

Eggelner

Gustav Mahler in der Welt von heute

Musik ist immer ein Abbild und Ausdruck der Welt, der geschichtlichen Zeit, in der sie entstand. Dies betrifft die Art der Komposition und die in der Kompositionsart gelegene Aussage. Mahlers Musik hat nach Kompositionsart und Aussage ihren geschichtlichen Ort in der Zeit um 1900, einer Zeit vor hundert Jahren. Warum kann sie uns heute noch etwas sagen, und was kann sie uns heute noch sagen?

Die Welt hat sich verändert, und kein Mensch komponiert heute noch so wie Mahler. Aber Kunst hat die Fähigkeit, die Welt, in der sie entstand, zu überdauern, sei es unmittelbar (wie zum Beispiel im Falle Haydns, Mozarts und Beethovens) oder sei es in Form der Wiederentdeckung nach einer Zeit des Vergessens (wie zum Beispiel im Falle der Musik Claudio Monteverdis oder Heinrich Schützens) oder sei es, daß nach einer Zeit des Zweifels und der Ablehnung erst die Nachwelt die Musik akzeptiert (wie es bei Gustav Mahler der Fall war und ist).

Wie ist dieses Überdauern der Zeit zu erklären? Wie kommt es, daß die Musik vergangener Zeiten für uns gegenwärtig werden kann, obwohl sich die Welt verändert hat?

Jedes Kunstwerk, sofern es ein Kunstwerk ist, und so auch jedes Werk der Musik ist in seiner Art des sinnlichen Gedacht- und Gemachtseins eine ästhetische Wahrheit, und Wahrheit veraltet nicht, auch wenn das Gedacht- und Gemachtsein eine Zeit lang unaktuell und vergessen war oder wenn es zunächst ungewohnt, fremd und abweisend erscheint. Und jede ästhetische Wahrheit ist eine Aussage über die Welt. Und so wie die Welt nicht nur die Welt von heute ist, sondern die ganze Welt mitsamt ihrer

Geschichte, so auch veralten die Aussagen über die Welt nicht, vor allem nicht dort, wo sie als ästhetische Aussage erscheinen, auch wenn die Aussagen noch so weit von der Welt von heute entfernt zu sein scheinen.

Was ist in Mahlers Musik die ästhetische Wahrheit? Und was sagt sie über die Welt? Und warum wurde sie zunächst weithin nicht verstanden und später und heute doch? Und was sagt sie über die Welt in unserer Welt, in der Welt von heute?

In Mahlers Musik erscheint die Welt so wie er sie sah. Man kann auch sagen: Mahlers Musik, besonders seine Symphonik, ist die Welt in Mahlers Sicht. Was von diesem Sehen und Sagen gilt heute noch? Für mich gilt von Mahlers Sehen und Sagen der Welt noch immer alles. Nicht so, daß ich es unbesonnen übernehme und mich damit identifiziere. Für mich gilt auch das bei Mahler, was in meinen Augen heute nicht mehr gilt, und auch dasjenige, was - aus meiner Sicht - schon zu Mahlers Lebzeiten in seiner Musik nicht gegolten hat, sondern ein Irrtum war. Denn: das für mich nicht mehr Geltende und das in meinen Augen von Anfang an Irrtümliche führen mich zu Fragen an die Kunst, die für mich gültig geblieben sind im Grundsätzlichen bis heute. Darauf wird im Verlauf meines Sprechens über Mahler zurückzukommen sein.

Was ist das für eine Welt, die Mahlers Musik sagt? Und wie bringt seine Musik dieses Sagen zustande?

Ein Grundprinzip Mahlers ist, zunächst negativ gesagt, daß er der in sich harmonischen, glatten, in jedem Augenblick erhabenen, idealistisch schönen und stimmigen symphonischen Formung aufkündigt. Und das war der Grund, weshalb man seine Musik zunächst weit-  
hin ablehnte. So komponieren wie Beethoven, Schumann, Brahms oder Bruckner will Mahler nicht - obwohl er in deren symphonischer

Tradition stand. Denn die Welt, wie Mahler sie sieht, ist nicht harmonisch, glatt, idealistisch schön, stimmig und erhaben. Sie ist voll von Lug und Trug, Trivialität und Banalität, Bedrohung, Ausweglosigkeit, Zerbrochenheit und Leiden - sie ist als Wirklichkeitswelt: kaputt.

Um diese Negativität der Welt als Wirklichkeit, die die Symphoniker vor ihm weitgehend oder ganz ausgeklammert hatten, in seine Musik einzulassen, bedient sich Mahler vornehmlich zweier kompositorischer Mittel. Das eine nenne ich „Vokabeln“, und das andere Mittel nenne ich „Imaginationslogik“.

