

Toblach, 23. Juli 1993

MICHAEL STEGEMANN

Gebrauchsanweisung zum Weltuntergang
Gustav Mahler und der (End-)Zeitgeist

Lassen Sie mich mit einer rhetorischen Frage beginnen, meine Damen und Herren: Angenommen, Gustav Mahler wäre nicht am 18. Mai 1911 gestorben, sondern acht, zehn oder zwölf Jahre später - 1919, '21 oder '23. Angenommen, nicht er wäre der Welt, sondern die Welt, »mit der er sonst so viele Zeit verdoeben«, wäre ihm »abhanden gekommen«, angenommen, die Vorahnung einer »kosmischen Katastrophe«¹ in den fatalen Hammerschlägen seiner Sechsten wäre in den Schützengraben von Verdun blutige Wirklichkeit geworden; angenommen, er hätte noch diese so ganz andere Symphonie gehört: das prasselnde, von dumpfen Kanonenschlägen kontrapunktierte Geschützfeuer, das grelle Pfeifen der Granaten im Diskant, die Schreie der Verwundeten, das Stöhnen der Sterbenden; angenommen also, er hätte den Ersten Weltkrieg und die ersten Jahre danach noch erlebt - wie hätte Gustav Mahler darauf reagiert?

Wäre er - der zeit seines Lebens quasi Unpolitische - sich darüber klar geworden, daß der »Weltuntergang« seit langem vorprogrammiert gewesen war? Daß nicht nur seine Werke, sondern die ganze Spanne des halben Jahrhunderts zwischen 1860 und 1910 ein »Antizipando des kommenden Lebens«² und Sterbens waren? Hätte er (nach der mutmaßlichen Vollendung seiner Zehnten) eine elfte oder zwölfte Symphonie komponiert, um den Schrecken der *Letzten Tage der Menschheit* musikalische Gestalt zu verleihen? War der Ausruf: »Erbarmen! O Gott, [...] vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin!«, den Mahler auf den Skizzen seiner Zehnten notiert

2

hat, von der Erkenntnis nicht nur des ihm selbst, sondern des der ganzen Epoche drohenden, unabwendbaren Endes diktiert?

Als mir Attila Csampai das Thema der diesjährigen *Toblacher Mahler Protokolle* nannte - »Gustav Mahler und der Zeitgeist« -, schien mir darin der Gedankensprung zum »End-Zeitgeist« geradezu zwingend vorgezeichnet zu sein, nicht zuletzt vielleicht auch wegen der Duplizität des *Fin-de-siècle*-Gefühls, in dem Mahler lebte und aus dem heraus er seine Werke schuf, und des - wenn man so will - »Fin de millénaire«. Des nicht mehr fernen Jahrtausend-Endes, vor dessen Hintergrund wir hier zusammengekommen sind, um über Wirkung und Nachwirkung des Komponisten zu sprechen. Und bevor ich meinem Referat den Titel »Gebrauchsanweisung zum Weltuntergang« gab, hatte ich zunächst eine andere Überschrift im Kopf: *Musikalische »Reklamefahrten zur Hölle«* - in Anlehnung an einen Text, den Karl Kraus im November 1921 in seiner *Fackel* veröffentlicht hat, und von dem ein Tondokument (aus dem Jahre 1930) existiert, in dem Kraus selbst als Rezitator zu hören ist. »Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft!«, heißt es in einem der Briefe Mahlers, geschrieben nach einer (von ihm selbst dirigierten) Aufführung seiner ersten Symphonie - »so was [...] scheint mir wie eine brennende Anklage an den Schöpfer.« Hätte er - um diese rhetorische Einleitung abzuschließen - den Ersten Weltkrieg und die ersten Jahre danach noch erlebt, hätte er seine »brennende Anklage« wohl nicht »an den Schöpfer« gerichtet, sondern an dessen Kreaturen: An jenen zynischen und in seinem Biedersinn so tief verderbten Menschenschlag, dessen Fratze Karl Kraus in seinen *Reklamefahrten zur Hölle* den Spiegel vorgehalten hat.

MUSIK 1	9:25
Karl Kraus, <i>Reklamefahrten zur Hölle</i>	
Karl Kraus	
CD Preisler (Fono) mono 93017	TRACK 10

Die Teilnehmer dieser *Reklamefahrten zur Hölle*, die Karl Kraus 1921 - mit Tränen der Verzweiflung und der Wut in der Stimme - »zum Teufel« gewünscht hat, mögen damals plusminus sechzig Jahre alt gewesen sein: Es waren die Generationsgenossen Mahlers, die sich an »jenem Gesamtbild von Grauen und Schrecken« berauschten, an dem »blutigen Delirium« der Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs. Dasselbe Publikum, von dem Mahler einmal bemerkte, man müsse wohl erst gestorben sein, bevor es einen leben lasse, dieses selbe Publikum stellte nun befriedigt fest, »wie bequem ihm das Überleben gemacht wurde«.

