

Dieser Vortrag wurde am 9. November 2011 in freier Rede gehalten. Die Drucklegung erfolgte auf Grund vorhandener Tonbandaufzeichnungen. Die Zitatangaben sind mangelhaft, Verkürzungen permanent vorhanden und grammatikalische Ungenauigkeiten aus der freien Rede erklärbar. Dafür bittet der Autor um Verständnis

## Mahlers Welt

Auf dem Weg zurück nach Leipzig, nachdem Johann Sebastian Bach seine Frau und zwei Kinder verloren hat, schreibt er in sein Tagebuch: *Herr gib, dass ich meine Freude nicht verliere*. Einige Jahrzehnte später schreibt Ludwig van Beethoven *Oh Ihre Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet, wie unrecht tut ihr mir!* Wenige Jahre darauf schreibt der erste große Wiener Komponist, Franz Schubert, in eine symphonische Tondichtung, einen Liederzyklus gekleidet *Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus*. Es braucht ein paar weitere Jahre, bis ein großer Komponist, Johannes Brahms, den Bibeltext vertont *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*. Ich setze jetzt hier ein nicht vorhandenes „weil“ ein, denn auf dieses *wir haben hie keine bleibende Statt* antwortet ein Komponist namens Gustav Mahler, weil *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Wenige Jahre darauf schreibt ein Komponist im Vorwort seiner Harmonielehre *Ich habe die Menschen nie verstanden, warum sie lieber Halbgötter als Vollmenschen sein wollen* – Arnold Schönberg.

Ich könnte jetzt eigentlich schon aufhören, weil mit diesen Beispielen eine Entwicklung der Geschichte der Kunst insofern beschrieben wird, nämlich der *Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit*, um Hegel zu zitieren. Als Erklärung der Geschichte, definiert dieses Hegel-Zitat aber auch den Sinn der Kunst, im Sinne der fortschreitenden Subjektivität, und im Sinn einer immer verstärkten Vergeistigung der Kunst, ein Heraustreten aus der Sinnlichkeit in die absolute Geistigkeit der Entwicklung des Menschen.

Diese Kette der Äußerungen beginnend bei Bach, es ist eigentlich ein Gebet an Gott, dann dieser Brief an die Menschheit Beethovens, dann diese autobiographische Bestandsaufnahme der Einsamkeit des Individuums in dieser Welt, zeigt direkt – und hier nimmt Gustav Mahler eine Sonderstellung ein – die Entwicklung und die Stellung eines Künstlers im Fortschreiten der Zeit als Bewusstsein der Freiheit auf.

Gustav Mahler ist in vielerlei Hinsicht ein Sonderfall, und ich werde mich bemühen, diesen Sonderfall im Kontext mit dem, was Wien als geistiger Ort in Europa bedeutet, zu verdeutlichen und herauszuarbeiten. Ich möchte Gustav Mahler in jenen Kontext stellen, den er einnimmt und von dem ich glaube, dass er bis heute nicht in dem Maße erkannt ist, wie es notwendig wäre.

Mahler ist ein echter Wiener Komponist. Warum? Weil er nicht in Wien geboren ist. Alle großen Komponisten, mit wenigen Ausnahmen wie Franz Schubert, Johann Strauss, und das Triumvirat Schönberg, Webern, Berg, sind natürlich Wiener Komponisten, aber nicht in Wien geboren. Beethoven in Bonn, Gluck in Berching in der Oberpfalz, Mozart, Haydn, Brahms etc. etc. Aber es hat schon etwas für sich, dass man diese Komponisten als Wiener bezeichnet.

Mahler ist in Kaliste geboren, in der Nähe von Iglau, es ist wichtig zu wissen, dass Iglau eine deutsche Enklave in Mähren war. Er ist in der Hochblüte der Spätromantik, 1860, geboren, die Jahreszahlen sind wichtig und noch wichtiger ist sein Todesjahr 1911. Es gibt einen Ausspruch von Mahler, den uns Alma Mahler überliefert hat, der drückt das sehr schön aus. Er drückt etwas aus, das nicht nur auf die Person Gustav Mahler zugeschnitten ist, sondern auch das in einer ganz bestimmten Zeit liegende zeitgeistige Gefühl. Jede Zeit hat ihre eigene besondere Charakteristik – ein Signum, das man einer Epoche im Nachhinein zuschreibt -, der objektive Geist ist und bleibt eine Notwendigkeit spezifische Zustände menschlichen Daseins zu erkennen.

