

9. Toblacher Mahler Gespräche: Mahlers geistige Universalität

Anton Seljak (Laufen/Schweiz)

Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahlers geistige Welt

Spätestens mit Schopenhauer erfolgte, wie wir gesehen haben, in der Kulturästhetik des 19. Jahrhunderts eine starke Annäherung von Philosophie und Musik. Insofern ist der Schritt von Schopenhauer zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Mahler und Nietzsche nicht weit. Bezeichnend ebenso wie berühmt ist Nietzsches Dekret, das er Anfang 1888 mit Blick auf die Musik formulierte (ich zitiere): „Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil“.

Damit wies Nietzsche der Musik als Kunstform den Auftrag zu, Sinn zu stiften, und zwar Sinn zu stiften in einer Welt, deren Fortschrittsheilslauf zweifelhaft geworden war.

Wie bei Schopenhauer sind die Berührungspunkte zwischen Nietzsche und Mahler äußerst zahlreich: Beide, Mahler wie Nietzsche, verband eine tiefe Liebe zur Natur. Und beide reflektierten die Wechselwirkung zwischen Natur und Psyche.¹

Darüber hinaus waren Mahler wie Nietzsche Komponisten und Lyriker in Personalunion, obwohl Nietzsche als ein „nicht zustande gekommener Komponist“ galt bzw. gilt (dieses Urteil stammt von Bernard Scharlitt). Mahler bezeichnete die ihm bekannten Kompositionen Nietzsches zwar als „dilettantisch“. Trotzdem erkannte er, dass auch sie „Geist von seinem Geiste sind.“

¹ So heißt es in einem Manuskript Nietzsches (ich zitiere): „In mancher Natur-Gegend entdecken wir uns selber wieder, mit angenehmem Grausen; es ist die schönste Doppelgängerei.“ Damit verweist Nietzsche auf eine Doppelgängerei, gar „Blutsverwandtschaft“, von Natur und Mensch, die auch zum Kernbestand des mahlerschen Naturverständnisses gehört.

Die neuere Forschung hat sogar Parallelstellen in Mahlers und Nietzsches musikalischem Werk ausgemacht (verwiesen sei auf Eveline Nikkels' Monographie über Nietzsches Bedeutung für Mahler).²

Theodor Adorno hat Mahlers Nähe zu Nietzsche ebenfalls hervorgehoben, allerdings wenig schmeichelhaft. So verglich Adorno die seiner Ansicht nach übertriebenen Jubelfinalsätze in Mahlers Symphonien mit Nietzsches Philosophieren: Adorno war der Ansicht, dass sich – wie bei Mahler – Nietzsches Stimme überschlage, wenn er Werte verkünde, wenn er aus bloßer Gesinnung rede und „jenen abscheulichen Begriff der Überwindung“ praktiziere. Pointiert gesagt, hielt Adorno beide, Mahler wie Nietzsche, für „schlechte Jasager“.

Im Gegensatz zu Schopenhauers erkenntnisskeptischem Pessimismus propagierte Nietzsche die Idee des diesseitigen Trostes, also den Optimismus in der Jetztzeit. Wenn Schopenhauer der Ansicht war, dass das Nicht-Sein dem Sein und Leiden vorzuziehen sei, war Nietzsche der Auffassung: Werden ist besser als Sein, und das Leiden ist dabei eine Notwendigkeit.

Auch für Mahlers Kunstästhetik war Nietzsche richtungweisend. So folgte Mahler – als Kapellmeister wie als Komponist – dem von Nietzsche und Richard Wagner propagierten Konzept des Gesamtkunstwerks. Dieses sollte die als unzulänglich empfundene Vereinzelung der Künste (Musik, Dichtung, Tanz, Gesang, Schauspiel, Bühnenarchitektur, Bildkunst etc.) überwinden und sie einer neuen Synthese zuführen.³

Von entscheidender Bedeutung war für Mahler Nietzsches Buch *Also sprach Zarathustra* (*Ein Buch für Alle und Keinen*; 1883-1885). In einem Interview mit Bernard Scharlitt meinte Mahler im August 1906, Nietzsches *Zarathustra* sei „ganz aus dem Geiste der Musik geboren, ja geradezu ‚symphonisch‘ aufgebaut.“

² Vgl. etwa Nikkels, Eveline: „*O Mensch! Gib Acht!*“. *Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler*. Amsterdam etc. 1989.

³ Dieses Gesamtkunstwerkkonzept setzte Mahler im eigenen Werk, aber auch als Operndirigent und vor allem als Opernregisseur um (erinnert sei an seine enge Zusammenarbeit mit Alfred Roller).