Natürlich gab es auch die anderen - all jene, die vorausgesehen (oder zumindest eingesehen) hatten, »daß sie durch ihre Geburt in eine Mördergrube geraten waren«. Wie gesagt: Der Weltuntergang des Krieges war nicht von ungefähr gekommen. Die »fröhliche Apokalypse«, in der man in Europa (und ganz besonders im Wien Kaiser Franz Josephs) die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verlebt hatte, war bereits dem Tod anheimgestellt gewesen. »Dabei schien« - so schreibt Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* - »dabei schien, bloß von außen betrachtet, das Zeitalter von höchster Vitalität erfüllt. Doch war dieser robuste Drang zur Realität in Wahrheit eine Krankheitserscheinung: als einseitige und hypertrophische Ausbildung einer Eigenschaft auf Kosten aller anderen und unbewußter Versuch, eine unheilbare Haltlosigkeit, Lebensunfähigkeit und innere Leere durch krampfhaft äußere Aktivität, einen fast manischen Bewegungsdrang zu kompensieren.«³

Andererseits führte dieser »fast manische Bewegungsdrang« zu einem Aufblühen (um nicht zu sagen: Wuchern) der Kunst, Wissenschaft und Technik, wie man es kaum je zuvor in Europa erlebt hatte. Unwillkürlich mag man sich dabei an jene Pflanzen und Bäume erinnern fühlen, die - vom Aussterben bedroht - immer mehr und immer häufiger Frucht tragen, um durch diesen Verstoß gegen die Naturgesetze ihre Art zu erhalten. Betrachtet man die geistigen und kulturellen Zentren Europas in jener Zeit - Paris, Berlin, Wien oder Moskau -, so findet sich eine ähnlich »unnatürliche« Dichte von Persönlichkeiten, die das Gesicht ihrer Welt geprägt und verändert haben.

Zum Beispiel Wien. Karl Kraus' Aphorismus, die Straßen Wiens seien »mit Kultur gepflastert, die Straßen anderer Städte mit Asphalt«⁴, scheint durchaus nicht übertrieben, wenn man die Biographie Gustav Mahlers um jene Namen ergänzt, die mit und neben ihm dem - um noch einmal Kraus zu zitieren - »schöpferischen Geist der Unwirklichkeit«⁵ huldigten, der das Wesen des Wiener *Fin de siècle* bestimmte. (Dabei möchte ich mich - und auch dies ohne Anspruch auf Vollständigkeit - auf die Generation der zwischen etwa 1850 und 1890 Geborenen beschränken: Auf jene also, die von der Katastrophe des Ersten Weltkriegs unmittelbar berührt und betroffen wurden.)

Wenige Jahre älter als Mahler waren der 1852 geborene Sozialdemokrat Viktor Adler, der 1856 geborene Sigmund Freud (den der Komponist bekanntlich im August 1910 in Leiden für eine tiefenpsychologische Kurzanalyse konsultierte) und der 1859 geborene Dichter Peter Altenberg. Gleichaltrig - 1860 geboren - waren der Maler Maximilian Lenz, einer der Mitbegründer der »Secession«, und Theodor

Herzl, der Prophet der Zionismus-Bewegung. Und weiter: 1861 werden die Maler Adolf Boehm und Carl Moll geboren (der 1895 die Witwe seines Lehrers Emil Jakob Schindler heiratet und so zum Stiefvater der damals 16jährigen Alma Maria Schindler wird, die Mahler sieben Jahre später heiratet); 1862 Gustav Klimt und Arthur Schnitzler; 1863 Hermann Bahr; 1864 der Bühnenbildner Alfred Roller, den Mahler 1903 an die Wiener Hofoper beruft und 1910 eigens nach München kommen läßt, um für die Uraufführung der »Symphonie der Tausend« die Chormassen »räumlich so zu gruppieren, daß eine günstige Klangbalance erzielt werden konnte«⁶. 1866 ist das Geburtsjahr des (für seine Erotika berühmten) Graphikers Franz von Bayros, 1867 das des Architekten Josef Maria Olbrich - eines der Assistenten Otto Wagners -, 1868 das des Kritikers Sigmund Salzmann (alias »Felix Salten«) und des Malers Kolo(man) Moser, der 1903 als Mitbegründer der »Wiener Werkstätte« in die Kunstgeschichte eingegangen ist.