Ein Ausspruch zeigt sehr schön die Herkunft, zeigt sehr schön den Zeitgeist, zeigt aber vor allem natürlich den Charakter und das Wesen Gustav Mahlers. Iglau war 95-98 % deutschsprachig, eine Enklave in Böhmen, und der Mahler zugeschriebene Ausspruch lautet: *Ich bin ein dreifach Heimatloser, als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt.* Diese Heimatlosigkeit verstärkt sich durch ein Weltgefühl, welches in Wien immer schon herrschte.

Mahler kommt 1874 nach Wien, besucht hier das Konservatorium, studiert Musik, aber was noch viel wichtiger ist, er besuchte verschiedene Vorlesungen der Geisteswissenschaften und studierte bei Robert Zimmermann, einem Herbart-Schüler, Philosophie.

Generell kann man über Gustav Mahler sagen, dass wir es bei ihm mit einer der gebildetsten Künstlerpersönlichkeiten des 19./20. Jahrhunderts zu tun haben. Seine Bildung war enorm. Schon als Jugendlicher, in der Gymnasialzeit, verfasst er eine aufsehenerregende Arbeit – heute könnte man sagen eine Bachelor- oder Masterarbeit – über Schiller. Er kann seitenweise Balladen von Schiller zitieren, er beschäftigt sich mit Schiller, Goethe, Jean Paul und mit der gesamten Literatur. Es gibt Briefstellen, in denen er schreibt *Ich bin ein Vielleser*, und er hat tatsächlich alles gekannt, mit zwei Ausnahmen, Adalbert Stifter und Hegel, auf die ich später vielleicht noch Bezug nehmen werde, inklusive natürlich einem der Abgötter seiner Zeit, Shakespeare – das ist äußerst wichtig. In der Philosophie waren es hauptsächlich Nietzsche und Schopenhauer, die damaligen „Götter“ der Philosophie in Wien. Wir kommen noch dazu, warum das so war. Dazu gibt es eine berühmte Geschichte: Mahler sitzt mit Webern und Berg zusammen und sagt zu ihnen *Lest ihr eh Dostojewski, das ist nämlich wichtiger als Harmonielehre und Kontrapunkt!* Das sagt ein Komponist vom Range eines Gustav Mahler! Daran sieht man die Stellung der Bildung und Kultur für diesen Mann. Wir sind in der glücklichen Lage, eine umfangreiche Briefsammlung von Mahler zu haben, und wenn man den Briefwechsel durcharbeitet, dann staunt man und fragt sich, wann hatte er noch die Zeit, zu komponieren oder zu dirigieren, bei so vielen Briefen die er geschrieben hat und so vielen Büchern, die er gelesen hat. Er bildet sich bis zu seinem letzten Atemzug. Für ihn ist Bildung eine Überwindung der Unbillen des Lebens, Bildung nicht im Sinne des Bildungsbürgertums, dass sich damit in den Vordergrund spielen will und erhöhen möchte über andere, beispielsweise das Proletariat, das ist ihm ganz fremd, für ihn ist es – ich würde sagen – eine religiöse Aufgabe im Sinne Hermann Brochs. Das bekommt er von Nietzsche mit.

Der junge Gustav Mahler kommt nach Wien, und hier muss man eine Sache noch bedenken, die ganz wichtig ist, er kommt aus einem jüdischen Haus. Alma Mahler, die sehr viele falsche Aussagen über ihn gemacht hat, behauptete, dass er sich eigentlich seines Judentums geschämt hätte. Das halte ich schlichtweg für einen Unsinn und ich kann es, glaube ich, sogar musikalisch beweisen. Mahler wächst in einem nicht orthodoxen jüdischen Haus auf, sein Vater ist ein zu cholерischen Ausbrüchen neigender Freigeist, trotzdem hat Mahler sehr wohl den mosaischen Religionsunterricht besucht und das zeigt, dass er auch jüdisch erzogen wurde, nicht in der Praxis einer orthodoxen Familie zu Hause, aber doch im jüdischen Geist. Dazu muss man wissen, dass es in Iglau – das war ja nicht überall so – ein konfliktfreies Einverständnis zwischen der dortigen katholischen Kirche und dem Rabbinat gegeben hat.

