



Günter Schnitzler

Bahnbrüche ins Künftige – Mahlers Modernität

I Die Voraussetzungen

Man könnte glauben, dass angesichts einer kaum mehr überschaubaren Fülle von Literatur über Gustav Mahler die Frage nach der Modernität und das ins Künftige Weisende seiner Musik umfassend dargestellt und bestimmt worden ist. Lässt man sich indessen mit den Untersuchungen über Mahlers Kompositionen genauer ein, dann muss man konstatieren, dass, anders als etwa in den Interpretationen zu Bildenden Künstlern und Autoren, in den musikwissenschaftlichen Analysen bis auf wenige, allerdings gewichtige Ausnahmen, die medienübergreifende kulturgeschichtliche und produktions- wie rezeptionsästhetische Kontextualisierung und Perspektivierung recht selten in das Blickfeld rückt. Wir verfügen über hervorragende Einzelanalysen eines Gerd Indorf oder Peter Andraschke – um stellvertretend für viele nur zwei wichtige Wissenschaftler zu nennen, die in ihren minuziösen Auslegungen bedeutsame Kompositionsstrukturen und –verfahren Mahlers aufgedeckt und benannt haben. Aber – damit ist zwar einerseits eine wesentliche Dimension des Mahlerschen Schaffens aufgelichtet worden, doch wenn man danach fragt, was uns Rezipienten Mahler heute bedeutet und weshalb er für unsere Gegenwart und sicherlich auch für die Zukunft wichtig ist, werden diese Analyseergebnisse, so zentral sie sind, kaum zufriedenstellende Antworten geben können.

Bedeutsame Zusammenhänge zwischen Werk, Leben und Kompositionsgeschichte entfalten die umfassenden und zugleich unersetzlichen Darstellungen eines La Grange, Paul Bekker und Jens Malte Fischer, die in einem Atemzug mit jenen Darstellungen genannt werden müssen, die auf die Sinn- und Situierungsdimensionen des Schaffens von Mahler in einem ästhetisch bestimmten kulturhistorischen Felde eingehen und dabei semantische Bestimmungen und Zuschreibungen vornehmen. Dazu zählen natürlich besonders die Schriften von Adorno, Constantin Floros und Hans Heinrich Eggebrecht: Sie, und selbstverständlich auch andere Publikationen etwa von Stephan, Dahlhaus, Sponheuer und Krummacher, bieten wesentliche Hilfen für die Erkenntnis des Schaffens von Gustav Mahler, seinen Voraussetzungen und Wirkungen. Auffallend bei diesen kulturhistorisch-epochalen Bestimmungsversuchen ist, dass Mahler immer wieder in der Zuordnung zu oder auch im Absetzen von zwei Zentralbegriffen erscheint, und zwar ist es einmal die "Romantik" und sodann die „Moderne“. Und genau bei diesen Epochebezeichnungen, die anscheinend zu für alles aufnahmebereiten Hülsen heruntergekommen sind, beginnt das eigentliche Problem: Es gibt weder eine bestimmte

„Moderne“, noch eine eindeutig benennbare Romantik, und es hat den Anschein, dass in vielen der von der musikwissenschaftlichen Literatur vorgenommenen Zu- oder Abschreibungen Mahlers immer die eine oder die andere Lesart jener Epochebedeutungen dafür verantwortlich ist, Mahler in den Gang der Kulturgeschichte so oder so einzuordnen.

Die angedeutete Problematik meint keineswegs ein bloßes Streiten um Begriffe oder Kategorisierungen, sondern zielt ab auf das phänomenologisch zu verstehende Wesen des Schaffens von Mahler und führt in zentrale produktions- und rezeptionsästhetische Fragen und natürlich auch zur uns heute leitenden Frage nach den von Mahler beschrittenen Wegen ins Künftige.

Zunächst ist daran zu erinnern, dass Romantik und Moderne sich in den Künsten durchaus unterschiedlich darstellen, ja, es gibt sogar erhebliche zeitliche Verschiebungen: Während etwa die literarische Romantik ihren qualitativen Höhepunkt in der Frühzeit etwa von 1798 bis etwa 1815 hatte, setzt man in der Musik 1840, mit dem großen Liederjahr Schumanns, einen gewichtigen musikalischen Fokus – und durchaus unterschiedlich sind die jeweiligen medialen Wesensbestimmungsversuche, – und dies gilt auch für den Begriff und die Vorstellung der Moderne. Zugleich ist es aber nicht zu leugnen, dass es unauflösbare Verbindungen zwischen den drei Künsten sowohl in der Romantik wie in der Moderne gibt, wobei es naturgemäß die sich im Wort äußernden Überlegungen der Autoren zu ihren eigenen Bemühungen sind, die die vielleicht umfassendste Basis für eine genauere Bestimmung des jeweiligen Epoche abgeben, und die natürlich auch von den Malern und Komponisten selbst – erst recht vom gebildeten Vielleser Mahler – aufgenommen und wirkend bedacht worden sind.

Mit dieser keineswegs neuen Einsicht haben wir zwei wesentliche Legitimitätsbelege für unser Vorgehen benannt:

1) Zum einen wird durch die zwar durchaus zeitverschoben und mit je anderen Nuancen in den drei Künsten ausgestattete, indessen in einem unauflösbaren intermedialen Bezug stehende Epochenvorstellung legitimiert, dass auch etwa von ästhetischen Erwägungen in der Literatur Aufschlüsse in der Musik oder Bildenden Kunst – und natürlich umgekehrt – zu erwarten sind. Dies ist nichts anderes als eine Bestätigung der alten, gegen Lessings Laokoon-Ausführungen gerichtete Überlegung Goethes, dass alle Künste von identischen produktionsästhetischen Voraussetzungen ausgehen, die dann natürlich im jeweiligen Medium notwendig autonom je anders sichtbar und hörbar und lesbar werden.

Und weil nun gerade Mahler unbestritten die literarischen und philosophieästhetischen Erwägungen zu seiner Zeit der Moderne und aber auch zu derjenigen der Romantik intensiv zur Kenntnis genommen und diese, und damit implizit auch die anderen Künste, auf sein Werk fraglos gewirkt haben, können die Einsichten etwa der Literatur- und Kunstwissenschaft wie der Kulturgeschichte überhaupt, ergänzend zu denjenigen der Musikwissenschaft, für die Erkenntnis der Bedeutung Mahlers anregend herangezogen werden.

2) Und die zweite aus den Vorüberlegungen resultierende Legitimation gilt der Notwendigkeit, für die Erkenntnis des Schaffens von Mahler seine Epoche, seine Welt, in der er als schaffender Künstler lebt, einzubeziehen, denn die Mentalität und die kulturgeschichtlich wirksamen Konstellationen auch und gerade in der Bezüglichkeit der Künste zueinander, zeitigen spezifische, aus seiner Kulturwelt der Jahrhundertwende resultierende Wirkungen

Fragen wir also, derart abgesichert, zweierlei: Zunächst: In welcher Welt komponiert Mahler? Und bei der Beantwortung dieser Frage kommt dann wie von selbst auch die Romantik auf uns zu, und damit zugleich auch die sich offenbarende Notwendigkeit, deren Verständnis zu differenzieren. Und die zweite Frage: Welche Moderne-Vorstellungen sind in dieser Welt der Jahrhundertwende lebendig und zu welcher ins Künftige führenden Moderne ist Mahler zu zählen und wie vergegenwärtigt sich diese in seinem Werk?

Beide Fragen sind letztlich untrennbar miteinander verbunden, und, wie wir sehen werden, auch in der Wechselwirkung der Künste zueinander.

