

GUSTAV MAHLER

Das Leben ist ein Kaleidoskop. Die Drehung, die die Zeit mit sich bringt, ergibt in jedem Jahr ein anderes Bild. Bisweilen genügen Jahrzehnte, um den Stand der Dinge in das Gegenteil zu verkehren.

Da sind die beiden wichtigsten Jubiläen dieses Jahres, die hundertjährigen Hugo Wolf und Gustav Mahler. Wolf brachte es im Leben nie zu etwas Rechtem. Zwar erfreuten sich seine Lieder beständig und schnell wachsender Beliebtheit — mit einem Höhepunkt ihrer Geltung im Umkreis des ersten Weltkrieges. Aber Wolf blieb so ähnlich wie Franz Schubert sein Leben lang auf die Unterstützung seiner Freunde angewiesen.

Gustav Mahler dagegen stieg die Stufenleiter des Erfolges kometenhaft empor. In seinen Kapellmeisterstellungen blieb er in der Regel nur ein bis zwei Jahre. Dann wartete schon die nächste größere Bühne mit noch angeseheneren Posten auf ihn. Schließlich wurde er der künstlerische Direktor der Wiener Hofoper, im Grunde gegen den Willen der Wiener, die dieses Amt nicht gern einem Juden anvertrauten. Aber seine Anwartschaft auf diesen Posten war so überlegen, daß bei allem Widerstreben keine Möglichkeit bestand, an ihm vorbeizugehen.

In Wien gründete Mahler eine Ensemble-Tradition, die als das goldene Zeitalter der Oper noch heute bewundert wird. Der stille Wunsch aller unserer Opernhäuser ist, wieder zu solchen Formen des Opernlebens zurückfinden zu können.

Im krassen Gegensatz zu seinem gewaltigen Ansehen als Operndirektor und Dirigent stand seine Geltung als Komponist. Er wurde damals als typischer Vertreter der auch-komponierenden Kapellmeister angesehen. Richard Strauss, der sich ebenso auf beiden Feldern auszeichnete, wurde als große Ausnahme von der Regel betrachtet, daß sich Dirigieren und Komponieren in neuerer Zeit nicht mehr verbinden läßt, während im 17. und 18. Jahrhundert diese Personalunion selbstverständlich gewesen war. Der Komponist Gustav Mahler galt nicht viel mehr als etwa der Komponist Felix von Weingartner, dessen Sinfonien heute völlig vergessen sind.

Für Gustav Mahler setzten sich einige Freunde und Pioniere ein — ohne sonderlichen Erfolg. Ebenso blieben alle Mahler-Wochen und -Feste ohne nachhaltigen Eindruck. Während das Ansehen von Bruckner und Brahms, den beiden großen Sinfonikern aus der vorhergehenden Generation, immer höher stieg, blieb Mahler auf dem Stand eines belanglosen, unbegreiflichen, unsympathischen, ja bisweilen belächelten Auch-Komponisten stehen.

Kein Zweifel, daß dies heute anders ist. Gewiß wirkt mit, daß Mahler jahrelang verfemt war und wir uns alle im Angesicht des begangenen Unrechtes und der gemeinsamen Schuld zur

Wiedergutmachung verpflichtet fühlen. So begreiflich und berechtigt das ist, so bedeutet es im Grunde noch kein Positivum für Mahler. Es wäre schlimm für ihn, wenn seine Sinfonien heute nur darum oft aufgeführt werden. Nein, die



Mahler-Renaissance unserer Zeit, die auch nicht nur der üblichen Jubiläumsbetriebsamkeit entspringt, ruht auf besserem Grund. Es lohnt sich, nach den Ursachen dieser Wandlung zu fragen.

Sie umkreist — notwendigerweise gröblich vereinfachend — zwei Tatsachen. Die eine erklärt der menschlich-künstlerische Bereich Mahlers. Man mag zur Musica nova stehen wie man will, aber es läßt sich unmöglich leugnen, daß ihr ein Moment des spielerischen Berechnens eigen ist. Es geht um Kompositionsverfahren, um die Zubereitung neuer Klangmittel, im wesentlichen also immer um äußere Dinge, um ihre Erscheinungsform, viel weniger um das, was Musik letztlich aussagen will. Gleich ob das Leben der Komponisten im elfenbeinernen Turm bejaht wird oder nicht — daß sie sich alle mehr oder weniger in ihm befinden und seine Mauern nicht sprengen können, scheint unserer Zeit auferlegt zu sein.

Da ist nun aber Gustav Mahler. Man mag über seine menschlich-künstlerischen Grenzen, die ihm wie jedem Sterblichen auferlegt waren, urteilen wie man will, die erratische Macht seiner Glaubenskraft ist nicht zu leugnen. Da ist noch einmal einer, der seine Werke als Bekenntnisse, als Offenbarungen seiner Weltgeschichte schreibt. Ihm fehlte jedes Kalkül, bisweilen bis zur Hemmungslosigkeit. Mahler ging es nicht um schönen Klang und geschmeidige Melodien, sondern jeder Takt, jedes Thema, jeder Satz und jedes Werk ist eine einzige



DER LETZTE SINFONIKER



Confessio. Seine Kunst war ihm seine Religion. Wir wissen das heute zu schätzen, weil uns eben dies weitgehend verlorengegangen ist.