Für das nächste Jahrzehnt, das in der Biographie Gustav Mahlers seine Gymnasialzeit in Iglau und seine Studienzeit am Wiener Konservatorium umfaßt, sind die 1870 geborenen Architekten Josef Hoffmann und Adolf Loos zu nennen, sowie der »Secessions«-Maler Emil Orlik. 1872 ist das Geburtsjahr des (ebenfalls dem Otto-Wagner-Kreis zugehörigen) Architekten Leopold Bauer und Alexander [von] Zemlinskys, des Lehrers und Schwagers Arnold Schönbergs, der 1874 geboren ist - in demselben Jahr wie Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus und der Maler und Architekt Oskar Laske. Es folgen 1877 der Architekt und Graphiker Fritz von Herzmanowsky-Orlando und sein Freund Alfred Kubin, 1878 der »Secessionist« Carl Otto Czeschka und der Komponist Franz Schreker, 1879 der

Bühnenbildner Richard Teschner.

1880, als die Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« Mahlers *Klagendes Lied* ablehnt, mit dem dieser sich um den Beethoven-Preis beworben hatte, werden Robert Musil und Otto Weininger geboren; der Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* des einen und die Abhandlung *Geschlecht und Charakter* des anderen spiegeln beide – wenn auch auf denkbar gegensätzliche Weise – die Befindlichkeit der Wiener Jahrhundertwende wider. 1881 – Mahlers erstes Jahr als Kapellmeister im damaligen Laibach – ist das Geburtsjahr des Sozialdemokraten Otto Bauer und des Schriftstellers Stefan Zweig; 1883 – Mahler beginnt (als Kapellmeister in Kassel) mit der Komposition seiner *Lieder eines fahrenden Gesellen* – kommen Anton [von] Webern und Josef Matthias Hauer zur Welt: Schönbergs Schüler der eine, sein Gegner (der ihm die »Erfindung« der Zwölftontechnik streitig machte) der andere. 1885, als Mahler als zweiter Kapellmeister in Prag tätig ist, werden Alban Berg und der Regisseur und Schauspieler Erich von Stroheim geboren. Ein Jahr später, 1886, Oskar Kokoschka, der als Geliebter Alma Mahlers quasi die »Nachfolge« des Komponisten antreten wird, sowie die Dichter Richard Beer-Hofmann und Hermann Broch. 1887, als Mahler in Leipzig mit der Arbeit seiner »Auferstehungs-Symphonie« beginnt, ist das Geburtsjahr Georg Trakls, 1888 das des Regisseurs Mihaly Kertesz, der später in Hollywood unter dem Namen Michael Curtiz für *Casablanca* und andere Film-Erfolge verantwortlich zeichnet. Als Mahler am 20. November 1889 in Budapest die Uraufführung seiner ersten Symphonie dirigierte, an der er seit fünf Jahren gearbeitet hatte, war Ludwig Wittgenstein gerade ein halbes Jahr alt.

Erwähnt werden sollen schließlich noch Egon Schiele, Franz

7

Werfel - der (nach Mahler und dem Architekten Walter Gropius) dritte Ehemann Almas - und Fritz Lang, die alle drei 1890 geboren sind, sowie zwei Vertreter des Jahrgangs 1894: Joseph Roth, dessen Romane gewissermaßen das literarische Pendant zu den Symphonien Mahlers darstellen, und Josef von Sternberg, der Entdecker Marlene Dietrichs. Denn selbst, wenn zwischen deren »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« und dem ersten *Lied eines fahrenden Gesellen* Welten liegen, sind doch beide - Gustav Mahler wie Josef von Sternberg - Repräsentanten dieser einen und selben, so »unnatürlich« dicht besiedelten Geisteswelt, als die sich das Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts dem rückblickenden Betrachter präsentiert.

MUSIK 2

4:20

Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Nr. 1: »Wenn mein Schatz Hochzeit macht«

