

Lied und Finale

Anmerkungen zu Gustav Mahlers 4. Sinfonie

Ist es so ganz abwegig, angesichts der vorliegenden Literatur den Eindruck zu gewinnen, daß kaum noch etwas wissenswert Neues über Gustav Mahler zutage gebracht werden dürfte? Zumindest etwas, das über die mehr oder weniger kontroverse Diskussion von mehr oder weniger bekannten Standpunkten oder Thesen hinausführte in unerforschte Bereiche, in welche Mahlers Werk – und nur das zählt doch letztlich – vorgestoßen ist? Es ist dies wohl kein guter Anfang zu einem Beitrag für ein wissenschaftliches Symposium, das sich einem wichtigen Aspekt des Mahlerschen Werkes widmet. Doch der erwähnte Eindruck verbindet sich mir sofort mit einem weiteren, mit dem, daß mir Mahlers Musik selbst inzwischen auf eine verblüffende, vielleicht sogar schon beängstigende Weise klar, eindeutig, also verständlich zu sein scheint. Sie hat ein Stadium der Rezeption erlangt, in dem andere Musik längst nicht nur ihr Umstrittensein, sondern ganz elementar ihre Anziehungskraft zu verlieren beginnt – ich denke etwa an so manches Stück von Charles Ives oder Olivier Messiaen. Auch und gerade deren „reinigende Chocs“, die uns seit den sechziger und siebziger Jahren in Spannung hielten, gehören wohl bereits eher der Vergangenheit an.

Und eben auch mit den „chocks“, die von Gustav Mahlers Musik kaum zufällig ab demselben Zeitpunkt ausgingen, scheint es sich ähnlich zu verhalten. Nur löst seine Musik, so bekannt, ja durchschaut sie wirkt, dennoch andere Reaktionen aus als die ihr zeitlich mehr oder weniger benachbarte, worunter ich nicht zögern würde, selbst ein so faszinierendes, doch kaum mehr verstörendes Werk wie Strawinskys *Sacre du printemps* zu nennen, das nur zwei bis drei Jahre nach Mahlers 9. *Sinfonie* geschrieben wurde. Mahlers Musik vermittelt in anhaltender Weise – und deshalb anders als diejenige von Strawinsky, Ives und wohl auch von Messiaen – ein Gefühl „innerer Gleichzei-

tigkeit“, wie Carl Dahlhaus formulierte¹. Und dies auch dann noch und vielleicht erst recht, da die Zumutungen der Neuen Musik, von denen Dahlhaus in den siebziger Jahren noch ausgehen durfte, allmählich, aber unaufhaltsam in eine geschichtliche Vorzeit rücken und unsere Konzert- und Opernhäuser inzwischen mit wenigen Ausnahmen von wohligen Unverbindlichkeiten mit beliebig ausfaltbarem Spektrum zwischen Lärm und Verstummen angefüllt sind. Heißt das dann aber, daß ich mit meinem Eindruck des Bekannt- und Durchschautseins von Mahlers Musik nur einem Irrtum aufsitzte, gar einer Selbsttäuschung? Ich hoffe es. Und wende mich in dieser Hoffnung der 4. *Sinfonie* und ihrem Liedfinale zu.

Dies erscheint nun nach dem Gesagten nicht minder widersinnig. Denn gerade über die 4. und das *Wunderhorn*-Lied von den *himmlischen Freuden* hat sich eine kleine Flut von analysierender und interpretierender Literatur ergossen, die es schier ausgeschlossen sein läßt, zu den Stücken noch irgend Neues zutage zu fördern. Dennoch beschäftigen mich weiterhin einige Fragen. Eine davon hat mit den harmonischen, mit den tonalen Verhältnissen zwischen den instrumentalen Sätzen der Sinfonie und dem Final-Lied zu tun, eine zweite mit der bekannten Tatsache, daß Mahler überzeugt war, seine 9. *Sinfonie* sei „am ehesten“, wie er schreibt, der 4. „an die Seite zu stellen“ – um in Klammern noch hinzuzufügen: „(Doch ganz anders)“².

