

Gustav Mahler (1860–1911) – Symphonie Nr. 9

Einen der tiefst empfundenen Texte zu Gustav Mahlers Neunter Symphonie schrieb ein anderer Komponist, der 27jährige Alban Berg, in einem Brief an seine Frau Helene im Herbst 1912 – im Jahr der Uraufführung der Neunten, drei Jahre nach ihrer Entstehung und ein Jahr nach Mahlers frühem Tod:

„Ich habe wieder einmal die IX. Mahler-Symphonie durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, in Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen – bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam. Dieser ganze Satz ist auf die Todesahnung gestellt. Immer wieder meldet sie sich. Alles Irdisch-Verträumte gipfelt darin (daher die immer wie neue Aufwallungen ausbrechenden Steigerungen nach den zartesten Stellen), am stärksten natürlich bei der ungeheuren Stelle, wo diese Todesahnung Gewissheit wird, wo mitten hinein in die tiefste, schmerzvollste Lebenslust mit höchster Gewalt der Tod sich anmeldet. Dazu das schauerliche Bratschen- und Geigensolo und diese ritterlichen Klänge: der Tod in der Rüstung! Da gibt's kein Auflehnen mehr! – Es kommt mir wie Resignation vor, was jetzt noch vor sich geht. Immer mit dem Gedanken an das Jenseits, das einem in der Stelle misterioso gleichsam wie in ganz dünner Luft – noch über den Bergen – ja, wie im luftverdünnten Raum (Äther) erscheint. Und wieder, zum letzten Mal, wendet sich Mahler der Erde zu – nicht mehr in Kämpfen und Taten, die er gleichsam (wie schon im Lied von der Erde, mit den chromatischen morendo-Läufen nach abwärts) von sich abstreift, sondern ganz und nur mehr der Natur. Was und wie lang ihm die Erde noch ihre Schätze bietet, will er genießen! Er will, fern von allem Ungemach, in freier, dünner Luft des Semmerings, sich ein Heim schaffen, um diese Luft, diese reinste Erdenluft zu trinken, mit immer tieferen Zügen dass sich das Herz, dieses herrlichste Herz, das je unter Menschen geschlagen hat, weitet – immer mehr sich weitet – bevor es hier zu schlagen aufhören muss.“



Mahlers Neunte Symphonie war das letzte Werk, was er vollendete, und so ist es nicht verwunderlich, dass sie von der Uraufführung an als sein Abschiedsgesang, sein Vermächtnis verstanden wurde. Dirigenten der ersten Stunde wie Bruno Walter und Willem Mengelberg notierten in ihre Partituren Sätze wie „Mahlers Seele singt ihren Abschied!“, und der erste Mahler-Biograph Paul Bekker gab der Symphonie die Überschrift „Was mir der Tod erzählt“ (einzig Adorno stellte sich all dem als „albern hochtrabend“, „Entstellung“, gar „Nötigung“ entgegen). Die Mystifizierung der Neunten wurde nicht unwesentlich befeuert durch die Legende um ihre Zählung: da weder Beethoven noch Bruckner über ihre Neunte Symphonie hinausgekommen waren, soll Mahler aus abergläubischer Furcht vor dem Begriff der „Neunten“ sein Lied von der Erde nur im Untertitel Symphonie genannt und nicht als seine Neunte gezählt haben, um dann erleichtert bei der später folgenden, heute aufgeführten Neunten Symphonie zu sagen, dass es nach dem Lied von der Erde ja eigentlich seine Zehnte sei – Ironie des Schicksals, dass er auf diese Weise selbst dafür sorgte, dass seine gezählte „Neunte“ tatsächlich seine letzte werden sollte. Arnold Schönberg schließlich fasste die mystische Verknüpfung von „Neunter“ mit dem Tod so: „Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die Zehnte schriebe. Und das soll wohl nicht so sein.“

Von Mahler selbst jedoch, der sich sonst gerne wort- und bildreich zu seinen Werken äußerte, ist zu seiner Neunten nur eine einzige Briefstelle überliefert, im Spätsommer 1909 an Bruno Walter: „Ich war sehr fleißig und lege eben die letzte Hand an eine neue Symphonie... Das Werk selbst (soweit ich es kenne – denn ich habe bis jetzt nur blind darauf losgeschrieben und kenne jetzt, wo ich den letzten Satz eben zu instrumentieren beginne, den ersten nicht