II) Mahlers Musik in der Welt der Jahrhundertwende

a) Der Zeitbezug und die Deutungsautonomie des Künstlers

Mahlers Musik ist immer auch Ausdruck seines menschlichen In-der-Welt-Seins; seine Musik ist unablösbar von der Zeit, sie ist natürlich zugleich auch von dieser Zeit geprägt und sie prägt diese wiederum mit. Der vielzitierte, häufig interpretierte Ausspruch Mahlers „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“¹ umfasst, neben möglichen anderen Deutungen, immer auch das symphonische Aufbauen der Welt Mahlers, und das ist zugleich die Welt der Jahrhundertwende in der spezifischen Perspektive Mahlers. Dies kann als ein benennbares musikalisches Programm realisiert werden – so sieht es partiell bezweifelbar Floros – , aber es wird zumindest stets als vielschichtige Prädisposition sinnfällig, indem die der spezifischen Welt der Jahrhundertwende entstammenden Voraussetzungen und das Vorwissen des Künstlers sich in seinen Kompositionen niederschlagen. Die musikalische Welt Mahlers kann mithin von der Welt der Wirklichkeiten mit dem sie entwerfenden Ich und den von den Wirklichkeiten wiederum geprägten Ich-Aggregat-Zuständen gar nicht getrennt werden. Dies ist eine Einsicht, die, bei aller individuellen Prägung, sich in nahe verwandten Grundzügen etwa der Malerei des Jugendstils wie in der Dichtung eines Hofmannsthal oder Musil und natürlich auch der Musik eines Strauss und Mahler belegen lässt.

In dieser beinahe trivialen Einsicht, dass in der Musik Mahlers die Mentalität seiner Zeit und auch deren geistige Horizonte vergegenwärtigt werden, verstecken sich indessen Fallstricke und Probleme, die der Komponist bereits selbst gesehen hat. So geht keine Komposition, kein literarischer Text, kein Bild völlig in dem auf, was der jeweilige schaffende Künstler intendiert hat oder anders gesagt: Jedes Kunstwerk enthält mehr in sich, als der Schöpfer mit seinem Werk beabsichtigt hat. Es gehen stets Voraussetzungen

¹ Mahler zu Natalie Bauer-Lechner. In Herbert Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Hamburg 1984, S. 35.

und Dispositionen, aber auch unbeabsichtigte Konfigurationen und Konstellationen in Schöpfungen ein, die der Künstler nicht unbedingt bedacht, noch in dieser Bezüglichkeit zielgerichtet gewollt hat. Und dies wiederum hat geradezu verblüffende Konsequenzen für den Interpreten, denn es bedeutet, dass der Künstler, der in seiner Schöpfung immer mehr oder anderes vergegenwärtigt, als er intendiert hat, selbst keineswegs in der Deutung seines Werkes einen absolut gültigen Autonomieanspruch hat. Der Künstler ist also keineswegs selbst sein bester Interpret.² Entscheidender ist der kulturhistorische Ort und die kulturhistorische Wirkung, über die der Interpret im Abstand von 100 Jahren besser Auskunft zu geben vermag im Blick auf Entwicklungen und Wege in allen Künsten als der Schöpfer selbst: Oder anders, radikaler gesagt: Hat ein Künstler ein Werk aus seiner Hand entlassen, hat er darüber keine größere Verfügungsmacht und keine größere Auslegungsmöglichkeit als jeder Interpret. Es ist kein Zufall, dass Martin Heidegger gerade in seiner Deutung eines Gedichtes des Mahler-Zeitgenossen Georg Trakl gesagt hat: „Die Sprache spricht“,³ und wir müssen, da diese Einsicht Heideggers für alle Künste gilt, ergänzen: das „Gemälde malt oder spricht“, die „Musik klingt oder spricht“, auch und gerade nach dem Augenblick, in dem das jeweilige Werk auf die Rezipienten zugekommen ist. Mahler hat das selbst gesehen und auch direkt ausgesprochen, wenn er etwa im Zusammenhang mit seiner 4. Symphonie sagt: „Ich sehe immer mehr: man komponiert nicht, man wird komponiert“, so dass er letztlich im Blick auf das geschaffene Werk resümiert: „Ein Rest Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer“⁴, und man kann daraus folgern: „Nicht Mahler spricht, die Musik spricht durch ihn“⁵ und löst sich zugleich selbständig von ihm ab.

Es kommt nicht von ungefähr, dass Mahler gerade diese letzte Einsicht im Zusammenhang mit den der Musik vom Komponisten selbst zgedachten Programmen formuliert hat. Er stellt damit die Zuverlässigkeit solcher Programmatik in Frage. Und aus dieser Einsicht heraus hat er ja auch selbst Konsequenzen gezogen, wenn er die von ihm seinen frühen Symphonien zuweilen zugesprochenen Programme später zurückgenommen hat, weil sie aus den angedeuteten Gründen nicht das Ganze treffen können: Sie sind entweder zu vage oder zu vereinseitigend festlegend und/oder können eben generell hinsichtlich des „Restes an Mysterium“ nicht zuverlässig sein, – obwohl sie natürlich zuweilen sehr wichtige Deutungshinweise zu geben in der Lage sind.⁶ Für uns bedeutet das, dass man einen sehr vorsichtigen und prüfenden Umgang mit Mahlers Aussagen pflegen muss, aber eben keineswegs einen gänzlichen Verzicht darauf leisten darf, – und dies gilt natürlich auch für die Briefäußerungen oder die Mitteilungen Natalie Bauer-Lechners.

Was also, so müssen wir uns eingedenk dieser Überlegungen zur nun ins Wanken geratenen Deutungsautonomie Mahlers fragen, sind denn die entscheidenden

² Und dafür gibt es eine Fülle eindrucklicher Beispiele von Schillers „Don Karlos“-Briefe bis zu Hofmannsthals „Ariadne“-Brief – um nur zwei Beispiele aus dem Bereich der Dichtung anzuführen.

³ Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Trakl-Aufsatz (Seite nachtragen).

⁴ Gustav Mahler, zitiert nach Rafael Kubelik, „Er war ein Prophet“ (Ulm, S. 23 und 24) (Stellen noch präzise nachweisen).

⁵ Reinhard Schulz, „Ichwerk“ und Visionen. In Ulm, S. 260.

⁶ Hier liegt übrigens ein wesentlicher Unterschied zur Programmatik der frühen Symphonischen Dichtungen von Richard Strauss, dessen dort formulierte Programme eher die Dinge in der Binnenwelt, das Vorgängige benennen und beschreiben, während Mahler eher die gesamte ‚symphonisch aufgebaute Welt‘ in ihrer unabschließbaren Vielschichtigkeit zumeist in seinen dann zurückgenommenen Programmen zu fassen trachtet.

Wesenszüge der Jahrhundertwende, die notwendig auch in Mahlers Kompositionen sinnfällig werden müssen – auch wenn er einige von ihnen vielleicht gar nicht intendiert hat? Am klarsten zeigen sich diese Charakteristiken in der Dichtung und in den Reflexionen der Autoren zum eigenen Werk und zur Zeit, und natürlich in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Dass gerade für die Moderne-Diskussion mit ihren unterschiedlichen Wegen ins Künftige Hofmannsthal die vielleicht weitreichendsten Einsichten formuliert hat, die ihrerseits wiederum den Intentionen oder auch ungewollten Entwicklungen Mahlers sehr nahe stehen, wird zu zeigen sein und kann sich indessen auch auf eine wichtige Erkenntnis von Jens Malte Fischer stützen, der in seinem großen Mahler-Buch darauf verweist,⁷ dass, bei allen unbestreitbaren lebensgeschichtlichen und individualpsychologischen Unterschieden, Hofmannsthal und Mahler in der „Sensitivität für Krisenerscheinungen der Zeit und der personalen Existenz“⁸ vergleichbar sind – und dies meint ja nichts anderes als jene Welt der Jahrhundertwende in der dort sich zuspitzenden Ich- und Wirklichkeitsproblematik.

