

Gustav Mahler (1860–1911) – Symphonie Nr. 3 d-Moll

„[...] ich habe Ihre Seele gesehen“ – Gustav Mahlers III. Sinfonie

Rücksichtsloseste Wahrheit

„Verehrter Herr Direktor, um dem unerhörten Eindruck, den mir Ihre Sinfonie gemacht hat, einigermaßen beizukommen, darf ich nicht wie der Musikant zu Musikanten, sondern ich muß wie der Mensch zum Menschen reden. Denn: ich habe Ihre Seele gesehen, nackt, splitternackt. [...]. Muß ich richtig verstehen, wo ich erlebt, empfunden habe? Und ich glaube, ich habe Ihre Symphonie empfunden. Ich fühlte ein Kämpfen um die Illusionen; ich empfand den Schmerz des Desillusionierten, ich sah böse und gute Kräfte miteinander ringen, ich sah einen Menschen in qualvoller Bewegtheit nach innerer Harmonie sich abmühen; ich spürte einen Menschen, ein Drama, Wahrheit, rücksichtsloseste Wahrheit!“

Arnold Schönberg an Gustav Mahler am 12.12.1904

Die Besetzung von Gustav Mahlers dritter Sinfonie sieht allein für die Blasinstrumente 35 Personen vor. Kommen noch das Korpus der Streicher, Harfe und das reiche Schlagwerk, sowie Altsolo, Frauenchor und schließlich noch der Kinderchor hinzu, bildet die Aufstellung von Orchester, Solisten und Chören eine Menschenmenge, die eine denkbar große Öffentlichkeit darstellt: Militärparaden, große Feierlichkeiten, aber auch die Klangkulisse einer Umwelt, in der es viele Menschen gibt, zunächst unabhängig davon, ob sie sich gemeinsam zu einer Gruppe bilden, sich verstreuen, sich einander entziehen, einer Ordnung folgen oder sich einer solchen widersetzen. Arnold Schönbergs hoch persönliche Ansprache an den „verehrten Herrn Direktor“ stellt die Diskrepanz zwischen einer offenbar empfundenen radikalen Privatheit, einer Begegnung mit der splitterackten Seele, und dem beträchtlichen Aufgebot an Öffentlichkeit und öffentlicher Arbeit dar. Es sind doch Menschen, die professionell Musik machen, die Schönberg in der dem Brief vorausgehenden Probe beobachten konnte, wie auch Mahler selbst als Direktor der Wiener Hofoper wie als Dirigent eben dieser Sinfonie durchaus als Funktionsträger in Erscheinung getreten ist, was Schönberg gänzlich bewusst gewesen sein dürfte. Um das Paradox, nämlich genau darum, in dieser im Rahmen romantischer Sinfonik überbordenden Form von Öffentlichkeit das denkbar Innerste nach außen zu kehren, scheint es Schönberg in seiner direkten Ansprache an Mahler, den er zu diesem Zeitpunkt im Übrigen kaum kannte, wohl zu gehen.

Schon der Beginn der Sinfonie ist weder geheimnisvoll noch heimlich oder intim: Ein sehr klares, in Rhythmik und harmonisch-melodischer Kontur fast zu klares Thema, welches die mit mehr als eineinhalb Stunden überlange Komposition mit einer aggressiven Mimikry sanglicher Themen aus dem Repertoire großer Sinfonik eröffnet, verwendet diesen Moment der größtmöglichen Neugier und Offenheit beim Publikum, um mit einer Reminiszenz sinfonischer „Fachsprache“ einen Rahmen zu bilden, der mit dem Aufgebot der acht Hörner und vier Posaunen eine sinfonische Maschinerie aufruft, die offenbar im Geiste Beethovens und Brahms' ebenso Themen und einen sinfonischen Tonfall zu produzieren vermag wie sie imstande ist Menschenmassen zu instrumentalisieren.

Gustav Mahler komponierte die Sinfonie zwischen 1892 und 1896. Zwischen der Vollendung der Partitur und der vollständigen Uraufführung am 9. Juni 1902 unter Mahlers Leitung auf dem 38. Tonkünstlerfest in Krefeld lagen noch einmal fast sechs Jahre, innerhalb derer es recht bald zu Voraufführungen des zweiten, dritten und sechsten Satzes unter Felix Weingartner und Arthur Nikisch in Berlin kam. Diese Aufführungen wurden gut besucht und von der Musikkritik kontrovers diskutiert, so dass die Neugier auf den noch ausstehenden Beginn der Sinfonie – der im Particell schon seit 1896 existierte – groß gewesen sein muss, und das bei einer über das Fachpublikum deutlich hinausgehenden Öffentlichkeit.