Die Frage der Harmonik stellt sich mir zunächst allein schon angesichts der Tatsache, daß sie gegenüber den Erörterungen zumal von motivisch-thematischen Beziehungen zwischen den Instrumentalsätzen und dem Lied entweder im Hintergrund bleibt oder auch so gut wie übergangen wird. Läßt sie sich zu leicht beantworten? Beantwortet sie sich vielleicht beim Hören von selbst? Ursprünglich hatte ich gewissermaßen meine „Formel“ für die harmonische Grundbewegung in der 4. *Sinfonie* als Frage gefaßt: „Wie muß

¹ Carl Dahlhaus, *Rätselhafte Popularität. Gustav Mahler - Zuflucht vor der Moderne oder der Anfang der Neuen Musik*, in: *Mahler - eine Herausforderung. Ein Symposium*, hrsg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 6.

² Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien-Hamburg 1982, S. 368.

eine knappe Stunde Musik beschaffen sein, die auf ebenso interessante wie anständige Weise von G-Dur nach E-Dur gelangt?“ Diese Formel lag auch den analytischen Ausführungen zugrunde, die dem Werk in meinem bei Reclam erschienenen Mahler-Buch gewidmet sind und aus denen ich hier einige wenige Punkte zusammenfassend wiedergeben und hinsichtlich des dritten Satzes etwas erweitern möchte. Außer dem Lied beginnt allein der dritte Satz, das *Adagio*, in der Grund- oder vorsichtiger: in der Haupttonart G-Dur. Der zweite Satz steht in merklich abseitigem c-Moll. Der Kopfsatz wiederum setzt mit der Quintfolge *h-fis* der 1. und 2. Flöte an, wobei dem Spitzen-ton *fis* jeweils ein *g* als „sehr kurzer Vorschlag“ vorausgeht. In Takt 2, ab dem 1. Viertel, fügen 3. und 4. Flöte eine Sekunddrehung *fis-g* mit nachfolgendem Quintsprung (*fis-h*) hinzu, ab dem 3. Viertel schließt sich in der 1. und 2. Klarinette noch eine abwärts gerichtete, um h-Moll/D-Dur kreisende und auf dem Ton *g* endende Sechzehntelbewegung an:

Bsp. 1: 1. Satz, Takt 1-3

In den ersten Takten überlagern sich also die tonalen Ebenen *h* und *G*, beginnend mit der Quint *h-fis*, hinter der sich durch das *g* des Vorschlages die kleine („Dur“-) Sext *h-g* verbirgt. Die Quint („h-Moll“) aber ist – freilich erst im Nachhinein – nichts anderes als ein „Vorschein“ der Dominante von E-Dur, der angenommenen Zieltonart des „Lied-Finales“ und somit des ganzen Werkes. Nebenbei bemerkt: daß die Quint *h-fis* tonsatzmäßig unbedeutbar „nach Moll klingt“ hat offenbar ebenfalls mit Hörerinnerung zu

tun, der zufolge mit dem in Takt 3 erstmals erklingenden Ton d in den Klarinetten das Tongeschlecht („h-Moll“) geklärt und mit erneutem Hören des Satzes auch auf die Anfangs-Quint projiziert wird. Im Ablauf der Themen kommt es nun immer wieder zu harmonischen Wendungen, die ein Ausbrechen von G- nach E-Dur andeuten – einschließlich einer gleichsam „sprechenden“ Ab- und Ausweichung zur Parallele cis-Moll. Auf all dies wird hier allerdings nicht weiter eingegangen – wie auch das gesamte *Scherzo* ausgeklammert bleibt. Dagegen möchte ich die Aufmerksamkeit etwas nachdrücklicher auf das *Adagio* richten. Zwei thematische Komplexe wechseln einander ab und entfalten dabei eine wachsende Dynamik:

Bsp. 2: 3. Satz, Takt 1-10 (a) und Takt 62-65 (b)

The image shows two staves of a musical score for Beethoven's 5th Symphony, 3rd movement. Staff (a) is labeled 'scherhaft (sehr adagio)' and shows parts for Vln, D-fag, Vcl, and Cb. Staff (b) is labeled '2 Viel langsamer Adagio sehr ausdrucksstark' and shows parts for 1.Ohr, 1.Fag, 2.Horn (F), and 3.Horn (F). Both staves include dynamic markings like pp, p, and f, as well as performance instructions like 'scherhaft', 'sehr ausdrucksstark', 'sehr gesangsvoll', and 'zu gleichen Theilen'.