b) Die Jahrhundertwende

Die Auflösung eines Ich in seiner Identität und Kontinuität, ganz im Sinne des zu einem geflügelten Wort gewordenen Satzes von Ernst Mach „Das Ich ist unrettbar“, markiert mit ihren Folgen für eine nun brüchig gewordene Wirklichkeit den wohl zentralen Aspekt der Jahrhundertwende. Eingedenk des Korrelatverhältnisses zwischen Ichentwurf und Weltentwurf bedeutet die Auflösung des Ich in Aggregatzustände zugleich einen Wandel der Wirklichkeit zu Wirklichkeiten, – eine ohne Zweifel auch als bedrückender Verlust wahrgenommene Ich- und Wirklichkeitsaufspaltung. Man ist sich dessen bedauernd bewusst, dass ein sich auch durch sich wandelnde Dispositionen und Intentionen veränderndes Ich in jedem Augenblick seine Sicht der Wirklichkeit anders entwirft, die dann wiederum auf das entwerfende Ich zurückwirkt und dieses wiederum verändert usw. Darin ist etwa auch der Grund zu sehen, dass Cézannes so oft seinen Montagne „St. Victoire“ bis zum Todesjahr 1906 oder Monet seine „Kathedrale von Rouen“ in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts immer wieder neu gestaltet, wobei sich die Bilder sehr oft nur minimal voneinander unterscheiden. Diese Zusammenhänge zwischen Ich- und Wirklichkeitsvervielfältigung führen in den Künsten zum Aufbrechen aller festen Grenzen. Mit dem Verlust der Instanz des Ich ist aber nicht nur untrennbar der Verlust einer festen Wirklichkeit verbunden, sondern eben auch der Verlust einer festlegenden Ordnungsstruktur der Wirklichkeit: Das kann dann in der künstlerischen Realisierung so weit führen wie bei Musil, der im „Mann ohne Eigenschaften“ sogar die Verlässlichkeit nachprüfbarer Daten außer Kraft setzt, wenn er etwa den Ort eines Fensters in einem bestimmten Raum in zwei verschiedenen Kapiteln unterschiedlich festlegt.

Der Verlust einer Ordnungsstruktur offenbart sich auch darin, dass keine Geschichte mehr erzählt werden kann, in der sich ein nachvollziehbares Geschehen in der Weise eines kausalbestimmten Ereignisses vorstellt mit einem bestimmten Ausgangspunkt und einem unwiderruflichen Ende. Musil hat stets bedauert, keine Geschichte mehr wie Maupassant erzählen zu können, und im berühmten Einsatz zum „Mann ohne Eigenschaften“ macht er in seiner typischen Ironie deutlich, dass auch das Erzählen einer

⁷ Ganz im Gegensatz zu der extrem einseitigen und deshalb falschen Sicht Wolfgang Stährs in „In Mahlers Gegenwart. Endzeit. Gründerzeit. Fin de Siècle“. In : Ulm, S. 214-222. Als ob der entscheidende Wesenszug der Autoren der Jahrhundertwende in deren Kaffeehausexistenz gelegen wäre!!

⁸ Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Wien 2003, S. 759.

Geschichte vor dem Hintergrund einer nun eben nicht mehr geordneten Kausalabfolge unmöglich geworden ist.

An die Stelle einer kausalbestimmten Wirklichkeit tritt ein Wirklichkeitsfeld, in dem alles mit allem in Verbindung steht und aus dem sich nichts ablösen lässt, ohne dass es wiederum vielfältige Wirkungen auf alle anderen Feldelemente ausübt. Und weil alles mit allem zusammenhängt, wird versucht, an die Stelle einer kausalbestimmten finalen Geschehens einen „Beziehungszauber“ zu rücken, der eine Allbezüglichkeit vorzustellen trachtet und eben auch eine kaum mehr überschaubare Fülle von Sinndimensionen und Dingen, von kulturellen Zeugnissen und kulturhistorischen Zusammenhängen vergegenwärtigt.

Es ist kein Zufall, dass deshalb in der Jahrhundertwende die Begriffe des „Teppichs“, des „Gobelins“, des „Gewebes“ zu zentralen Vorstellungen werden, weil in ihnen sich die Allbezüglichkeit der Dinge am sinnfälligsten niederschlägt. Der immer wieder berufene „Teppich“ oder Gobelin ist ein Bild für die Wunschvorstellung, dass alles mit allem verbunden ist: ein Signalwort. Untrennbar hängt damit für Hofmannsthal das Flächige, aber auch Verschlungene zusammen eingedenk dessen, dass man die Tiefe an der Oberfläche verstecken muss. Bei Hofmannsthal und in den drei Künsten in der Zeit der Jahrhundertwende überhaupt gewinnen alle diese Zusammenhänge eine Nähe zum geheimnisvoll Orientalischen und auch Asiatischen sowie zum Arabeskenhaften, das keine grenzscharfen Absetzungen der Dinge voneinander erlaubt. Dies wirft auch ein erhellendes Licht auf die in allen Künsten dieser Zeit gegenwärtige Welt des Jugendstils und des Hofmannsthalschen, auch als Schuld empfundenen Ästhetizismus, etwa aus dem „Märchen der 672. Nacht“⁹ Die Grenzen der Wirklichkeit wie des Ich werden durchlässig. Und von hier aus wird einsichtig, weshalb etwa Hofmannsthal in seinem Wiener Brief von 1922 in seiner zusammenfassenden Wesensbestimmung des Balletts „Josephslegende“ den Jugendstilmaler Aubrey Beardsley beruft: „Ich halte, mit [...] Aubrey Beardsley, den Anachronismus für ein kostbares Element der Kunst später Zeiten“. Hofmannsthal sieht hier die Verbindung der Gegensätze, das Synkretistische entlegener Zeiten und die Künste zusammen, die sich, wie bei einem Gobelin, ineinanderwirken. Und dieser Charakter des Teppichs ist nicht nur in der Dichtung zu Hause, nicht nur in der arabeskenhaften Jugendstilmalerei, sondern auch in der Musik – natürlich auch von Mahler wie wir gleich sehen werden – aber auch in der von Richard Strauss.

Die künstlerisch konstruierte Vielbezüglichkeit, das Gewebe und der Feldcharakter zwingen notwendig die gegensätzlichsten Welten und Vorstellungen zusammen, da grundsätzlich Gegensätze im Sinne Hofmannsthals alle miteinander verwandt sind. Und genau deshalb sind die Werke aller drei Künste in der Zeit der Jahrhundertwende charakterisiert durch eine Gegensatzstruktur und eine Kontemporaneität der Gegensätze, eine Simultaneität des Auseinanderliegenden und letztlich damit auch durch eine zusammengezwungene Einheit der gegensätzlichen Welten, synthetisierende Konstruktionen entlegener Zeiten und Themen.

Dies alles erwächst aus der angedeuteten Ich- und Wirklichkeitsproblematik, die etwa Hofmannsthal als ego – alter ego-Konstellation im Felde eines Zugleich der Gegensätze, des Zusammenfügens der Kontrapolitionen und der Simultaneität der Zeiten und Sinndimensionen von seinen ersten Werken an beschäftigt hat. Er bringt dann – darauf

⁹ Das Orientalische läßt Hofmannsthal auch in den folgenden Jahren niemals los; man denke etwa an die „Ägyptische Helena“ oder die späten Pläne zum „Andreas“-Roman, der sich als „Compendium“ auch dem Orient öffnen sollte.

komme ich im letzten Teil noch einmal zurück – diese Horizonte verdichtet, geradezu experimentell und seine Programmatik ins Künftige festlegend während der Entstehung der „Ariadne auf Naxos“ und der „Josephslegende“, aber auch in seinem späten Wiederaufgreifen des „Andreas“-Romanes, in seine Moderne-Konzeption ein.

c) Der Bezug zur Frühromantik

Wenn auch nicht in der Radikalität eines Ichverlustes, der bis zur Dissoziation reichen kann, so wird doch in der aufgebrochenen Feldstruktur der Wirklichkeit mit ihren arabeskenhaften Zusammenhängen der Bezug dieser Vorstellungs- und Gedankenwelt der Jahrhundertwende zur und die Herkunft aus der Frühromantik, nicht jedoch aus einer späteren Romantik, nachdrücklich deutlich. Die Texte des jungen Friedrich Schlegel etwa in sein „Gespräch über die Poesie“ oder sein „Brief über den Roman“, die Enzyklopädieentwürfe des Novalis und auch die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ zeigen eine ungemein moderne Denkweise, die in ihrer Vielschichtigkeit eigentlich erst in der Wende zum 20. Jahrhundert annähernd angemessen erfasst wurden. Nicht ohne Grund hat Robert Musil seitenweise diese Texte der Frühromantiker exzerpiert und seine Vorstellung des Romans, der seine Theorie mit sich führen muss und sich deshalb in einer Denkbewegung zu vergegenwärtigen hat, die sich nicht mehr auf eine Ereignisfolge alleine zu stützen vermag, geht auf die Frühromantiker zurück.

