

mengefaßt werden. Unverkennbar ist der Durchbruch einer neuen Religiosität, der u. a. in der liturgischen Bewegung machtvollen Ausdruck gefunden hat. Großartig sind aber auch die Leistungen der Techniker und Künstler, die die modernen Baumöglichkeiten und Formen entwickelt haben. Oft stehen die modernen Errungenschaften und eine religiöse Welt noch unvermittelt nebeneinander. Darüber macht der Volksmund seine Bemerkungen. In der Tiefe aber lebt eine neue Wertung der menschlichen Person und der menschlichen Gemeinschaft, insbesondere der Kirche.

Der vorgelegte Beitrag mühte sich, Mißverständnisse aufzuzeigen und diesen neuen Entwurf des modernen Kirchenbaus, der einer Darstellung des Menschen und der Kirche dient, näher zu beschreiben.

Gustav Mahler

WILLIBALD GÖTZE

DIE SITUATION

Gustav Mahlers Geburtsjahr fällt fast zusammen mit dem eines Kunstwerkes, das nicht nur Lebensweg und Lebenswerk dieses Musikers, sondern das einer ganzen Komponistengeneration entscheidend beeinflussen sollte — mit Richard Wagners „Tristan“ (abgeschlossen 1859, uraufgeführt in München 1865). Hier war die tief romantische Sehnsucht nach Auflösung ins Unendliche in einem „Gesamtkunstwerk“ von Worten, Bildern und Tönen gestaltet. In deren Zusammenklang, in jenem einzigartig schwebenden, sich scheinbar unbegrenzt fortspinnenden Tristan-Klang — auch in ihm dokumentierte sich eine Auflösungstendenz.

Unter den drei Grundkräften der Musik — Melodik, Rhythmik und Harmonik — hatte sich die Harmonik immer unabhängiger entwickelt und sollte im Laufe der Zeit Melodik und Rhythmik sogar noch mehr zurückdrängen. Die melodischen Linien wie auch der Zusammenklang der Töne in Akkorden wurden durch die Verselbständigung der Chromatik zwar immer subtiler „gefärbt“, ihre Beziehungen zueinander aber auch immer mehr gelockert, verschleiert, aus überlieferten Verbindlichkeiten gelöst. War lange Zeit eine zentrale Haupttonart für die harmonische Struktur einer Komposition bestimmend gewesen, so sah man jetzt zunehmend die Aufgabe des Klanges darin, die darzustellende Situation zu „treffen“. Immer unabhängiger wurden darum die Tonarten miteinander verbunden, immer eigenwilliger das Geflecht der Stimmen ausgebaut — der Klang stellte nicht mehr allein die Auswirkung eines musikalischen Vollzuges dar, sondern er deu-

tete auch die psychologische Situation. Über sie auszusagen, mußte einer Zeit wesentlich erscheinen, die vom Ich aus die Beziehungen zur Umwelt bestimmt sah und wertete. Die schöpferische Persönlichkeit ging nicht mehr im Werk auf, sondern trat in seine Mitte, stellte von dort aus sich selbst dar. Das kann weit entfernt sein von persönlicher Eitelkeit — selten ist gerade ein Künstler so hinter sein Werk zurückgetreten wie Gustav Mahler — es kennzeichnet nur die gewandelte Einstellung von Mensch und Zeit.