Das erste Thema steht in ungetrübtem G-Dur, das zweite in einem ebensolchen e-Moll. Eine erste dynamische Aufladung, bei der das Tempo über anmutig bewegt, fließend, sehr fließend beständig zunimmt, mündet – nach einer kurzzeitigen Zurücknahme der Beschleunigung – in eine Art Vorstufe eines „Durchbruchs“, verbunden mit einer Wendung nach cis-Moll. Doch Anspannung und Verdichtung bleiben an den Augenblick gebunden, zerflie-

ßen wieder, um weiteren Beschleunigungen Platz zu machen. Die hierbei ansetzende zweite „Durchbruchs“-Welle wird zwar wiederum aufgefangen und zurückgenommen – doch nun von einer Passage, die geradezu überdeutlich mit den Formcharakteren einer Coda spielt: der Variationenwechsel scheint ausgeschöpft, der Satz sich zu runden. Da kommt es, maßlos und zerstörerisch wie ein einstürzender Damm, zum eigentlichen „Durchbruch“. Die Musik „explodiert“ und wird zum Bild des „Ernstfalls“, da sich nach ihm nichts mehr in die gewohnten Bahnen fügen will. In strahlendem E-Dur enthüllt sich dem Ohr eine Klangvision, in der die Hörner die Melodie vom *himmlischen Leben* vorausnehmend anstimmen. Es ist, als ob sich ein lang angekündigter Wunschtraum von Glück endlich erfüllt, ein Traum, der im anschließenden Lied dann auch zur Sprache kommt. Doch bereits im Ausklang des Variationensatzes scheint einige Unsicherheit aufzukommen: Die musikalischen Konturen verschwimmen in der geheimnisvollen Entrücktheit extrem hoher und tiefer Tongebung, der Klang bewegt sich nur noch in fast unmerklichen Harmoniewechseln und verlischt auf einem D-Dur-Akkord, dessen funktionaler Sinn als „öffnende“ Dominante zur Anfangstonart des Lied-Finales durch zeitliche Überdehnung recht eigentlich verloren geht. Außerdem ist dem Liedzitat in den Hörnern die „Absturzfigur“ aus dem eigentlichen, doch erst relativ spät hervortretenden Hauptthema des ersten Satzes in schneidend klingenden Klarinetten und Trompeten beigemischt. Das an- und abschließende Lied von den *himmlischen Freuden* habe ich bislang, meinen verehrten Vordeutern von Paul Bekker und Theodor W. Adorno bis Rudolf Stephan und Bernd Sponheuer folgend, als eine chimärische, mehrbödige Paradiesvision interpretiert – mit dem auskomponierten Verstummen alles Klingenden als Zeichen sanfter, doch unbeirrbarer und letztlich auch unnachgiebiger Negation. Die Musik widerlegt die gesungene Gewißheit, daß „alles für Freuden erwacht“, indem es ihr den Ton verschlägt. Für Adorno war die 4. *Sinfonie* ein „Als-Ob von der ersten bis zur letzten

Note“³ und im Lied-Finale vernahm er eine „Phantasmagorie der transzendenten Landschaft“, die zugleich „gesetzt und negiert“ wird⁴. Daran knüpfte Bernd Sponheuer an: „Wird in den drei ersten Sätzen, am stärksten im Kopfsatz, die satzimmanente Thematik relativiert, in Frage gestellt [...], so ist diese Bewegung die des Finalsatzes selbst: gerade dort wird ja [...] die Uneigentlichkeit der Paradiesesidylle demonstriert, ihre bewußte Illusorik.“⁵ Und jüngst und weitaus grundsätzlicher noch spricht Hartmut Hein von „Widerruf und von der „finalen Distanzierung des rein musikalisch Schönen in kompakter, viersätziger, scheinbar einfacher und klassizistischer Ausführung“, die sich Mahler „offenbar für die [...] Vierte aufgehoben“ habe. Sie führe „durch eine ‚Kunstwelt‘ hindurch zur Beethovens und Schillers ‚Menschheitsbund‘ entgegengesetzten, ironischen Infragestellung des modernen Subjekts“.⁶