Bereits im September 1895 notierte Mahler in einem Brief an seine Jugendfreundin Natalie Bauer-Lechner ein Konzept der Sinfonie, welches vorläufige Überschriften der ursprünglich sieben geplanten Sätze enthielt:

- I. – ? (*Ein Sommernachtstraum*)
- II. *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen*
- III. *Was mir die Tiere im Walde erzählen*
- IV. *Was mir die Nacht erzählt (Der Mensch)*
- V. *Was mir die Morgenglocken erzählen (der Engel)*
- VI. *Was mir die Liebe erzählt*
- VII. *Was mir das Kind erzählt*

Den geplanten VII. Satz arbeitete Mahler zum Finalsatz der vierten Sinfonie um, das Konzept zum ersten Satz heißt in den Briefen „Der Sommer zieht ein“ und wie in der Anlehnung des Titels an Felix Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum* mischen sich auch in Mahlers Vorstellung sublimen Naturreligion, Erotik, aber eben auch die Derbheit und Brutalität des antiken Pan. Zu dieser Derbheit gehören – ganz anders als bei Mendelssohn – der Ton und die Sphäre des Regimentsorchesters, welche bei Mahler und insgesamt in der österreichischen wie deutschen Lebenswelt vor dem ersten Weltkrieg weniger Kolorit als ein Stück direkt erfahrbare Lebenswirklichkeit waren. Mahlers Idee von Natur ist demnach ganz anders als die durch Goethe und die Spinoza-Rezeption der romantischen Dichtung inspirierten Ideen von Naturreligion des mittleren 19. Jahrhunderts, da weniger eine organisch wachsende Natur als Quelle der Schöpfung, Produktion und dynamischen Gestaltung das Zentrum bildet als eine zweite Natur, welche Gemachtes und Gewachsenes wie auch Erinnerung chaotisch und im Schaffen auch zerstörerisch vermengt. Damit werden Illusionen über eine abgesonderte und autonome Welt der Musik, welche Schopenhauers Philosophie ebenso wie Wagners Musikdramen noch zu transportieren in der Lage sind, mit einer Realität aus sinnlicher Überforderung und Umweltklängen konfrontiert, der sie letztlich nicht standhalten.

Kämpfen um Illusionen

Der Text des vierten Satzes entstammt dem „Mitternachtslied“ aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*:

*Oh Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief –,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
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!*

Mahler transformiert die zwölf Schläge der Mitternachtsglocke (Eins! ... Zwei!...), die bei Nietzsche zwischen den Gedichtzeilen stehen, in die Glockenschläge, die der Kinderchor im folgenden Satz anstimmt. Die Trennung zwischen dem sprechenden Individuum und den offenbar auch im Traum wichtigen Signalen einer öffentlichen Ordnung wie Nachtwache und Nachtglocke wird bei Mahler durch die Verteilung auf zwei Sätze noch verstärkt.

Gerade der Beginn des vierten Satzes ist außerordentlich berührend, da die einsilbigen Worte zusammen mit der rätselhaften Harmonik des Beginns und dem fast pantomimisch agierenden Spiel der tiefen Streicher an der

Hörbarkeitsgrenze tatsächlich so etwas wie Urlaute zu bilden scheinen. Obwohl kein größerer Kontrast zum krachenden un-geheimen Beginn der Sinfonie denkbar ist, sind es doch fast dieselben Harmonien wie die von den Posaunen im Anschluss an die Eröffnungsfanfare des ersten Satzes gespielten, und zwar beide Male so deutlich und verständlich, dass eine strukturelle Identität der unvereinbaren Sphären in sehr ruhiger und angesichts des Aufwands der gesamten Sinfonie auch minimalistischer Darstellung nahegelegt wird, ein wenig wie ein harmonisches Geländer, von dem aus das Publikum mit dem Komponisten zusammen die Unverständlichkeiten und Unvereinbarkeiten von Wirklichkeit zumindest von sehr nahe betrachten kann.

Mahler selbst gab als Ursprung dieser Harmoniefolge eine Idee aus seiner Gymnasialzeit an – es ist vielleicht kein Zufall, dass die Ausgabe des siebten Bandes der Werke von Heinrich Schütz durch Philipp Spitta, in deren Anhang auch zwei berühmte Werke von Claudio Monteverdi einem größeren Fachpublikum bekannt wurden, ebenfalls Mitte der 1890er Jahre erfolgte und so ein großes Interesse an scheinbar magischen Harmoniefolgen aus einfachsten, aber aus dem klassischen Kadenzverständnis in ihrer Subjektivität heraustretenden Dreiklangsverbindungen zwar nicht hervorrief, aber doch enorm verstärkte. Dass Mahler diese Einfachheit in identischer Form sublim, banal, derb, zerstörerisch, persönlich und überindividuell zu gestalten vermag, ohne auch nur nach Varianten in der harmonischen Tonsprache zu suchen, gehört ebenso zur Desillusionierung wie auch zum Kampf und zum Festhalten an der Wirkmächtigkeit romantischer Harmonik.

Ariane Jeßulat