Auch in ihr hatten sich ja die „Ordnungen“ geändert. In einer Epoche bedingungslosen Fortschritts bestimmte die Dynamik der Persönlichkeit das Verhältnis von Mensch zu Mensch. Zwar intensivierten sich seine Beziehungen zur Umwelt — in der Kunst, vor allem der bildenden, im Vordringen „visueller“ Elemente —, aber es blieben Beziehungen nach außen hin und von außen her. Oft ließen sie sich nur schwer mit den Gesetzen inneren Wachstums in Einklang bringen. Es war die Schlußphase einer in und aus der Romantik geborenen Entwicklung. Zwischen Unendlichkeit und Nähe, zwischen Fernweh und Heimweh bewegten sich die Spannungen, die für Monumentalität oder Intimität nach neuen Formen verlangten: Erweiterung, ja Sprengung der bisher gültigen oder ihre Verkleinerung und Verfeinerung waren die Folge. Im Lied ohne Worte, im Impromptu oder Moment musical wurde die Stimmung eines Augenblicks eingefangen. Gleichzeitig drangen außermusikalische Inhalte in die Musik ein. Die „interessante“ Gestalt (Harold, Tasso, Don Juan), mit der sich der Komponist oft identifizierte, wurde Anlaß und Gegenstand der Darstellung. Noch geschah sie mit musikalischen Mitteln und nach musikalischen Gesetzen — aber beide mußten sich auf das Thema abstellen, und unmerklich verschoben sich die Gewichte. Die romantische Tendenz zur „wechselseitigen Erhellung der Künste“ brachte eine Verwischung der Grenzen mit sich. Ein typisches Beispiel in der Musik: die symphonische Dichtung. Sie zog die einzelnen, bisher in sich selbständigen Sätze der Symphonie in einen Satz zusammen und verband dessen Teile auch thematisch miteinander. Die Klammer, die alles zusammenhielt, war die „Idée fixe“ (Berlioz), die in einem musikalischen Thema versinnbildlicht als poetische Idee das Werk durchsetzte, also zur mitgestaltenden Kraft wurde.

Natürlich waren auch starke Gegenströmungen vorhanden. Sie wurzelten in der Überlieferung und suchten der neudeutschen Richtung um Franz Liszt entgegenzuwirken. Johannes Brahms schrieb an seiner 1. Symphonie (erschienen 1876), nachdem er schon in anderen Werken eine absolut-musikalische Einstellung dokumentiert hatte, Anton Bruckner trat in das Jahrzehnt seines Lebens (1864—1874), in dem seine geniale Schöpferkraft zum Durchbruch kam — unablässig aber wurde die Zeit aufgewühlt, angezogen oder abgestoßen von der schillernden Persönlichkeit Richard Wagners und seinen Musikdramen. Vor allem die Jugend sah in der kühnen Freizügigkeit, mit der nun die Mittel der Musik verwendet, ihre Ausdrucksfähigkeit erweitert wurden, nahezu unbegrenzte Möglichkeiten. Die romantische Forderung

nach schrankenloser Freiheit der Persönlichkeit schien hier ihre Bestätigung zu finden. Tritt zur Durchbrechung der Grenzen aber nicht zugleich die Suche nach einem neuen „Maß“, so ist der Maßlosigkeit der Weg geebnet. In diese ungeklärte, mit Explosivstoffen geladene Übergangssituation wurde Gustav Mahler hineingeboren. Sein Leben und Schaffen suchte nach einem neuen „Maß“, so unwahrscheinlich das auch angesichts der äußeren und inneren Unruhe dieses Lebenslaufes und der ungewöhnlichen Dimensionen seiner Werke zunächst scheinen mag.