Marilyn Horne, Mezzosopran; Los Angeles Philharmonic Orchestra,
Zubin Mehta

CD Decca 436 200-2

TRACK 11

Was in unserem Bewußtsein von der »fröhlichen Apokalypse« Wiens geblieben ist - von dieser »Welt von Gestern«, wie sie Stefan Zweig in seiner Autobiographie genannt hat -, sind die Strömungen der Avantgarde: Die »Secession«, der Jugendstil (mit seiner Monatszeitschrift *Ver Sacrum*) und die »Wiener Werkstätte«, die psychoanalytischen Sitzungen in Sigmund Freuds Wohnung in der Berggasse 19, die Zweite Wiener Schule, in der Arnold Schönberg die Auflösung der traditionellen Dur/Moll-Tonalität begründet. Darüber wird das andere Wien, das tief und selbstgefällig an den Traditionen festhielt, leicht vergessen. Als Gustav Mahler zum Beispiel im Oktober 1897 - im Todesjahr Johannes Brahms' - die Leitung der Wiener Hofoper übernahm, »brach seine Direktion über das Theater wie ei-

ne Elementarkatastrophe herein«, wie sich der Cellist und Komponist Franz Schmidt später erinnerte; »was da alt, überlebt oder nicht ganz lebensfähig war, mußte abfallen und ging rettungslos unter.«⁷

Stichwort »Untergang« (oder sogar »Weltuntergang«, sofern man bereit ist, das Wiener Musik- und Theaterleben des *Fin de siècle* als eine »Welt« für sich zu sehen): Mahlers Ägide als Hofoperndirektor, die bis 1907 währte, war tatsächlich eine »Endzeit«, die den »alten, überlebten oder nicht ganz lebensfähigen« Traditionen den Garaus machte. Die Zeit jedoch, auf diesen Trümmern etwas Neues, Beständiges zu errichten, war weder Mahler noch seinem Nachfolger Felix von Weingartner gegeben. »Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes: wie es dem Menschen bestimmt ist«, heißt es in dem Schreiben, mit dem sich Mahler von seinen Mitarbeitern verabschiedete. Ein Schicksal, das der ganzen Epoche beschieden war: Auf den *Ver Sacrum* – den »heiligen Frühling« der frühen Wiener Moderne – folgte kein Sommer mehr, sondern der froststarrende Winter des Krieges. »Im Hinblick auf die Lage vor 1914 erscheinen die damaligen kritisch-revolutionären Veränderungen in der Musik und auf anderen Gebieten plausibel und von hoher geistiger Brillanz«, bemerken dazu Allan Janik und Stephen Toulmin in ihrem Buch *Wittgensteins Wien*. »Als aber später die damals entwickelten neuen Techniken zu normativen Fetischen gemacht wurden, [...] erstarrten die Entwicklungsmöglichkeiten. [...] Erst in der nächsten Generation wurde die Tendenz sichtbar, die Werke und Methoden der vorangegangenen künstlerischen Revolution zu bürokratisieren und zur Grundlage einer neuen Orthodoxie zu machen.«⁸

Grundsätzlich gab es für einen Künstler zwei Möglichkeiten, diese Epoche des Aufbruchs (die ja doch den Untergang bereits in sich trug) zu erleben und mitzugestalten: Die - etwas überspitzt gesagt - »öffentliche« und die »private«. Was Mahler betrifft, so hatte er sich von Anfang an für die zweite, »private« Haltung entschieden, was notabene nichts an der herausragenden Stellung änderte, die er als Komponist und Dirigent im Musikleben der Zeit bekleidete. Das Gefühl, »dreifach heimatlos« zu sein - »als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt«⁹, das er schon als 18jähriger (während seiner Zeit als Kapellmeister in Bad Hall) geäußert hatte, blieb für sein ganzes Leben bestimmend und drängte ihn in eine »Privatheit«, in der die »öffentlichen« Ereignisse des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens nur dann von Belang waren, wenn sie ihn unmittelbar berührten.

»Mahlers emphatische Trennung der Alltags- und der Kunstwelt bedeutet zugleich eine emphatische Ästhetisierung der Kunst«, schreibt Hans Heinrich Eggebrecht. »Die eine Ebene, auf der Mahlers Musik ihr ästhetisches Dasein als Kunst intensiviert, ist die der Absonderung der Kunst gegenüber der Wirklichkeit in jener Radikalität, die durch das Hineinnehmen der realen Welt in die Kunstwelt verursacht ist. Denn je intensiver Musik den Widerspruch der beiden Welten erfaßt, desto fühlbarer deckt sie [...] den Riß auf zwischen sich selbst und der wirklichen Wirklichkeit, die sie benennt.«¹⁰ Anders gesagt: Die Welt, deren Untergang Mahler vorausgeahnt hat, war nicht *die*, sondern *seine* Welt.