Es sind dies zweifellos wohl begründete Erkenntnisse und Hörweisen, an denen auch ich mich ihres Zwingenden wegen orientierte. Es geht hier also nicht um Polemik. Sondern es geht um eine veränderte Welt, in der wir leben und in der wir Gustav Mahlers Musik wahrnehmen. Ist es nicht so, daß wir die „Uneigentlichkeit“ der instrumentalen Sätze 1 bis 3 und die „Gebrochenheit“, den „Widerruf“ des Lied-Finales vor allem deshalb wahrzunehmen glauben, weil wir, im Besitz einer oder auch mehrerer „Kritischer Theorien“ uns wähnend, diese bislang vorrangig, wenn nicht gar ausschließlich, nach außen und zur ferneren bis jüngsten Vergangenheit hin anzuwenden

³ Theodor W. Adorno, *Mahler. Wiener Gedenkrede*, Frankfurt/M. 1997 (Gesammelte Schriften 16, hrsg. von Rolf Tiedemann), S. 325.

⁴ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M. 1997 (Gesammelte Schriften 13), S. 207.

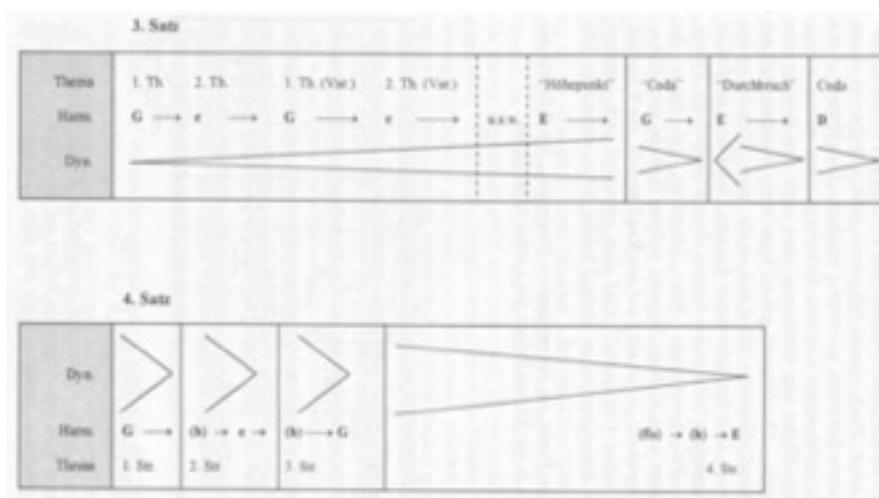
⁵ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 207.

⁶ Hartmut Hein, *Zur Ironie des „Himmlischen Lebens“: Die besondere Stellung von Mahlers „Vierter Symphonie“ in einer ‚Problemgeschichte‘ der Vokalsymphonie*, in: Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhundert. Referate des Bonner Symposions 2000, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Frankfurt/M. 2001 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 5), S. 139.

pflegen? Von uns selbst als Handhaber der Theorie ist dabei kaum die Rede. Mir will es immer mehr scheinen, daß Mahlers kritisch getönte „Uneigentlichkeit“ in der 4. *Sinfonie* und zumal in ihrem Lied-Finale, das recht eigentlich bestimmt ist, ein „Finale“ zu vermeiden oder auch zu verweigern, sich als Ausdruck einer untrüglichen Gewißheit erweist. Es ist die Gewißheit eines intakten schöpferischen Selbstbewußtseins, das kein Uneigentliches zuläßt. Das, was als „Uneigentlichkeit“ wahrgenommen worden ist, verwandelt sich uns in souveräne Darstellungsunmittelbarkeit. Als deren Gegenüber stellt sich eher und in wachsendem Maße die aus siegreichen Windmühlenkämpfen erwachsene Rechthaberei der „klassischen Avantgarde“ heraus, gibt sich eine wohlgemute, unkränkbare Orientierungslosigkeit in den weltweit ausgreifenden Leittendenzen gegenwärtigen Komponierens zu erkennen. Ob es die verblassende romantische Ironie György Ligetis ist oder die intelligente, gewitzte, doch seltsam kalte Prächtigkeit Wolfgang Rihms; ob es das inzwischen hochdekorierte Störfeuer Helmut Lachenmanns oder gar der oft aufwendige und ebenso oft sogleich seine Wirkung verpuffende Installationskult – von den vollmundig grassierenden Anmaßungen einer „Weltdmusik“ ganz zu schweigen: Mahlers Musik erscheint demgegenüber wie ein identitätsstiftender Fels in einer nur noch künstlich aufgerauhten Brandung. Selbst ihre „Negationen“ erscheinen mehr und mehr als Zeichen humanen Behaustseins, als Reichtum und Flexibilität von Denken und Tun – von einem Selbstverständnis also, dem wir uns zumindest zum gegebenen Zeitpunkt gleichermaßen sehnuchtsvoll wie ohnmächtig zu nähern suchen.