DER LEBENSWEG

Die Eltern waren fleißige, kleine Kaufleute, die den Wunsch hatten, ihren Kindern eine gute Ausbildung zu geben. Sie wohnten in dem böhmischen Dorf Kalischt (Mahlers Geburtsort), siedelten aber bald nach Iglau über, wo Mahler zur Schule ging. Ein stilles, verträumtes Kind, das nur aufhorchte, wenn die Signale oder Märsche der Regimentsmusik erklangen. Eine Ziehharmonika, ein altes Klavier, später Bücher, wo er sie finden konnte — das war seine Welt. Die Gymnasialjahre in Iglau und Prag gehen dahin, aber mit 15 Jahren ist die musikalische Begabung so eindeutig hervorgetreten, daß der Aufnahme in das Wiener Konservatorium nichts mehr im Wege steht. Drei Studienjahre mit manchen Auszeichnungen, auch einmal einem Verweis wegen „unbotmäßigen Verhaltens“ des stürmischen und sensiblen Studenten. Dann beginnen die Wanderjahre an kleinen Theatern, das erste war das Sommertheater in Hall, später Laibach und Olmütz; den Verpflichtungen nach Kassel, Prag und Leipzig folgt 1888, mit 28 Jahren, die Berufung zum Operndirektor in Budapest. Ein steiler Aufstieg! Jetzt hofft Mahler, zum ersten Mal in leitender Stellung, seine Vorstellungen vom Theater realisieren zu können. Was ihn während seines ganzen Lebens kennzeichnete, tritt hier an den Tag: unbegrenzte Arbeitsfähigkeit, eiserner Wille zur Überwindung äußerer und innerer Schwierigkeiten und eine fast hypnotische Fähigkeit in der Übertragung dieses Willens auf das ganze Ensemble. Die Wirkung seiner Persönlichkeit riß die Budapester Oper für kurze Zeit hoch, beseitigte ihr chronisches Defizit, aber als Mahlers Befugnisse durch eine neue Direktion eingeengt werden sollten, legte er 1891 sein Amt nieder. Sofort rief ihn Hamburg in leitende Stellung, die er sechs Jahre innehatte. In diese Zeit fallen die künstlerisch sicher tief anregenden Begegnungen mit dem alternden Hans von Bülow, nach dessen Tod Mahler neben seiner Operntätigkeit auch die Symphoniekonzerte übernahm. Diese Jahre der Erfahrung bereiteten ihn auf den letzten großen Schritt vor, die Direktion der Wiener Oper von 1897—1907.

Während dieses Dezenniums führte Mahler das berühmte Institut an die Spitze der europäischen Musikbühnen. In Zusammenarbeit mit dem kongenialen Bühnenbildner Alfred Roller wurde ein neuer Bühnen- und Darstellungsstil geschaffen, der im Zusammenwirken aller Kräfte unter der

Wagnerschen Idee des „Gesamtkunstwerkes“ stand. Aber es war vom ersten Tag an ein Kampf, der je länger um so zermürbender wurde — der Kampf zwischen der hochrangigen Vorstellung und dem Repertoirebetrieb, zwischen dem Außerordentlichen und der Bequemlichkeit des Alltags. In tiefer Enttäuschung ist Mahler später von der Stätte seiner Erfolge geschieden. Zunächst aber sah es nicht so aus. „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand, aber die Wand bekommt ein Loch“ — ob diese Worte von Mahler stammen oder nicht, sie kennzeichnen den Beginn. Soll man es Zufall nennen, daß die erste gemeinsame Arbeit mit Roller eine Neuinszenierung des „Tristan“ war? — Es gelang dem neuen Operndirektor, ein Ensemble nicht nur außergewöhnlicher Stimmen (die hat Wien immer gehabt), sondern auch ausgeprägter Persönlichkeiten zu bilden, deren Darstellungsstil die musikalischen und bildnerischen Absichten Mahlers und Rollers ergänzte. Namen wie Anna Bahr-Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Leo Slezak und Richard Mayr leben noch heute in der Erinnerung. — Aus der Wiener Zeit stammen auch die oft widerspruchsvollen Berichte über den Direktor, den Künstler, den Menschen Gustav Mahler. Zu- und Abneigung mögen sie gefärbt haben, aber vielleicht trifft Richard Specht den Kern: „Ich glaube nicht, daß es einen Menschen gegeben hat, der Mahler wirklich gekannt hat.“ Diesen unaufhaltsamen Sucher nach dem Sinn des Lebens, des eigenen wie der anderen, phantasievoll und darum äußerst reizbar, unberechenbar in seinen Reaktionen, schwankend in den Urteilen, vertrauend und jäh mißtrauisch, schroff in der Ablehnung und rührend hilfsbereit, wo es beizuspringen galt. Unbestritten aber darf die Wahrhaftigkeit bleiben, unter deren Gebot er sein Leben gestellt hatte — im Alltag wie in den Feierstunden des Schaffens, die er jahrelang oft mühsam genug vom „Betrieb“ absparen mußte. Ein zarter Mensch, mit wachen, prüfenden Augen hinter blitzenden Brillengläsern, einer hohen Stirn, scharf geschnittenem Mund, energischem Kinn, von unruhigen, oft fahrigten Bewegungen, ein gefürchteter Debattierer, wenn ihn ein Thema ansprach, dann plötzlich verschlossen und schweigsam in sich versinkend, nur dem „inneren“ Ohr hingegeben. Diese Zwiespältigkeit der Anlage mag noch gefördert worden sein durch die Doppeltätigkeit als Kapellmeister und Komponist. Die aufreibende Kleinarbeit am Theater, so gegensätzlich zu den wenigen glanzvollen Abendstunden, muß die Nerven eines empfindsamen Menschen bis zum Zerreißen anspannen, und wenn die Realität hinter den Vorstellungen zurückbleibt, ist die Explosion unvermeidlich. „Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart“ — schrieb Mahler in seinem Abschiedsbrief an die Mitglieder der Staatsoper. Aber er durfte mit Recht hinzufügen: „Wir alle sind weitergekommen, und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten.“ Im Lauf des Jahres 1907 hatte Mahler sein Amt als Direktor der Staatsoper niedergelegt. Es folgten noch einige Jahre glanzvoll-unruhigen Wanderlebens, Amerika feierte ihn, dann aber war dieses sich selbst verzehrende Leben ausgebrannt und erlosch in Wien