Vokabeln, musikalische Vorkabeln, sind in meiner Benennung musikalische Gestalten, Gebilde, Wendungen, idiome, Motive, Ton- und Klangkonstellationen, die nicht einen originellen, neuartigen, erst- und einmaligen Erfindungs- und Bedeutungswert haben und haben sollen, sondern die aus dem unerschöpflichen Schatz schon daseiender, schon bekannter Musik herbeigeht, zitiert, benutzt werden - wie Wörter (Vokabeln) aus einer bereitliegenden Sprache. Bei diesem Herbeiholen (Herbeizitieren) bringen die Gebilde, die ich Vokabeln nenne, ihre traditionelle Bedeutung mit und können dementsprechend als Bedeutungsträger oder Bezeichnungsmittel eingesetzt werden, um - kraft der ihnen anhaftenden Bedeutung - etwas Bestimmtes zu benennen. Solche Vokabeln sind zum Beispiel: das Marsch- oder Choral oder das Ländleridiom, Signale, Vogelstimmen, Herdenglocken, Posthornweise, Liedzitate, traditionsgesättigte harmonische oder melodische Wendungen wie Chromatik und Vorhaltsbildungen, Kadenz und Doppelschlagsfigur, Verzerrungen traditioneller Gebilde, Trivialitäten aus der niederen Musik, Banalitäten aus der Umgangsmusik - Gebilde in unauslotbarer Vielheit und unzähliger Zahl, von denen Mahlers Musik in neu- und einzigartiger Weise

voll ist von Anfang an. Mit diesen Vokabeln benennt Mahlers Musik die Welt als Wirklichkeit, zeigt auf sie, setzt sich mit ihr auseinander und reagiert auf sie.

Das andere Mittel, mit dem Mahler die Wirklichkeitswelt symphonisch erfaßt und zum Ausdruck bringt, nenne ich „Imaginationslogik“. Musikalische Logik, also Zusammenhang, Stimmigkeit, Folgerichtigkeit, wird in Mahlers Symphonik nicht nur hergestellt seitens der musikalischen Syntax, der kompositorischen Formung, der innermusikalischen Ursache- und Folgeverhältnisse des musikalischen Satzes, sondern symphonische Logik wird bei Mahler auch hergestellt durch die Vokabeln, die in ihrer Aufeinanderfolge ein Geschehnis erzählen oder eine Befindlichkeit ausdrücken. Die Vokabeln bilden ein Band von Bedeutungen, das inhaltlich (gehaltlich) motiviert ist und als solches die Vorstellungen, die Einbildungs- und Imaginationslogik des Hörers weckt, aktiviert und erfüllt - in Richtung eines Sehens der Welt.

Und nun zeige ich Ihnen Mahlers Erfassen der Welt im Verfahren der Vokabeln und der Imaginationslogik im Blick auf Mahlers symphonischen Anfang: die Einleitung zum ersten Satz der I. Symphonie. Mahler nannte diese Einleitung „das Erwachen der Natur“. Von Anfang an und die ganze Einleitung hindurch erklingt in den vielfach geteilten Streichern ppp der Ton A in flageolletierter und zu Beginn sechsfacher Oktavverdoppelung. Mahler sagte, dies bedeute „das Schimmern und Flimmern der Luft“, also das lebenspendende Element, in dem das Erwachen der Natur stattfindet. In den Bläsern erklingt in diesen Halteton hinein eine Folge von elementarischen Motiven und Gestalten: fallende Quarte, Quartensequenz, Signale, Empfindungslaute, Kuckucksruf, Hörnergesang. Diese <sup>ela</sup>elementarischen Motive und

Gestalten gehören nach meiner Benennung zu Mahlers musikalischen Vokabeln. Mahler selbst nennt diese Art von Vokabeln „Naturlaute“. Die Einleitung seiner Symphonie überschreibt er in der Partitur mit der Spielanweisung „Wie ein Naturlaut“. Die „Naturlaute“, die Laute der Natur, stehen - als eine besondere Klasse von Vokabeln - den „Kunstlauten“, den Lauten der Kunstmusik, gegenüber. Die Welt der Naturlaute ist eine Welt noch ohne Negativität, gleichsam eine „Vor-Welt“, und die Welt der Kunstlaute, der Kunstmusik, ist die Welt, in der mittels Kunst die Negativität gesagt werden kann. Und wenn Mahler sagt: die Einleitung schildert „das Erwachen der Natur“, so grabe ich hier - im Sinne Mahlers - tiefer, indem ich sage: die Einleitung schildert das Erwachen der von Zivilisation und Negation unberührten Naturwelt zur Welt der Kunst, in der es die Negativitäten gibt: Bedrohung, Angst, Banalität und Verlogenheit, Leiden und den Schrei des Ekels. Die „Imaginationslogik“ nun hier ist der Vorgang des Erwachens. Er hat eine gehaltliche Logik zufolge der vokabularen Funktion der Signale. Jedes der Signale kündigt etwas an, signalisiert etwas - und zwar das Erwachen: das Erwachen des beseelten Subjekts.

Einleitung durchgehen verbal: frei sprechend.

Hören mit Sprechen:

I. Symphonie Anfang - Takt 66

Damit ist in dieser Symphonie-Einleitung die „Natur“ erwacht, genauer gesagt: Erwacht ist die Subjektbelebte und -beseelte Welt, und noch weitergehend gesagt: mit dem Umschlagen der Musik von der Naturlaute-Musik in die Sphäre der Kunstmusik

ist die Musik erwacht, die Kunstmusik, die als solche fähig ist, die subjektbelebte und -beseelte Welt zu sagen, wie Mahler sie sieht: das Bedrohliche, das Banale und Ekelhafte, das Leiden-Machende und die Reaktion des bedrohten und leidenden Subjekts.