Man kann also davon ausgehen, dass Gustav Mahler erst in Wien mit Antisemitismus in Kontakt kam. Das ist nicht unwichtig.

Mahler bekommt in Wien ein musikalisches, aber auch ein philosophisches Rüstzeug mit. Und jetzt schließe ich einen Kontakt zum Begriff Judentum. Es gibt eine Briefstelle, in der Mahler über den 3. Satz seiner 1. Symphonie schreibt, dass dieser eigentlich unter dem Begriff der *eironeia*, der Ironie aristotelischer Prägung, zu verstehen sei. Er ist also nicht nur mit dem Vokabular, sondern auch mit dem Geist philosophischer Gedanken absolut vertraut. Das kommt auch überall heraus, wenn er über Nietzsche und Schopenhauer schreibt und philosophiert. Aber wieso ist es wichtig zu sagen, dass der 3. Satz der 1. Symphonie unter dem Begriff der *eironeia* zu verstehen ist? Wenn man sich diesen Symphonie-Satz vergegenwärtigt: er beginnt mit einem an und für sich freudigen Pilgerlied nach Santiago de Compostela, welches Mahler aber in einen Trauermarsch umfunktioniert. Das sagt schon sehr viel aus. Ein Pilgerlied, das die Freude ausdrückt, nach Santiago als Höhepunkt für jeden gläubigen Katholiken zu pilgern, wird hier zu einem Trauermarsch der k.u.k. Armee. Wieso funktioniert er das um? Und danach kommt diese unglaublich jüdische Shtetl-Musik und dann kommt die Reprise des Trauermarsches. Und dann wird dieser Trauermarsch noch einmal umfunktioniert in eine jüdische Musik, der Trauermarsch macht eine Metamorphose durch, eine Entwicklung, in der er sogar den „christlichen“ k.u.k. Trauermarsch umdreht. Was will Mahler damit sagen: als er die 1. Symphonie komponiert hat, war ihm absolut klar, wo er eigentlich hin will: in die Direktion der k.u.k. Hofoper in Wien. In einer anderen Briefstelle spricht Mahler über diesen Symphonie-Satz von der „Jagdgesellschaft“. Wenn man das Pilgerlied und die Jagdgesellschaft zusammenbringt, so ergibt sich ein ganz klares Bild: man wird Jagd auf ihn machen, um zu verhindern, dass er Hofoperndirektor wird. Als Jude unmöglich, diese Position zu bekleiden, als zum Katholizismus Konvertierter räumte er sich viel mehr Chancen ein.

Er war strebsam, man könnte fast sagen, ein Karrierist, aber vor allem äußerst unangenehm im Umgang mit Menschen, wenn er etwas durchsetzen wollte. Das ist ihm auch immer angekreidet worden. Man warf ihm vor, dass er als Komponist sowieso unmöglich sei, so laut, und überhaupt sei er wirklich kein guter Mensch, das ist natürlich schon ein großes Problem, weil man sich bei Dirigenten immer fragt, wenn sie ständig ausbessern, gehört das nicht zu ihrem Wesen als Musiker, Mahler war ja äußerst unangenehm, es gibt ja genug Berichte, von Felix Salten dieser berühmte Artikel über eine Probe mit den Wiener Philharmonikern.

Mahler hat sich natürlich Feinde gemacht, aber er hatte ein Lebensziel, und der „Karrierist“ Mahler, wenn ich das so formulieren darf, wusste, wo er hin will: in die Wiener Hofoper. Und dass er als Jude das nicht erreichen kann, das war ihm auch klar. Daher musste er konvertieren, daher das Pilgerlied, das war aber neun Jahre, bevor er konvertiert ist. Er hat das alles schon gewusst, und es war ihm sein Lebensprogramm sehr klar. In diesem Zusammenhang darf man nicht die Zeit und ihre Politik vergessen. Mahler ist mit 36 Jahren Hofoperndirektor geworden, und das mit einer jüdischen Abstammung, auch wenn er zum Katholizismus konvertiert ist und nicht wie die meisten liberalen Juden zum Protestantismus.