Zurück zur 4. *Sinfonie*. Mir scheint also der Aspekt der „Zurücknahme“, der „Negation“ usw., der bislang die Interpretation des Lied-Finales und vor allem auch seiner Bindungen an die vorausgehenden Sätze geleitet hat, zu verblassen. Statt dessen vernehme ich eine sprechende, integrierende Überhöhung, die allerdings einen doppelten Anlauf nehmen muß, um ans Ziel zu gelangen. Der erste Anlauf erfolgt in den instrumentalen Sätzen 1 bis 3, am zielstrebigsten und am weitesten vordringend im dritten Satz, dem *Adagio*.

Die Variationen mit den erwähnten Tonartenwechseln formieren sich zu einem gleichmäßig-gestuften Crescendo-Accelerando, als dessen Gipfelpunkt – nach einer retardierenden Pseudo-Coda (Takt 282-313) – der E-Dur-“Durchbruch“ erscheint. Doch dessen Vehemenz steht offenbar in einem Mißverhältnis zu seiner Substanz, zu seiner Festigkeit. „Durchbruch“ – und darin liegt vielleicht nicht einmal eine neue Erfahrung, wenn man an einige, keinesfalls nur späte Werke von Beethoven, aber auch von Brahms oder Richard Strauss denkt – „Durchbruch“ gelingt kaum mehr überzeugend „mit Pauken und Trompeten“. Vielmehr hält er sich an die leisen Töne bis an den Rand des Verstummens. Und dies scheint mir dann im Lied-Finale der Fall zu sein: Es ist eine umgekehrte Variante des *Adagio*, die zur Leisheit als „Durchbruchsweg“ noch das benennende Wort hinzufügt. Im Sinne der „Umkehrung“ ist denn auch Mahlers Hinweis auf das Gedicht vom Himmelschen Leben zu verstehen: „Es ist alles auf den Kopf gestellt, die Kausalität hat ganz und gar keine Gültigkeit!“⁷ Und dies vermittelt sich geradezu optisch, wenn man den dynamischen Verlauf beider Sätze aneinander hält:



⁷ Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, Hamburg 1984, S. 185.

Ein mir wichtiger Punkt der harmonischen Bewegung, ihr Schlußpunkt so-zusagen, gibt sich in den letzten Takten des Liedes zu erkennen:

Bsp. 3: 4. Satz, Takt 175-184

Nachdem in Takt 177 noch einmal eine vollständige E-Dur-Harmonie erklingt, reduziert sie sich in den folgenden Takten auf die Quint *e-h* mit beibehaltenem Oktavpendel – zunächst noch mit dem Ganztonvorschlag als letzte Reminiszenz an die einleitenden Quinten mit den „Schellen“-Vorschlägen, dann allein auf den Quint-Oktavpendel beschränkt. Und dieser bleibt drei Takte vor Schluß „stehen“; die Harfe steigt ab der zweiten Halben des Taktes 182 gewissermaßen von ihrem oberen Oktavton herunter zum Subkontra-E-Einklang mit den Kontrabässen, welchen der Schlußtakt dann allein überlassen ist. Es gibt am Ende keine Harmonie mehr, sondern nur noch einen Ton bzw. die „Entmaterialisierung“ eines Tones. Und es gibt nur noch einen Sinfoniesatz von Mahler, in dem dies noch einmal der Fall ist – zumindest „dem Sinne nach“, d.h. ohne jede virtuelle, quasi „stellvertretende“ Harmoniefunktion wie im *Bruder Jakob*-Satz der 1. Sinfonie, im Finalsatz der *Sechsten* oder in der ersten Nachtmusik der 7. Sinfonie: Ich meine die Schlußtakte des ersten Satzes der 9. Sinfonie:

Bsp. 4: 1. Satz, Takt 452-455



Der Unterschied zwischen dem früheren Lied- und dem späteren Satzschluß besteht allein in der Wahl der Tonhöhe: extreme Tiefe im einen Fall, durch spröde, geräuschhafte Flageolett-Klanggebung gleichsam „höher“ wirkende Tonlage im anderen. Damit bin ich bei der zweiten eingangs angesprochenen Frage, die mich nicht losläßt – was nichts anderes heißt, als daß ich auf sie keine endgültige oder auch nur befriedigende Antwort abe. Warum kommt Mahler bei seiner 9. *Sinfonie* einzig die nicht nur auf den ersten Eindruck hin so ganz andersartige *Vierte* in den Sinn? Vielleicht kann es gar keine Antwort auf diese Frage geben und allein die Frage selbst macht Sinn, weil sie zu variablen, offenen Überlegungen Anlaß gibt. Deshalb möchte ich hier nur noch einige so zu verstehende Sätze anfügen. Mahler selbst hob hervor, daß aus Liedern „durch die Entfaltung und Ausbildung aller [ihrer] Keime“ instrumentale Sätze „entstanden“ seien:

„Den reichsten Inhalt aber barg *das himmlische Leben* in sich, aus dem sich ganze Symphonie-Sätze in der Dritten und Vierten entwickelt haben, wodurch ihm, als Schlußsatz der letzteren, aus allen diesen Bezügen eine ganz besondere, alles umfassende Bedeutung erwächst.“⁸

⁸ Ebd., S. 172.

Ich teile nicht die hieraus etwa von Paul Bekker abgeleitete Ansicht, daß es sich „um eine Sinfonie mit einem Thema [handelt], das als solches erst im Finale klar erkennbar, in den vorangehenden Sätzen nur angedeutet, nicht ausgesprochen wird“. Der Komponist betreibe deshalb in den instrumentalen Sätzen 1 bis 3, so Bekker, „ironische Selbstverleugnung“⁹. Auch wenn dies, wie auch jede später daran anknüpfende Deutungsvariante, keinesfalls kritisch zu verstehen ist, so enthält die Feststellung doch eine unabhängig von Mahlers Komposition gegebene Unterschätzung instrumentaler Darstellung, die der Musik, dem Komponierten und beiläufig auch der ästhetischen Auffassung des Komponisten nicht angemessen sein dürfte. Vielmehr scheint doch wohl eher der Fall zu sein, daß Mahler in der *4. Sinfonie* noch einmal ein Lied als ein Wort-Ton-Gebilde als Zielpunkt setzt, um einen bestimmten Gedankenkreis über dessen instrumentale Entfaltung hinaus zu umreißen. Mit aller Vorsicht und allem Vorbehalt wäre hier von einer Not- oder Behelfslösung zu sprechen, von der Einbeziehung eines semantischen „Außen“, das dem klingenden Bedeuten als „Außenhalt“ beigegeben ist. Und in der *9. Sinfonie* vermochte Mahler schließlich – vor allem durch den Semantisierungsprozeß, der sich in den Werken zwischen der *Vierten* und der letzten vollendeten Sinfonie ereignet hatte – auf solchen „Außenhalt“ zu verzichten. Der Prozeß war soweit getrieben, daß jenes Phänomen, das Adorno als die „Sprachähnlichkeit“ von Mahlers Musik bezeichnet hat, ohne jedes Hilfsmittel, ohne jeden „Außenhalt“ wirksam und wahrnehmbar wurde. Soweit ich sehe, kann es nur in diesem semantischen Bereich Anhaltspunkte dafür geben, daß Mahler die *Neunte* so dezidiert und ausschließlich mit der *Vierten* in Beziehung setzte, mit einem Werk, das auf kompositorisch-materialer Ebene wahrlich so „ganz anders“ gestaltet ist.

⁹ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Tutzing 1969 (Reprint der Auflage von 1921), S. 149.