die Autonomie des Kunstwerks zu verweisen. Sie gingen von den Doktrinen aus, daß es in erster Linie auf die Konstruktion ankomme und daß es gerechtfertigt sei, von der Person des Künstlers, seinen Lebensumständen, seiner geistigen Welt und den geistigen Strömungen seiner Zeit ganz oder zumindest weitgehend abzusehen.

So verständlich diese Auffassungen wissenschaftsgeschichtlich auch anmuten mögen, es läßt sich nicht leugnen, daß sie extrem einseitig sind und einem großen Teil der Musik des 19. und auch des 20. Jahrhunderts nicht gerecht werden können. Denn gerade die Einheit von Leben und Werk, von Biographie und Schaffen ist für die Ästhetik dieser Musik besonders charakteristisch. Von vielen der prominentesten Komponisten des 19. und des 20. Jahrhunderts (angefangen von Ludwig van Beethoven bis zu Arnold Schönberg und Alban Berg) läßt sich sagen, daß sie einen subjektiven Künstlertypus repräsentieren. Sie zielen auf die Entfaltung ihrer Persönlichkeit ab, thematisieren die persönlichen Fragen, die sie bewegten, und möchten ihr Selbst ausdrücken.

Gustav Mahler ist gewissermaßen der Prototyp des subjektiven Künstlers im beschriebenen Sinn. Sein Schaffen ist in der Tat in mancher Hinsicht eigenartig: seine Persönlichkeit steht übermächtig dahinter. Seine Symphonik hat - so paradox das zunächst auch klingen mag - teils einen autobiographischen und teils einen literarisch-philosophischen Hintergrund. Seine Lebenserfahrung und sein Denken lassen sich von seinem Schaffen nicht trennen. Lebenserfahrung, Bildung, Religiosität, Weltanschauung, Ästhetik und Symphonik konstituieren bei ihm eine vielgestaltige geistige Welt, die als Ganzes betrachtet werden will. Wer seine Kunst als nur autonom konzipierte Musik versteht, verkennt ihr Wesen.

Mahler war fest davon überzeugt, daß Kunst und Leben, Kunst und Natur, Kunst und Welt eng zusammengehören. Er, der sich als Tondichter verstand, hielt die enge Verknüpfung zwischen Erleben und musikalischem Schaffen für selbstverständlich. Er ergriff Partei für die Nachahmungsästhetik, und er entwickelte - im Anschluß an Arthur Schopenhauer und an Richard Wagner - eine eigenwillige Theorie über das Wesen und die transzendente Mission der Musik.

Thomas Mann hat von Arthur Schopenhauer gemeint, daß seine Philosophie "nicht nur Sache des Kopfes, sondern des ganzen Menschen mit Herz und Sinn, mit Leib und Seele" sei. Ähnliches könnte man von Gustav Mahler sagen. Mahlers Musik ist Ausdruck, Spiegel des ganzen Menschen und sie wendet sich auch an den ganzen Menschen. Sie ist nicht nur Kunst fürs Ohr, sondern auch für das Herz und den Verstand. Sie affiziert Sinne, Seele und Hirn. Im Sommer 1904 schrieb Mahler an seinen jüngeren Freund Bruno Walter: "Daß unsere Musik das 'rein Menschliche' (alles was dazu gehört, also auch das 'Gedankliche') in irgendeiner Weise involviert, ist ja doch nicht zu leugnen. Es kommt wie in aller Kunst, eben auf die reinen Mittel des Ausdrucks an, etc. etc. Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dach-

ten, beschreiben wollen. Aber was man musiziert ist doch immer der ganze (also fühlende, denkende, atmende, leidende etc.) Mensch." Diese Sätze reflektieren Eindrücke, die Mahler nicht zuletzt von der Lektüre der Schriften Wagners empfing. Im Mittelpunkt der Musikauffassung beider steht das "Reinmenschliche", steht der ganze Mensch. Behält man das im Auge, so wird verständlicher, daß Mahlers Musik nicht nur ästhetisches Vergnügen bereitet, sondern auch eine Botschaft verkündet.

Die Musik Mahlers wird vielfach als "absolute Musik" rubriziert. Seine Symphonik birgt jedoch ein Geheimnis, basiert auf verschwiegene Programmen. In mehreren handschriftlichen Quellen (Skizzen, Particellen, Partiturentwürfen, Reinschriften und auch in Stichvölagern) finden sich des öfteren Vermerke mit hermeneutischer Bedeutung: programmatische Titel, ~~poetische~~ poetische Stichworte, Mottos, Stoßseufzer, Ausrufe, Assoziationen, Anspielungen und Allusionen. Sie dokumentieren eindrucksvoll, daß seine gesamte Symphonik unter keinen Umständen als "absolute Musik" rubriziert werden darf, sondern als eine Musik aufgefaßt werden muß, in der Persönliches, Biographisches, Literarisches und Philosophisches zum Ausdruck kommt.

