

Triviale Oberflächlichkeit oder tragische Untiefe? **Vom Einbruch des Alltäglichen in Mahlers symphonische Welt**

I

In der legendenbehafteten Unterredung mit Sigmund Freud Ende August 1910 – halb Plauderei, halb „Gesprächstherapie“,¹ jedenfalls offenbar, nach Freuds eigener Aussage, eine „mehrstündige Konsultation“² – soll Gustav Mahler berichtet (oder ‚erkannt‘) haben, dass sich das Nebeneinander von ‚hoher‘ und ‚trivialer‘ Musik in seinen Symphonien einem Kindheits-erlebnis verdanke: Er sei einmal, während sich zwischen seinen Eltern eine „besonders peinliche Szene abgespielt“ habe, von zu Hause fort auf die Straße gelaufen, gerade in dem Augenblick, als „aus einem Leierkasten das bekannte Wiener Lied ‚Ach du lieber Augustin‘“ ertönte. „Mahler meinte nun, von dem Moment an hätten sich in seiner Seele tiefe Tragik und oberflächliche Unterhaltung [im Original: high tragedy and light amusement] unlösbar verknüpft [...]“.³

Ob Mahler wirklich genau diese Formulierungen gewählt hat, ist nicht mehr rekonstruierbar. Freud selbst hüllte sich über das Treffen weitestgehend in Schweigen. Wenige mündliche Andeutungen gegenüber seiner Förderin Marie Bonaparte, wohl gemerkt erst 1925, also fünf-

¹ Stefan M. Schmidl, „Freud hat ganz recht“. Mahler und die frühe Psychoanalyse“, in: *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, hrsg. im Auftrag der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft von Erich Wolfgang Partsch und Morten Solvik. Mit einer Einleitung von Constantin Floros, Wien u. a. 2011, S. 251–263, hier S. 251; vgl. auch Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 799–808.

² Brief Sigmund Freuds an Emil Freund vom 23. Mai 1911, zitiert nach Schmidl, „Freud hat ganz recht“ (Anm. 1), S. 252.

³ Ernest Jones, *Sigmund Freud. Life and Work*, Bd. 2: *Years of Maturity 1901–1919*, London 1955, S. 89: „His father, apparently a brutal person, treated his wife very badly, and when Mahler was a young boy there was a specially painful scene between them. It became quite unbearable to the boy, who rushed away from the house. At that moment, however, a hurdy-gurdy in the street was grinding out the popular Viennese air ‚Ach, du lieber Augustin‘. In Mahler’s opinion the conjunction of high tragedy and light amusement was from then on inextricably fixed in his mind, and the one mood inevitably brought the other with it.“ Deutsche Übersetzung: *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bd. 2: *Jahre der Reife 1901–1919*. Übersetzt von Gertrud Meili-Dworetzki unter Mitarbeit von Katherine Jones, Bern – Stuttgart 1962, S. 103–104: „Sein Vater, anscheinend ein brutaler Mensch, hatte seine Frau sehr schlecht behandelt, und als Mahler noch ein kleiner Junge war, hatte sich zwischen ihnen einmal eine besonders peinliche Szene abgespielt. Dem Kleinen war es unerträglich geworden, und er rannte von zu Hause fort. Doch in demselben Augenblick ertönte gerade aus einem Leierkasten das bekannte Wiener Lied ‚Ach du lieber Augustin‘. Mahler meinte nun, von dem Moment an hätten sich in seiner Seele tiefe Tragik und oberflächliche Unterhaltung unlösbar verknüpft, und die eine Stimmung zöge unweigerlich die andere mit sich.“

zehn Jahre später,⁴ wurden von dieser wiederum an Ernest Jones weitergegeben und fanden so 1955 in dessen Freud-Biographie Eingang – eine ‚stille Post‘ über drei Stationen und mehrere Jahrzehnte, von daher hinsichtlich des exakten Wortlauts kaum zuverlässig zu nennen. Zweifel sind umso mehr angebracht, als Mahler bei dem Gespräch mit Freud nicht nur überhaupt erst die verdrängte Ursache für die stilistischen Höhenunterschiede seiner Tonsprache verstanden, sondern vor allem angeblich erklärt haben soll, dass ihm die Einsprengsel des Trivialen absichtslos unterlaufen seien, unbewusst, gewissermaßen als Störung im Kompositionsvorgang:

„Im Laufe des Gesprächs sagte Mahler plötzlich, daß er jetzt verstünde, warum seine Musik bei den edelsten Stellen, gerade bei denen, die von den tiefsten Gefühlen inspiriert seien, nie die angestrebte Vollkommenheit erreichen könne, weil irgendeine vulgäre Melodie dazwischentrete und alles verderbe.“⁵

Wenn Mahler dies wirklich gesagt hätte, wären alle Kritiker im Recht gewesen, die speziell seiner Symphonik vorwarfen, den Nimbus der traditionsreichen Gattung durch Banalisierung zu verfehlen – hier etwa Gustav Altmann, der 1906 nach der Uraufführung der *Sechsten Symphonie* in der Zeitschrift *Die Musik* urteilte:

„Ich fand [im Scherzo] meine früheren Eindrücke bestätigt, dass Mahler eigentlich das Herz eines biedereren Wiener Operettenkomponisten hat, und dass er auf diesem Gebiete vielleicht sehr Hübsches, Eigenes und vor allem Liebenswertes hätte schaffen können. So aber plagte ihn

⁴ Vgl. Stuart Feder, *Gustav Mahler. A Life in Crisis*, New Haven – London 2004, S. 229–230. Feder zitiert aus dem unpublizierten Tagebuch von Marie Bonaparte in englischer Sprache. Demnach habe Freud gesagt: „But here’s what I want to get to: Suddenly Mahler cried out, ‚Now I understand something about my music. I have often been criticized for crude changes from the noblest melody to one that is banal.[‘] And he told me the following story: His father was a peculiar person who harassed his mother with irrational, pathological jealousy. Young Mahler had often to witness such scenes. One day, while sitting in his room, he heard his father in the next room engaged in a violent scene with his mother. He eavesdropped by the door until he could bear it no longer, and then ran out into the street. There was a barrel organ playing a well known tune: ‚Ach, du lieber Augustin, Augustin‘, an old Viennese melody. [...] The boy Mahler heard this and for the rest of his life he reproduced in his music the strange contrast of a common hurdy-gurdy tune alongside one reminiscent of the violence of his father in the scene between his parents.“ Siehe auch das Kapitel „Freud and Mahler“ bei Theodor Reik, *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, New York 1953, S. 339–344, wo allerdings die Episode rund um den elterlichen Streit, die Flucht des Kindes und die Bedeutung der Melodie von „Ach, du lieber Augustin“ keine Erwähnung findet.

⁵ Jones, *Sigmund Freud. Life and Work*, Bd. 2 (Anm. 3), S. 89: „In the course of the talk Mahler suddenly said that now he understood why his music had always been prevented from achieving the highest rank through the noblest passages, those inspired by the most profound emotions, being spoilt by the intrusion of some commonplace melody.“ Deutsche Übersetzung: *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, Bd. 2 (Anm. 3), S. 103.

der Grössenteufel, dem seine in der Tat erstaunliche Kombinations- und Assimilierungsgabe zu Hülfe kam[,] und zwang ihn, pathetisch zu werden [...].“⁶

Von welcher Passage des Scherzos der *Sechsten* Altmann diese Weisheit bezog, bleibt sein Geheimnis, denn gerade in den dort entfalteten, schon von frühen Rezensenten immer wieder als ‚dämonisch‘, ‚grotesk‘ und ‚phantastisch‘, sogar als ‚satanisch‘ oder ‚diabolisch‘ bezeichneten Klängen lässt sich ‚Liebenswürdiges‘ nur schwer ausmachen. ‚Triviales‘ hingegen schon, wenn man es so nennen will: Die folgende Episode im langsamen 3/8-Takt etwa, zunächst in f-Moll und bei der Wiederholung in es-Moll stehend, klingt – auch wegen der Instrumentation (Holzbläser, gestopfte Hörner und Trompeten, Xylophon und *col legno* gespielte Streicher) – mehr nach einem „exotische[n] Tanz“,⁷ einem fremdartigen Fandango oder Bolero, der einer Carmen des frühen 20. Jahrhunderts ohne Weiteres dazu hätte dienen können, ihren Don José auf der Opernbühne zu bezirzen. (Gerade Georges Bizet wurde von Mahler bekanntermaßen sehr geschätzt.⁸)