am 18. Mai 1911. Auch liebende Fürsorge und tiefes Verständnis der Freunde, vor allem der Gattin Alma-Maria, die als Frau, Mutter seiner Kinder und künstlerische Gefährtin in wahrhaft idealer Weise mit Gustav Mahlers Leben und Schaffen verbunden war, vielleicht auch der einzige Mensch, auf den die Worte Richard Spechts nicht zutreffen — sie alle, die im Licht dieses lodernnden Lebens gestanden hatten, konnten sein Verlöschen nicht aufhalten. Gegen eine Zeit selbstzufriedener Lebenssicherheit, deren Genügen an blendender Gestalt bald zusammenbrechen und die fehlende Sorge um den wahren Gehalt in Leben und Kunst offenbaren sollte, hatte Gustav Mahler aus Ungenügen an dieser Welt gesucht. Gesucht nach neuen Wegen zu einem wahrhaften „Maß“. Als Dirigent bemühte er sich um dieses „Maß“ nach den Gesetzen der Werke, darum die oft als Un-mäßigkeit verschrienen Anforderungen an die Mitwirkenden, an die Hörer — aber auch an sich selbst, der sich wahrhaftig nichts schenkte. Im eigenen Werk mußte er dieses „Maß“ sich selbst geben, mußte in stetig neu einsetzendem Ringen nach immer gedrängterer Darstellung der ihn bedrängenden Erlebnisse suchen. Innerhalb der Symphonie hatte sich zudem das Verhältnis der einzelnen Sätze untereinander verschoben. Ursprünglich ließ das Schwergewicht des ersten Satzes, in dem die „Entscheidungen“ fielen, vor allem dem Finale nicht viel mehr übrig als den heiteren Beschluß. Im Lauf der Entwicklung aber (schon bei Beethoven) wurde die Finalwirkung dominierend. Mit der Steigerung der Spannung, die im ersten Satz beginnend die Mittelsätze mit einbezog und sich auf das Finale hin entwickelte, wuchsen die Anforderungen an den Klangapparat. Wie oft wurde Mahler gerade in bezug darauf Mangel an Ökonomie vorgehalten! Natürlich verlangte er ungewöhnliche Mittel, aber wie er sie im einzelnen verwendete, wie er sie zum Inhalt, zum Sinn seiner Werke in Beziehung setzte, das bezeugt die Klarheit seiner Partiturbilder. Wenn ein Vorwurf erhoben wird, so darf er sich nicht nur gegen den Komponisten richten, sondern muß auch die Zeit treffen, die er anders nicht erschüttern, überwältigen zu können glaubte. Denn Gustav Mahler war kein Mann des l'art pour l'art, sein Leben und Schaffen waren getragen von der Überzeugung, daß sittliche Kräfte aus der Welt der Klänge ins Diesseits hinein wirken mußten, ja — daß ohne ethisches ein musikalisches „Maß“ nicht denkbar sei.