mehr) ist eine sehr günstige Bereicherung meiner kleinen Familie. Es ist da etwas gesagt, was ich seit längerer Zeit auf den Lippen habe – vielleicht als Ganzes am ehesten der Vierten an die Seite zu stellen.“ Ungewöhnlich bescheiden klingt diese Ankündigung seiner Neunten (soeben im Schaffensfuror eines Sommers niedergeschrieben!), vergleicht man es etwa mit der Emphase, mit der er wenige Jahre zuvor seine Achte ausführlich auslegte und zu seinem besten Werk erhob. Sollte bisher jede seiner Symphonien die ganze Welt in Töne fassen, mehr noch, in jeder Symphonie eine Welt neu erschaffen werden – so sind plötzlich all diese Welten nur mehr seine „kleine Familie“, und die Neunte ein weiteres Kind unter vielen. Man meint aus diesen leisen Worten zu spüren, dass für Mahler seine Neunte keiner großen Fürsprache bedurfte, aber auch die Vorahnung, dass die Zeit des Fürsprechens und Werbens für ihn bald vorbei sein werde – seine Musik muss nun ohne ihn bestehen und weiterleben. Jedoch sind Mahlers Symphonien auch ohne programmatische Deutungen und ohne gesungenen Text auf eine spezifische Art beredt, wie ein Beispiel zeigen soll: Das Lied von der Erde, direkt vor der Neunten komponiert, endet mit den Worten „ewig, ewig“, leiser und leiser wiederholt.



Die letzten drei Male aber fehlt das zweite „ewig“, so dass die Melodie im ppp einen Ton über dem Grundton hängen bleibt – als ob das zweite „ewig“ nicht mehr hier hörbar wäre, zu weit entfernt schon, in einer anderen Sphäre gesungen. Und genau mit dieser abfallenden Sekunde, auf dem zweiten Tonleiterton in der Schwebel bleibend und aufgeladen mit der Bedeutung des wehmütigen Abschieds: mit ihr beginnt das erste Thema der Neunten Symphonie, zweimal in den Geigen wiederholt – als setzte die Neunte ohne Worte unmittelbar fort, wo das Lied von der Erde verklungen war. Im Manuskript der Neunten schließlich textiert Mahler gegen Ende des Satzes dieselbe fallende Sekunde in den Klarinetten mit den Worten: „Leb’ wol! Leb’ wol!“. So wird doch noch von ihm selbst der Übergang der Musik ins „ewig“, ins Jenseitige, verbunden mit seinem Abschied von dieser Welt; all dies gefasst in ein kleines musikalisches Motiv.

Wenn wir nun die Neunte kurz zurücktretend als Ganzes betrachten, wirkt sie im Vergleich zu den vorhergehenden geradezu klassisch proportioniert, verwendet kein übermäßig besetztes Orchester mehr (also ohne Singstimmen, Herdenglocken oder Holzhammer) und kehrt nach formalen Experimenten zur traditionellen Viersätzigkeit zurück. Jedoch entsprechen die vier Sätze nicht den Erwartungen: als Ecksätze stehen hier zwei langsame Sätze, die zwei Scherzi umrahmen – was in klassischer Symphonik die beiden nebensächlichen Mittelsätze waren, wird hier zur alleinigen Hauptsache. Und auch die Einheit der Tonarten verrutscht: dem ersten Satz in D-Dur steht das Finale in Des-Dur gegenüber, nur einen halben Ton tiefer, aber damit fast am entgegengesetzten Ende des Tonartenzirkels – als sei die Musik den Händen des Komponisten nur ein wenig entglitten, doch damit schon ganz im Anderswo angekommen. Zurück aus der Vogelperspektive der Theorie, der erste Satz beginnt. Ein schwer fassbarer Rhythmus stolpert zwischen Cello und Horn, dazu einzelne forte-Töne aus dem Bassregister der Harfe, ein gehauchtes Kontrabass-Flageolett, irrlichternde Terztriller in der Bratsche – Stellen wie dieser verstörende Anfang gaben der Neunten die Aura, als letztes Werk der Romantik zugleich das erste Werk der Moderne zu sein. Die Musik sucht nach sich selbst, nach Ton und Takt, arbeitet sich aus dem Unartikulierten, dem Unsagbaren heraus, bevor mit dem oben beschriebenen, erlösenden „ewig“-Motiv in den Geigen endlich ein Fluss entsteht, dem sich der Hörer anvertrauen mag.