Den Brennpunkt des Ausdrucks der Negativität der Welt bildet in Mahlers I. Symphonie der dritte Satz: ein Trauermarsch, genauer: ein Leichenbegängnis - dies aber nicht im Sinne reinen Kults und echter Trauer, sondern im Sinne gesellschaftlicher Lügenhaftigkeit und zivilisatorischer Heuchelei. Gedämpfte Pauken schlagen die Quart, und im Kontrabaß setzt der Bruder-Martin-Kanon ein mit Dämpfer und in gequält hoher Lage, gefolgt von Fagott, den gedämpften Celli, der Baßtuba und der tiefen Klarinette - dann tönt über dem Kanon eine Oboe, hämisch meckernd, als ob jemand über die Friedhofsmauer guckt.

② ! I. Symphonie, 3. Satz: Anfang - Takt 23/24  
S. 78

Es folgt eine Art Trio, das Pauß Stefan in seiner Mahler-Monographie von 1910 so beschrieben hat: „Zu einem... Kontrapunkt der Trompeten dudeln die Oboen eine gemeine Musikantenweise, zwei Es-Klarinetten, Fagotte und Flöten blasen ‚mit Parodie‘ klägliches Zeug, begleitet von einem M-ta M-ta des Schlagwerks (Becken an die große Trommel gehängt, damit es recht gemein klinge) und der Streicher, die mit dem Holz des Bogens kratzen.“

③ ! I. Symphonie, 3. Satz, Trio: Takt 33 - Takt 63/64  
S. 80

Mahler bestätigt die Auffassung dieses Satzes, indem er über ihn sagte: „An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an.“ Gemeint ist mit diesem Symphoniesatz die Heuchelei einer Begräbniszeremonie, eine zur Fratzenhaftigkeit verzerrte Begräbniskarikatur, die Parodie, die Perversion von Trauer, und mit all dem: die in der Zivilisationswelt verkommene Fähigkeit echten Empfindens und Fühlens. Musik macht sich selbst häßlich, fratzenhaft und gemein, um Gemeinheit und Häßlichkeit zu benennen.

Mahler beleuchtet diese Aussage des 3. Satzes seiner I. Symphonie kompositorisch aufs deutlichste in zweifacher Weise und Art, zum einen innerhalb des 3. Satzes, zum anderen gleich nach dem 3. Satz am Anfang des Finales.

Innerhalb des 3. Satzes, dieser Karrikatur von Trauer, schaltet Mahler als Kontrast, als Gegenwelt zur Gefühlsperversion, eine Musik ein, die unverkennbar ausdrückt, beschwört und <sup>zu</sup> verstehen gibt, was echtes Empfinden und Fühlen ist. Die Bruder-Martin-Weise des Trauergeleits (mit dem hämischen Kontrapunkt in den tiefen Streichern) mündet ein in den d-Moll-Grundton. Auf diesem währenden und sich wiederholenden Ton D wird die Musik buchstäblich umgeschaltet, nicht nur von d-Moll nach G-Dur (indem die Harfe die Dur-Terz ins Spiel bringt), sondern weit darüber hinaus umgeschaltet von einer Art der Musik zu einer anderen Musikart, die gegenüber der Negativität der Welt das ‚Andere‘ benennt, indem sie in ihrer Andersartigkeit jenes ‚Andere‘ selber ist – nicht hier (wie in der Symphonie-Einleitung) Naturlaute-Musik, die aus einem gleichsam vormusikalischen Zustand zur Kunstmusik erwacht, sondern Musik in der Schönheit reinen



und echten Empfindens und Fühlens.

I. Symphonie, 3. Satz, Episode Takt 70 - 100  
S.83

Mahler hat diesem symphonischen Einschub, dieser musikalischen Benennung des ‚Anderen‘ (der anderen, der eigentlichen und wahren Welt) die letzte Strophe des Schlußliedes seiner einige Jahre zuvor komponierten Lieder eines fahrenden Gesellen zugrunde gelegt, wo der Text lautet:

„Auf der Straße stand ein Lindenbaum,  
da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!  
Unter dem Lindenbaum,  
der hat seine Blüten über mich geschneit,  
da wußt ich nicht, wie das Leben tut,  
war alles, alles wieder gut!  
Alles! Alles!  
Lieb' und Leid! Und Welt und Traum!“

Auch wenn wir als Hörer der Symphonie dieses Lied nicht kennen und nicht wissen, daß Mahler es hier zitiert, vernehmen wir doch das ‚Andere‘, von dem diese Musik als Vertonung jenes Textes vollgesogen ist und das <sup>sie</sup> ~~ist~~ - auch ohne Text - besagt.

Die Mahler-Literatur nennt solche Einschübe in Mahlers symphonische Musik „Episoden“ - ein eingeschaltetes, eigen- und andersartiges, vorübergehendes Sich-Ereignen: als würde beim Erzählen der Welt plötzlich eine Tür geöffnet, die einen Moment lang einen Ausblick freigibt in eine andere Welt: wie sie eigentlich sein sollte und doch nicht ist.