Will man das in seiner ganzen Tragweite verstehen, so muß man berücksichtigen, daß ~~in der Ästhetik Mahlers~~ in der Ästhetik Mahlers die Lehre Goethes einnahm, wonach das Erlebnis, die Lebenserfahrung eine prinzipielle Voraussetzung des künstlerischen Schaffens sei. Mahler glaubte fest an den "Parallelismus zwischen Leben und Musik" und bekannte, daß er "noch nie auch nur eine Note geschrieben" habe, die "nicht absolut wahr" sei. In Übereinstimmung mit diesen Grundsätzen sind mehrere seiner Symphonien autobiographisch konzipiert. Das gilt zunächst für die ersten beiden Symphonien, von denen er zu seiner Freundin Natalie Bauer-Lechner sagte: "Meine beiden Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen. Und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen. So sehr ist bei mir Schaffen und Erleben verknüpft, daß, wenn mir mein Dasein fortan ruhig wie ein Wiesenbach dahinflösse, ich - dünkt mich - nichts Rechtes mehr machen könnte." ~~Deutliche autobiographische Züge trägt ferner die Sechste, von der Alma Mahler sagt: "Die Sechste ist sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches oben drein."~~ Aber auch viele andere Werke wollen vor einem autobiographischen Hintergrund betrachtet werden. In besonderem Maße gilt das für das Lied von der Erde, das Mahler selbst zu seinen "persönlichsten Werken" zählte, sowie für die Neunte und die unvi-

Betrachten wir das Finale der Ersten Symphonie
näher. Mahler verlieh dem ur-

sprünglich fünfsätzigen Werk den Titel Titan und nannte die erste Abteilung "Aus den Tagen der Jugend" und die zweite Abteilung "Commedia humana". Im Autograph tragen die Sätze die folgenden Überschriften: "Frühling und kein Ende; Blumine; Mit vollen Segeln; Todtenmarsch in

'Callots Manier'; Dall' Inferno al Paradiso". In einem Brief an Max Marschall gab Mahler an, er habe die Titel nachträglich "ausgesonnen". Diese Angabe trifft aber zumindest für das Finale nicht zu. Eine semantische Analyse der Musik hat nämlich aufgedeckt, daß der Titel "Dall' Inferno al Paradiso" keineswegs frei erfunden ist. Denn Mahler hat das Inferno und das Paradiso mit motivischen Sinnbildern dargestellt, die er der Dante-Symphonie von Liszt und dem Parsifal von Wagner entlehnt. Das Finale setzt mit einer schrill klingenden Dissonanz ein, die Mahler selbst als den "Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens" deutete. Die Einleitung des Satzes wird mit zwei Motiven bestritten: Das eine ist ein chromatisch absteigendes Triolenmotiv, das Mahler dem Inferno-Satz der Dante-Symphonie von Liszt entnahm. Das andere ist ein Lisztsches Kreuzsymbol, das hier in einer Mollvariante ertönt. Der Anfang des Satzes ist tatsächlich als Schilderung des Inferno gedacht, der Hölle des Daseins.

KLANGBEISPIEL

Sehr eindrucksvoll ist dann der Schluß des Satzes. Bei Ziffer 51 setzt eine gewaltige Steigerung ein. Auf deren Höhepunkt intonieren die Trompeten und die Posaunen das Gralsthema aus Wagners Parsifal. Dieses Thema setzt sich aus zwei Motiven zusammen: dem Kreuzsymbol Liszts und dem sogenannten Dresdner Amen. Bei Mahler symbolisiert das Gralsthema das Paradiso, die Transzendenz, die endgültige Überwindung des Leids und des Elends. Zugleich bietet der Schluß des Satzes ein Beispiel für die Kategorie des Durchbruchs - eine Kategorie, für die zuerst Beethoven in seiner Fünften Symphonie ein vielbewundertes Modell schuf.

KLANGBEISPIEL

bei Ziffer 51: Aufsteigendes Amen

Je intensiver man sich mit diesem Finale befaßt, desto deutlicher wird es, daß die geläufige Strukturanalyse für ein tieferes Verständnis des Satzes nicht ausreicht. Die geistige Dimension des Finales erschließt sich erst dann, wenn man die Entstehungsgeschichte des Werkes studiert und die Intentionen des Komponisten eruiert hat. In einem Brief an Richard Strauss schrieb Mahler, seine Absicht sei es gewesen, einen Kampf darzustellen, in welchem "der Sieg dem Kämpfer gerade immer dann am weitesten ist, wenn er ihn am nächsten glaubt". Eindeutiger hatte er sich einige Jahre früher in einem Gespräch mit Natalie Bauer-Lechner geäußert. Dabei betonte er, daß ihm als Ziel der Kunst zuletzt doch immer "Befreiung und Erhebung vom Leid" erschienen, und er fügte hinzu: "Die bleibt nun auch in meiner Ersten nicht aus, aber freilich erlangt sie erst im Tode meines ringenden Titanen den Sieg". Der "Kampf", von dem Mahler sprach, ist ein mit musikalischen Mitteln dramatisch geschilderter Konflikt, und das "sieghafte" (auch "überwindende und überweltliche") Motiv, das er bei dieser Gelegenheit nannte, ist nichts anderes als das Gralsmotiv, das er Wagners "Parsifal" entlehnte. Nicht zuletzt an diesem Beispiel kann man ermessen, wie wichtig für die semantische Analyse die Eruierung der Motivsymbolik ist.

Gustav Mahler war ein überaus kritischer Mensch und ein religiös orientierter Denker. Schon zu Lebzeiten wurde er als "sinfonierender Philosoph", als "Gottsucher", "Mystiker", "katholischer Musiker" und "Ringer nach Wahrheit" titulierte². Alle Gebiete der Metaphysik, die Ontologie, die Kosmologie, religiöse Problematik und die Existenzphilosophie faszinierten ihn. Die Frage nach dem Sinn der Existenz, die Aporie des Todes, die Fragen nach den letzten Dingen des Menschen und der Welt bewegten ihn tief. Er war gläubig, aber eigentlich nicht fromm. So sehr er mit dem Katholizismus sympathisierte und sich zum Kult der katholischen Kirche hingezogen fühlte, so war er doch im Grunde überkonfessionell gesinnt. Seine Religiosität war - wenn der Ausdruck erlaubt ist - eine "kritische": Sie läßt sich vielfach mit der Religiosität von Denkern wie Augustinus, Pascal und Kierkegaard vergleichen.