Nochmal zurück zu seinen Studienjahren: er bekam eine hohe musikalische Ausbildung, eine hohe philosophische und gesamt-geisteswissenschaftliche Ausbildung, und es kommt noch eine Besonderheit dazu, die oft vergessen wird. Natürlich waren die großen Komponisten gebildet, musikalisch gebildet, kannten die großen Meisterwerke. Gustav Mahler war in seiner Zeit einer der bedeutendsten Dirigenten der Welt, er hatte ein gigantisches Repertoire, es ist erstaunlich, was er alles dirigiert hat, ein Beispiel: in seiner Budapester Zeit hat er *Cavalleria Rusticana* bekannt gemacht und sich mit einem solchen Stück auseinandergesetzt, also nicht nur Figaro, Giovanni, Tristan und die ganze Tradition, die er natürlich dirigiert hat. Und dazu kam noch die gesamte Symphonische Literatur, auf einer breiten Ebene, er hat sich z.B. für Tschaikowski eingesetzt. Auch hier gibt es eine Geschichte von Alma Mahler, die nicht stimmt: es gibt zwar eine Briefstelle, in der er sich negativ über Sibelius äußert, aber er hat sich sehr wohl mit Sibelius auseinandergesetzt und auch persönlichen Kontakt gehabt. Mahler war in allen Bereichen hochgebildet, wenngleich es bei Marschall eine Briefstelle gibt, die besagt, dass Mahler zu Bildenden Kunst keine starke Beziehung hatte. Ich kann das nicht ganz glauben, wieso hätte er sonst die Genialität eines Roller erkannt. Mahler hat alles selbst am Klavier mit den Sängern erarbeitet, damals gab es noch nicht die vielen Korrepetitoren an den Opernhäusern, es ist auch köstlich zu lesen, was Mahler über die Sänger schreibt, wie unrhythmisch z.B. Slezak gewesen ist. Seine persönliche Einstellung zu musikalischen Werken hat er aber immer klar ausgedrückt, es gibt eine Briefstelle, die lautet *Ein Takt von Puccinis Bohème ist mehr wert als die ganz Bohème von Leoncavallo*. Ob das stimmt oder nicht stimmt, diese Briefstelle gibt es und sie zeigt, mit wie vielen verschiedenen Stücken Mahler sich auseinandergesetzt hat.

Jetzt gehen wir noch einmal zurück. Mahler kommt 1874 nach Wien. In einem Brief schreibt er, *Ich bin und bleibe ein eingefleischter Wiener*. Wie gesagt, die Definition eines Wiener

Komponisten ist, dass er nicht hier geboren ist. Der amerikanische Historiker Johnson schreibt *Wien ist nicht nur eine Stadt, Wien ist ein Geisteszustand*. Das ist sehr schön und treffend formuliert. In Wien passieren Dinge, die nirgendwo in der Welt passieren, da müssen wir einen Blick in die Geschichte wagen. So wie ich definiert habe, dass das nicht in dieser Stadt geboren sein die Voraussetzung dafür ist, ein Wiener Komponist zu sein, so ist keine durchgängige Abstammung der Menschen in dieser Stadt möglich. Wien ist ein ollapotrida, ein Sammelsurium von allem, was es in Europa gibt, mit einer ganz entscheidenden Ausnahme, es gibt sehr wenig Kontakt zu Frankreich, damit zur französischen Kultur. Die europäische Prägung, eben mit der Ausnahme Frankreich, hängt natürlich mit den Habsburgern zusammen. Ein ganz gigantischer Einfluss auf Wien, aber nur auf Wien, nicht auf Österreich, kommt aus der spanischen Linie der Habsburger. Ferdinand I., Bruder Karl V., kommt nach Wien und bringt seine Entourage mit und den ganzen Verwaltungsapparat. Bis heute gibt es, sogar über Wien hinausgehend, die Redewendung *Das kommt mir Spanisch vor, Das ist ein Spanisches Dorf*. Das kommt aus dieser Zeit, weil die Wiener Bevölkerung die spanischen Verwaltungsbeamten nicht verstanden hat. Das Wiener Schnitzel kommt aus Spanien, das ist das empanada de pan, empanar bedeutet ja die Panier. Es kommt noch eine zweite Welle mit Karl VI., dem Vater Maria Theresias, zum Beispiel die Gründung der Spanischen Hofreitschule, etc., nach Wien. Dieser Einfluss der verschiedenen Mentalitäten, Sprachen, Ideen, in der weiteren Entwicklung des Reiches kommen dann noch die polnischen, tschechischen, ungarischen Einflüsse, der starke Schub aus Italien, prägt Wien mental und kulturell bis hinein ins Essen. Dieses Konglomerat erzeugt einen ganz bestimmten Geist, nämlich, dass der echte Wiener eigentlich nicht weiß, wer er ist. Dieses *Fremd bin ich eingezogen – ich bin der Welt abhanden gekommen – denn wir haben hie keine bleibende Statt* ist kein reiner Zufall der Geschichte. Ich halte es mit Hegel und sage es ist *die List der Vernunft*. Dieses sich nicht wohlfühlen in dieser Welt – der Wienerische Shakespeare Johann Nestroy formuliert das so treffend *Ich kann aus meiner Haut nicht raus*, ich bin in mir gefangen und quasi von meinem Leib gefangen, ich bin in diese Welt hineingeboren, aber gehöre ich da eigentlich her? Ich weiß nicht. Dieses Grundgefühl produziert etwas. Dieses sich heimatlos fühlen. Der Wiener wird sich immer als der Kleine, Arme fühlen, der Minderwertigkeitskomplex steckt tief in der Wiener Seele. Und das produziert ein Gefühl, das man am besten mit „Sehnsucht“ überschreiben kann – *Leise flehen meine Lieder* -, und Sehnsucht produziert Phantasie. Wien war immer eine Stadt der Phantasie, ich verkürze das Problem, immer eine Stadt der Phantasie versus eines strikten Rationalismus und einer Klarheit des Denkens. Die Unverbindlichkeit des Denkens ist ganz typisch für die Wiener