Diese Episoden bei Mahler haben folgende Merkmale: Als Einschübe (Einschaltungen) erscheinen sie plötzlich, unvermittelt, als Welt für sich und hören ebenso unvermittelt wieder auf - ohne syntaktische Folgen für das Ganze. Auch sie bestehen weitgehend aus musikalischen Vokabeln, d.h. aus semantisch



aufgeladenen, mit deutlicher Benennungskraft versehenen Gebilden, Motiven, Idiomen, Gesten. Und die Episoden sind schön, emphatisch schön und zugleich schlicht: „Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise“ und „espressivo“ und „zart“ und „zart gesungen“ schreibt Mahler in die Partitur unseres Beispiels.

Die Episoden gehören – wie unser Beispiel es verdeutlicht – nicht der Wirklichkeitswelt zu, sondern der Gegenwelt, einer anderen Welt, die mit Schlaf und Traum verbunden ist. Aber das emphatisch Schöne der Episoden-Musik ist bei Mahler immer mit Traurigkeit vermengt, Wehmut, die ihren Grund hat in dem Häßlichen, zu welchem das Schöne das ‚Andere‘ ist. Am Schluß der Episode ertönt in den Hörnern ein pathopoietischer Halbtonschritt (d – es), der die Die Musik von Dur nach Moll wendet, und spielen die Flöten im Rhythmus eines echten Trauermarschs ein schwermütiges Motiv, wie eine offene, tief traurige Frage.

Danach folgt in der Partitur ein Doppelstrich, über dem eine Fermate steht mit der Beischrift Nur ein kurzer Halt. Dieser Halt ist hier der Gedankenstrich, währenddessen sich das Umschalten der Musikarten vollzieht, ein Zurückschalten, das die Episoden-Musik vollends als Enklave, als folgenloses Ereignis zu verstehen gibt, das mit der sie umgebenden Wirklichkeit unvermittelbar ist. Mit einem harmonischen Ruck nach es-Moll und der Beischrift Wieder etwas bewegter, wie am Anfang setzt die Musik des ‚Bruder-Martin‘-Trauermarschs abermals ein – jetzt nur noch dumpfer und elender als zuvor.

↓ I. Symphonie, 3. Satz: Episode – Trauermarsch, Takt 100-122  
S. 86/87

Nochmals, nun aber gegenüber der Episodenmusik auf andere Weise, beleuchtet Mahler die Aussage des Trauermarschs als Persiflage echten Gefühls durch den Beginn des Finales, das dem Trauermarsch unmittelbar folgt. Die Reaktion des Subjekts auf das Fratzenhafte der Welt erfolgt hier nicht durch das Sich-Zurückziehen und Sich-Versenken in eine Andere, eine Traumwelt. Sondern die Reaktion des Subjekts erfolgt zu Beginn des Finales durch einen Schrei der Verzweiflung aus der existenziellen Betroffenheit heraus. Mahler nennt diesen Beginn des Finales, das ohne Zwischenhalt dem verklingenden Bruder-Martin-Getön folgt, den „Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens“. Und an anderer Stelle schreibt er: „Der 3. Satz [dieser Trauermarsch der I. Symphonie] ... ist herzerreißende, tragische Ironie und ist als Exposition und Vorbereitung zu dem plötzlichen Ausbruch der Verzweiflung des letzten Satzes [zu verstehen]. Ein im Tiefsten verwundetes und gebrochenes Herz.“

I. Symphonie, Schluß 3. Satz (T.152) - Anfang 4. Satz (T.19)  
S.93

Aus dem bisher Gesagten, Gezeigten, Gehörten, das über die I. Symphonie hinausweisend das Prinzip Mahler betrifft, ergibt sich auch das Problem Mahler: das Finale-Problem. Wie soll die Symphonie enden, die in neuartiger und eindringlichster Weise beide Welten musikalisch benannt hat: die negative Welt der Banalität und Lügenhaftigkeit, die den Aufschrei verursacht, und das ‚Andere‘, die andere Welt, die echte, reine, unberührte, benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimmen und Herdenglocken? Beide Welten stehen sich in Mahlers Symphonie gegenüber als Gegenwelten: Welt gegen Welt, und sind nicht miteinander zu vermitteln. Deshalb erscheint bei Mahler das ‚Andere‘

in seiner reinen Form nur als Episode, als exterritoriales Feld, als ein musikalisch anderes selbst.

Aber die Symphonie als Gattung und Form des 19. Jahrhunderts muß zu ihrem Finale gelangen, zu einem Endpunkt, bei Mahler zu einer Endgültigkeit ihrer Aussage über die Welt. Doch indem Mahler die Wirklichkeitswelt in seine Symphonie hineinnimmt, um ihr eine andere Welt gegenüberzustellen, und indem sich diese beiden Welten in solcher Gegenüberstellung nicht mehr zu einer Synthese, einer sie bewältigenden übergeordneten Sicht verbinden lassen, entsteht für seine Symphonie als Welt Darstellung das Finale-Problem: Wie soll die Symphonie enden?