Hörbeispiel 1

Dies wäre eine erste, im Übrigen keineswegs ganz neue These,⁹ die wir nachfolgend diskutieren können: dass die Ästhetik von Mahlers Symphonien wesentlich theatralisch, das heißt durch die Operntätigkeit des Komponisten geprägt war. In einem Brief an Max Marschall schrieb Mahler wörtlich, dass er bei gewissen „Partien“ seiner eigenen Werke „einen realen Vorgang [...] sich – sozusagen – dramatisch abspielen sehe“, allerdings erst „hinterher“, also nach dem Akt des Komponierens.¹⁰ Konkrete szenische Imaginationen – virtuelle Bühnendhandlungen – werden dadurch zwar nicht zum Ausgangspunkt erklärt, aber immerhin als legitime Möglichkeit der Rezeption autorisiert. Und die Oper, zumindest die Oper des 19. Jahrhunderts, kannte eben jenes Primat stilistischer ‚Reinheit‘, das für die Symphonie maßgebend war, keineswegs, sondern ließ mit Blick auf den jeweils intendierten Theater-effekt verschiedenste Idiome zu, vom Trinklied über Fanfare und Ständchen bis zum Trauermarsch: im Sinne eines Vokabulars musikalischer Genre-Konventionen samt ihrer entspre-

⁶ Gustav Altmann, „Das 42. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Essen“, in: *Die Musik* 5 (1905/06), 4. Quartalsband, S. 47–52, hier S. 49.

⁷ Karl Weigl, „Gustav Mahler. VI. Symphonie in A moll“, in: *Mahlers Symphonien*. Erläutert mit Notenbeispielen [...], Berlin – Wien [1910] (= Meisterführer 10), S. 114–135, hier S. 126.

⁸ Vgl. Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984, S. 75–76.

⁹ Vgl. etwa Tobias Janz, „Über das Opernhafte von Mahlers Musik“, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart – Weimar 2010, S. 140–152.

¹⁰ Brief Gustav Mahlers an Max Marschall vom 17. Dezember 1895, in: Gustav Mahler, *Briefe*. Neuauflage, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien ²1996 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), S. 163.

chenden Assoziationsangebote, die Mahler für die Symphonik fruchtbar machte, wobei es naheliegend sein dürfte, besonders an die *Siebte Symphonie* zu erinnern.

II

Mag der eben gehörte ‚exotische Tanz‘ aus dem Scherzo der *Sechsten* einen gewissermaßen ‚unsymphonischen‘ Tonfall repräsentieren, so handelt es sich doch zweifellos um artifizielle Musik. Viel schockierender für die Zeitgenossen waren aber jene Passagen aus Mahlers Symphonien, in denen gleichsam unbehauenes (oder unbehauen wirkendes) Rohmaterial der Alltagswelt zum Klingen gebracht wurde, gemäß Ferdinand Pfohls Vorwurf anlässlich der *Fünften Symphonie*, Mahler nehme, „was sich ihm von Ungefähr bietet, skrupellos, ganz und gar nicht wählerisch. Selbst die ordinäre Melodie der Straße ist ihm nicht zu plebejisch [...]“.¹¹ Zur Erinnerung zwei musikalische Beispiele, auf die sich derlei beziehen könnte und denen natürlich vieles mehr an die Seite zu stellen wäre, etwa die häufigen Militärmarsch-Allusionen: erstens das (vom Komponisten selbst so apostrophierte) Auftreten einer „ganz schlechten [...] ‚böhmischen Musikantenkapelle““,¹² deren Spiel an Klezmer-Musik erinnert, im parodistischen Trauermarsch der *Ersten Symphonie*, zweitens das infantile Ringelreihen-Thema aus dem ersten Satz der *Vierten Symphonie* mit seinen Anklängen an das Kinderlied „Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann“.