Im Wechselgesang entwickeln Zweite Geige und Horn aus diesem Motiv ein erstes Thema, versonnen erst, dann schwelgend. Nach elf Takten tritt die Erste Geige hinzu, und wenn man auch wahrnimmt, dass beide Geigen weiterhin dasselbe thematische Material ausbreiten, so kann man doch in der Überlagerung ihrer zwei Melodien keine von beiden festhalten: man spürt das Vertraute und kann es doch nicht greifen. Und so bleibt es den Satz

über: so oft das erste Themenfeld wiederkehrt, ist es nie wie beim vorigen Mal. Es gibt nirgends eine affirmative Wiederkehr des Themas wie bei Bruckner, auch ist es nicht wirklich eine sich entwickelnde Folge von Variationen, sondern eher: als wären alle Varianten nur Erinnerungen an das eigentliche Thema, welches aber nie erklingt. Oder anders gesagt: jeder schöne Moment in dieser Musik ist, einmal gehört, für immer vorbei.

Diesem ersten Themenfeld in Dur tritt leidenschaftlich-auffahrend ein zweites in Moll entgegen, und aus dem oft unvermittelten Wechsel beider erwächst der erste Satz; schwingt sich das erste Themenfeld zu Momenten von leidenschaftlicher Größe und Schönheit empor, so folgen konsequent verstörende Zusammenbrüche, wie auf dem Höhepunkt des Satzes, als die tiefen Blechbläser im fff den Anfangsrhythmus intonieren, und der folgende schwere Kondukt nur mühsam in eine weitere Erinnerung des warmen ersten Themas zurückfindet. Das unerwartet kammermusikalische misterioso und den sphärischen Schluss aber kann man nicht schöner beschreiben als Alban Berg es im oben zitierten Brief tut.

Der zweite Satz ist ein Scherzo mit zwei Trios und zugleich die erste echte Collage der Musikgeschichte: der Hauptsatz und beide Trios sind Tänze in konträren Charakteren, verschiedenen Tonarten, sogar in völlig unterschiedlichen Tempi, die Mahler ohne Übergang unvermittelt aufeinanderprallen lässt. Ein gemächlicher Ländler beginnt, etwas täppisch und sehr derb karikiert er das Ländliche des Ländlers, die Violinen schwerfällig und wie Fiedeln. Dagegen braust das erste Trio als schneller Walzer daher, melodisch mitreißend, aber harmonisch orientierungslos, bis es schließlich mit penetranten Nachschlägen der Pauken und Posaunen in Es-Dur sich feststampft, dabei jeden Walzerschwung verlierend. Nur das zweite Trio, als langsamer Ländler, bildet einen romantisch-verträumten Rückzugspunkt; doch auch der kippt viel zu schnell wieder in den rasenden Walzer, und ab hier gerät der Satz mehr und mehr in Schräglage. Die verschiedenen Tänze greifen immer schneller ineinander, widersprüchliche Spielanweisungen wie *morendo* und *scherzando* stehen im selben Takt, ein parodistischer Tanzwirbel wie später bei Schostakowitsch. Schließlich stockt das Drehen, scheinbar kehrt der Anfang wieder, dünnt aber rasch aus, und wie im ersten Satz bleiben zum Schluss nur mehr erinnerungsartige Reminiszenzen an die Tänze, teils nach moll getrübt, immer leiser und feiner sich entfernend: so wird selbst derb-lustige Volkstümlichkeit, für die die drei Tänze stehen, im Abschied nehmenden Rückblick wehmütig vergoldet und jeder Grobheit enthoben. Bruno Walter sagte zu diesem Satzende: „Man spürt: der Tanz ist aus.“

Doch keine Erholung: die Rondo-Burleske, die nun folgt, ist der Gipfel von Mahlers grimmigen musikalischen Humor, für den er zeitlebens berüchtigt war. Schon in der Tempobezeichnung heißt es *Sehr trotzig*, und was folgt, ist das Wildeste, aber auch Virtuoseste, was Mahler je schrieb – lässt man sich mitreißen, stockt allein beim Zuhören der Atem. In sechs Takten wird das Tonmaterial hingeworfen, und dann beginnt ein marschierendes Fugato, in rücksichtsloser linearer Polyphonie, harmonisch auf der Grenze zum Atonalen und oft jenseits von ihr. Auch die kurz aufleuchtenden, schlagerartig-trivialen Seitenmelodien können nicht bremsen, sondern werden im Moment ihres Erklingens in den Sog hineingerissen. In Anlehnung an Schuberts „Lebensstürme“ spricht Jens Fischer hier von einem „Lebenstornado“, der die ungeheure leere Betriebsamkeit der Welt nachzeichnet, an der Mahler oft verzweifelte – in einem Brief an Bruno Walter aus New York schreibt er 1909: „Wie unsinnig ist es nur, sich vom brutalen Lebensstrudel so untertauchen zu lassen! Sich selbst und dem Höheren über sich nur eine Stunde untreu zu sein! Aber das schreibe ich nur so hin – denn bei der nächsten Gelegenheit, also z. B. wenn ich jetzt aus diesem meinem Zimmer hinausgehe, werde ich bestimmt wieder so unsinnig wie alle anderen. Was denkt denn nur in uns? Und was tut in uns?“ Auch wenn es zu weit führt – der Gedanke, dass der irrsinnig überhetzte Marsch der Rondo-Burleske allzu präzise die Welt schildert, die sich gerade begeistert in den ersten Weltkrieg stürzt, drängt sich auf.