In seiner I. Symphonie löst Mahler das Problem in der Weise der symphonischen Apotheose: eines Durchbruchs der Befreiung, des Pathos der Überwindung in der Tradition der Beethovenschen Symphonik. Dieser Durchbruch verwandelt den „Ausbruch der Verzweiflung“, den „Aufschrei des verwundeten Herzens“, der als Reaktion des Subjekts auf die Negativität der Welt reagierte, wie ein aus den Kulissen eingeschalteter Scheinwerfer ins Strahlende Licht eines Sieges. Dieser Durchbruch erwächst nicht aus Naturlauten und nicht aus der Episoden-Welt - beides ist in Mahlers musikalischer Sprache nicht möglich. Mahlers apothetischer Bewältigungsversuch erwächst aus dem traditionellen Orchesterton. Aus einem Halbtonmotiv heraus entwickelt sich eine mächtige Steigerung. Mit höchster Kraft und vorwärtsdrängend scheint die Musik in einem Gewirr von Signalen zu bersten - und dann werden, wie nach einem Doppelpunkt, die Apotheoselichter eingeschaltet: Befreiungsthema, Choralidiom, Vortragsanweisung Triumphal, Holzinstrumente Schalltrichter in die Höhe, Hörner verstärken und alle Hornisten stehen auf - mpre fortissimo al fine.

I. Symphonie, Finale Takt 610 - Schluß

Hier nun erscheint dasjenige bei Mahler, von dem ich eingangs sagte, daß es für mich noch gilt, obwohl es - entstenden und gesagt vor hundert Jahren - heute nicht mehr gelten kann und - zumindest aus heutiger Sicht - schon im Blick auf Mahlers Lebzeiten als ungültig, irrtümlich, mißlungen, ja als irreführend und gefährlich angesehen werden muß. Von der Gefühlspersiflage des Trauermarschs und der Lindenbaum-Episode führt kein glaubhafter Weg zu dem Fortissimo-Getön des Befreiungsklangs, der - auch kompositorisch - nur möglich ist als Verdrängungsmusik: als Vergessen und Verdrängen der Banalität und des musikalisch „Anderen“ - als sei es nicht gewesen. Mahlers triumphalische Apotheose ist seiner I. Symphonie gleichsam aufgeklebt. Das Überwindungspathos des Finale wirkt bei Mahler veranstellt, theatralisch, gewaltsam, da sich der Gegensatz zwischen der einen und der anderen Welt, sobald er einmal benannt ist, so nicht mehr lösen läßt. Der Befreiungsschlag ist Schein, da er - indem er den Konzertgänger durchschauert - so tut, als sei er noch möglich.

Dieses - aus solcher Sicht - Nicht-Geltende der Symphonie, dieser Irrtum in ihr selbst, gilt aber doch, da er uns heute ( - im Blick auf Mahler in der Welt von heute - ) darauf zu weisen vermag, daß symphonische Musik und Kunst des idealistischen 19. Jahrhunderts überhaupt dahin tendierte, in der Form des apotheotischen Triumphs den Schein als Wahrheit auszugeben, die in der Wirklichkeit nicht zu tragen vermag.

Mahler selbst hat dasjenige, was ich hier das Finale-Problem nannte, sehr genau erkannt. Und seine neun Symphonien können angesehen werden als neunmalige, immer wieder neu ansetzende Versuche, mit diesem <sup>Problem</sup> fertig zu werden. Indem er in jeder seiner Symphonien (außer in der VIII. Symphonie) aufs neue und

in unverkennbarer Weise mit den Mitteln der - wie ich es nannte - musikalischen „Vokabeln“ und der „Imaginationslogik“ die negative Wirklichkeitswelt beschwor und ihr eine andere Welt gegenüberstellte, versuchte er bei jeder Symphonie aufs neue, das Unvermittelbare dennoch zueinander zu vermitteln, es zu bewältigen, eine Lösung zu finden, einen Weg oder Ausweg.

In der II. Symphonie ist die Lösung bereits in dem allbekannten Namen „Auferstehungs-Symphonie“ benannt. Hier wird im Finale die Musik mit Hilfe von Text umgeschaltet auf die christliche Auferstehung, gest<sup>et</sup>zt zum symphonisch apotheotischen „Sterben werd ich, um zu leben“.

Über seine III. Symphonie schrieb Mahler, sie sei ein Werk, in welchem sich „die ganze Welt spiegelt“. Die zwei „Abteilungen“ dieses mächtigen symphonischen Gebildes sagen zweimal die die Welt, zunächst - in der ersten Abteilung - wie sie nach dem erbarmungslos rohen, martialisch-aggressiven „Weckruf“ der acht Hörner zu sich selbst erwacht. Doch was hier zum Leben erweckt wird, ist die Schöpfung als Unvollkommenheit, eine gequälte Welt, und der Mensch in der Zwanghaftigkeit seines Daseins und der Vergeblichkeit seines Aufbegehrens. Die „Zweite Abteilung“ umschreibt dann, wie die Welt in Wesenheiten gestuft ist: Blumen - Tiere - Menschen, die in ihrer Verschiedenheit eines gemeinsam haben: das Leiden, das ist, und die Liebe, die sein sollte. Auf das Leiden, das der Schöpfung eingepflanzt ist, reagiert - als Entgegensetzung und Ausweg - das Adagio-Schöne des Schlußsatzes, von Mahler benannt als „Was mir die Liebe erzählt“. Die Sätze dieser Symphonie, sagte Mahler, sind „so mannigfaltig wie die Welt selbst, und gipfeln und finden die befreiende Lösung in der ‚Liebe‘“ - womit „die Spitze und die höchste Stufe bezeichnet werden“ soll, „von der aus die Welt

gesehen werden kann. Ungefähr könnte ich den Satz auch nennen ,Was mir Gott erzählt!' Und zwar eben in dem Sinne, als ja Gott nur als ,Liebe' gefaßt werden kann".