DAS WERK

Das Lebenswerk Gustav Mahlers umfaßt neun Symphonien, eine unvollendete zehnte, „Das Lied von der Erde“ und eine Anzahl Lieder. Vom Lied ist Mahlers Schaffen ausgegangen, das Lied begleitet ihn auch während der Arbeit an den großen Orchesterwerken und wirkt in ihre Themenwelt hinein. Er stammte ja aus einer singfreudigen Gegend: „In viele meiner Sachen ist die böhmische Musik meiner Kindsheimat mit eingegangen.“ In der klassischen Symphonik blieben Liedthemen auf die Mittelsätze beschränkt, deren

Formen diese Themen auch dem Stimmungsinhalt nach entsprachen (Liedformen oder Variationenreihen). Nach und nach aber drangen lyrische Elemente stärker in die Symphonie ein, verringerten die Kontraste zwischen Haupt- und Seitenthemen und damit auch die Möglichkeiten dramatischer Konflikte. Schubert hat Liedthemen in seine Instrumentalmusik übernommen, und die mitunter zwiespältige Wirkung der Symphonien Robert Schumanns erklärt sich daraus, daß sich die lyrisch-subjektive Haltung der Themen mit architektonisch-formalen Gestaltungsprinzipien nicht in letzte Übereinstimmung bringen läßt. Natürlich wird der Werktypus Symphonie nicht grundlegend verändert, aber mit dem lyrischen ist dem subjektiven Element Bahn gebrochen und dem Eindringen des Wortes der Weg geebnet in eine Region, die ausschließlich der Musik vorbehalten schien. „Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das Wort als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß“ (Mahler, Briefe 1879—1911).

Mahlers Symphonik darf in drei große Gruppen gegliedert werden. Die erste umfaßt die Symphonien I bis IV (1888—1900). Ihre Struktur wird wesentlich durch Liedthemen bestimmt, doch immer sucht Mahler durch formale Strenge dem subjektiven Element zu begegnen; auch wenden sich schon die II. und III. Symphonie der Darstellung allgemein gültiger Inhalte zu (Tod und Auferstehung; Naturerlebnis). Das ist noch entschiedener der Fall in der zweiten Gruppe, den Symphonien V bis VIII (1902—1906), von denen drei (V bis VII) auf die Hinzuziehung des Wortes überhaupt verzichten. Mahler soll selbst geäußert haben, in der V. Symphonie habe er „ganz von vorn beginnen müssen“. In den Symphonien der ersten Gruppe treten die Themen noch im Sinn der Reihung, der Ausbreitung auf, in der Mittelgruppe aber konzentriert Mahler bereits die thematische Entwicklung durch gleichzeitige Verarbeitung verschiedener Themen oder ihrer Bestandteile. So bleiben die Themen (auch in Verwandlungen) immer gegenwärtig. Mahlers kontrapunktische Meisterschaft und logische Konsequenz wurden ergänzt durch seine Instrumentationskunst: „Die Plastik seiner Instrumentation insbesondere ist absolut vorbildlich“ — sagte Richard Strauß über Gustav Mahler. Nie aber ging es ihm nur um frappierende Klangwirkungen, sondern um eindeutige Darstellung der thematischen Entwicklung. „Das Lied von der Erde“, die IX. und die unvollendete X. Symphonie beschließen Mahlers Lebenswerk.