Seele. Ich will das gar nicht werten, aber darum haben auch Denker in der Philosophie wie Kant, Hegel nie in Wien eine Heimat gehabt. Aber sehr wohl Schopenhauer und Nietzsche, sind die nicht mehr Poeten als Philosophen? Es gibt eine Ausnahme, die ganz wichtig hier ist, das ist Leibnitz. Das kommt durch die Freundschaft mit Prinz Eugen, dass Leibnitz und sein Denken hier eine geistige Heimat gefunden hat. Aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind die großen Denker wie Kant, Hegel, weniger Schelling und Fichte einflussreich in der akademischen Philosophie Wiens geworden. Andererseits, und das beweist meine These, ist in Wien die erste Goethe-Gesellschaft entstanden. Also ein „Dichturfürst“, dem man ja auch viel Philosophisches zuschreiben kann, hat in Wien eine ganz wichtige Bedeutung und Stellung gehabt und unglaubliche Wirkung gehabt, unter anderem auch besonders auf Mahler.

Diese Phantasie wird aber von einer Idee noch wesentlich unterstützt, die besonders wichtig für Mahler wird und ist. Wir wissen aus den Briefen, dass Mahler schon sehr früh Todessehnsucht – bis zu Selbstmordgedanken - gehabt hat. Das lag in der Zeit und ist hier auf besonders fruchtbaren Boden gefallen. Warum? In diesem Zusammenhang, wer ist der Nationalheilige der Wiener? Der liebe Augustin, weil er den Tod überlistet hat, durch Spiel und Trank. Er ist als Betrunkener auf den Leichenberg der Pesttoten gefallen und eingeschlafen. In der Früh ist er aufgewacht, der Alkohol hat ihn vor der Ansteckung mit den Pesttoten geschützt. Wie funktioniert das gedanklich? Ganz einfach - hierin ist auch die listige, lustige Intelligenz des Wieners begründet. Wenn ich mit dem Tod – jeder kennt das Lied *Der Tod, der muss ein Wiener sein* – befreundet bin, dann lasst er mich vielleicht in Ruhe. Das sind die Überlegungen eines Wieners, dieses besondere Verhältnis zum Tod ist von tiefer Bedeutung. In der Musik findet man das beispielsweise im 2. Satz der großen C-Dur Symphonie von Schubert, wo Horn- und Klarinettenklänge wie Totenglocken klingen. Das ist ganz typisch für Schubert. Das übernimmt Mahler übrigens fast wörtlich. Dieses Umgehen mit dem Tod, als etwas Besonderes, denken Sie an den Leiermann bei Schubert etc., hat eine prägende Wirkung, die bei Mahler, von seinem Leben her, auf einen fruchtbaren Boden fällt und zu blühen beginnt. Alleine seine Äußerungen zum Thema Tod könnten Bände füllen, bis hinein in die Größe und die Höhe des *Sterben werd'ich, um zu leben* der 2. Symphonie Mahlers.