### III. Symphonie, letzter Satz: Anfang - Ziffer 3 S.210

Hier also ist „die befreiende Lösung" das Versinken der Seele in das Adagio-Schöne, das am Ende dieses Finales choralartige aufblüht in apotheotischem Licht, und das als Liebe empfunden und verstanden werden soll - Liebe als die erlösende, die alles umfängende und alles zueinander vermittelnde Kraft. Ist dies nicht <sup>eine</sup> als Finale gestaltete Wahrheit, die einer kritischen Betrachtung sich entzieht und Geltung beansprucht, wo immer sie gesagt wird? Oder können auch an diese Finale-Lösung des Weltproblems Fragen gestellt werden? Meint der hier emphatisch beschworene Einzug in das Adagio-Schöne, daß wir - was immer auch sei - von Gottes Liebe umfungen sind? Oder daß wir zur Liebe im Sinne Gottes aufgerufen sind? Oder daß wir in gottgefälliger Liebe mit- und zueinander sind oder sein sollten oder einst sein werden?

Möglicherweise berühren sich der apotheotisch choralische Fortissimo-Schluß der I. Symphonie, der der Zwei-Welten-Dualität aufgeklebt erscheint, und das ruhevoll empfundene und sehr ausdrücksvoll gesungene Adagio-Finale der III. Symphonie darin, daß auch das letztere ein Deus ex machina ist, nicht aus der Kulisse kommend, sondern aus dem Utensilienrepertoire der traditionellen Symphonik, wo der Satztypus der Adagio die Seele beruhigt und tröstet und zu sich selbst führt in imaginärer Weise - in einer Imagination, die angesichts der Wirklichkeitswelt

Schein ist, weil sie die Wirklichkeitswelt vergessen macht, indem sie von ihr wegführt in eine andere Welt, ins Zurückweichen, Sich-Verlieren und selige Versinken in die schöne Gegenwelt der subjektiven Innerlichkeit.

Die IV. Symphonie nannte Mahler auf einem gedankenmusikalischen Skizzenblatt Humoreske, und dies im Sinne des von Mahler so genannten „humoristisch-ironischen Kunststils“, bei dem der Künstler „von überlegener Warte aus in Humor und Ironie mit ihr [der Welt] fertig zu werden versucht“. Das Finale der IV. Symphonie ist ganz und gar in die Kategorie dieses Humors getaucht. Ihm liegt die Vertonung des Gedichts Das himmlische Leben aus der Sammlung Des Knaben Wunderhorn zugrunde, das den Himmel beschreibt als wäre er irdisch, nämlich als das zur Schlaraffenland-Völlerei und zur Brutalität verkommene Paradies, wo Johannes gemeinsam mit Herodes das Lämmlein zu Tode bringt, Lucas den Ochsen abschlachtet und Petrus mit Netzen und Ködern den himmlischen Weiher ausbeutet. Dieser Humor sucht – im Sinne Jean Pauls – des Unendlichen als des Unerreichbaren habhaft zu werden, indem er es naiv ins Hiesige, Gewöhnliche verkehrt; aus dem Kontrast zwischen dem, was das Unendliche sei, wenn es wäre, und der Weise, in der es erscheint, entsteht das Lachen, das aber zugleich ein Weinen ist, ein Weinen über die Unerreichbarkeit des Unendlichen, die durch die pervertierte Weise seines Erscheinens bewußt wird.

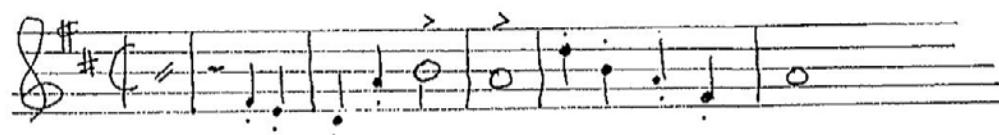
Dieser Finale-Humor ist keine Lösung der symphonischen Gegenüberstellung von Welt und Gegenwelt, Endlichkeit und Unendlichkeit, Gefangenheit in der Realität und Verlangen, ihr zu entkommen, sondern Mahlers Humor ist ein intellektuell von außen gesetzter Bewältigungsversuch, der noch seinerseits nach einer Lösung sich sehnt.