Tief bezeichnend für die künstlerische Persönlichkeit Mahlers ist, daß er die existentiellen und religiösen Fragen, die ihn intensiv beschäftigten, in seinem Schaffen thematisierte. Das beweisen einmal

die zurückgezogenen Programme zu den ersten vier Symphonien. Das bezeugt zum anderen Bruno Walter, der darüber schrieb³: "Das 'Wozu' blieb die quälende Grundfrage seiner Seele. Aus ihr entsprangen die stärksten seelischen Impulse zu seinem Schaffen, jedes seiner Werke war ein neuer Versuch zu einer Antwort." Tod und Auferstehung - die geistigen Pole der Zweiten Symphonie - waren die Fixpunkte seines Denkens.

Für unsere Zeit scheint charakteristisch zu sein, daß die Todesproblematik vielfach verdrängt wird. In György Ligetis Anti-Oper Le Grand Macabre zum Beispiel wird sie auf hintergründige Weise ironisiert. Der Tod - als Gaukler hingestellt - trinkt zu viel Wein, wird schwach und kann seine Aufgabe nicht mehr erfüllen. Deshalb findet der gefürchtete Weltuntergang nicht statt. Mahlers Zeit hingegen - das Fin de siècle - hatte eine ausgesprochene Affinität zum Morbiden. Gustav Mahler setzte sich oft mit dem Todesproblem auseinander, Todesgedanken verfolgten ihn. ~~[Wer dies recht begreifen will, muß~~

Grabes im Sommer 1897 veranlaßte ihn zu dem Kommentar⁸: "Wie lange wird es dauern, und sie werden uns so die letzten Schollen nachwerfen! Das sollte einen zur Ruhe bringen mitten in all den Stürmen des Lebens."]

Auch dem uneingeweihten Hörer dürfte nicht entgehen, daß die Musik Mahlers oft Tod und Trauer konnotiert. Bezeichnenderweise kommen in seinen Symphonien viele Trauermärsche und viele Abschnitte mit requiemhaftem Charakter vor. Das Tamtam dient vielfach als idiophonisches ~~die~~ Klangsymb~~ol~~ des Todes, und die Schläge einer gedämpften großen Trommel in der 4ehnten Symphonie haben eine lugubre, funebrele Semantik.

Der Gedanke jedoch, der Mahler immer wieder faszinierte, um den sein Denken vielfach kreiste, war der Gedanke der Überwindung des Todes. Eine der Strophen, die er für das Finale der Zweiten Symphonie dichtete, lautet:

O Schmerz, du Alldurchdringer,
Dir bin ich entrungen!
O Tod, du Allbezwinger,
Nun bist du bezwungen!

Eingebettet ist diese Strophe in die Dialektik von Stirb und Werde:

Was entstanden ist, das muß vergehen,
Was vergangen, auferstehen.

~~Die Botschaft der Zweiten~~

Die Musik Mahlers ist "gelebte" Musik, sie transportiert seelisch-geistige Erfahrungen, philosophische und religiöse Ideen. Die Botschaft der Zweiten Symphonie ist die Botschaft der Wiederkunft, einer Lehre, an die Mahler - sieht man einmal von dem düsteren Finale der 9ten Symphonie ab - unerschütterlich glaubte. Richard Specht berichtet, daß er von dieser Lehre "vollkommen durchdrungen" war. Nach Specht sagte er über die Wiederkunft folgendes⁹:

"Wir kehren alle wieder, das ganze Leben hat nur Sinn durch diese Bestimmtheit, und es ist vollkommen gleichgültig, ob wir uns in einem späteren Stadium der Wiederkunft an ein früheres erinnern. Denn es kommt nicht auf den einzelnen und sein Erinnern und Behagen an; sondern nur auf den großen Zug zum Vollendeten; zu der Läuterung, die in jeder Inkarnation fortschreitet. Deshalb muß ich ethisch leben: um meinem Ich, wenn es wiederkommt, schon jetzt ein Stück Weges zu ersparen und um ihm sein Dasein leichter zu machen. Dahin geht meine sittliche Pflicht, ganz gleichgültig, ob mein späteres Ich davon weiß oder nicht und ob es mir danken wird oder nicht."

Diese Aussage enthält die Quinteseenz des Mahlerschen Glaubens an die Wiederkunft eines Glaubens, der durch die Lektüre vieler Bücher gefestigt wurde. Wichtig für Mahler ist zunächst Goethes Lehre von der Entelechie und der Unsterblichkeit gewesen. Unter Entelechie verstand man in der Goethe-Zeit allgemein das unzerstörbare Lebens- und Gestaltungsprinzip. Goethe selbst brachte den Begriff in Beziehung zur Unsterblichkeit, zur Fortdauer der Existenz nach dem Tode und zur Seele¹⁰. Wichtig für Mahler war ferner Friedrich Nietzsches Lehre von der Wiederkunft aus Also sprach Zarathustra, einem Buch, das er außerordentlich schätzte. "Die Grundkonzeption" des Zarathustra ist - so schrieb Nietzsche¹¹ - der "Ewige-Wiederkunfts-Gedanke, diese höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann." Mahlers Anspielung auf die Läuterung, "die in jeder Inkarnation fortschreitet", läßt übrigens darauf schließen, daß er auch mit der buddhistischen Lehre von der Seelenwanderung (Metempsychose) und der Wiedergeburt vertraut war. Wesentliche Anregungen dürfte er ferner von der Lektüre der Schriften Gustav Theodor Fechners - eines Autors, den er besonders liebte - empfangen haben. Insbesondere dessen Büchlein vom Leben nach dem Tode und Zend-Avesta beeindruckten ihn nachhaltig. Von entscheidender Bedeutung dürfte schließlich die Bibel gewesen sein. So enthält der erste Korintherbrief den Spruch: "Das, du säest, wird nicht lebendig, es sterbe denn." Mahler formulierte ihn zu der Losung der Zweiten um: "Sterben werd' ich, um zu leben!"

