

Den Dingen auf den Grund gehen

Vor 100 Jahren starb der Komponist und Dirigent Gustav Mahler

VON VERENA GROSSKREUTZ

Gustav Mahler gehört seit Jahrzehnten weltweit zu den medial und diskursiv präsentesten Komponisten der Musikgeschichte. In ihrer Bedeutung werden seine neun Sinfonien, die janusköpfig in die Romantik und weit in die Zukunft blicken, allgemein und unangefochten mit denen Beethovens gleichgesetzt. Als Mahler am 18. Mai 1911 um 23.05 Uhr in einem Wiener Sanatorium an den Folgen einer subakuten Herzinnenhautentzündung 50-jährig verstarb, hatte er es als Dirigent zu Weltruhm gebracht. Als Komponist dagegen war er heftig umstritten. Einer begeisterten Fangemeinde stand eine wesentlich größere Fraktion krasser Gegner gegenüber – oft genug von antisemitischer Hetze befeuert.

Die extrem anstrengende und zeitaufwendige Laufbahn als Dirigent, die ihn zielstrebig und in rasantem Tempo von Provinztheatern an die wichtigsten Opernhäuser Europas führte und im Alter von erst 37 Jahren auf den begehrten Posten des Direktors der Wiener Hofoper katapultierte – für den er 1897 vom Judentum zum Katholizismus konvertieren musste –, ließ das Komponieren nur in den Sommerferien zu. Mahlers Werkverzeichnis liest sich deshalb übersichtlich: neun Sinfonien und eine unvollendete zehnte, ein Klavierquartett aus dem Jahre 1876, ansonsten zahlreiche Klavier- und Orchesterlieder. Über Opernprojekte machte sich Mahler zwar gelegentlich Gedanken, setzte sie aber niemals um. Der berühmte Operndirigent spezialisierte sich auf die Sinfonik. Die „irrationale Gleichzeitigkeit eines musikalischen Traums, der die für das Wachbewusstsein geltenden Gesetze außer Kraft“ setzt, wie es auch im Universum der Sinfonie möglich ist, stand ihm, was das Komponieren angeht, offensichtlich näher als „das rationale Nacheinander einer Oper“ (Martin Geck). Da war er ganz der Romantiker. Allerdings einer, der in der modernen Welt der doppelten Böden zu Hause ist. So erscheint schon in seiner ersten Sinfonie die vermeintlich romantische Naturidylle des Beginns eigenartig verzerrt: Der Kuckuck intoniert falsch und die Jagdfanfaren werden viel zu schnell und virtuos geblasen.

Freude und Melancholie

Von der Gleichzeitigkeit der Dinge sprechen alle Sinfonien Mahlers. Sie bringen scheinbar Unvereinbares zusammen: Religiöses und Dämonisch-Bizarres, Verzweiflung, Freude und Melancholie, Naturlaute und Groteskes, Lieder, Jahrmarktsmusik und aufdringliche Militärmärsche, derbe Volksmusik, feierliche Choräle und unbändiges Getöse, rustikale Stampftänze, subtile Wiener Walzer und gespenstische Trauermärsche. Wie aus einer anderen Welt erklingt zuweilen Idyllisches, dessen Bedrohung aber immer mitkomponiert wird. Und sachte glimmen immer wieder utopische Momente auf. Transzendentes trifft stets auf das diesseitige Unbegreifliche, Glück auf Trauer, Schönes auf Hässliches, Ernst auf Ironie, Grausames auf Sentimentales, Tragik auf Triviale. Tragik und Trivialität existierten schließlich auch im Leben gleichzeitig, so Mahler. Eine Erkenntnis, die in einem Kindheitserlebnis wurzelt, das er 1910 in einem psychoanalytischen Gespräch Sigmund Freud berichtet haben soll: Er sei einst nach einem Gewaltausbruch des Vaters gegen die Mutter aus dem elterlichen Haus auf die Straße geflüchtet, als genau in diesem Augenblick ein Straßenmusiker an ihm vorbeigezogen sei, der auf seiner Drehorgel „O, du lieber Augustin“ heruntergeleiert habe. Die Musik erschien dem Kind angesichts der eigenen Wut und Verzweiflung ungeheuer trivial. Mahlers vielschichtige Klangwelt ist in ihrer ständigen Bedrohung und Ambivalenz modern – bei aller Monumentalität und allen spätromantischen Zügen, die sie auch im 19.



Zu Lebzeiten umjubelt und umstritten zugleich: Gustav Mahler in einer undatierten Aufnahme.