In der V. Symphonie dann ist die Apotheose am Schluß wieder so gewaltig, wie in den vorhergehenden Sätzen dieser Symphonie die Gefangenheit des Menschen in der Negativität der Welt und die Verzweiflung und das Leiden alles beherrschten. Obwohl das Rondo-Finale von Anfang an zum Choral sich hinbewegt, bricht er doch erst in der Coda voll hervor: fortissimo im Blech der 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Schalltrichter auf, Beckenschlag und in den Streichern der Jubilus - so voller Herrlichkeit ertönt er: der Choral, als ob der Vorhang zerreißt und die Himmelserscheinung freigibt:



Und indem gleich darauf in der Stretta der Coda der Choral zu einer tänzerischen, weltlich freudigen Gestalt variiert wird:



zu der als Cantus firmus alsbald das Choralthema in den Posaunen hinzutritt, die dann ebenfalls in die tänzerische Variante einmünden, sollen Choral und Welt, Himmel und Erde, Dionsseits und Jenseits als miteinander versöhnt erscheinen.

♩ V. Symphonie, Finale: Ziffer 33 - Schluß  
S. 238

Mahlers extremste Musik sind seine VI. und IX. Symphonie. Und Dabei sind sie zueinander äußerst gegensätzlich.

In der VI. Symphonie gibt es keine Lösung des Weltenproblems; hier ist die Gefangenschaft des Menschen in die Negativität des Daseins, die Vergeblichkeit des Opponierens, das Unterliegen,



Alles in dieser mächtigen VI. Symphonie kann im Begriffsfeld der Unerbittlichkeit, des Opponierens und des Unterliegens, im Sinne dieses Mottos aufgefaßt werden. Und gegen Schluß des Finales erscheint das Motto abermals und wird das Schreiten immer langsamer und schleppend, die Thematik immer gebrochener und müder, bis zum morendo, und im plötzlichen Ausbruch - nun aber ohne die Dur-Opposition - behält das Motto das letzte Wort.

↓ VI. Symphonie, Finale: Takt 782 - Schluß  
S.260

Für Mahler war die Welt schon im Entwurf ihrer Schöpfung grausam und vollends in der geschichtlichen und gegenwärtigen Entfaltung dieses Entwurfs war sie, die Welt, eine Negativität schlecht hin, unheilbar verdorben, kaputt. Und gereift war in ihm die Einsicht, daß der Widerstreit zwischen dieser Welt und einer anderen weder durch das Anzünden apothekerischer Lichter, noch durch „Humor“ oder durch Adagio-Musik zu lösen ist und daß gegenüber den negativen Kräften dieser Welt überhaupt das Prinzip Opposition unterliegt.

Die Folge dieser Einsicht ist die IX. Symphonie.

Entgegen allem bis dahin Gewohnten sind der Eröffnungssatz und das Finale in dieser Symphonie als langsame Sätze, Andante und Adagio, komponiert. Im Bewußtsein der Vergeblichkeit des Opponierens, der Unwiderruflichkeit des Unterliegens, wird hier, in den Hauptsätzen der Symphonie, die Gegenwelt errichtet, jene, die es nur als Seele gibt, als die Wohnung, die sich die Seele schafft, um in ihr zuhause zu sein - zu Hause im Sinne des zuvor von Mahler komponierten Rückert-Liedes: „Ich bin der Welt abhanden gekommen und ruh' in einem stillen Gebiet! Ich leb' allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied.“

Im 1. Satz der IX. Symphonie, dem Andante, ist der Ganzton abwärts, das Versinken ins Traurig-Schöne, und im Adagio-Finale 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.

Im Adagio-Finale verleiht die beständige Präsenz der Doppelschlagfigur mit ihren zahlreichen Varianten der Musik ein Moment des Willentlichen, des Herbeisehnens, des ekstatischen Beschwörens der Welt der Innerlichkeit. Gegen Schluß dann ver-  
ebbt die Musik, wird in die Streichinstrumente zurückgenommen, löst sich in Bruchstücke auf, wird reduziert auf ein Melodie-fragment mit Doppelschlagfigur in den Violoncelli allein - es beginnt, adagissimo, der Epilog, traurig ansetzend, dann abbrechend. Und aus dieser Stille heraus erhebt sich, zu spielen mit inniger Empfindung, ein Gesang der ersten Violine. 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 bleiben wird. Und was nun folgt, ist eine Komposition des Verstummens, der Auflösung alles Verlangens und Wollens, hörend 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.

IX. Symphonie, Letzter Satz: Takt 146 - Schluß

Das Finaleproblem, das Problem der symphonischen Lösung der Lebensfrage, entsteht dort, wo die Lebensfrage derart zentral zum Aussagegehalt der Symphonie erhoben wurde, wie bei Mahler. Indem Mahler in seiner Musik - deutlicher und intensiver wie kein anderer - die Lebensfrage stellt, sieht er sich existentiell veranlaßt und gezwungen, sie auch innerhalb seines symphonischen Komponierens zu beantworten. „...diese Frage“, schrieb Mahler, „müssen wir beantworten, wenn wir weiterleben sollen.“ Und so sucht Mahler nach einer Lösung. Und dieses Suchen und Finden - auch wenn es schon damals (vor 100 Jahren) zu Irrtümern führte oder zumindest heute so nicht mehr gelten kann - gilt (für mich) doch heute noch. Denn Mahler sagt uns in seiner Symphonik zunächst einmal: Es gibt nicht nur *e i n e* Antwort, *e i n e* Lösung; es gibt viele Antworten, es gibt nur das Suchen nach Antworten - *d i e* „eine“ Lösung gibt es nicht.