Ein Mensch mit so vielseitigen Interessen, im Umgang mit Büchern aufgewachsen, immer die Verbindung zu den geistigen Strömungen seiner Zeit suchend, wird den Kern seines Wesens auch in der Wahl der Texte sichtbar machen, die er mit seiner Musik in Verbindung bringt. „Des Knaben Wunderhorn“, die Gedichtsammlung von Arnim und Brentano, hat Mahler in Lied und Symphonie vielfach angeregt. Er hat die Sammlung erst 1888 kennengelernt; wie tief er der „Wunderhorn“-Welt aber vom Wesen her verbunden war, zeigen die Texte zu „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1883),

die er selbst verfaßt hat und die auch in der Sammlung der beiden Romantiker stehen könnten. Das Hell-Dunkel dieser Dichtungen, das unvermittelte Nebeneinander von Heiterkeit und Traurigkeit, die volkstümlich-plastische Sprache, manche szenischen Elemente, der Sprung vom irdischen ins himmlische Leben — alles rief in Mahler starke Resonanz hervor. Ist es auch hier das Ungenügen an der Gegenwart gewesen, das den nervösen Stadtmenschen eine andere, einfachere, reinere Welt suchen ließ, so wie er in Spaziergängen den Ausgleich zur Tagesarbeit suchte, die ihn immer wieder mit Menschen zusammenzwang? Und doch konnte er ohne sie nicht leben, suchte rastlos nach Gedankenaustausch, der ihn befruchtete.

In die II., III. und IV. Symphonie hat Mahler Gedichte aus der Wunderhornsammlung aufgenommen.

Der Mensch liegt in größter Not,
Der Mensch liegt in größter Pein,
Je lieber möchte ich im Himmel sein.

Dieser Ruf aus der Tiefe, der in Mahlers Musik so oft zum leidenschaftlichen Ansturm nach dem Licht wird, der in gläubigem Vertrauen sich selbst von einem „Englein nicht abweisen läßt“ — dieser Ruf sammelt die Sehnsucht aller Menschen in sich, ungestillt, bis sie die „himmlischen Freuden genießen“ dürfen. In ihnen münden alle drei von Mahler ausgewählten Wunderhorn-Gedichte, und er hat für sie so helle und leuchtende Weisen gefunden, wie sie nur aus tieferlebtem Leid entstehen können.

In der II. Symphonie ist auch noch eine Dichtung von Friedrich Klopstock enthalten, ein Kirchenlied. Lange Zeit war Mahler unschlüssig, welchen Abschluß er dem zyklischen Bau dieser II. Symphonie geben, wie er das im Werk liegende „Maß“ erfüllen sollte. In der Trauerfeier für Hans von Bülow (Hamburg 1894) hörte Mahler einen Choral. Die Worte trafen ihn ins Herz.

Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich's Leben
Wird, der dich schuf, dir geben!

Wieder aufzublühn, werd ich gesät.
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben,
Uns, ein, die starben.

(*Evangel. Gesangbuch 1953*)

Daß Komponisten in Texten durch die Musik bedingte Änderungen vornehmen, Worte umstellen oder durch andere ersetzen, ist nicht ungewöhnlich, und auch Mahler hat das hier getan. Er hat aber außerdem weitergedichtet, und es ist aufschlußreich, in welcher Richtung:

O glaube, mein Herz — o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, dein — ja dein, was du gesehnt,
Was du geliebt, was du gestritten.
O glaube: Du warst nicht umsonst geboren,
Hast nicht umsonst gelebt — gelitten!

Hier sucht schmerzliche Zerrissenheit nach angstvollem Grübeln, nach gespenstischen Visionen tröstenden Halt, den der Mensch in sich allein nicht finden kann. Darum zerbricht Mahler in seiner II. Symphonie mit Steigerung, ja Übersteigerung seiner Kräfte die Grenzen des Diesseits, um sich emportragen zu lassen, dem Jenseits entgegen.