Sie befolgen den im 116. Athenäumsfragment formulierten umfassenden Gedanken einer progressiven Universalpoesie mit allen Konsequenzen, lassen in ihren theoretischen und dichterischen Texten einen unabschließbaren Zug zum Generellen, Gesetzhaften, Allgemeingültigen deutlich werden. Nichts erschöpft sich im einzelnen Fall und nichts ist einfach in einem raum-zeitlichen Vorgang rational und kausal erklärbar. Sie folgen ihrem zentralen Gedanken, dass die Anerkennung der einfachen Kausalität nur eine unzulässige Vereinfachung der Wirklichkeit ist, weil die Dinge vielfältig und vielschichtig miteinander zusammen hängen, und selbst jede Chronologie als bloße Abfolge erscheint für sie als eine Verfälschung des Feldcharakters der Wirklichkeit: Hier hängt alles mit allem zusammen, alles steht mit allem in Beziehung zueinander, - eine Vorstellung, die recht anschaulich durch die für die Romantik wichtige Figur der verschlungenen Arabeske sinnfällig wird: Ihre Texte vereinigen Mythologie und Geschichte, Elementares und Mythisches, brechen die Raumzeitlichkeit auf, stellen Grundbefindlichkeiten, Elementares vor und eignen sich das Vergangene in der Art der Romantik an, d.h. sie heben die Chronologie auf, berufen das Gleich-Zeitige, legen einer Gestalt des 13. Jahrhunderts die Problematik der eigenen Gegenwart zu. Gerade dieses wird etwa in vielen Bearbeitungen der Wunderhorn-Herausgeber und -Gestalter deutlich, wenn sie bewusst, die Mehrdeutigkeit der Lieder begünstigend, in vorgefundenen Texten kausale Bezüge verunklären und auflösen, die Wirklichkeit der Gedichte zu Wirklichkeitsfeldern weiten, in denen viele Bezüge und Wechselwirkungen walten, - ganz im Sinne der angestrebten progressiven Universalpoesie, die Kunst und Leben umfasst und sich in Allbezüglichkeit als fragmentarisches Universum vorstellt, das alle vereinfachenden Wenn-Dann-Folgen als unzulässige lebenserleichternde Formeln erkannt hat.

Meine Damen und Herren, dass die Moderne der Jahrhundertwende, die ich in einigen Strichen versucht habe zu charakterisieren, mit diesen zentralen Vorstellungen der Frühromantik eine unauflösliche Beziehung unterhalten, - dies lässt sich einfach nicht leugnen, ja es gilt sogar für die in beiden Epochen vertretene Ästhetik, die aufgrund des Gedankens einer Progressivität und einer dadurch bedingten Unabschließbarkeit eines fragmentarischen Universums eine Offenheit intendiert, die eben nicht mehr von einem

noch von Goethe vehement vertretenen Einheitsgedanken als Zentrum des Kunstwerkes ausgeht. Und dies verbindet die Fragmente der Frühromantiker etwa mit den ja auch notwendig Fragment gebliebenen Romanen Hofmannsthals und Musils. Wenn sie alles umfassen sollen, können sie nur Fragment bleiben oder ein „Compendium“¹⁰ sein, das unabschließbar und notwendig heterogen ist. Und so ist es auch kein Zufall, dass der Roman die bevorzugte Form der Dichtung wird, weil er eben alles in sich integrieren kann, wie eben auch die Symphonien Mahlers, die in sich beinahe alle von der Kulturgeschichte der Musik bereitgestellten Dimensionen in sich aufgenommen haben.

d) Mahler Kompositionen in ihrem Bezug zur von der Frühromantik geprägten Jahrhundertwende

Und dass dies alles, was ich über die Jahrhundertwende und deren Bezüge zur Frühromantik angedeutet habe, immer schon etwas mit Gustav Mahler zu tun hat, ja, ihn sogar umfassend in seiner Zeit charakterisiert, ist Ihnen als Mahler-Kennern natürlich nicht entgangen.

Lassen Sie mich drei sprachliche Hinweise Mahlers als genauem Kenner seiner Epoche und der Frühromantik voranstellen, bevor ich Ihnen nur einige Hinweise auf Kompositionen Mahlers gebe:

Als Grundvoraussetzung der zu vielfältigen künstlerischen Folgen leitenden Krisensituation in der Jahrhundertwende konnte das unrettbar gewordene Ich ausgemacht werden. In dieser Ich-Frage geht das beginnende 20. Jahrhundert in seiner Radikalität weit über die Frühromantik hinaus. Mahler ist sich dieser Moderne-Problematik genau bewusst, und das belegen nicht nur seine Kompositionen, sondern etwa zwei ungemein aufschlussreiche Briefe aus dem Jahre 1909 an seinen Vertrauten Bruno Walter. Er teilt ihm Anfang des Jahres von New York aus etwas mit, das noch in der Zuspitzung der Ich-Problematik und im Einbezug des Leiblichen beinahe die groteske Dimension Kafkas erreicht. Er schreibt: „Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. (Wie Faust in der letzten Szene).“¹¹ Und am 18. oder 19. Dezember des Jahres 1909 wird diese die Jahrhundertwende charakterisierende Ich-Problematik erneut deutlich, diesmal sogar noch umfassender im Bezug zur sich in Wirklichkeiten aufsplitternden „Realität“. Er schreibt wiederum an Bruno Walter: „Diese merkwürdige Realität der Gesichte, die sofort zu einem Schemen auseinanderfließt, wie die Erlebnisse eines Traumes, ist die tiefste Ursache zu dem Konfliktleben eines Künstlers. Er ist zu einem Doppelleben verurteilt und wehe, wenn ihm Leben und Träumen einmal zusammenfließt – so dass er die Gesetze der einen Welt in der anderen schauerlich büßen muß.“¹²

Mahler hat diese hier im Zusammenhang mit der Ich-Spaltung deutlich werdende Wirklichkeitsvervielfältigung präzise auch schon im Felde der Frühromantik, in der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“, weitblickend und zugleich in jener anderen wesentlichen Verknüpfung wahrgenommen, nämlich in jener Ablösung von einer einsinnigen Kausalitätsverbindlichkeit, die zur einem Wirklichkeitsfeld führt, in dem alles

¹⁰ So etwa Hofmannsthal wörtlich bei seinem späten Wiederaufgreifen des Andreas-Stoffes, womit er einen konkreten Bezug zu Schlegels Vorstellung vom Roman als Compendium aufgreift.

¹¹ Gustav Mahler, Briefe (ed. Blaukopf), S. 351.