Die Eingebung zum Finale der Zweiten Symphonie empfing Mahler am 29. März 1894 in der Michaeliskirche in Hamburg bei der Trauerfeier für Hans von Bülow^{ow}, als der Chor von der Orgel den Klopstock-Choral "Auferstehn" intonierte. Blitzartig ging ihm auf, wie die Dichtung beschaffen sein müßte, die er für das Finale brauchte. Er suchte nach einem geeigneten Text, fand ihn aber nicht, und ebensowenig konnte er sich dazu entschließen, den Choral Friedrich Klopstocks als Ganzes zu übernehmen. So legte er dem Satz nur die ersten beiden Strophen aus Klopstocks Dichtung zugrunde und dichtete sechs eigene Strophen hinzu. In dem oft zitierten Brief an Dr. Arthur Seidl schrieb er am 17. Februar 1897, es sei ihm mit dem Finale der Zweiten Symphonie so ergangen, daß er "wirklich die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsuchte, um das erlösende Wort zu finden - und schließlich gezwungen war", seinen "Empfindungen und Gedanken selbst Worte zu verleihen"¹². Dieses Sich-selbst-ausdrücken-Wollen, und zwar sowohl musikalisch als auch durch das dichterische Wort, ist für Mahler überaus charakteristisch.

Das Finale der Zweiten Symphonie verleiht indessen nicht unbedingt dem christlichen Glauben an die Auferstehung Ausdruck, sondern vielmehr Mahlers persönlichem Glauben an die Wiederkunft. Man kann es auch so ausdrücken: Mahlers "Text" bringt christliches Gedankengut mit neuzeitlichen Reflexionen in Einklang und formuliert darüber hinaus persönlich Erlebtes, Erahntes und Gefühltes. Seine Dichtung ist ein sehr persönliches Bekenntnis ~~an die~~^{zur} Unsterblichkeit, und es ist besonders bezeichnend für die Konzeption des Satzes, daß Mahler von dem streng dogmatisch-konfessionellen Standpunkt des Jüngsten Gerichtes abrückt. In einem Programm, das er für eine Aufführung der Symphonie in Dresden verfaßte¹³, wird das Weltgericht, von dem sich die Gläubigen fürchten und das zu den festen Bestandteilen der kirchlichen Lehre gehört, nur als Vision hingestellt. In Mahlers eigener Vision der Apokalypse gibt es kein Gericht: "Es ist kein Sünder, kein G^erächter, kein Großer - und kein Kleiner - es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein." Goethes Lehre von der Entelechie als der zielstrebigem Tätigkeit der Seele kommt übrigens in Mahlers Strophe Mit Flügeln, die ich mir errungen,/ In heißem Liebesstreben/ Wird' ich entschweben/ Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen recht deutlich zum Ausdruck.

Von allen Symphonien Mahlers nähern sich die Zweite und die Achte dem Wagnerschen Musikdrama und dem Erlösungsmysterium am meisten. Beide beziehen ganz oder teilweise das dichterische Wort, beide ziehen einen großen Chor oder sogar Chöre heran, und beide beanspruchen einen gigantischen Orchesterapparat, der auch die Orgel vorschreibt. Mit der "Symphonie der Tausend", die er als seine "Messe" verstand, huldigte Mahler auf seine Weise Richard Wagners Idee der Kunstreligion¹⁴. Aber auch seine Auferstehungssymphonie ist vor dem Hintergrund dieser Idee zu betrachten, nämlich der Auffassung, daß die Kunst an die Stelle der Religion zu treten habe. [Zur Verdeutlichung:

Im Oktober 1880 publizierte Wagner in den Bayreuthern Blättern seine Abhandlung Religion und Kunst, die ungeheures Aufsehen erregte¹⁵. Hier trat er vehement für die These ein, daß die "erhabensten" Religionen - das Christentum und der Buddhismus - in Verfall geraten seien, weshalb ~~es~~ der Kunst die Aufgabe zufalle, den "Kern" (den edelsten "Kern") der Religion zu retten. Wagner war Moralist und Sozialutopist, stellte seine Kunst in den Dienst ethischer Ideen, propagierte den Vegetarismus und den Pazifismus und erhoffte sich von ihnen die Regeneration des Menschengeschlechts¹⁶. Die "wahrhafte" Religion, die ihm vorschwebte, vereinigt christliche mit buddhistischen Elementen, wobei die Synthese unter der Ägide der Schopenhauerschen Philosophie und

Ethik erfolgt. Schon 1877 hatte Wagner mit der Dichtung des Parzifal seine Idee der Kunstreligion realisiert. Mit seinen späten Schriften verfolgte er allem Anschein nach das Ziel, seinem Bühnenweihfestspiel, mit dessen Komposition er 1880 intensiv beschäftigt war, den Weg zu ebnen.]

Gustav Mahler war ein passionierter Verehrer Wagners. Noch im Oktober 1880 las er die Abhandlung Religion und Kunst, die ihn tief beeindruckte. In einem Brief an Emil Freund vom 1. November 1880 bekannte er sich zum Vegetarismus und betonte emphatisch, daß er von ihm "eine Regeneration des Menschengeschlechtes" erwarte¹⁷. Im Gegensatz zu Wagner komponierte Mahler freilich keine Musikdramen, und ebensowenig übte er Religionskritik. Gleichwohl übertrug er Wagners Idee der Kunstreligion auf das Gebiet der Symphonie. Die musikalisch-poetische Aussage der Auferstehungssymphonie impliziert ja Mahlers persönliches religiöses Bekenntnis.