Die Lebensfrage ist bei Mahler die Zwei-Welten-Frage: hier die negative, verlogene, kaputte Wirklichkeit - dort eine geahnte, geglaubte, ersehnte andere Welt. Von dieser Gegenüberstellung zweier Welten lebt Mahlers Musik. Aber wo dies so ist, wo diese Gegenüberstellung zum Ereignis der Symphonie geworden ist, wird jeder Versuch ihrer symphonischen Aufhebung problematisch. Das heißt: problematisch ist nicht nur die Lösung, das Finale, das Ziel, der Schluß der Symphonie, sondern problematisch ist die Symphonie selbst, die oder wenn sie in der Beschwörung und Gegenüberstellung zweier Welten von Anfang an und als Ganzes so ist, daß sie eine Lösung provoziert.

Schauen wir zurück: Die Apotheose wirkt von außen her aufgesetzt. Die Episode ist als solche nicht integrationsfähig.

„Was mir die Liebe erzählt“ bleibt offen. Der Humor ist selbst

noch erlösungsbedürftig. Choral und Tanz, Himmel und Erde, sind nur imaginär versöhnbar. Das Vergeblichkeitsmotto resigniert. Das alles hat Mahler als Lebensfrage und -lösung symphonisch als Problem erfahren. Und so führt ihn sein symphonischer Weg im Finale seiner IX. Symphonie zu seiner letzten Lösung: zum Rückzug und zur Einkehr in den Bereich der anderen Welt, zum Versinken der Seele in das Adagio-Schöne.

Aber auch diese Lösung ist zutiefst problematisch: Sie bedeutet die Abkapselung von der Wirklichkeitswelt, den Abschied woanders hin, das „Abhandenkommen“ („Ich bin der Welt abhanden gekommen...“). Und gleichzeitig - wir hörten es - verstummt die Musik. Die Musik, die die Welt sagt, sie erleidet und sich aus ihr herausseht, verstummt in sich selbst - so wie sie in der Einleitung zur I. Symphonie zu sich selbst erwacht war. Am Ende des Finales von Mahlers IX. Symphonie verstummt nicht die Musik überhaupt ( - Musik als Kunst gibt es bis heute - ), sondern es verstummt die Symphonie, die Symphonie-Tradition des 19. Jahrhunderts ( - nach Mahler verlor die Symphonie als Gattung schlagartig ihre zentrale Stellung - ). Es verstummt, es stirbt mit diesem Finale die Symphonie als musikalische Aussage über die Welt, - in dem Sinne, wie Mahler sagte: „...Symphonie heißt mir...: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.“ Und: ein Werk, das den Namen Symphonie verdient, sagt Mahler, „muß etwas Kosmisches an sich haben, muß unerschöpflich wie die Welt und das Leben sein“.

Was da verstummt, ist - vielleicht kann man es so sehen, und so versuche ich es nun anzusprechen - was da verstummt, ist das romantische 19. Jahrhundert, dessen Romantik musikalisch in Mahlers Symphonien ihren höchsten, extremsten und letztmaligen

Ausdruck fand - und zwar eben in der Gattung der Symphonie als der von Beethoven gestifteten Weltenmusik. Das zutiefst Romantische, das Tradition hat poetisch seit Wackenroder und musikalisch seit Schubert, ist die Auffassung der Welt als Welten-dualität, als unheilbar negative Realitätswelt, der eine andere, eine Gegen-Welt gegenübergestellt wird - eine Gegenüberstellung, die nach Versöhnung sich sehnt. In dieser Gegenüberstellung fungiert auch und weithin vor allem die Kunst und besonders die Musik als Gegenwelt. Mahler aber hat diese Gegenüberstellung, die Dualität der Welt, in seine Kunst, in die Symphonie selbst hineingenommen. Zufolge dieser Hineinnahme jedoch gerät die Symphonie an ihre Grenze, in eine unauflösbare Fragwürdigkeit und in ihr Verstummen, - weil sie das Problem der Zwei-Welten-Dualität, das sie in sich hineingenommen hat, selbst nicht lösen kann.

Diese Fragwürdigkeit, diese Grenze, dieses Verstummen erklärt sich mir aus dem religiösen, dem christologischen Modellcharakter des romantischen Zwei-Welten-Dualismus, der die Säkularisation der christlichen Religion als seinen Stempel trägt: Negative Welt und ersuchte Gegenwelt in der Kunst sind wie sündiger Mensch und himmlische Welt im religiösen Bereich. Und die Kunst soll die Menschen erlösen, wie Gott es wollte durch Christus. Das aber - so sehe ich es und vielleicht ist es so - funktioniert nicht. Das kann die Kunst nicht. Das macht die Musik Mahlers problematisch und führt zum Verstummen der Symphonie als Zwei-Welten-Musik.

So - im Sinne dieses Angedeuteten - sehe ich es (als Mensch in unserer Welt), so zeigt es sich mir, so denke ich darüber



nach. Es gibt keine Musik, die mich tiefer berührt als die von Mahler - nicht zuletzt im Raum dieses Nachdenkens. Auch in ihrer Problematik (und gerade in ihr) ist sie mir gültig, weil sie in ihrer Weise darauf verweist, was Kunst nicht vermag.