¹² Ebd. S. 372.

mit allem verbunden und das Heterogenste miteinander in Beziehung gesetzt ist. Mahler sagt über das Wunderhorn-Gedicht „Der Himmel hängt voll Geigen“, das von ihm als „Das himmlische Leben“ vertont wurde, später dann modifiziert als Schlußsatz der 4.Symphonie fungiert: „Was für eine Schelmerei verbunden mit tiefstem Mystizismus, steckt darin! Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit! Es ist, wie wenn du plötzlich auf jene uns abgewandte Seite des Mondes blicktest.“¹³

Über die sich aus diesen von Mahler präzise formulierten Grundvoraussetzungen des unrettbaren Ich und der Wirklichkeitsaufspaltungen ergebenden Folgen für die Ästhetik des Werkbegriffs in allen drei Künsten, für seine spezifische Struktur der künstlerischen Schöpfungen, die eben alles mit allem verbinden, das Heterogenste in sich zusammenzwingen, hat der Komponist – und das ist das dritte wichtige Zeugnis – präzise schon in der Zeit der 1.Symphonie Auskunft gegeben, und zwar mit einem Hinweis, der von der Musikwissenschaft wohl deshalb nicht in seiner umfassenden Bedeutung gesehen wurde, weil er zu den dann später von Mahler selbst eliminierten Programmhinweisen, in diesem Fall zum 3.Satz der 1.Symphonie, zählte. Ursprünglich hatte Mahler diesen ehemals 4. später 3.Satz für die Hamburger Aufführung überschrieben: „Todtenmarsch in Callots Manier“ – und dieser Hinweis ist als mögliches Programm für den Satz zwar wichtig, aber er geht darüber weit hinaus (und deshalb wird ihn Mahler eliminiert haben), weil er nichts weniger als eine versteckte Ästhetik des gesamten kompositorischen Schaffens von Mahler enthält.

Die Charakterisierung „in Callot´s Manier“ ist ein Zitat aus ETA Hoffmanns Überschrift zu dessen sorgsam zusammengestellten „Fantasiestücken in Callot´s Manier“. Dieser Bezug zu Hoffmann wurde, etwa von Vera Baur,¹⁴ gesehen, jedoch nicht die in der Vorlage Hoffmanns für Mahler bedeutsamen produktionsästhetischen Maximen seiner Kompositionen. Mahler kannte die wichtigen Schriften Hoffmanns,¹⁵ und es nicht daran zu zweifeln, dass er sich darüber informiert hat, was dieser Autor der Romantik mit der Manier Callots meint, denn Hoffmann bietet eine präzise programmatische Erklärung seines Hinweises im die „Fantasiestücke“ einleitenden Text, der nur etwas über eine Seite Umfang hat, und der überschrieben ist mit „Jaques Callot“. In knappster Form formuliert hier Hoffmann seine für Mahler ungemein wichtigen produktionsästhetischen Grundsätze, die zweifellos zugleich solche sind, die für alle Künste gelten und die ganz scharf gegen die klassizistischen Ästhetiken eines Goethe oder Schiller oder eines Claude Lorrain, sowie gegen solche Komponisten gerichtet sind, die ein „unteilbares Ganzes“ als ästhetisches Ideal verfolgen. In dieser radikalen Kritik Hoffmanns wird zugleich aus dem Gegenlicht die Zielrichtung seiner letztlich in der Musik inkarnierenden eigenen Ästhetik sinnfällig, die Mahler umfassend angesprochen und auf ihn größten Einfluss genommen hat.

Overhead: Hoffmann-Text

In Hoffmanns Text heißt es, und bitte denken Sie beim Lesen an Mahler – was Ihnen sicherlich nicht schwer fallen wird:

Jaques Callot.

¹³ Mahler zu Bauer-Lechner, S.185.

¹⁴ Vgl. Vera Baur, Mahlers 1.Symphonie, in Ulm, S.63.

¹⁵ Vgl. etwa Christian Wildhagen, Mahlers 8.Symphonie, in: Ulm, S.245.

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht satt sehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? – Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. –

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. Mag es sein, daß schwierige Kunstrichter ihm seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, so wie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u.s.w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen – ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt. – Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauerntanz zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. – Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Scurrilität verborgen liegen. – Wie ist doch in dieser Hinsicht der Teufel, dem in der Versuchung des heiligen Antonius die Nase zur Flinte gewachsen, womit er unaufhörlich nach dem Mann Gottes zielt, so vortrefflich [...]

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?“

Es ist in der Tat verblüffend, wie genau dieses ästhetische Programm Hoffmanns auf Mahler zutrifft und es verwundert nun überhaupt nicht mehr, dass dieser sich des Hinweises auf diesen Hoffmann-Text bedient.

Wie Goethe beruft Hoffmann hier die bildende Kunst, um seine für alle drei Künste geltende Kunstlehre zu formulieren, aber gerade in dieser medialen Nähe zu Goethe entfaltet sich die absichtsvoll entwickelte Distanz zur klassischen Ästhetik, und implizit grundsätzlich zur organischen Kunsteinheitslehre auch in der Mahler-Zeit, desto nachdrücklicher. Ganz im Gegensatz etwa zum Goethe-Liebling Claude Lorrain ist Jacques Callot in der Sichtweise Hoffmanns der Künstler, der keine organische Einheit als

unteilbares Ganzes entwirft, sondern der das „Einzelne als Einzelnes ... dem Ganzen ... anreicht.“ Die hier sinnfällig werdende „Komposition“ aus „heterogensten Elementen“ öffnet sich dem verzerrenden Grotesken, das natürlich wiederum Mahler ungemein nahe steht und das er stets in seinen Kompositionen in den das Gegensätzlichste verbindenden Konstellationen der Trauermusik mit dem Militärmarsch, um nur ein Beispiel zu benennen, gepflegt hat. Dieser die Fantasiestücke einleitende Theorie-Text Hoffmanns gipfelt in der ansonsten bei Hoffmann immer wieder auf die Musik bezogenen Formulierung vom „inneren romantischen Geisterreich“, und damit gerät bei Hoffmann auch die Musik in den Focus der Betrachtungen: d.h. dieser Theorietext „Jaques Callot“ ist eine für alle Künste geltende Ästhetik, die Mahler auch deshalb ungemein angesprochen hat. Zugleich aber wird auch eine Besonderheit offenkundig, die weniger in dem der organischen Einheit entratenden Werkbegriff liegt, sondern eher in der Mahler-nahen grotesken Verzeichnung, dem Spiel mit einer distanzierenden und zugleich entlarvenden Ironie, von der ja rühmend Hoffmann bei Callot spricht.

Vor diesem nun in seinen angedeuteten Wesenszügen deutlich gewordenen Hintergrund der Moderne, die in enger Beziehung zur Frühromantik steht, ist es nun recht einfach, die Schöpfungen Mahlers in ihrer Struktur zu beschreiben und in seiner Zeit zu situieren und zu verorten, und deshalb mögen nur einige Hinweise genügen.

Grundsätzlich sind jene angesprochenen Grundzüge in Mahlers Schaffen unüberhörbar: Vom sich gegen die vereinfachende Kausalität wehrenden Feldcharakter bis zur die Chronologie und Finalität verhindernde Arabeske, von der Gleichzeitigkeit des Disparaten bis zur „unmöglichen Synthese“ von Gegensätzen, die sich in ihrer Gegensatzstruktur als paradoxe Verhältnisse offenbaren, vom Prinzip der Fläche bis zur Aufhebung der Grenzen, – all dies charakterisiert auch die Musik Mahlers, die ja gerade dadurch ihren besonderen Reiz gewinnt. Wahrscheinlich realisiert Mahler diese Grundzüge noch radikaler als etwa Hofmannsthal, weil er eher auf die Schärfe der Kontraste setzt und weniger als Hofmannsthal eine verbindend-synthetisierende Atmosphäre zu schaffen geneigt ist. Man denke nur an Mahlers Vereinigung des Unvereinbaren, an seine Art Synkretismus, die Elemente aus den unterschiedlichsten musikalischen Bereichen, von der Kunst-, Militär- bis zur Natur- und Volksmusik, ineinander blenden, – Synthesen, die zugleich das für diese Musik konstitutive, dynamisch-erregende Paradoxe in Mahlers Schaffen offenbaren.