Diese radikale Subjektivität - bedingt auch durch das Gefühl, »überall ein Eindringling, nirgends erwünscht«¹¹ zu sein - zeigt

sich auch in den Fragen, die ihn (nach dem Zeugnis Bruno Walters) zeit seines Lebens quälten: »Auf welchem dunklen Untergrunde ruht doch unser Leben. Von wo kommen wir? Wohin führt unser Weg? Habe ich wirklich, wie Schopenhauer meint, dies Leben gewollt, bevor ich noch gezeugt war? Warum glaube ich, frei zu sein und bin doch in meinen Charakter gezwängt wie in ein Gefängnis? Was ist der Zweck der Mühe und des Leids? Wie verstehe ich die Grausamkeit und Bosheit in der Schöpfung eines gütigen Gottes? Wird der Sinn des Lebens durch den Tod endlich enthüllt werden?«¹² Man kann sich kaum vorstellen, daß jemand wie Karl Kraus - der vielleicht »öffentlichste« Vertreter des Wiener Geisteslebens jener Jahre - je einen Augenblick auf derartige Gedanken verschwendet hätte; und wenn, dann höchstens, weil »in einem geordneten gelstigen Haushalt ein paarmal im Jahr ein gründliches Reinemachen an der Schwelle des Bewußtseins stattfinden sollte«¹³, wie es in einem seiner Aphorismen heißt.

Die puritanische Maxime, *in der Welt zu sein, aber nicht Teil von ihr*, verblindet Gustav Mahler in gewisser Weise mit dem Herzog Jean Floressas Des Esseintes - der Hauptfigur des 1884 entstandenen Romans *A Rebours* (»Gegen den Strich«) von Joris Karl Huysmans, der »Bibel« der *décadence*. »Wie ein Einsiedler war er reif für die Einsamkeit, des Lebens müde, von dem er nichts mehr erwartete; gleich einem Mönch war er von unendlicher Müdigkeit erfaßt; er wollte sich sammeln, nichts mehr gemein haben mit den Profanen, die, für ihn, nur ihre Zwecke verfolgten und Dummköpfe waren.«¹⁴ Und so, wie Des Esseintes seine ganze Kraft und sein ganzes Vermögen darauf verwendet, sein Dasein nach den Vorstellungen eines bis ins letzte Detail durchdachten Ästhetizismus zu

ordnen, so gilt Mahlers einziges Streben seiner Musik und »den furchtbaren Geburtswehen, die der Schöpfer eines solchen Werkes erleidet. Bevor sich das alles in seinem Kopfe ordnet, aufbaut und aufbraust, muß viel Zerstretheit, In-sich-versunken-Sein, für die Außenwelt Abgestorben-Sein vorausgehen«¹⁵, heißt es in einem der Briefe an Anna von Mildenburg aus der Entstehungszeit der dritten Symphonie.

Der *Splendid Isolation*¹⁶, als die Mahler gelegentlich seine Ehe mit Alma und ihr zurückgezogenes Leben bezeichnete, entspricht auch ein »Isolationismus« seiner Musik, der ihn aus seiner Zeit heraus in eine (wie es Eggebrecht genannt hat) »A-Historizität« versetzte. Daß Mahler sich - abgesehen von dem kurzen Nietzsche-Text in seiner dritten Symphonie - mit keinem der zahllosen Dichter seiner Zeit und seiner Nähe wirklich befaßt und stattdessen Verse von Tirso de Molina, Klopstock, Leander, Rückert, Goethe, Bechstein oder aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* vertont hat, ist ebenso charakteristisch für dieses geschichtsfremde Gefühl wie die textlichen Veränderungen seines im August 1901 entstandenen Rückert-Liedes »*Ich bin der Welt abhanden gekommen*«.

Wo es bei Rückert (in der dritten und letzten Strophe) heißt:

Ich leb' in mir und meinem Himmel,
in meinem Lieben, in meinem Lied.

hat Mahler den Text abgeändert in:

Ich leb' allein in meinem Himmel,
in meinem Lieben, in meinem Lied.

»Dies usurpatorische Verhalten zum vorgegebenen Text ist gewollt und vermittelt«, hat Hans Mayer dazu angemerkt, »Jeder von Mahler komponierte Text wird von ihm - virtuell - als ein Text Gustav Mahlers verstanden und entsprechend behandelt. (...) Das Ich hat

sich zur Welt gemacht.¹⁷

MUSIK 3

5:35

Gustav Mahler, *»Ich bin der Welt abhanden gekommen«*
 Kathleen Ferrier, Alt; Wiener Philharmoniker, Bruno Walter
 CD Decca 433 477-2