Umso überraschender beinhaltet der Satz seinen eigenen Gegenentwurf, seine Gegenwelt: denn plötzlich hält das Marschieren inne, mehrere auffliegende Glissandi der Harfe und der Geigen eröffnen wie ein mehrfach wiederholter Zaubervorhang unerwartet kurze Blicke auf traumhafte, irrealer Szenen, bis schließlich eine Landschaft von ungeheurer Ruhe und Friedlichkeit sich dem Ohr darbietet. Deren expressive Melodik erwächst aus einem einzigen

kleinen Motiv, dem Doppelschlag: ein Ton, von seiner oberen und unteren Nebennote umspielt. So ewig der friedliche Moment scheint, so vergänglich ist er; fernes Paukengrollen und nervöse Streicherfiguren kündigen die Rückkehr des Fugato-Marsches an, der dann aber urplötzlich im fortissimo hereinbricht und seinen unterbrochenen, rasenden Sturz in den Abgrund vollendet.

Was kann als Finale folgen? Es ist ein großer Abgesang, das „Adagio aller Mahlerschen Adagios“, und: alles baut sich auf dem kleinen Motiv des Doppelschlags auf, Melodien und Gegenstimmen, zunächst als rasche Verzierung, aber dann immer mehr gedehnt und Ton für Ton ausgekostet. Wie Mahler die unscheinbare barocke Verzierung zum tragenden Gedanken des Finales erhebt, ihn mit Bedeutung und Emotion bis zum Bersten füllt, von allen Seiten beleuchtet – es lässt daran denken, wie einem im Moment des Abschieds jede Kleinigkeit mit Bedeutung aufgeladen erscheint, so dass eine schlichte Blume zu Tränen rühren kann. Ein Zufall sicherlich, dass das musikalische Zeichen für den Doppelschlag dem Symbol für „Unendlich“ annähernd gleicht. Aber durch den Doppelschlag wird auch eine Brücke geschlagen zu der zerbrechlichen Insel der Ruhe im dritten Satz, die dort noch vom Tosen der Welt zertrampelt schien: hier im Finale ersteht sie zu umso größerer Ruhe, größerem Frieden wieder auf, und alles Tosen ist vorbei.

Wie im ersten Satz steht diesem ersten Feld in Dur ein zweites in Moll gegenüber: der selige Streichergesang erstirbt, und über einem einzigen überhängenden Ton erhebt sich ein einsames, mahnendes Fagottsolo. Strebt das erste Feld bei jeder Wiederkehr zu immer größerer Dichte und Expressivität, so bleibt das zweite stets äußerst kammermusikalisch und pianissimo, mit Spielanweisungen wie ohne Empfindung, oder auch mit über vier Oktaven Abstand zwischen der Melodie in den höchsten Lagen der Geigen und den in der Tiefe begleitenden Bässen – der Klang einer kaum zu ertragenden Leere, der das Doppelschlag-Thema zu immer größerer Emphase und Leidenschaft herausfordert.

Schließlich aber, nach der letzten Klimax des Orchesters: das langsame, zögernde, unaufhaltsame Verlöschen jeglicher Musik. Ein Zerfallen und Zerfasern, eine Stimme nach der anderen versiegt, hebt im pp kurz wieder an, um wieder zu verstummen; mehr und mehr ist nur noch Stille statt Musik. Eine letzte Melodie erklingt mit inniger Empfindung in den Geigen: es ist ein Zitat aus den Kindertotenliedern, jener wehen Gesänge über den Tod des eigenen Kindes, wie ihn Mahler 1907 selbst erleben musste. Das Lied trägt den Titel „Oft denke ich, sie sind nur ausgegangen“, und die hier von den Geigen wortlos zitierte Zeile lautet: „...im Sonnenschein! Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!“. Und so, wie zu Beginn der Neunten die Musik aus dem Unartikulierten heraus erst zu sich finden musste, so gleitet sie jetzt, mehr verstummend als verklingend, ins Unsagbare hinüber.

Hans Christian Oelert