Mahler schätzte dieses Werk jedoch nicht nur, sondern er übernahm es sowohl ideell als auch zitierend in sein eigenes Werk. Besonders prägend war für ihn Nietzsches Glaube an die ewige Wiederkunft, an den natürlichen Prozess des Sterbens und Aufblühens, des Vergehens und der Wiedergeburt in einer nie endenden Reihe von Jahren. Im *Zarathustra* wird dieser möglicherweise gewichtigste Gedanke Nietzsches folgendermaßen entfaltet (ich zitiere):

Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins. Alles bricht, alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.

Besonders deutlich aufgegriffen wird dieser Glaube an die Natur samt ihrem Kreislauf, also der Glaube an die ewige Wiedergeburt und die stete Wiederholung des Gleichen in Mahlers 2. und 3. Symphonie und später im *Lied von der Erde*. Man könnte sogar einen Schritt weitergehen und postulieren: Nietzsche hat mit diesem Gedanken die ewige Lust des Daseins herausgestellt. Es ist daher auch kein Zufall, dass Mahler Nietzsches *Mitternachtslied* aus *Also sprach Zarathustra* in seine 3. Symphonie übernommen hat. Die Mitternacht gibt hier gleichsam das Geheimnis der Welt wieder.

Dieses *Misterioso* der 3. Symphonie meditiert in meiner Lesart Lust, Leid und Schicksal des Menschen. Es verkörpert in der symphonisch herausgearbeiteten Stufenreihe des Daseins den lediglich transitorischen Auftritt des Menschen. Der Mensch strebt danach, seinen Schmerz zu mindern, sein Leid zu überwinden und die „Lust“ im Sinne stetiger Wiederkunft andauern zu lassen.

Und doch bleibt dieses geradezu rauschhafte Begehren des Menschen, diese Lust, letztlich unstillbar. Erfüllung findet es nur im Augenblick. Dementsprechend lauten die letzten drei Verse aus dem *Mitternachtslied* (ich zitiere):

Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit –,
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Demnach bleibt das Mitternachtserlebnis eine flüchtige Entrücktheit – der schöne Augenblick kann nicht fort dauern.

Neben dem Gedanken von der „Ewigen Wiederkunft des Gleichen“ war für Mahler eine weitere zentrale Denkfigur Nietzsches von Bedeutung. Es handelt sich dabei um Nietzsches Unterscheidung zwischen dem „Apollinischen“ und dem „Dionysischen“.

In Nietzsches Modell wird das Dasein als bipolar verstanden. Dabei steht das „Apollinische“ für die Form und das Vernünftige, für den ordnenden Geist, für Distanz und Ruhe, für das Maßvolle und Harmonische. Das „Dionysische“ ist demgegenüber als reine Lebensenergie aufzufassen, als lustgetriebenes Werden, als das Irrationale schlechthin. Das Dionysische ist zu verstehen als ein ursprünglicher, jenseits jeglicher Vernunft wirkender Trieb. Diese Kraft lässt den Menschen rauschhaft mit der Masse des Lebendigen verschmelzen, sie entlädt sich in Ekstase. Zugleich symbolisiert das Dionysische aber auch Kampf und Leid.

Insofern repräsentiert das Apollinische als rationales Prinzip sowohl die Sprache als auch die Bildenden Künste, insbesondere die Skulptur bzw. Bildhauerei. Das Dionysische dagegen ist vor allem der Musik eingeschrieben und konstituiert das Metaphysische. Nietzsche zufolge benötigt die Kunst beide Prinzipien, beide Kräfte, wobei das Dionysische dominiert.

Tatsächlich erscheint in Mahlers Musik das Triebhafte, die „erschütternde Gewalt des Todes“ (Nietzsche) ebenso wie das Vernunftgelenkte, Apollinische, sich in der Sprache Manifestierende.

Mahler nun lässt diesen dunklen, dionysischen Untergrund, ja Urgrund, zu, er bringt ihn zur Entfaltung. Beispielhaft für das dionysische Element ist der 1. Satz bzw. die 1. Abteilung der 3. Symphonie. Motto bzw. Epigraph: „Einleitung:

Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)“, die noch anorganische Materie wird erweckt, Leben entsteht aus der unbeseelten, starren Materie.⁴

Das Dionysische, Rauschhafte in Mahlers Musik wird zugleich aber auch sozusagen apollinisch gebannt – gebannt durch die Versprachlichung, durch mythische, religiöse Texte und damit auch durch Strukturen.