Daß Friedrich Nietzsche Mahlers Gedanken stark beeinflussen und vor allem durch die Gegenüberstellung der Welten des Apollo und des Dionysos in der Kunst und im Künstler verwandte Saiten in Mahler anschlagen würde, ist verständlich. In der III. Symphonie — der fast überdimensionalen Gestaltung seines Naturerlebnisses: „Aber nun ist es die Welt, die Natur als Ganzes, welche sozusagen aus unergründlichem Schweigen zum Tönen und Klingen erweckt ist“ — hat Mahler Worte aus Nietzsches „Zarathustra“ vertont:

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief —,
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
— will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Diesem Nachtgesang aber — Ausdruck einer menschlichen Sehnsucht, in deren Richtung sich Mahler zur Zeit der Komposition wohl besonders stark gezogen fühlte — folgt wieder ein helles, gläubig-vertrauensvolles Wunderhornlied, das, vom Bim-bam der Knabenstimmen getragen, sich hochschwingt.

Liebe nur Gott in alle Zeit,
So wirst du erlangen die himmlische Freud.

Die Motive seines Übertritts zum katholischen Glauben, den der von jüdischen Eltern geborene Mahler in Verbindung mit der Berufung zum Operndirektor in Wien annahm, sind angezweifelt worden. Selbst wenn der Anlaß von außen kam, sind doch die Wirkungen nach innen ausschlaggebend. Sicher ist Mahler kein bequemer Christ gewesen. Zu viele einander widerstrebende Kräfte kamen in seiner Natur zum Tragen, als daß ein Menschen-

leben genügt hätte, sie zu letzter Einheit zu binden. Das unablässige Streben danach wird Mahler jedoch niemand absprechen können, ein Streben, das um so schwerer war in einer Zeit, die selbst schwankend, veräußerlicht und ohne Kern von innen her keine Hilfe bieten konnte. Daß diese Uneinlichkeit seiner Zeit auch Mahlers Empfinden im tiefsten kennzeichnet, dafür war er ein Kind jener Zeit. Doch der „anständige Mensch“ allein genügte ihm nie, viel eher suchte er in der Menschenliebe eine alle Wesen verbindende Kraft. Sie sollte auch die Klammer sein, stark genug, um zwei so heterogene Dichtungen wie den Hymnus „Veni, creator spiritus“ des Hrabanus Maurus (776—856) und die Schlußszene aus dem zweiten Teil des Goetheschen „Faust“ in Mahlers VIII. Symphonie zusammenzuhalten. Aber so überwältigend in seiner Geschlossenheit der erste Teil dieser Symphonie (Hymnus) gleich einem wahrhaft großen Anruf wirkt, so zwiespältig berührt trotz vieler Schönheiten, trotz eindrucksvoller thematischer Verknüpfungen in der Musik der zweite. Hier mangelt der Dichtung jene absolut unverrückbare Verbindlichkeit, die im Hymnus zum Ausdruck kommt und überzeugend auch in Mahlers Musik eingegangen ist. „Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. — Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen“ (Gustav Mahler an Willem Mengelberg). Wieder sollte — ähnlich der II. Symphonie — in tiefem Ungenügen an der Erde der Himmel gestürmt werden, und sei es auch um den Preis, daß der Stürmende im Werk sich opfere. Es führte Mahler auf einen Gipfel irdischen Ruhmes, die Uraufführung in München am 12. September 1910 ist einer der äußeren Höhepunkte seines Lebens gewesen. Die wenigsten aber wußten, daß der große Abgesang, ein tief resignierender Abschied, schon geschrieben war: „Das Lied von der Erde.“

In dieser „Symphonie für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester“ sind in sechs Sätzen ebensoviele chinesische Gedichte komponiert. Das Werk ist aber viel mehr als eine Liedfolge, eine Suite, es ist wahrhaft eine Symphonie, deren einzelne Teile nicht nur motivisch miteinander verbunden sind, sondern aus einem Gefühlszentrum hervowachsen und darum eine Einheit bilden. Mahler hat die Gedichte der Sammlung „Die chinesische Flöte“, Nachdichtungen chinesischer Lyrik von Hans Bethge, entnommen. Diese Dichtungen, teilweise von Li-Tai-Po, stammen aus dem 8. Jahrhundert. Sie sind von tiefer Schwermut; denn auch hellere Stimmungen wirken nicht ungebrochen, weil selbst in ihnen eine ungestillte Sehnsucht lebendig bleibt. Wohl bringen das „Trinklied“ und „Der Zecher im Frühling“ durch ihre visionäre Phantastik erregte Akzente in das Werk — als Ganzes aber wird es bestimmt vom episch-breiten letzten Satz: „Der Abschied.“ Im Scheiden des Tages symbolisiert sich das Scheiden vom Leben, von der Erde; das Bewußtsein der Vergänglichkeit kann auch im Augenblick des Genusses nicht übertäubt werden — der „Lust“ ist keine „Ewigkeit“ beschieden —