Die Ichproblematik in der Zuspitzung der Jahrhundertwende lässt sich natürlich dort am eindrücklichsten zeigen, wo Mahlers Textvertonungen gestaltet, weil hier die semantische Bestimmtheit des Wortes als Deutung der Musik zurückwirken kann. Etwa in dem Wunderhornlied „Lied des Verfolgten im Turm“ zeigt sich dies nachdrücklich. Dieses Lied präsentiert sich zunächst wie alle anderen und auch seine symphonischen Kompositionen in der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, in der Einfachheit des zitierten Volkstons wie des elementaren Rhythmus und dem Kalkül der raffinierten sich durchdringenden Schichtungen. Naturlaut und Subtilität, Leidenschaftlichkeit und eher lockend Zartes vergegenwärtigen sich im Zugleich einer geradezu antithetischen musikalischen Struktur, in der dennoch zugleich alles mit allem verbunden ist. So weisen etwa im „Lied des Verfolgten im Turm“ die Gegensätze zwischen der Freiheit des Denkens, die der Gefangene fordert und der Naivität des verzagt schmeichlerischen Mädchens innere Verwandtschaften im Sinne jener ego – alter ego-Bezüglichkeit der Jahrhundertwende auf. Auch wenn sich in der Verwendung der musikalischen Vokabeln die Fanfaren und

Signale des leidenschaftlichen Gefangenen und die rufartigen Jodleranklänge des Mädchens als Zeichen der Naivität gegensätzlich auszuschließen scheinen und in scharfem Kontrast zueinander stehen, so sind doch beide Parts motivisch, tonal und harmonisch verknüpft¹⁶. Hier offenbart sich im Sinne der modernen Ichproblematik eine ego – alter ego-Beziehung, denn jede der beiden Gestalten repräsentiert einen Teil des Ichs der anderen Gestalt. Was hier sinnfällig wird, ist eine Uminterpretation des Textes, der nun in die Welt und die Problematik der Jahrhundertwende überführt wird. Mahler macht geradezu musikalisch dasjenige deutlich, was die Dichtung eines Hofmannsthal in genau diesen Jahren umtreibt und die gesamte Zeit charakterisiert: Es geht um die geheimen Verbindungen der Gegensätze, die letztlich miteinander verwandt sind, um das Aufbrechen der Grenzen zwischen den Gestalten, die ihre Identität und Autonomie ebenso verloren haben wie ihre Kontinuität.

Das Ich- und Weltproblem im umfassendsten Sinne in der Spielart der Jahrhundertwende begegnet bei Mahler, der Anlagen dazu natürlich in der Zeit der Romantik findet, die alles mit allem in Bezug setzt und den progressiven Entwurf eines fragmentarischen Universums wagt, der vielleicht erst angemessen in Mahlers Zeit und in Mahler selbst eine Realisierung erfährt – eine zeitgemäße, die Moderne charakterisierende Anverwandlung, für die auch die anderen Wunderhornlieder und natürlich das Symphonische Werk eine kaum mehr überschaubare Fülle von Belegen bieten: „Gegensätzliches, sich Widersprechendes, ja Abstoßendes wird miteinander verschmolzen. Trauermärsche und Glückschoräle, Bauerntänze und Gebete; Orgiastisches, Ekstatisches und lautlos Atmendes, Ersterbendes.“¹⁷

Der langsame Satz der 1.Symphonie, den er ja mit jenem aufschlussreichen Hinweis auf Callot versehen hatte, bietet bereits einen frühen Gipfel der Paradoxie, der unaufgelösten und dennoch kompositorisch miteinander verbundenen Gegensätze: Alle Stimmungslagen vom Makabren und Grotesken bis zum Melancholischen sind hier zugleich anwesend.

Völlig zu Recht hat Rudolf Stephan darauf verwiesen, dass die kulturgeschichtlichen Besonderheiten der Jahrhundertwende in allen Künsten, das Zeitgemäße und Moderne auch des außermusikalischen Bereichs sich in seinem Schaffen niederschlagen und zu einem Synkretismus führen. Dies ist wiederum jenes an Callot erinnernde Zusammenzwingen der heterogenen Ebenen, das sich als ein durchgehendes Merkmal aller Symphonien Mahlers offenbart, und nicht selten im Schaffensprinzip einer konstruierten Einfachheit, einer stets vermittelten Unmittelbarkeit also,¹⁸ entworfen wird. In der 2.Symphonie wird dies vergegenwärtigt etwa in der Verbindung „von hoher und niederer Musik, von Instrumentalem und Vokalem, von Sonate und Volkslied, von Choral und Ländler, von Theatralik und herzlicher Schlichtheit.“¹⁹ Im 4. und 5. Satz dieser Symphonie werden durch die Textwahl sogar noch Weltliches und Geistliches zusammengezwungen zur von der Symphonie gestalteten Mahler-Welt, die ihre Herkunft aus dem Gedanken des frühromantischen „fragmentarischen Universums“ ebenso wenig verbergen kann wie die Nähe zum Roman als Compendium, den vergleichbar Hofmannsthal in seinem Medium der Dichtung intendiert. Der vielleicht monströse

¹⁶ Vgl. dazu auch Peter Revers, *Mahlers Lieder*, S.83.

¹⁷ Klaus Konjetzky, *Literarisches Staccato mit Gustav Mahler*. In: Renate Ulm (Hg.), *Mahlers Symphonien*, Kassel u.a., S.11-22, S.20.

¹⁸ Vgl. dazu am Beispiel der Posthorn-Episode der 3.Symphonie Peter Gülke, *Strophenlied und Ursprache*. In: Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer (Hgg.), *Wort und Ton*, Freiburg 2011, S.73-84, S.81.

¹⁹ Rudolf Stephan, *Mahlers 2.Symphonie*, 1979, S.14ff.

Versuch der 8.Symphonie geht in diesem Horizont eines „fragmentarischen Universums“, als Compendium der gesamten Musik des Abendlandes, auch unter dem Einfluss Wagners, und auch seiner geistigen Vorstellungen, im Zusammenzwingen des Entlegenen, das dennoch in einer Art Beziehungszauber alles mit allem zu verbinden trachtet, wohl am weitesten und scheitert vielleicht deshalb, weil ein Zuviel nicht mehr gestaltbar ist – durchaus vergleichbar dem unlösbaren Versuch Friedrich Schlegels, mit der „Lucinde“ ein Werk zu schaffen, das seinen eigenen hohen theoretischen Ansprüchen genügen sollte.

Das Verschlungene, Arabeskenhafte, die Verbindung von allem mit allem, der jugendstilhafte Bezug zum Östlichen, dies zeigt sich in besonderer Weise im „Lied von der Erde“, das Bethges Asien vergegenwärtigt, und es reicht sogar bis in die formale Anlage des Werkes, das selbst noch im Metrum das Schwebende, Offene, Nicht-Festlegbare offenbart, das in analoger Weise die Dichtung und Malerei dieser Zeit charakterisiert.

Das Feld, Gewebe, jener Leitbegriff der Jahrhundertwende, offenbart sich in einer nur vermeintlich klassizistisch geprägten 4.Symphonie exemplarisch, die in ihrer Doppelbödigkeit die Gegensätze des Schönen und Hässlichen unablässig aneinander bindet und eben deshalb in einem derart dichten motivischen Netz verknüpft ist, „weil alles mit allem zusammenhängt“.²⁰ Selbst die stark kontrastierenden Sätze der 5.Symphonie, die kaum vermittelbar, eben heterogen, erscheinen, weisen in der Analyse eine vielschichtige Verwobenheit miteinander auf, sie belegen wiederum jene Vermutung Hofmannsthal, dass selbst oder gerade die Gegensätze innig miteinander verwandt sind.²¹

III) Mahlers Weg ins Künftige

Meine Damen und Herren, nun habe ich vielleicht einige Hinweise auf eine mögliche Situierung und Perspektivierung der Musik Mahlers in das intermediale Feld der Künste an der Wende zum 20. Jahrhundert, in der von der Frühromantik geprägten Moderne also, geben können, doch, so bleibt zu fragen, was ist an dieser Musik Mahlers wirklich zukunftsweisend? In ihrer Entstehungszeit ist sie ja nun nicht von allen geschätzt worden und selbst der in unseren Erwägungen immer wieder herangezogene Hofmannsthal scheint eher den Dirigenten, nicht aber den Komponisten Mahler verehrt zu haben – obwohl er ihm in zentralen geistigen und ästhetischen Voraussetzungen letztlich sehr nahe stand. Hinsichtlich der Wirkung seiner Kompositionen war Mahler – trotz aller nicht zu leugnender Nähe zu den Malern und Dichtern der Jahrhundertwende – eher ein „Unzeitgemäßer“, der zwar natürlich auch auf Zustimmung, besonders etwa bei Arthur Schnitzler, stieß, dem aber letztlich als Komponist sehr viel Verständnislosigkeit entgegengebracht wurde. Die von diesen Seiten bis zum letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts formulierten Vorwürfe fanden noch ihren freundlichsten Ausdruck in „Geschmacklosigkeit“ und „vordergründige Effekthascherei“. Der dann immer überwältigender einsetzende Erfolg seiner Kompositionen zeigt, dass das Unzeitgemäße seiner Schöpfungen notwendig Wege ins Künftige, zumindest auf der Rezeptionsseite, umfasst; und wenn man sich der Wirkung Mahlers bei den Künstlern selbst versichert,

²⁰ Walter Werbeck, 4.Symphonie, in: Ulm, S.135.