Foto: dpa

Jahrhundert beheimaten. Mit Bewunderung blickt man heute auf seinen im Vergleich zu den Zeitgenossen so unbeschwerteren Umgang mit der traditionsbeladenen Gattung. „Eine Sinfonie schreiben“, sagte Mahler einmal, bedeute für ihn, „mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln eine Welt“ aufzubauen. Ein riesiger Orchesterapparat mit punktuell eingesetzten zusätzlichen Instrumenten (wie etwa dem Hammer und den Kuhglocken in der Sechsten), die Einbeziehung von Solostimmen und Chören und je nach Bedarf eine Erweiterung der klassischen Viersätzigkeit sind die äußeren Auswirkungen dieses Ziels. Eine immer komplexer werdende Satzstruktur, ein im Detail komplizierterer formaler Aufbau, eine geniale Instrumentations- und Charakterisierungskunst sowie die Integration möglichst unterschiedlicher und fein ausdifferenzierter Ausdrucksgehalte, die auch tabuisierte Bereiche des Musiklebens nicht scheuen und zuweilen durch die modernen Techniken der Collage und des Zitats zusammengebracht werden, sind die Veränderungen im Innern.

Und Mahler entwickelte einen ganz eigenen Ton. Auf dem Weg dorthin schuf er sich eine musikalisch-poetische Neben-Welt: Er komponierte zahlreiche Lieder und Liederzyklen, auf deren semantischen Gehalt er vor allem in den ersten vier Sinfonien zurückgriff, oft inklusive ihrer Texte oder aber nur das musikalische Material verwendend. Die vertonte Lyrik stammte zumeist aus einem der Kultbücher der Romantik, aus „Des Knaben Wunderhorn“, einer Sammlung von über 700 „Alten deutschen Liedern“, die in den Jahren 1806 bis 1808 von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegeben worden war. Der Volksliedton und die Naturpoesie der Wunderhorn-Sphäre zogen Mahler an. Die Wunderhorn-Texte seien für ihn „mehr Natur und Leben als Kunst“, so Mah-

ler, und er habe sich ihnen „mit Haut und Haar verschrieben“. Mahler vertonte in den Jahren 1892 und 1901 insgesamt 15 der Wunderhorn-Dichtungen für Singstimme und Orchester. Darunter Werke, die auffällig oft die deprimierende Realität von Kriegen zum Thema haben. Mahlers Sympathie galt offensichtlich denen, die auf der Nachtseite des Lebens stehen. Die Bedeutung der Wunderhorn-Orchesterlieder für das sinfonische Gesamtwerk Mahlers kann nicht überschätzt werden. Die sich an den Wunderhorn-Dichtungen entzündende Ausprägung bestimmter Klangcharaktere – ob lyrisch, skurril-gebrochen, unheimlich-gespensisch oder humoristisch-satirisch – sowie musikalischer Sprachcharaktere, in denen das Vokale und Instrumentale, Wortgebundenes und Instrumentenklänge miteinander verschmelzen, führt hin zu jener „Klangrede“ und „Sprachähnlichkeit“ der Musik, die Theodor W. Adorno als den unverwechselbaren, suggestiven und rätselhaften „Mahler-Ton“ ausmachte.

Wechselvolle Rezeptionsgeschichte

Gedenkjahre können von Nutzen sein, was die Popularität und öffentliche Anerkennung eines Künstlers angeht. Heute, im Jahr seines 100. Todestages, braucht Mahler ein Gedächtnis zumindest in dieser Hinsicht nicht mehr. 1960, als sein 100. Geburtstag gefeiert wurde, war das noch anders. Das Jahr ist als der Beginn der sogenannten „Mahler-Renaissance“ in die Musikgeschichte eingegangen. Das Jubiläum brachte eine radikale Umbewertung seiner bis dahin umstrittenen schöpferischen Leistungen und führte zu der längst fälligen und erstmaligen Aufnahme in den Kanon der großen Komponisten. Ein Prozess, der in der neueren Musikgeschichte ohne Beispiel und am ehesten noch vergleichbar