Wie Mahler selbst das dionysische Prinzip verstand, zeigt ein Brief, den er im Juni 1899 an Siegfried Lipiner richtete, nachdem er dessen neuestes Werk, das Drama *Adam* (1898) erhalten hatte. In Mahlers Schreiben heißt es (ich zitiere):

*Was ist es denn, was alles Lebende in die Gewalt des Diónyšos gibt? Der Wein berauscht, berauscht und erhöht den Zustand des Trinkenden! Was aber ist der Wein? – Der Darstellung ist es bis jetzt noch nie gelungen[,] was sich in der Musik in jeder Note von selbst ergibt. In Deiner Schilderung (Adam, A.S.) weht diese Musik! [...] Sie erzählt nicht vom Wein und schildert seine Wirkungen – sondern sie ist der Wein, sie ist Diónyšos. Mir scheint es übrigens, dass die Gestalt des Diónyšos bei den Alten eben der Trieb war, in diesem mystisch-grandiosen Sinn wie Du ihn erfasst! Auch dort treibt es die Ergriffenen hinaus zu den Tieren, mit denen sie eins werden.*⁵

Lipiner war es also Mahler zufolge gelungen, den „Wein“ als das dionysische Moment schlechthin darzustellen – allerdings nicht musikalisch, sondern dichterisch.

⁴ NB: Im antiken Griechenland und im antiken Rom war „Bakchos“ oder „Bacchus“ („Rufer“) ein Beiname des Diónyšos, da sein Gefolge, der Bacchuszug, viel Lärm zu veranstalten pflegte. Nach Mahlers Lesart ist „Pan“ zu verstehen als „Allgott, als Gott der kosmischen Harmonie und des Universalismus“ (zit. nach Margarete Wagner).

⁵ NB: In Lipiners *Adam*, einem Trauerspiel in drei Akten, werden paradoxe Visionen eines Himmels beschworen, in dem das Leben gleichermaßen gefeiert wie zerstört wird. Die vom Werk ausgehende, für den Leser bzw. Zuschauer ergreifende Wirkung beruht primär auf der vollkommenen dichterischen Gestaltung und einer neuen Auffassung des Paradiesmythos.

Angezogen fühlte sich Mahler überdies von Nietzsches Rhetorik, vom dichterischen Feuer in seinen Werken, vor allem im *Zarathustra*.⁶ Auch das Hymnische bei Nietzsche beeindruckte ihn. Keineswegs teilte Mahler jedoch Nietzsches Prämissen vom allgemeinen Verfall der Religionen, geschweige denn vom „Tode Gottes“. Im Gegenteil: Gerade der sechste und damit letzte Satz seiner 3. Symphonie überschreitet das flüchtige Auftreten des Menschen (im *Misterioso*) und führt, über die *Musica angelica*, hin zur allumfassenden Liebe, zur *Caritas* und damit auch zu Gott.⁷

Alfred Roller zufolge soll der Gedanke „Gott ist die Liebe und die Liebe ist Gott“ in Mahlers Gesprächen immer wiedergekehrt sein. Mahlers geistige Welt war buchstäblich durchdrungen von einer permanenten Reflexion über das Jenseits und die Unsterblichkeit. Entscheidende Impulse hierfür fand er bei Nietzsches Wiederkunftslehre und dessen Forderung, dass der Mensch von Zeit zu Zeit „glauben müsse, warum er existiere.“ („glauben“, nicht „wissen“!) Trotzdem: Nietzsches Kritik an der Bedeutung der Religion und des Metaphysischen für den Menschen irritierte Mahler. Zudem hielt ihn Nietzsches Antiwagnerismus auf Distanz.⁸

Des ungeachtet war und blieb Nietzsches unmittelbarer Einfluss auf Mahler auch in dessen späten Jahren spürbar. Dies lässt sich abschließend anhand des *Liedes von der Erde* zeigen. Die Grundthemen des *Liedes von der Erde* sind die Liebe zur Natur und zum Leben, die Nichtigkeit aller Dinge – das Vanitas-Motiv – insbesondere aber die Vergänglichkeit des Menschen angesichts der

⁶ Darauf, dass Nietzsches Texte einen breiten interpretatorischen Spielraum bieten und daher von unterschiedlichsten – gerade auch totalitären! – Ideologien in Dienst genommen werden können, muss nicht speziell herausgestellt werden. Von Kurt Tucholsky stammt bezeichnenderweise das Bonmot aus dem Jahre 1932: „Sage mir, was Du brauchst, und ich will Dir dafür ein Nietzsche-Zitat geben“.

⁷ Nebenbei bemerkt: Der Begriff „*Caritas*“ ist auch bei Nietzsche zu finden, jedoch nicht in seiner christlichen Bedeutung, sondern eher als Bezeichnung für die mütterliche Liebe (vgl. Nietzsches Brief vom 14. April 1876 an Malwida von Meysenbug).