TRACK 1

Wenn sich aber »das Ich zur Welt gemacht« hat, dann ist der Weltuntergang nichts anderes als der Untergang des Ichs; dann sind all die zahllosen Chiffren des Todes in Mahlers Oeuvre - vom Trauermarsch der ersten Symphonie bis zum »Abschied« des *Lieds von der Erde* - nichts anderes als subjektive Äußerungen jenes von Freud beschriebenen *Unbehagens in der Kultur*: des »Störungen unterworfenen Ichgefühls«, der »nicht beständigen Ichgrenzen«, des »Auser-Welt-Fallens«, wie es bei Christian Dietrich Grabbe heißt. Womit wir wieder beim »Isolationismus« wären: »Gewollte Vereinsamung, Fernhaltung von den anderen ist der nächstliegende Schutz gegen das Leid, das einem aus menschlichen Beziehungen erwachsen kann. Man versteht: das Glück, das man auf diesem Weg erreichen kann, ist das der Ruhe. Gegen die gefürchtete Außenwelt kann man sich nicht anders als durch irgendeine Art der Abwendung verteidigen, wenn man diese Aufgabe für sich allein lösen will.«¹⁸

Adornos Behauptung, »das Mahlersche Subjekt ist weniger Seele, die sich bekundet, als ein seiner selbst unbewußter politischer Wille, der das ästhetische Objekt zum Gleichnis dessen macht, wozu er die realen Menschen nicht veranlassen kann«¹⁹, wirft indessen die Frage auf, ob Mahler durch seine Musik »die realen Menschen« zu irgendetwas (und wenn ja: zu was?) veranlassen wollte? Oder anders gefragt: Ob seine Werke tatsächlich so etwas wie »Gebrauchsanweisungen zum Weltuntergang« darstellen - aus der Erkenntnis heraus, daß diese Welt ohnehin dem Untergang geweiht

war, und daß es galt, das Ende - wenn es schon einmal nicht abwendbar war - wenigstens in einer der kosmischen Größe und Gewalt des Ereignisses angemessenen »Inszenierung« zu vollziehen?

Einem Komponisten wie Arnold Schönberg wäre es wohl nie in den Sinn gekommen, die »Zerstörung« der bestehenden Harmonielehre, die er betrieb, könnte aus dem Lot und zum bloßen Selbstzweck geraten; der Übergang von der traditionellen Dur/Moll-Tonalität zur Dodekaphonie vollzog sich fließend, Schritt für Schritt, und wo immer er in der musiktheoretischen Topographie eine Regel abtrug oder eine Tradition einriß, errichtete er zugleich etwas Neues - nicht ahnend freilich, das dieses Neue erst zwei Weltkriege später als (allgemein)gültiger Ersatz des Alten erkannt und anerkannt werden würde. Bei den Symphonien Mahler dagegen ist »die Idee der Desintegration« (Adorno), die sich vor allem in seinem formalen Denken äußert, von vornherein viel zu hypertroph, um die von Beethoven festgeschriebene, neunfach sanktionierte Gattung durch etwas Neues, in sich Stimmiges und Gültiges ersetzen zu wollen und zu können. Auch seine »Weltensymphonie«, bei der das »Jammerleben« und »Gekreisch« des Menschen »in den großen Akkord einstimmen soll«²⁰, blieb letztlich das unvollendete Stückwerk, das er als Dirigent der Wiener Hofoper hinterließ.

Der *Per-aspera-ad-astra*-Gedanke, der sich in Mahlers (ganz auf ihre Finalsätze hin angelegten) Symphonien äußert, scheint allerdings zunehmend in sein Gegenteil verkehrt zu sein. Wo in der Zweiten noch das »Auferstehen« und in der Vierten »die himmlischen Freuden« das Werk beschließen, vollzieht sich spätestens in den kataklystischen Hammerschlägen der Sechsten ein Zerstörungswerk, das in der Siebenten als dumpfes, dunkles Echo nachklingt.

(Wer darin ein allgemeines europäisches Endzeit-Gefühl vermutet, der sei daran erinnert, wie gleichzeitig in Frankreich Symbolismus und Impressionismus mit den zartesten, nur vorsichtig hingetupften Klangfarben arbeiten und jedes *Forte* fast ängstlich vermeiden; zwischen einem Werk wie Debussys *Pelléas et Mélisande* und Mahlers sechster oder siebenter Symphonie scheint es so gut wie keine Berührungspunkte zu geben.)