seiner mit der „Wiederentdeckung“ Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert, so der Musikwissenschaftler Bernd Sponheuer im jüngst erschienenen „Mahler-Handbuch“. Zwar konnte von Mahler als einem verkannten Genie nie die Rede sein. Von der Jahrhundertwende an bis Ende der 1920er-Jahre war seine Musik durchaus präsent in den Konzertsälen. Besonders in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg zeigten die ersten zyklischen Aufführungen seiner Sinfonien – etwa 1920 beim internationalen Mahler-Fest in Amsterdam –, wie sehr sich die Menschen angesichts der europäischen Katastrophe und dem Zusammenbruch der alten Ordnung in Mahlers Musik wiederfanden. Es war sicherlich nicht nur der apokalyptisch niederschmetternde Riesen-Hammer im Finale seiner Sechsten Sinfonie, aus denen die Menschen rückwirkend Vorahnungen kollektiven Unheils heraushörten. Aber fanden die Anhänger – wie etwa der einflussreiche Musikschritsteller Paul Bekker, der mit seiner Studie „Gustav Mahlers Sinfonien“ 1921 den wohl wichtigsten Beitrag zur gerade aufkeimenden Mahlerforschung geleistet hat – in Mahler „eine geistige Integrationsfigur, die noch einmal, in legitimer Weiterführung Beethovens, dazu im Stande sei, die politisch-gesellschaftlichen Spannungen der Nachkriegszeit durch die gemeinschaftsstiftende ideelle Kraft des Sinfonischen zu versöhnen und die Perspektive auf eine humane Welt zu eröffnen“, sahen die anderen in ihm „den Zerstörer der idealistischen deutschen Musiktradition, die von Beethoven begründet worden sei“ (Sponheuer). Die einen lehnten Mahler als den letzten Romantiker und damit als unzeitgemäß ab, akzeptierten ihn im besten Falle noch als Übergangerscheinung, andere wiederum verhängten über seine Sinfonien das Verdikt der Geschmacklosigkeit, Tri-

vialität und Vulgarität. Bei anderen war die Ablehnung rassenideologisch motiviert. Unverkennbar in der Tradition von Richard Wagners rassistischer Hetzschrift „Das Judentum in der Musik“ (von 1850) stehen etwa Hans Pfitzners anti-moderne Kampfschrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?“ von 1920 oder Hans Mosers Mahler-Bewertung in seiner in den 1920er-Jahren verfassten „Geschichte der deutschen Musik“. Mahlers „Wunderhornleidenschaft“, heißt es bei Moser, „bleibt künstelnde Deutschtümelei, titanisches Aufrecken gebiert doch nur Kubisches Grauengesichte, und aller pomphaft dekorierte Klangzauber verdeckt beim besten Willen doch wohl kaum die Ödnis einer grandios leeren Kapellmeistermusik“.

Fauliges Gedankengut, das im nationalsozialistischen Deutschland den idealen Nährboden fand und dort auf tödliche Weise weiterarbeitete. Abgesehen von den USA, wo eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten war – nicht zuletzt durch die engagierte Arbeit emigrierter Dirigenten wie Bruno Walter und Otto Klemperer – befand sich die Mahler-Rezeption in Deutschland und Europa zwischen 1933 bis 1945 auf ihrem traurigen Tiefpunkt. Aber auch nach 1945 – korrespondierend zum Umgang mit anderen verfeimten Komponisten jüdischer Herkunft wie etwa Felix Mendelssohn Bartholdy – dauerte es noch 15 Jahre, bis sich die deutsche Kultur von der geistvernechtenden NS-Propaganda erholt hatte und Mahlers Werke in Deutschland und Österreich wieder erklangen. Unabhängig davon galt Mahler zudem in Kreisen der Neuen Musik als spätromantischer Ausdrucksmusiker, dessen Zeit vorbei war.

Große Menschheitsfragen

Was sich dann im Jahr 1960 ereignete, beschreibt Bernd Sponheuer als „eine Fülle von einzelnen Aktivitäten, die in ihrem Zusammenhang eine Rezeptionswende markierten“. So begann die 1955 gegründete Wiener Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft unter der Leitung des Mahler-Forschers Erwin Ratz mit der kritischen Gesamtausgabe der Werke Mahlers. Als erster Band erschien 1960 die siebte Sinfonie. Leonard Bernstein begann seine dann 1967 abgeschlossene Einspielung sämtlicher Sinfonien mit den New Yorker Philharmonikern. Theodor W. Adornos veröffentlichte sein Buch „Mahler. Eine musikalische Physiognomie“. In Deutschland kamen Rundfunkübertragungen kompletter und vom Österreichischen Rundfunk übernommener Mahler-Zyklen zustande, und Fachzeitschriften brachten Mahler-Sonderhefte heraus. Die Gründe für den auf diese Weise initiierten Mahler-Boom sind äußerst komplex und hängen unter anderem mit dem Zeitgeist, den Paradigmenwechsel in Kultur und Wissenschaft, der zunehmenden Bedeutung der