alles mündet schließlich in den Abschied. So erlischt auch Mahlers „Lied von der Erde“ in Sehnsucht und Trauer — mit einem unaufgelösten Vorhalt klingt es aus. Ist es die letzte Frage eines rastlos-unbefriedigten Suchers, die Frage nach dem Sinn des Lebens? Die Frage eines Menschen, der von sich gesagt haben soll, er fühle sich in dreifachem Sinn heimatlos: als in Böhmen Geborener unter Österreichern, als Österreicher unter Deutschen und als Jude in der Welt. Welcher Weg von den entfesselten Stürmen der frühen Werke zum schmerzlichen Verzicht dieses Abschieds! Auch in ihm aber erhob der Künstler sein Erlebnis über die Grenzen der Person hinaus zur Allgemeingültigkeit im Werk.

Mit Beethovens und Wagners Schöpfungen feierte der Dirigent Mahler Triumphe — der große Vollender der Klassik und der geniale Erschließer neuer Gebiete bestimmten auch den inneren Weg des Komponisten, der in einem neuen Symphonietyp Vergangenheit und Gegenwart zu verbinden strebte. Diese zusammenfassende Kraft erscheint der Nachwelt als Kennzeichen der Mahlerschen Lebensleistung. Sie sollte zudem aus dem österreichischen Musikraum verstanden werden, in den — wie wohl in kaum einem anderen — Ströme aus vielen Richtungen flossen. Nicht zuletzt aus diesen Strömen haben die Musiker zu allen Zeiten geschöpft. Achtung vor der Überlieferung verpflichtet und schult. An der Größe der Vorbilder ließ Gustav Mahler seine Werke als Zeugen eigener musikalischer Kräfte wachsen; was er der Welt zu geben hatte, bot er in strenger Wahrhaftigkeit gegen sich selbst dar — mahnendes Beispiel in seiner Zeit und über sie hinaus.

Bibliographie: *Paul Bekker*, Gustav Mahlers Symphonien, *Schuster und Loeffler*, Berlin — Die Symphonie von Beethoven bis Mahler, *Schuster und Loeffler*, Berlin — *Alma Maria Mahler*, Gustav Mahler — Erinnerungen und Briefe, *Bermann-Fischer*, Amsterdam — *Dika Newlin*, Bruckner — Mahler — Schönberg, *Bergland-verlag*, Wien — *Richard Specht*, Gustav Mahler, *Deutsche Verlags-Anstalt*, Stuttgart, Berlin — *Paul Stefan*, Gustav Mahler, *R. Piper und Co.*, München — *K. H. Wörner*, Musik der Gegenwart, *Schott*, Mainz.

Die stillbare Sehnsucht

GISBERT KRANZ

DER DICHTER UND ESSAYIST C. S. LEWIS

Daß ein Universitätsprofessor außer Forschungen für die Fachwelt auch Erzählungen für Kinder veröffentlicht, ist ungewöhnlich. Lewis Carroll, ein anglikanischer Geistlicher und Mathematiker, der 26 Jahre lang in Oxford lehrte und wertvolle wissenschaftliche Werke schrieb, wurde weltbekannt durch sein Kinderbuch *Alice in Wonderland*. Carroll starb 1898. Im gleichen Jahr wurde C. S. Lewis geboren, der auf dem besten Weg ist, einen ähn-