Im ersten Band seiner Mahler-Trilogie - *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*²¹ - hat Constantin Floros 1977 überzeugend dargelegt, daß die Deutung der Mahlerschen Symphonik als »absolute Musik« in den Bereich der Legende gehört. Für uns von besonderer Bedeutung ist dabei der Abschnitt über Mahlers »Glaube an die Lehre von der Prädestination - Kunst als Antizipation des Schicksals«²², in dem sich Floros vor allem auf die Mahler-Monographie von Richard Specht²³ beruft. Der Komponist habe - so heißt es da - »sein Schaffen immer wieder wie eine Herausforderung des Schicksals empfunden und hat nur zu oft damit recht behalten: oft ist es ihm geschehen, daß er in Tönen dichtete, was später erst eintraf, und selbst die Tragödie seines Todes wird der, der mit ahnendem Verstehen in dieser Musik zu forschen vermag, in ihr finden. Eine qualvolle Kraft der inneren Wahrheit, wie sie nur in den Schöpfungen der ganz Großen zu finden ist.« Und nach einer Aussage Paul Stefans: »Mahler pflegte zu sagen, daß seine Werke vorausgenommene Erlebnisse seien« - das bereits zitierte »Antizipando des kommenden Lebens«.

Auch wenn der Gedanke, Mahler könnte in seinen Symphonien nicht nur das eigene Schicksal, sondern das seiner ganzen Epoche thematisiert haben, bei Floros nur am Rande angesprochen wird,

dürfte dieser »öffentliche« Aspekt im künstlerischen Selbstverständnis des Komponisten eine ebenso große Rolle gespielt haben wie der »private«. Sein Anspruch, in seiner Musik »den ganzen (also fühlenden, denkenden, atmenden, leidenden) Menschen« zum Ausdruck zu bringen, impliziert »das Aufgehen des Einzelnen in der Masse«, mit dem sich Elias Canetti so eingehend beschäftigt hat – diesen »rauschhaften Zustand, die Steigerung der Erlebnismöglichkeiten, das Mehrwerden der Person, die aus ihren Begrenzungen heraustritt, zu anderen findet, denen es ähnlich ergeht, und mit ihnen zusammen eine höhere Einheit bildet«²⁴. In diesem Sinne ist Mahlers Werk nicht nur »Musik aus Kakanien«, wie Kurt Blaukopf 1969 in seinem Buch *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft* geschrieben hat – »Klang gewordene Ringstraßenmonumentalität und zugleich erschlaffende Müdigkeit«²⁵ –, sondern auch Musik über und für jenes kaiserlich-königliche Doppelmonarchie-Monstrum, dessen Untergang Robert Musil in seinem *Mann ohne Eigenschaften* mit Worten ebenso wunderbar beschrieben hat, wie es Mahler in Tönen und Klängen gelungen ist: Zum Beispiel im zweiten Satz seiner zweiten Symphonie, über dessen scheinbar so naive, biedermeierliche, *sehr gemächliche* 3/8-Takt-Seligkeit bereits die dunklen Schatten des Sturmes fallen, der im fünften Satz *wild herausfahrend* seine ganze apokalyptische Kraft entfalten wird.

MUSIK 4

ca.5:00

Gustav Mahler, Symphonie Nr.2 c-moll

2.Satz: *Andante moderato* (Anfang)

Oslo Philharmonic Orchestra, Mariss Jansons

CD Chandos (Koch/Schwann) 8838/9 CD 1, TRACK 2 (bis ca.5:00)

Als einen »Traum vom Glück« hat Mahler diesen Satz (in einem Brief an Max Marschall²⁶) charakterisiert. »Wenn Sie dann aus die-

sem wehmütigen Traum aufwachen, und in das wirre Leben zurück-
müssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unauf-
hörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens
grauenhaft wird [...]. *Sinilos* wird Ihnen da das Leben, und ein
grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des
Eckels auffahren!«

Das Glück als Traum, der Spuk des »wirren Lebens« als Wirk-
lichkeit: Pessimismus? Den vielen Schlagworten, die das Stil- und
Lebensgefühl des *Fin de siècle* kennzeichnen - *décadence* und *ennui*,
Symbolismus und Impressionismus, Naturalismus und Ästhetizismus...
- hat Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* den Be-
griff des »amor vacui« hinzugefügt, den er als besondere, bedroh-
liche Spielart eines durch und durch pessimistischen Skeptizismus
definiert: »Solange man noch über Sein oder Nichtsein philosophiert,
ist es nicht schlimm«, schreibt Friedell. »Diese neuen Skeptiker des
Lebens aber hatten bereits aufgehört zu philosophieren; und hier
began die Gefahr. Sie gaben ihrer Zeit das Gepräge, sie waren in
allen Straßen und Räumen zu finden, in Klubs und Kasernen, Kir-
chen und Kontoren, Hörsälen und Ballsälen, überall. Sie waren keine
Zyniker. Aber trotzdem wagte niemand in ihrer Nähe, positiv zu
sein. Ihre Kraft war die *vis inertiae* [der Lebensüberdruß], ihre
Leidenschaft der *amor vacui* [die Liebe zur Leere].«²⁷

Eines der vielleicht merkwürdigsten Dokumente jener ästhe-
tisch verbrämten (und dadurch um so fataleren) Todessehnsucht ist
das kleine Versdrama *Der Tor und der Tod*, das der damals erst
19jährige Hugo von Hofmannsthal 1893 zu Papier brachte, und des-
sen Schluß ich Ihnen hier gerne vorlesen möchte.