Hörbeispiele 2, 3, 4

Wie ist diese Hereinnahme von Spielarten der Trivialmusik in die erhabene Sphäre der Symphonie zu bewerten? Wenn Mahler gegenüber Sigmund Freud wirklich geäußert hat, was Ernest Jones berichtet, dann müsste man annehmen, dass beim Komponieren gleichsam unbewusste Kindheitserinnerungen zutage traten und sich als Boten verdrängter Bereiche des Seelenlebens in die Musik hineinschlichen. Diese Lesart bleibt freilich spekulativ. Besser greifbar ist die Dimension des ästhetischen Urteils. Denn was den Zeitgenossen verstörend ‚ordinär‘ und unangemessen ‚plebejisch‘ erschien, das wurde für die ‚linke‘ Mahler-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg gerade zum entscheidenden Attraktionspunkt: Mit Hans Werner

¹¹ Ferdinand Pfohl, [„Rezension einer Aufführung von Mahlers *Fünfter Symphonie* in Hamburg am 13. März 1905, XIV. Philharmonisches Konzert“], in: *Hamburger Nachrichten*, 14. März 1905. Zitiert nach: ders., *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, hrsg. von Knud Martner, Hamburg 1973, S. 73.

¹² Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Anm. 8), S. 174.

Henze ließ sich hier eine „musica impura“ erkennen, die „nicht abstrakt sein“ wolle und „nicht sauber“, sondern „befleckt“,¹³ eine „nichtelitäre Musiksprache“ – so Dieter Schnebel in Bezug auf die *Dritte Symphonie* –, die ihre eigene „proletarische Vergangenheit“, die „Armeleutemusik“ präsent halte, „das als ‚hoch‘ [...] und ‚nieder‘ Qualifizierte in gleicher Weise“ zur Geltung bringe¹⁴ und dadurch, um auch noch Theodor W. Adorno zu zitieren, dem vergessenen „Rand der Gesellschaft“ eine Stimme verleihe.¹⁵ In diesem Sinne wäre eigentlich Mahler jener „Orpheus alles heimlichen Elends“ gewesen,¹⁶ als den Nietzsche Richard Wagner bezeichnet hat. Man könnte, Henze, Schnebel und Adorno folgend, von einer gesellschaftskritischen Politisierung der Symphonie sprechen – ob als Intention des Autors oder erst als Merkmal der Rezeption nach 1960, das bliebe zu diskutieren, ebenso, ob davon heute noch etwas übrig ist.

III

Über die verwirrende Polyphonie der Stile und Stilhöhen bei Mahler zu sprechen, ohne das wohl berühmteste Zitat des Komponisten anzuführen, ist kaum möglich. „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“, so soll Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner gesagt haben, und weiter, dass die Sätze der *Dritten Symphonie* „mannigfaltig“ seien „wie die Welt selbst“.¹⁷ Die ‚Welt‘ aber, das scheint klar, ist bunt und unüberblickbar vielfältig, widerspruchsvoll und reich an verschiedensten Phänomenen, so dass, wer sie musikalisch einfangen will, gar nicht anders kann, als das ‚Hohe‘ und das ‚Niedere‘, das Erhabene und das Lächerliche gleichermaßen zu berücksichtigen. Die Frage ist nur, welcher Grad an Realismus den Einbrüchen musikalischer ‚Kunstlosigkeit‘ in die Sphäre der Symphonie bei Mahler zukommt. Hier sei abschließend auf einen Bestandteil der Partituren verwiesen, der eigentlich schon zum Thema ‚Naturlaut‘ gehört, aber doch auch Alltägliches, sogar Geräuschhaftes in Mahlers symphonische ‚Welt‘ hineinträgt, nämlich auf die in der

¹³ Hans Werner Henze, „Musica impura – Musik als Sprache. Aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich“ [1972], in: ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*. Erweiterte Neuauflage, München 1984, S. 190–199, hier S. 191–192.

¹⁴ Dieter Schnebel, „Über Mahlers Dritte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 283–288, hier S. 284, 283, 284.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main 1960 (= Bibliothek Suhrkamp 61). Wiederabdruck in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main 1971 (= Gesammelte Schriften 13), S. 149–319, hier S. 166.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen“ [1888], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. a. 1980, Bd. 6, S. 413–445, hier S. 417–418.

¹⁷ Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Anm. 8), S. 35, 61.