In einem Brief an seinen Freund Dr. Arnold Berliner vom 31. Januar 1895 sprach Mahler voller Stolz über das "große Werk", das er vollendet hatte, nannte die Wirkung auf die Hörer "eine unbeschreiblich große" und bekannte, es stehe für ihn außer Zweifel, daß "der fundus instructus der Menschheit" durch dieses Werk "vergrößert" sei¹⁸. Fundus instructus - das bedeutet soviel wie Wissensgrund, tiefe Weisheit. Mahler dachte also an eine allgemein gültige Aussage, an eine Botschaft an die Menschheit, und die Rezeptionsgeschichte lehrt, daß diese Botschaft schon zu seinen Lebzeiten angekommen war. Nicht umsonst ist die Auferstehungssymphonie von jeher Mahlers "klassisches" Werk gewesen. Richard Specht¹⁹ mutmaßte schon 1915 zu Recht, daß neben der Eindringlichkeit der Musik der geistige Gehalt des Werkes die Ursache der Breitenwirkung war. Noch heute meinen ungezählte Menschen in der ganzen Welt an einem exzeptionellen Ereignis teilzunehmen, wenn sie die Auferstehungssymphonie oder die Symphonie der Tausend hören.

Tod und Auferstehung sind die geistigen Pole der Zweiten Symphonie. Der Tod - nach Ernst Bloch²⁰ "das Beil des Nichts", "die härteste Nicht-Utopie" - ist das Sujet des Kopfsatzes, der ursprünglich als symphonische Dichtung konzipiert war und den Titel Todtenfeier trug - eine Anspielung auf das gleichnamige Epos Adam Mickiewicz', das in der deutschen Übersetzung Siegfried Lipiners 1887 in Leipzig erschien. Der vokale Teil des großangelegten Finales setzt mit dem Auferstehungschoral Klopstocks ein, zu dem Mahler eine eigene Melodie erfand. Mit ihr schließt affirmativ und gleichsam apotheotisch die Symphonie. Die Porität zwischen Tod und Auferstehung bestimmt aber insgesamt auch die Dramaturgie des instrumentalen Teils des Finales, das in seiner kantatenhaften Disposition sich an dem Finale der Neunten Symphonie Beet-

hovens orientiert.

Das Finale der Zweiten - als großartiges "Tongemälde" des Jüngsten Gerichts, der Auferstehung und der Transzendenz konzipiert - ist ein Satz voller Semantik, die bis ins kleinste Detail dechiffrierbar ist²¹. Im rein instrumentalen Teil des Satzes entwirft Mahler mit einem riesenhaften Aufgebot an Mitteln das monumentale Bild einer apokalyptischen Vision des Jüngsten Tages. Zwei Abschnitte der Partitur tragen im Autograph die Titel Der Rufer in der Wüste und Der große Appell²². Zu den wichtigsten Themen des Finales gehören ein Dies-irae-Thema, ein Auferstehungsthema und ein Ewigkeitsthema. Aus dem Dies-irae-Thema ist ein Totenmarsch von seltener Eindringlichkeit entwickelt. Die in weiter Entfernung aufgestellten Trompeten verkünden die Apokalypse. Ein kantilenenartiger Gesang der Flöte und der Piccoloflöte - "wie eine Vogelstimme vorzutragen" und als "ferner Nachtigallengesang" gedacht - hat die Semantik eines "Nachhalls des Erdenlebens". KLANGBEISPIEL

Zum Thema "Überschreitung in der Musik" machte Ernst Bloch²³ einige überaus aufschlußreiche Bemerkungen. Die berühmten Vertonungen des Requiems, der Totenmesse verschafften - so meinte er - "keinen Kunstgenuß, sondern Betroffenheit und Erschütterung". Der alte Kirchentext gebe der Musik seine großen Archetypen heraus, also bringe die Musik die im Requiem wirkenden Symbole der Erwartung wieder hervor. "Der Archetyp Apokalypse ist" - so heißt es einige Zeilen weiter - "der Musik nicht verschlossen. Selbst der Donnerschlag in Cherubinis Requiem, der das Zerbersten des Weltalls angibt, ist der Musik keine Äußerlichkeit; sie versteht sich aufs Ende."

Diese Sätze scheinen auf die Zweite Symphonie von Gustav Mahler gemünzt zu sein, einem Werk, das zwar keine Totenmesse ist, das aber die Polarität zwischen Tod und Auferstehung thematisiert, mit einer musikalisch-poetischen Vision der Transzendenz schließt und das neben Wagners Parsifal und neben Mahlers "Symphonie der Tausend" zu den bedeutendsten Denkmälern der Kunstreligion zählt.

Hermeneutische Fragen der Musik Mahlers lassen sich dann besonders gut am Beispiel der Sechsten Symphonie erörtern, eines Werkes, das in den Sommermonaten der Jahre 1903 und 1904 in einer Zeit entstand, in der das Glück seines Zusammenlebens mit seiner jungen Frau Alma noch ungetrübt war. Berühmt ist die Sechste sowohl wegen der Erhabenheit, Neuheit und Kühnheit der Musik als auch wegen des düsteren, lugubren, requiemhaften Schlusses, der in seinem symphonischen Schaffen einzigartig zu sein scheint. Wie konnte Mahler ein solches Werk in einer Periode schaffen, die zu den glücklichsten seines Lebens gehörte? Lassen sich Leben und Schaffen auch bei ihm womöglich nicht in Einklang bringen? Diese Fragen drängen sich auf. Von der Sechsten Symphonie behauptet Alma in ihren Memoiren, kein anderes Werk sei ihm so unmittelbar aus dem Herzen geflossen wie sie. "Wir weinten damals beide. So tief fühlten wir diese Musik und was sie vorahnend verriet." "Die Sechste ist" - so Alma - "sein allerpersönlichstes Werk und ein prophetisches obendrein. Er hat sowohl mit den Kindertotenliedern wie auch mit der Sechsten sein Leben 'anticipando musiziert'. Auch er bekam drei Schicksalsschläge, und der dritte fällte ihn. Damals aber war er heiter, seines großen Werkes bewußt und seine Zweige grüntem und blühten."