²¹ Vgl. dazu etwa die Analysen von Indorf und Michael Kube (Ulm S.153ff.)

dann wird offenkundig, dass er auch hier einen außergewöhnlich zunehmenden, geradezu grandiosen produktiven Einfluss genommen hat. Mahler hat die Moderne mitgestaltet und Wege, gar experimentelle Bahnbrüche ins Künftige gewiesen. Was aber, so müssen wir uns abschließend fragen, ist die Besonderheit seiner wegweisenden Modernität?

Erneut kann uns in dieser Frage, die letztlich das Verfolgen eines intermedialen ästhetischen Konzepts betrifft, die Dichtung und deren Theorie in der Zeit der Jahrhundertwende weiterhelfen, oder genauer: Hofmannsthal in seiner Kooperation mit Strauss, die ohnehin schon eine besondere, auch die Bildende Kunst einbeziehende Zusammenarbeit war und deshalb naturgemäß in ihren Theorieentwürfen alle Künste umfasst. Auch Hofmannsthal verfolgt bedacht einen Weg ins Künftige. Er reflektiert präzise seine Modernität und seine Wege der weiterführenden Moderne, am genauesten und folgenreichsten sicherlich in der Zeit des Entstehens der „Ariadne auf Naxos“ und der „Josephslegende“, also in den Jahren ab 1911, und dann später 1925 im Zuge der Fortführung seines „Andreas“.

Im Lichte des Malers Poussin und dessen Vermittlers Goethe kommt Hofmannsthal zu einer Formulierung, die wohl als die beste aller Wesensbestimmungen der sogenannten Moderne und ihres experimentellen Programms gelesen werden muss. Am 20. März 1911, also während der Entsehung sowohl der „Ariadne“-Oper wie des Balletts „Josephslegende“, schreibt er Richard Strauss, sicherlich für seine Moderne generell wegweisend, folgende Sätze.

Folie

Die „Ariadne auf Naxos“ stelle er sich für ein kleines Kammerorchester vor und solle realisiert werden „gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der *commedia dell'arte*, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen [...] ich glaube, das kann etwas sehr Reizendes werden, ein neues Genre, das *scheinbar* auf ein älteres wieder zurückgreift, wie ja alle Entwicklung sich in der Spirale vollzieht.“²²

Von Poussin ging für die „Ariadne“ ein wesentlicher Impuls aus: Aus dessen vornehmlich durch Goethe vermitteltes Schaffen entwirft Hofmannsthal experimentell diese Oper als eine Konstruktion und Synthese aus unterschiedlichen Zeiten, Stilen, Sphären, Künsten und Elementen, die gerade dadurch eine spiralartige Entwicklung ins Künftige dokumentiert: Neues entsteht aus einfallsreichen Konstellationen von Altem und Bekanntem. Es darf nicht nur bei dieser hier angesprochenen spiralartigen Entwicklung vermöge einer experimentellen Konstruktion bleiben, die unterschiedliches Altes durch noch unbekannt Konstellationen zu Neuem führt, sondern es müssen stets auch das Hofmannsthalsche Synthese- und Beziehungsdenken, das Alles mit Allem verbinden will, auch die Gegensätze, die unterschiedlichen Zeiten und Sphären, aber auch die künstlerischen Formen einbezogen werden.

Dieser wesentliche Hinweis auf das ästhetische Programm einer zukünftigen Entwicklung der Kunst wird dann im Zusammenhang mit der „Josephslegende“ nicht nur wiederholt,

²² BW Strauss, S. 112-113.

sondern noch präzisiert und damit ein bestimmter Weg der Moderne ins Künftige vorgezeichnet. In einem Brief an Strauss entwickelt Hofmannsthal erneut sein ästhetisches Programm, das er nun auf die Musik überträgt und damit zu einem intermedialen Konzept erweitert, denn im Blick auf eine mögliche „symphonische Arbeit“ des Komponisten, schwört er Strauss geradezu auf sein spiralartiges ästhetisches Fortschrittskonzept der Kunst ein. Er schreibt:

Folie

„Denn jede Entwicklung, so auch die Ihrige, bewegt sich in der Schraubenlinie – läßt nichts völlig hinter sich, kehrt im höheren Gewinde zum gleichen Punkt zurück. Wie Sie sich zu einem neuen Stil der Oper, der ganz Ihr eigen und dabei ganz Oper sein wird, unaufhaltsam hin entwickeln, so muß es andererseits wieder nicht ganz reizlos für Sie sein, mit aller Freiheit, gleichsam um einen Schraubengang höher, auf eine Arbeitsweise zurückzugreifen, in der einem großen, tausendfarbigen Orchester eine ganze Welt selbstherrlich entblüht.“²³

Dann greift Hofmannsthal 1922 in seinem „1. Wiener Brief“ im Rückgriff und zugleich für das Ästhetikkonzept ins Künftigeweisende das Moderne-Thema wieder auf und berichtet über den Plan zur „Josephslegende“, dass er den Stoff „aus der pathetischen und psychologischen Sphäre herausnehmen und ins Phantastische und Dekorative hinübereücken“ wollte, „indem er Kostüme der Spätrenaissance, also Tintoretto oder Paolo Veronese, vorschrieb[...]. Ich halte, mit Swinburne und Aubrey Beardsley, den Anachronismus für ein kostbares Element der Kunst [...]“. Und wenn die biblischen Figuren in das Kostüm der eigenen Zeit gesteckt werden, „so scheint es mir doch unendlich reizvoller und wichtiger, daß bei einem theatralischen Kunstwerk gewisse innere Übereinstimmungen erzielt werden, als daß man dem historisch gebildeten Spießbürger im Parterre genug tut.“²⁴

Der positiv gesehene Anachronismus, die Synthese verschiedenster Ebenen und entlegener Zeiten in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts: Dieses künstlerische Konzept meint indessen keinen historistischen oder gar naturalistischen Klassizismus,²⁵ aber dennoch einen solchen ins Künftigeweisenden Vergangenheitsbezug, der die Verbindung zur Kulturgeschichte und zum Semantischen nicht preisgibt.

Nun, meine Damen und Herren, Sie wahrscheinlich schon lange festgestellt, dass diese Überlegungen Hofmannsthals ohne jeden Zweifel auch auf die Kompositionsweise Mahlers zutreffen, dessen Schaffen sich ja gerade durch die einfallsreiche Konstellation von Altem und Bekanntem in einer Art Experiment auszeichnet, das zu Neuem führt. Darin kulminiert ja die Ästhetik der Musik Mahlers, und sie weist damit auf seine ihm stets zugesprochene Verfahrensweise, das kompositorische Wissen des gesamten Abendlandes in seine Schöpfungen experimentell einzubringen und sie aus diesen Voraussetzungen zu entwerfen. Die bisherigen Hinweise auf Mahlers in der Jahrhundertwende kontextualisierten Musik zeigten ja schon im zeittypischen Zusammenstellen der Gegensätze, dass Elemente aus allen Bereichen, Zeiten und Dimensionen, von der Folklore, dem Rokoko zu Beginn des 2. Teils der 3. Symphonie bis

²³ Ebd. S.187.