Sechsten und *Siebten Symphonie* verwendeten Herdenglocken. Bei ihrem ersten Erklingen im Kopfsatz der *Sechsten* findet sich für den Spieler folgende interessante Vortragsanweisung:

„Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. – Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, dass diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zulässt.“

Hörbeispiel 5

Während einer Probe in München soll Mahler gegenüber den Orchestermusikern präzisiert haben, dass die Herdenglocken „nichts Pastorales“ bedeuteten, „sondern gewissermaßen der letzte ferne Gruß“ seien, „der zu dem Wanderer auf den höchsten Höhen von der Erde herdringt“.¹⁸ Das ist, wie es die Vortragsanweisung in der Partitur ja auch besagt, zunächst eine durch und durch ‚realistische‘ Situation, die man sich konkret ausmalen kann, andererseits aber offenbar nicht für bare Münze, also für ein ‚Programm‘ nehmen soll.

An Passagen wie diese knüpfte Hans Heinrich Eggebrecht seine Beobachtung, dass Mahler „vorkompositorisch geformte Materialien [...] der musikalischen Gebrauchs-, Umgangs- oder Alltagssprache“ als „Vokabeln“ verwende, um mit ihnen beim Hörer bestimmte „Phantasievorstellungen“ anzuregen,¹⁹ die dann aber gleichsam nicht wörtlich zu verstehen seien, sondern im Sinne von Symbolen für unnennbare, jeder Begrifflichkeit entzogene Bedeutungsdimensionen. Im Fall der Herdenglocken also: Man mag im ersten Satz der *Sechsten* einen Wanderer imaginieren, der jenseits der Baumgrenze immer einsamere Höhen erklimmt und die Geräusche der weidenden Herde langsam unter sich verklingen hört. Doch dieses Bild darf, folgt man Eggebrecht, nicht als imaginäres Kino betrachtet werden, zu dem das Orchester nur die Begleitmusik spielt, sondern es zielt vielmehr darauf ab, einen von überweltlicher Transzendenz geprägten Augenblick der Symphonie an die alltägliche Erfahrungswelt zu vermitteln.

Eggebrechts Auffassung der „sprechenden Art“²⁰ von Mahlers Musik – verstanden als planvoller Einsatz vorgeprägter ‚Vokabeln‘ zum Zweck der Kommunikation mit dem Hörer – steht der psychoanalytischen These einer unbewussten Verarbeitung frühkindlicher Traumata, die auf dem Klangbild der Symphonien gleichsam Brandmale oder Flecken in Gestalt ‚trivia-

¹⁸ Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München ⁴1912, S. 104.

¹⁹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers* [1982], Wilhelmshaven 1999. Neuausgabe 2003 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 130), S. 67, 97.

²⁰ Ebenda, S. 96.

ler‘ Einsprengsel hinterlassen habe, diametral entgegen. Insgesamt mutet eine Deutung, die dem Komponisten bewusstes Handeln unterstellt, sicherlich überzeugender an. Doch es bleibt die Frage, ob Eggebrecht die Einbrüche des Alltäglichen und Banalen in die Welt von Mahlers Symphonik nicht auch ihrer Sprengkraft beraubt, wenn er sie zu bloßen ‚Vokabeln‘ erklärt, deren Funktion darin bestehe, etwas anderes zu bedeuten als einfach nur sich selbst. „Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“ („A rose is a rose is a rose“), so dichtete Gertrude Stein 1913, zwei Jahre nach Mahlers Tod, und man könnte entsprechend folgern: Eine Herdenglocke ist eine Herdenglocke ist eine Herdenglocke – und erst in zweiter Linie, allenfalls vermittelt, ein Symbol für Transzendenz. Von daher oszilliert der Einbezug realistischer, um nicht zu sagen: veristischer Alltagsklänge in die Symphonik bei Mahler immer zwischen direkter Abbildlichkeit („es ist“) und symbolischem Verweis („es bedeutet“). Letzteres macht die Dinge interpretierbar. Aber wenn wir sie (auch) als das nehmen, was sie sind – die Herdenglocken als Herdenglocken, die böhmische Musikantenkapelle als eine böhmische Musikantenkapelle usw. –, dann bleibt ihnen jene produktiv rätselhafte und verstörende Wirkung erhalten, von der die frühen Rezensionen ein so beredtes Zeugnis ablegen.