Von hier aus wird Mahlers Anruf an den großen Pan verständlich. Er war von den Denk- und Empfindungsformen des Christentums ausgeschlossen, suchte aber dessen stille und reine Größe. Das Eingehen in die Wunder der Natur bot ihm Möglichkeiten hierzu. Hier liegen die Quellen zu Mahlers Pantheismus.

Sein Weg zum deutschen Volkslied wie zum Kosmologischen war zugleich Ringen um eigene Befreiung. An Kräften dieser Art wollte er gesunden. Er stammte aus einer seelisch und körperlich kranken Familie. Alle seine Angehörigen waren Gezeichnete, wie wir sie in Franz Schrekers gleichnamiger Oper erleben. Auch von dieser Last wollte er sich durch den Tau der Naturhaftigkeit befreien. Mag sein, daß ihm dies nicht immer restlos gelungen ist. Aber stets beeindruckt uns sein leidenschaftlicher Wille. Wie er die ungeheuerlichsten Widerstände zu entmachten versuchte, nehmen wir als Beispiele hohen, nachahmenswerten Menschentums.

Zum anderen sind es zwei künstlerische Züge an den Werken Mahlers, die uns heute stärker beeindrucken als früher. Wenn Hans Pfitzner mit Recht der letzte Romantiker genannt wurde, so war Gustav Mahler der letzte Sinfoniker. Gewiß sind auch nach ihm Sinfonien geschrieben worden. Aber die Kraft der großen Formbögen besaß keiner mehr. Ja, das Schwinden

dieser Kraft wird schon bei Mahler erkennbar. Er gehörte zweifellos zu denen, die im Kleinen am größten waren. Im Grunde stehen seine Lieder an der Spitze seines Schaffens. Ihre geschlossene Kleinform ist in den Zyklopenbauten seiner Sinfonien hie und da noch zu erkennen. Bei all ihrer Erregung verfügen sie stellenweise nicht mehr über jene sinfonische Dramatik, die sich vor allem in den Durchführungen auslebt. Durch ihr Nebeneinander der Aussagen gleichen seine Sinfonien denen Bruckners, dem Mahler überhaupt um Grade näherstand als Brahms.

Aber in glücklichen Fällen wird das Mosaik der Einzelteile überspielt, so daß Mahler-Sinfonien noch echte Beispiele für diese größte musikalische Form sind.

Etwas ganz Eigenartiges ist der Mahlersche Orchesterklang. An ihm erleben wir, daß Klang nicht nur ein Mittel der Aussage, sondern selbst schon Aussage ist. Mahler verwendete die gleichen Instrumente wie Richard Strauss und gleicht ihm auch darin, daß er gelegentlich in ihrer Massierung das Heil suchte und dann von den Monstre-Orchestern wieder zum traditionellen Sinfonie-Orchester zurückfand. Trotzdem würden vier Takte genügen, um Mahler sicher von Strauss zu unterscheiden. Wie die fernen Trompeten, die der Knabe Mahler aus der benachbarten Kaserne hörte, in all seinen Sinfonien nachklingen, so fand er aufbrechende Ansturm-Motive der Bässe, immer neue Holzbläserstönungen, eigenartige Auffächerungen der Streicher und oft nachgeahmte Schlagzeugspezialitäten. Wenn auch die Strauss'sche Orchester-technik von jungen Komponisten nicht selten als Modell genommen worden ist, hat Strauss doch keine Komponistenschule hinterlassen können, während Mahlers durchsichtiger, weniger kontrapunktisch verflochtene Orchesterführung auf die jüngere Generation ungemein anregend gewirkt hat. Die Mahler-Nähe von Dimitri Schostakowitsch ist oft betont worden, aber es lassen sich auch Nachwirkungen bei anderen europäischen, vor allem amerikanischen Komponisten nachweisen.

Nicht alle Sinfonien Mahlers haben gleicherweise unser Herz gewonnen. Es ist bisher bei der Bevorzugung der früheren geblieben, vor allem der I. und IV., denen die II. und III. folgen, während wir den Zugang zur V. bis IX. ungleich schwerer finden. Selbst die riesenhafte VIII. ist wohl allzu spürbar darauf angelegt, uns zu überwältigen, als daß dies ohne weiteres gelingen könnte. Offensichtlich erlahmten Mahlers Kräfte mit den Jahren, was bei der ungeheuren Belastung durch seine Dirigententätigkeit kein Wunder war. Nur zwei Ferienmonate in der ländlichen Abgeschiedenheit seines Toblacher Sommerhauses blieben ihm zum Komponieren. In dieser Zeit mußte er formen, was sich in vergangenen Monaten an Einfällen und Einsichten in ihm angesammelt hatte. Das schwere Herzleiden, zu dem Vererbung ebenso beitrug wie die maßlose Überbeanspruchung, machte sich immer bedrohlicher bemerkbar, besonders nach den Jahren als Dirigent in New York. Sein „Lied von der Erde“ war darum ein echter Abschied von dem Leben, das Mahler geliebt und um das er gerungen hatte wie keiner.

Friedrich Herzfeld