Man kann kaum den tieferen Sinn dieser Mitteilungen verstehen, wenn man von Mahlers geistiger Welt gar nichts erfahren hat. Mahler glaubte unerschütterlich an Goethes Lehre von der Antizipation und war nach dem Zeugnis seines Biographen Richard Specht "vollkommener Determinist". Er war von der Überzeugung durchdrungen, daß "der Schaffende in den Stunden der Inspiration auf eine höhere, vorwegnehmende Stufe seiner Existenz gehoben werde und das Erlebnis, das der Alltag später bringen müsse, im Produzieren schon antizipiere". Es scheint, als habe Mahler tatsächlich die tragischen Ereignisse geahnt, die das Jahr 1907 ihm und seiner Familie brachte: den Tod seiner älteren Tochter, die Demission von der Leitung der Wiener Hofoper und vor allem die Diagnostizierung des Herzleidens. Man braucht nicht unbedingt Anhänger der tiefenpsychologischen Deutung von Werken der modernen Kunst zu sein, um nachvollziehen zu können, daß die Untergangsvisionen, die Mahler bei der Konzeption des Finales dieser "prophetischen" Symphonie bedrängten, aus tief sitzenden Ängsten erwachsen.

Ein Hörer, der die Sechste als Vorahnung künftigen Unheils, als Vision des Untergangs begreifen möchte, befindet sich sicherlich nicht auf der falschen Fährte. Zu vage ist dagegen jene Interpretation der Symphonie als einer Vorahnung der tragischen Ereignisse des Ersten Weltkrieges, den Mahler nicht mehr erlebte. Mahlers Symphonik ist zu einem wesentlichen Teil tönende Autobiographie. Je mehr man sich mit der Sechsten beschäftigt, desto deutlicher wird es, daß sie - zusammen

mit Berlioz' Symphonie fantastique, Tschaikowskys Pathétique und Richard Strauss' Tondichtungen "Ein Heldenleben" und "Sinfonia domestica" - in die Reihe der großen symphonischen Werke einordnen läßt, die autobiographisch konzipiert sind. Alma bezeugt in ihren Memoiren, daß die Sechste auf einer autobiographisch-programmatischen Konzeption basiert. Hier ihr Bericht:

"Nachdem er den ersten Satz entworfen hatte, war Mahler aus dem Walde herunter gekommen und hatte gesagt: 'Ich habe versucht, dich in einem Thema festzuhalten - ob es mir gelungen ist, weiß ich nicht. Du mußt dir schon gefallen lassen.'

Es ist das große, schwungvolle Thema des I. Satzes der VI. Symphonie. Im dritten Satz [gemeint ist das Scherzo] schildert er das arhythmische Spielen der beiden kleinen Kinder, die tockenld durch den Sand laufen. Schauerlich - diese Kinderstimmen werden immer tragischer, und zum Schluß wimmert ein verlöschendes Stimmchen. Im letzten Satz beschreibt er sich und seinen Untergang oder, wie er später sagte, den seines Helden. 'Der Held, der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt, wie einen Baum.' Dies Mahlers Worte."

Bekannt ist die Sechste mit dem Beinamen "Die Tragische" geworden. Nach Bruno Walter geht das düstere Epitheton auf Mahler selbst zurück. Beachtenswert ist jedenfalls, daß die Symphonie schon zu Mahlers Lebzeiten mit diesem Beinamen aufgeführt wurde und daß das bedeutungsvolle Adjektiv den Gehalt des Werkes treffend charakterisiert. Versteht man unter Tragik ganz allgemein den unausweichlichen, schicksalhaften Untergang eines Menschen im Widerstreit mit übermächtigen Gewalten, so trägt die Sechste ihren Untertitel zu Recht. Wer in dramaturgischen Kategorien denkt, könnte sie ohne viel Mühe mit einem Drama in vier Akten vergleichen. Eines der wichtigsten Insignien des Tragischen in der Sechsten ist das sogenannte Motto: ein prägnanter Leitrythmus und eine profilierte Dur-Moll-Akkordfolge, die im Kopfsatz, im Scherzo und im Finale des öfteren wiederkehren. Sie wirken wie eine eiserne Klammer und verhindern jeden "Durchbruch". Bedenkt man, daß zum Wesen des Tragischen nach klassischer Auffassung das Walten eines übermächtigen, unentrinnbaren Geschicks gehört, so dann leuchtet ein, daß diesem prägnanten Motto die Semantik eines Fatalitätssymbols innewohnt.

Mahler war entschiedener Gegner des Akademismus und des Formalismus jeglicher Prägung. Er haßte das Schablonenmäßige, das Stereotype. In der wichtigen Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form in der Musik ergriff er Partei für die sogenannte Heteronomieästhetik. Er vertrat die Ansicht, daß der Inhalt, und zwar der außermusikalische Inhalt, die Form bestimmt. Das Schablonenmäßige, die unveränderte Wiederholung lehnte er auch deshalb ab, weil er der Auffassung war,

daß das Kunstwerk wie das Leben sich immer weiter entwickeln müsse.