²⁴ H. v. Hofmannsthal, Wiener Brief (I) (wie Anm. 31), S. 283.

²⁵ Vgl. dazu U. Renner, Zauberschrift (wie Anm. 30), S. 462ff.

zur geistlichen Musik, im fortgeführten Sinne Hoffmanns zusammengezwungen, „komponiert“ werden.

Aber das ist eben nicht alles, sondern diese Rückgriffe auf Überkommenes stellen sich, wie bei Hofmannsthal, auch bei Mahler in der Weise des individuell geprägten experimentellen Umgangs damit als Wege ins Künftige vor. Man kann das schon an der 1. Symphonie zeigen, die zwar unlängst von Gerd Indorf präzise in ihrer Struktur beschrieben worden ist, die auch zweifellos viele traditionelle Formelemente in sich vereinigt hat, die zugleich aber auch einem aus diesem Tradierten gewonnenen neuen Formenkonzept gehorcht, auf das schon Paul Bekker hingewiesen hat, wenn er auf die zyklische Geschlossenheit des Werkes aufmerksam macht, die sich einem von Satz zu Satz verdichtenden motivischen Material verdankt und sich damit in „einem großen organischen Werden“²⁶ entwickelt. Vera Baur hat diesen aus Bekanntem entstandenen neuen, im Motivischen sinnfällig werdenden Ideengang wunderbar knapp als „Geschichte einer Quarte“²⁷ beschrieben. Wohlgemerkt: Dies hebt nicht das Spiel, den experimentellen Umgang etwa mit den tradierten Sonatensatz- oder auch Liedformen auf, eher im Gegenteil: Das Neue gewinnt gerade erst im experimentellem Umgang mit dem Alten an Eigengewicht, d.h. es gibt Anklänge an tradierte Formen, die zugleich wiederum neue Konstruktionsprinzipien in sich aufnehmen und aus sich entlassen. Und Mahler verfolgt diese Wege zu Neuem aus Altem ohne eine Preisgabe des Überkommenen zunehmend entschiedener. Nach der 1.Symphonie, die auch durch strukturelle Verflechtungen zwischen dem 1. und 4. Satz eine zyklische Geschlossenheit begünstigt, und der 2. Symphonie, die durch eine vielschichtige Bezüglichkeit zwischen ihren Sätzen auch eine innere Struktur gewinnt, führt Mahler tradierte symphonische Formprinzipien in einem einfallsreichen und unverwechselbaren Spiel weiter und spitzt dies in atemberaubender Weise dann in der 9.Symphonie zu, wenn sich dort im 1.Satz in einer Art schillernden Mehrdeutigkeit Sonatensatzform, Variation und Rondo überlagern und sich zugleich wechselwirkend durchdringen. Vorläufer dieser ineinander verschlungenen Formen gibt es in Fülle, so etwa im 1.Satz der 2.Symphonie, die Sonatensatz und Strophenform ineinander verwebt. Im Aufbrechen alter Formen und der sich daraus ergebenden innovativen Konstellationen wiederholt sich dasjenige, was etwa die Romane eines Hofmannsthal und Musil in ihrem Experimentcharakter in der Dichtung zeigen: Dies macht das Aufheben der Erzählbarkeit der Welt deutlich, an dessen Stelle ein multiperspektivischer Umgang mit den Dingen, Zeiten und Formen getreten ist, der als Roman immer schon seine Theorie mit sich führt – und dies schlägt sich auch in diesem experimentellen Umgang Mahlers mit allen überkommenen Formen und Theorien nieder.

Bei Mahler entsteht auch Neues aus Altem auf anderen Ebenen, etwa in der präzisen Planung und Gestaltung des Verhältnisses von Statik und Dynamik oder in den wiedererkennbaren Modifikationen des Zugleich von Banalität und Komplexität etwa in der 3.Symphonie, die diesen Experimenten auch eine neue Strukturprägung verdankt. Auch im Umgang mit der Dynamik erwächst Neues aus Altem: Mahler hat das fünffache Piano oder Forte nicht erfunden, aber es setzt diese dadurch entstehende Dynamikbreite konstruktiv, bedacht und Bezüge stiftend in seine Werke ein. Und dies gilt auch für seine geniale Instrumentierung, die alle durchaus bekannten klanglichen Möglichkeiten bis hin

²⁶ Paul Bekker, Gustav Mahler 1921, S. 39.

²⁷ Vera Baur, 1.Symphonie, in: Ulm, S.59.

zur Mandoline, dem Tamtam und zum für das Schicksal stehenden Hammer im 4.Satz der 6.Symphonie aufgreift und struktur- wie klangprägend einsetzt, und damit auch zukunftsweisende verräumlichende Wirkungen etwa durch Fernorchester, Echo oder Naturlaute erzielt, die in der 7.Symphonie Unwirklichkeitsdimensionen zu evozieren vermögen.

Die musikalische Welt Mahlers ist der dichterischen Welt des gleichfalls in Künftige strebenden Fast-Zeitgenossen Hofmannsthal, Musil und auch Arthur Schnitzler vergleichbar: Eine nicht mehr überschaubare Fülle von Prätexten und Vorlagen, sämtliche Traditionen gehen ein in ein experimentell gestaltetes fragmentarisches Universum, die sich dennoch zu einer unverwechselbaren künstlerischen Identität „Mahler“ und auch „Hofmannsthal“ oder „Musil“ und „Schnitzler“ zusammenfügen und in sich eine unzählige Menge von Chiffren, Topoi, „Bedeutungen“ enthalten, die sich überlagern: Das ist jeweils die ins Künftige weisende Welt von Gestern eines Künstlers von Morgen,²⁸ der „Ariadne“-Weg des Experiments als Gestaltungsprinzip, der ins Künftige führt und künstlerische Entwicklungen anzeigt, der – so Hofmannsthal²⁹ – nicht der Weg ist, den etwa Strawinsky mit seinem „Sacre“ als einem von der Tradition losgelösten und von ihm abgelehnte Avantgardismus gegangen ist, – den Strawinsky später ja auch wieder in seinem Neo-Klassizismus und seinen Ausflügen in die Zwölftontechnik verlassen hat.

Vielleicht wird hier eines deutlich und zugleich erklärbar: Der Weg Mahlers ins Künftige ist nicht der Ausgang aus und die Vernichtung jener Romantik, die als, im Harmonischen erkennbar, Spätstromantik, deren letztliche Regelhaftigkeit nicht weiter ausdehnbar war, in die kultur-historisch geleitete Erfindung der Dodekaphonie oder Serialität mündete, deren Normativität dem Anti-Systematiker Mahlers niemals zugesagt hätte, sondern in jene andere Moderne, die sich letztlich in ihren fortwährenden Wandlungsmöglichkeiten als die reichere und auch beständigere Moderne offenbart hat: Es ist dies die kulturhistorisch abgesicherte, in die Zukunft gerichtete Moderne des Experiments, die sich in der variablen schöpferischen Gestaltungskraft deshalb wohl dauerhafter bewährt hat, weil ihr die umfänglicheren Möglichkeiten eigenen Entwerfens zur Verfügung stehen: ein in der Kulturgeschichte entwickeltes Arsenal von Materialien, das unerschöpflich bleibt: Dies zeigen dann in unserer Gegenwart die Werke von Wolfgang Rihm und Luciano Berio, von Zender und Kagel wie etwa diejenigen Henzes und Widmanns in einer Art ästhetischen Fortschreibung des Mahlerschen Experiment-Konzeptes, aber es zeigen schon und gerade auch die also mithin bahnbrechenden Schöpfungen Mahlers selbst.

²⁸ In Abwandlung des grandiosen Buchtitels „Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen“ von Gerhart Baumann.

²⁹ Vgl. den zitierten Wiener Brief ebd.