17

Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!
 Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,
 Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?
 In eine Stunde kannst du Leben pressen,
 Mehr als das ganze Leben konnte halten,
 Das schattenhafte will ich ganz vergessen
 Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.
 Kann sein, dies ist nur sterbendes Besinnen,
 Heraufgespült vom tödlich wachen Blut,
 Doch hab ich nie mit allen Lebenssinnen
 So viel ergriffen, und so nenn ichs gut!
 Wenn ich jetzt ausgelöscht hinsterven soll,
 Mein Hirn von dieser Stunde also voll,
 Dann schwinde alles blasse Leben hin:
 Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin,
 Wenn einer irkumt, so kann ein Übermaß
 Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
 So wach ich jetzt, im Fühlensübermaß,
 Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.
 (*Er sinkt tot zu den Flüssen des Todes nieder.*)

DER TOD (*indem er kopfschüttelnd langsam abgeht*)
 Wie wundervoll sind diese Wesen,
 Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
 Was nie geschrieben wurde, lesen,
 Verworrenes beherrschend binden
 Und Wege noch im Ewig-Dunklen finden.²⁸

Wie die Lemminge werden sich diese Toren zwei Jahrzehnte später
 - Rilkes *Cornet* und Hofmannsthal *Tor und Tod* im Tornlster - in
 den Abgrund des Krieges stürzen. Wäre man zynisch, könnte man
 sagen: Bitte, sie haben's ja nicht anders gewollt!

Sicher: Hätte man Hofmannsthal vorgehalten, er habe in sei-
 nem Versdrama einer tödlichen Lust am Untergang gehuldigt, die
 geradewegs in die Katastrophe von 1914/18 führen mußte - er wäre
 wohl schier entsetzt gewesen. Weder er noch all die anderen, die
 den »amor vacui« kultivierten, waren sich über die Tragweite ihres
 (selbst)zerstörerischen Pessimismus im klaren. Sie ahnten nicht, daß
 die Dialektik von »Lebenstraum« und »Todeswachen«, mit der sie
 nur zu kokettieren glaubten, längst Realität geworden war; daß sie
 selbst es gewesen waren, die den Krieg herbeikomponiert, herbeige-
 dacht, -geredet und -geschrieben hatten; daß sie es gewesen waren,
 die das Szenario dieses Weltuntergangs entworfen und in ihren Wor-

ten und Werken quasi die »Gebrauchsanweisung« geliefert hatten, nach der sich die Katastrophe dann tatsächlich vollzog; daß sie bereits »in dieser großen Zeit« gelebt hatten, die Karl Kraus im November 1914 in seiner *Fackel* beschrieben hat: »Diese große Zeit, die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; [...] diese Zeit, in der eben das geschieht, was man sich nicht vorstellen konnte, und in der *geschehen* muß, was man sich nicht mehr *vorstellen* kann, und könnte man es, es geschähe nicht -; diese ernste Zeit, die sich zu Tode gelacht hat vor der Möglichkeit, daß sie ernst werden könnte.«²⁹

»Und nun fällt eine schwarze Wolke über Europa«, stellte Friedell zum Abschluß seiner kulturgeschichtlichen Betrachtungen lakonisch fest. »Und wenn sie sich wieder teilt, wird der Mensch der Neuzeit dahingegangen sein: weggeweht in die Nacht des Gewesenen, in die Tiefe der Ewigkeit; eine dunkle Sage, ein dumpfes Gerücht, eine bleiche Erinnerung. Eine der zahllosen Spielarten des menschlichen Geschlechts hat ihr Ziel erreicht und ist unsterblich: zum Bilde geworden.«³⁰

Im Werk Gustav Mahlers, der diese dem Untergang geweihte »Endzeit« in seinen Symphonien vorausgeahnt und vorweggenommen hat, lebt das Geschlecht bis heute fort - vielleicht allerdings nur deswegen und nur so lange, weil und wie wir selbst in einer solchen »Endzeit« leben, bis auch wir unsterblich: zum Bilde geworden sein werden.