Tatsache ist, daß keiner der zahlreichen Sätze, die er komponiert hat, formal einem anderen gleicht. Jeder hat seine eigene Physiognomie. Der Grundriß der Sonatensatzform ist zwar des öfteren erkennbar, die meisten Sätze zeigen jedoch Anomalien, Unregelmäßigkeiten, die durch außermusikalische Gründe - die poetischen und programmatischen Intentionen des Komponisten - diktiert sind.

An dem Kopfsatz der Sechsten Symphonie ist von jeher die Regelmäßigkeit seiner Sonatensatzformanlage gerühmt worden. Deutlich in Exposition, Durchführung und Koda gegliedert, basiert der Satz auf drei kontrastierenden Themen, die nach allen Regeln der Kunst verarbeitet werden: einem marschartigen Hauptthema energischen Charakters, einem choralartigen Thema und einem schwungvollen Seitenthema in F-dur. Die drei Themen kontrastieren so stark zueinander wie nur denkbar. Dem grell instrumentierten marschartigen Thema geben kantige melodische Linien, kontrapunktische Härten und scharfe Dissonanzen das Gepräge - jedermann spürt, daß Mahler in der Sechsten als einer der Väter der Neuen Musik erscheint. Einer anderen Welt entstammt das Choralthema, und anders strukturiert ist das schwungvolle Seitenthema, das Mahler als Porträt seiner Frau verstand.

KLANGBEISPIEL (Exposition des Kopfsatzes)

Daß Mahler in der Durchführung die Themen verarbeitet, miteinander kombiniert und in neuer Beleuchtung erscheinen läßt, braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden. Beachtenswert dagegen ist sein Prinzip, in der Durchführung in sich geschlossene Partien ausgeprägten Charakters zu bilden. Von den viert Teilen, in die die Durchführung zerfällt, verdient der dritte besondere Beachtung, weil er in gewisser Weise den Gang der Entwicklung unterbricht und wie eine Klangerscheinung aus einer anderen Welt wirkt. Das Tempo wird langsamer, die Dynamik verläßt fast niemals die pianissimo-Sphäre. Harmonik und Instrumentation tragen Ausnahmecharakter; alle Charakteristika des Typus Musik aus weitester Ferne sind beisammen. Die an dieser Stelle erklingenden Herdenglocken interpretierte Mahler nicht als pastorales Symbol, sondern als Klangsymbol "weltferner Einsamkeit".

KLANGBEISPIEL (Durchführung des Kopfsatzes)

Ich sprach vorhin davon, daß man die Sechste mit einem Drama in vier Akten vergleichen könne. Betrachtet man den Schluß des Satzes näher, so kann man begreifen, wie dies gemeint ist. Von den drei Abschnitten, in die sich die ungewöhnlich lange Koda gliedert, beansprucht der dritte unser Interesse, weil er als Apotheose Almas konzipiert ist. Zu Beginn intonieren die Trompeten unisono und fortissimo bei emphatischen

Paukenschlägen das Kopfmotiv ihres Themas in Augmentation. Sodann alternieren Hauptsatz- mit Seitensatzmotiven dialogisch, und sie werden auch kontrapunktisch miteinander verflochten. Das Schlußwort behalten jedoch die Motive Almas. Sie bestimmen den affirmativen, ja, triumphalen (fast opernhaften) Schluß. Er markiert den Punkt, an dem man später den "Fallhöhe" ermessen kann.

KLANG BEISPIEL (Koda des Kopfsatzes)

Mahlers Äußerungen über das musikalische Porträt seiner Frau im Seitenthema werden aber verständlicher, wenn wir berücksichtigen, daß in Strauss' Tondichtung "Ein Heldenleben" ein Abschnitt ursprünglich mit dem Titel "Des Helden Gefährtin" überschrieben war. Mahler verfolgte das symphonische Schaffen seines Freundes und Rivalen Richard Strauss mit großer Aufmerksamkeit, und vieles spricht dafür, daß er bei der Konzeption seiner Sechsten von Strauss' autobiographischen Tondichtungen manche Anregung empfing.

Das Finale der Sechsten ist nach dem Muster der Sonatenform gebaut. Die Besonderheit der Anlage macht es aus, daß Exposition, Durchführung, Reprise und Koda mit einer Introduction eröffnet werden. Überwältigend ist in diesem Satz der Reichtum an Ausdruckscharakteren. Visionäres, Choralartiges, Marschähnliches, Überschwengliches, dramatisch Bewegtes, Musik aus weiter Ferne, Hymnisches - die verschiedensten Charaktere folgen in raschem Wechsel aufeinander. Euphorie schlägt immer wieder in tiefe Depression um, positive und negative Situationen stehen nebeneinander.

Besondere Bedeutung besitzen die Hammerschläge, die (in der ersten Fassung) an drei Stellen fallen: zu Beginn des zweiten und des vierten Durchführungsteiles und in der Koda. Mahler hat bei einer späteren weitgehenden Veränderung der Instrumentation den dritten Hammerschlag gestrichen, denn er hätte - wie Erwin Hatz mutmaßt - "das Gefühl des absoluten Endes zu sehr verstärkt, das in Wahrheit kein Ende ist".

Wie kam aber Mahler auf den Einfall, in der Sechsten den Hammer zu verwenden? Mehreres spricht dafür, daß er die Anregung hierzu von dem Gedicht Alexander Ritters zu Strauss' "Tod und Verklärung" erhielt. Dort stehen nämlich die Verse:

Da erdröhnt der letzte Schlag
Von des Todes Eisenhammer,
Bricht den Erdenleib entzwei,
Deckt mit Todesnacht das Auge.