Schallplattenindustrie, der beginnenden kritischen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und einem veränderten Blick auf das 19. Jahrhundert zusammen. Und eben auch mit Adornos enorm einflussreicher, bis heute jede Diskussion überlagernde Studie über Mahlers Werk, in der er mit dem negativen Mahler-Bild aufräumte – durch grandiose sprachliche Darstellung und Analyse des musikalischen Gehalts und der Herausarbeitung des spezifischen Mahler-Tons. So manch einer erachtet das Buch als die bedeutendste Musiker-Monographie, die jemals geschrieben wurde. Adornos Erkenntnis: Mahler war der erste Komponist absoluter Musik, der den Negativcharakter von Musik in musikalische Diskurse überführte, also zum Bestandteil der dialektisch gebauten Großform werden ließ. Adorno interpretierte Mahlers Sinfonien als gesellschaftlich wahre Musik, weil sie die gesellschaftliche Widersprüchlichkeit und Gebrochenheit nicht glatt bügelt, sondern sie widerspiegelt, in dem sie als Musik selbst widersprüchlich und gebrochen erscheint: Nirgends verkleinert Mahlers Sinfonik „den Bruch von Subjekt und Objekt; lieber zerbricht sie selber, denn daß sie Versöhnung als gelungene vortäuscht“. Oder: „Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es selber“, so Adorno. Eine radikale Umbewertung des ehemals zum Destruktiven Herabgewürdigten zum nunmehr Innovativen fand hier statt, wodurch auch dem Verdikt der „Formlosigkeit“, des „Chaos“ und der „Trivialität“, von Anfang an Schlagwörter in der negativen Mahler-Rezeption, jeglicher Boden entzogen wurde. Es ist die Qualität bedeutenderer sinfonischer Werke, dass sie in der Lage sind, Menschheitsfragen zu behandeln, ohne konkret werden zu müssen. Mit abstrakt-musikalischen Mitteln wirken sie suggestiv auf die Gefühlswelt der Zuhörer ein. Dort sprechen sie zeitlos von Gewalt, Trauer und Leid, von Utopien und vom Glück, von individuellen und kollektiven Emotionen und auch von Größenwahn und jenen Geistern, die man rief: gerade Mahlers Sinfonien. Wenn sich etwa in der Fünften die Welt musikalisch gut 40 Minuten im freien Fall befunden hat und dann das Adagietto schwach leuchtend, wie verdeckt von Nebelschleier beginnt, sich aus der inneren Spannung heraus aus sehr weiter Ferne immer wieder Weltschmerz stockend und atemlos Bahn bricht, in den sachte glimmenden Pianissimo-Phasen ein utopisches Moment aufscheint, dann hat uns Mahler gepackt. „Das Leben eines Musikanten bietet ja an äußeren Ereignissen nichts – er lebt nach innen“, schrieb Mahler einmal, „er ist geartet, den Dingen auf den Grund zu gehen – durch die äußere Erscheinung hindurch“. Vielleicht ist ihm das dank seiner auch emotional so ungeheuer differenzierenden Musiksprache vollendeter gelungen als seinen Kollegen vor und nach ihm.

WICHTIGE WERKE VON GUSTAV MAHLER

LIEDER: „Lieder eines fahrenden Gesellen“ – Mahlers erster Liederzyklus mit sechs eigenständigen Dichtungen entstand in einer ersten Fassung 1884/85. Die Uraufführung erfolgte im März 1896 in einer zweiten Fassung mit Orchester unter seiner Leitung in Berlin.

„Kindertotenlieder“ – Den Zyklus aus sechs Liedern für Singstimme und Orchester komponierte er zwischen 1901 und 1904 nach Texten einer gleichnamigen Gedichtsammlung von Friedrich Rückert. Dirigiert von Mahler, wurde das Werk erstmals im Januar 1905 in Wien aufgeführt.

„Das Lied von der Erde“ – Die Symphonie in Gesängen schuf er 1908/09 auf Nachdichtungen altchinesischer Lyrik von Hans Bethge. Als Besetzung

sind ein großes Symphonieorchester sowie die Stimmen Alt oder Bariton und Tenor vorgesehen. Die Uraufführung fand posthum im November 1911 in München statt.

SYMPHONIEN: „Symphonie Nr. 8 (Es-Dur)“ – Insgesamt schuf Mahler zehn Symphonien, wobei die letzte unvollendet blieb. Die 8. Symphonie in zwei Sätzen für großes Orchester, acht Solisten, zwei gemischten Chören, Knabenchor und Orgel entstand 1906. Die Uraufführung im September 1910 in München mit 1000 Mitwirkenden und ihm selbst als Dirigenten war zu Lebzeiten sein größter Erfolg. Es war auch die letzte Symphonie, dessen Uraufführung Mahler vor seinem Tod noch erlebte.

■ www.gustav-mahler.org