⁸ Ende 1901 kritisierte er Alma Mahler gegenüber sogar ausdrücklich die „ganz verlogene und schlimmfreche Herrenunmoral Nietzsches.“

ewig fortdauernden Natur. Es geht um Rückschau, Nostalgie, um Rausch und den Versuch des „Vergessens“, vor allem aber um das Abschiednehmen.

Die durch Hans Bethge vorgenommenen deutschsprachigen Nachdichtungen der von Mahler vertonten chinesischen Gedichte realisieren, so Eveline Nikkels, die „ekstatische Sprache Nietzsches“. Auch der Typus des dionysischen Helden, der sich dem Trinken hingibt, um – vergeblich – seine Schwermut zu betäuben, ist eng an Nietzsches Philosopheme angelehnt.

Ferner offenbart sich im *Lied von der Erde* ein zweites dionysisches Element, nämlich das Nahen des Frühlings, das die ganze Natur lustvoll durchdringt. Im Lied *Der Trunkene im Frühling* werden diese beiden dionysischen Zustände sogar verschränkt. Durch das Trinken einerseits und die rauschhafte Hingabe an die blühende Natur andererseits sucht der Mensch seinen Weltschmerz zu betäuben.⁹

Und doch bleibt am Ende der einsame Mensch im Herbst zurück und bereitet sich auf den Weggang aus der Welt vor. Im sechsten und letzten Lied, *Der Abschied*, bäumt sich dann jedoch noch einmal die dionysische Ekstase auf im Ausruf des Menschen (ich zitiere): „O Schönheit! O ewigen Liebens-Lebens-trunk’ne Welt!“

Die allerletzten vier Verse des *Liedes von der Erde* greifen schließlich sowohl Nietzsches Wiederkunftsgedanken als auch Schopenhauers Vorstellung vom ewigen Kreislauf in der Natur auf und stimmen traurig wie versöhnlich (ich zitiere):

⁹ So heisst es in den ersten beiden Strophen des Liedes *Der Trunkene im Frühling*:

Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!
[...]
Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl’ und Seele voll,
So tauml’ ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!

Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig... Ewig...

Dass der Aspekt der Ewigkeit hier eine eminente Rolle spielt, zeigt sich im Schlussteil des Werks. In der verklingenden Koda singt die Altstimme das Wort „ewig“ siebenmal. Constantin Floros ist m. E. zu Recht der Ansicht, dass diese siebenmalige Wortwiederholung kein Zufall sein kann: Die Sieben ist eine höchst symbolische, mystische, gar göttliche Zahl (man denke nur an die „sieben Tage“ im christlichen Schöpfungsmythos).¹⁰

Verblühen und Werden, Tod und Schöpfung, dieser ewige Kreislauf bildet den geistigen Kern des *Liedes von der Erde*. Mahlers Fragen nach dem Sinn des Lebens, nach dem „Warum“ und „Wozu“ sind nicht beantwortet worden, jedenfalls nicht mit Hilfe Schopenhauers und Nietzsches. Aber nicht tiefer Pessimismus wird zum alles beherrschenden Moment, sondern: der Trost, der Glaube. Das Leiden der Geschöpfe an der Welt musste Mahler als gegeben hinnehmen. Doch sein Glaube an die Wiederkunft, an die Wiederauferstehung, und seine Überzeugung, dass der Mensch nicht umsonst geboren ist, hat ihm in ebendieser Welt Halt gegeben.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu zwei der Fragen zurück, die Mahler 1896 in seinem Brief an Max Marschalk richtete. Ich zitiere:

Warum hast du gelebt? Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß?

¹⁰ Die Sieben ist eine mystische, heilige und göttliche Zahl, die in der Bibel und in den Mysterien immer wieder vorkommt. Sie ist die Zahl der Vollendung, die Addition von Drei und Vier, die Verbindung des Geistigen und der Materie. Wer den Weg der Mitte hier auf der Erde in Verbindung mit dem Spirituellen gehen kann, wird zum Meister des Lebens. Sie ist auch die Zahl der Heilung. Bei den Juden kennt man den siebenarmigen Leuchter, die Menora. Weitere Beispiele, wo die Sieben überall auftaucht: 7 Weltwunder, 7 Erzengel, 7 Wochentage, 7 Farben des Regenbogens, 7 Siegel, 7 Chakren, die 7 Zwerge hinter den 7 Bergen, 7 Geißlein oder 7 Raben im Märchen.

Eine Replik hierauf hat Mahler selbst gegeben, und zwar in seiner 2. Sinfonie, die bereits *vor* 1896 entstanden war. Dort heißt es im Schlusssatz (ich zitiere):

O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!

Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!