Für den Gesamteindruck, den die Sechste auf den Hörer macht, ist die Koda des Finales maßgeblich: die "mit schwer" überschriebene Stelle

Ziffer 165/166 (ein imitatorisch gehaltener Satz der Posaunen und der Baßtuba bei Paukenwirbel) trägt ausgeprägten Requiemcharakter.

KLANGBEISPIEL

Mahlers Sechste gibt sich - so können wir zusammenfassend sagen - als Gegenstück und zugleich als Gegenpol zu Strauss' Ein Heldenleben zu erkennen. Richard Strauss, dem Jünger Friedrich Nietzsches, dem Gegner des Christentums, wäre es sicherlich nie in den Sinn gekommen, in einem symphonischen Werk seinen eigenen Untergang zu schildern. Bezeichnenderweise äußerte er nach der Uraufführung der Sechsten zu Alma: "Warum sich der Mahler im letzten Satz die größte Wirkung wegnimmt, indem er gleich zu Anfang die stärkste Stärke gibt und dann immer schwächer wird, das versteh' ich nicht." Alma aber, die viele Ressentiments gegen Strauss hatte, kommentierte diese Äußerung zu Recht so: "Er [Strauss] hat ihn [Mahler] nie verstanden. Hier und immer sprach der Theatermensch. Daß Mahler den ersten Schlag am stärksten, den zweiten schwächer und den dritten, des Todesschlag des verendenden Helden, am schwächsten machen mußte, ist jedem klar, der die Symphonie nur einigermaßen begriffen hat. Vielleicht wäre die Augenblickswirkung in umgekehrter Dynamik stärker gewesen. Aber um die ging's ihm nicht."

Mahlers "Tragische" nimmt innerhalb seines Oeuvres insofern eine Sonderstellung ein, als sie als einzige eine düstere Vision der Vernichtung evoziert und ein Bekenntnis des Scheiterns ablegt. Alle anderen Symphonien schließen affirmativ oder verklärend. Ihre Botschaft ist die Transzendenz, die Überwindung des Todes durch die Liebe.

Gustav Mahler war zu Lebzeiten nicht nur ein umstrittener, sondern auch ein unverstandener Komponist. Er hatte jedenfalls das Gefühl, nicht verstanden worden zu sein. Diese Klage zieht sich wie ein roter Faden durch seine Aufzeichnungen. Im Jahre 1896 sagte er zu Natalie Bauer-Lechner: "Alle Verständigung zwischen dem Komponisten und dem Hörer beruht auf einer Konvention: daß der letztere dieses oder jenes

Motiv oder musikalisches Symbol als den Ausdruck für diesen oder jenen Gedanken oder eigentlichen geistigen Inhalt gelten läßt. Das wird jedem bei Wagner besonders gegenwärtig sein; aber auch Beethoven und mehr oder weniger jeder andere hat seinen besonderen, von der Welt akzeptierten Ausdruck für alles, was er sagen will. Auf meine Sprache aber sind die Menschen noch nicht eingegangen. Sie haben keine Ahnung, was ich sage und was ich meine, und es scheint ihnen sinnlos und unverständlich."

Mahlers zwiespältiges Verhältnis zur Programmmusik hatte und hat immer noch rezeptionsästhetische Implikationen zur Folge. Einerseits glaubte er unerschütterlich an die "inneren" Programme aller modernen Musik seit Beethoven. Andererseits hatte er eine merkwürdige Scheu vor der Mitteilung der Programme. Da er vielerorts zum "absoluten" Musiker gestempelt worden war, verlief die Rezeption seiner Werke meist ohne Einbeziehung der frühen Programme. Seine Symphonik wird gemeinhin als "reine" Musik rezipiert. Manche Gelehrte behaupten allen Ernstes, die authentischen Programme Mahlers seien für die Rezeption belanglos! Man wird jedoch fragen dürfen: Ist die Botschaft, die Mahler an die Menschheit richtete, richtig verstanden worden?

Offensichtlich stellte Mahler an das Publikum höchste Anforderungen und er war immer wieder stark enttäuscht, als er merkte, daß er in seinen Erwartungen getrogen war. Die Sache hat indessen auch eine Kehrseite: Es ist nicht zu leugnen, daß auch Mahler es seinen Zeitgenossen nicht gerade leicht machte. Mit seinen Symphonien wollte er das Gefühl, nicht aber den Verstand ansprechen. In der Münchener Erklärung artikuliert er den naiven Glauben, daß ein Komponist auch ohne Kommentare den Hörern von selbst die Empfindungen aufzudrängen vermöge, die ihn bei der Komposition durchflutet haben.

In diesem Punkt täuschte sich aber Mahler. Denn die programmatischen und weltanschaulichen Grundlagen seines symphonischen Schaffens lassen sich rein gefühlsmäßig, ohne Mitwirkung des Verstandes, nicht erfassen. Mahlers Zeitgenossen hatten wohl erkannt, daß seine Symphonien auch Außermusikalisches ausdrücken wollten, und riefen immer wieder nach einem erläuternden Programm. Mahler aber lehnte konsequent alle programmatischen Ausdeutungen ab und versperrte damit selbst den Weg zu einem tieferen Verständnis seiner Werke.

Die Semantik der Musik Mahlers ist der Punkt, an dem die Forschung heute ansetzen muß. Eine zentrale Aufgabe der Wissenschaft müßte darin bestehen, die Symphonien Mahlers semantisch zu dechiffrieren, seine Intentionen transparent zu machen und das wieder aufzudecken, was seit Jahrzehnten verschüttet ist.