Wie groß und wie stark dieser Gedanke des Todes für die Wiener Kultur ist, kann man im Buch von Johnson erkennen, da sind einige Kapitel alleine diesem Thema und innerhalb dieser Kapitel eines dem Selbstmord in der Wiener Kulturszene gewidmet.

Die nächste Frage ist die nach der ästhetischen Diskussion in der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in die Mahler hineingeboren wurde? Was war die wesentliche Diskussion in der Musik?

Wie schon gesagt hat Mahler bei Robert Zimmermann studiert, der einer der engsten Freunde Eduard Hanslicks war und an dessen Schrift „Vom musikalisch Schönen“, die damals für gewisse Kreise eine musikästhetische Bibel war, mitgearbeitet hat. Zweifellos wurde Mahler durch Zimmermann hier beeinflusst. Aber das Entscheidende in diesem Zusammenhang ist, dass die Diskussion um den Inhalt der Musik kreiste, und da gab es zwei Grundpositionen: die Position der Gefühlsästhetik, die von Hanslick total abgelehnt und Richard Wagner zugeschrieben wurde, der Raum des „unbewußt, höchste Lust“, also der Raum der puren Phantasie gegenüber der kontrollierten Rationalität. Diese Inhaltsästhetik war relativ leicht aufzulösen, dass nämlich der Inhalt der Musik die Ereignisse des Lebens des jeweiligen Komponisten darstellt oder dass es ein ganz bestimmtes Programm gibt, das dem Stück zu Grunde liegt. Hier beginnt die Diskussion ganz wesentlich bei Franz Liszt, von Mahler hochgeschätzt, die berühmten symphonischen Tondichtungen. Man versuchte der Musik, weil man mit der „leeren“ Musik nicht umgehen konnte, bewusst verwende ich diesen Begriff, der vollkommener Unsinn ist, leere Musik, die keinen Inhalt hat, außermusikalische Inhalte zuzuordnen. In dieser Zeit hat man beispielsweise den späten Streichquartetten Beethovens, weil die Menschen diese Musik nicht verstanden haben, Bilder unterlegt und der Musik zugeordnet. Das war sicher falsch, aber man hat eben versucht, etwas zu machen, um Musik aus der „Leere“ ins „Konkrete“ zu heben und damit verständlich zu machen.

Die andere Position könnte man die rationale Musikästhetik nennen, jener Definition der Musik als „tönend bewegte Formen“ (Hanslick) verpflichtet. Diese beiden Positionen wurden durch die Etikettierung zweier Komponisten in Brahmsianer und Wagnerianer unterschieden.

Dann gab es eine andere Position der Wissenschaft, die gesagt hat, Musik muss überhaupt nicht klingen, das ist Musik zum Lesen, genauso wie die Kunst der Fuge, das ist eine reine Vergeistigung der Musik, diese Musik spielt sich nur im Verstand ab. Im 20. Kapitel von Thomas Manns Dr. Faustus sagt Adrian Leverkühn: *Aber hör mir auf mit dem Klingen! Musik*

*muss nicht klingen.* Oder wenn man an John Cage und sein Stück 432, wo ein Cellist mit dem Instrument auftritt, 4 Minuten 32 Sekunden auf dem Podium sitzt ohne einen Ton zu spielen und danach wieder abtritt, gedachte Musik.

Also es ging damals darum, was denn der Inhalt der Musik sei und wie er zu beschreiben wäre. Da gibt es die Tradition bei Beethovens 6. Symphonie *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*, die Gefühle der Leute am Land. In diese Diskussion wird Mahler hineingeboren. Mahler war ein glühender Wagnerianer, aber keinesfalls ein ideologischer Wagnerianer, der die andere Gruppe, die Brahmsianer, abgelehnt hätte. Ich vermute, dass Mahler vielleicht von seiner Herkunft diese Toleranz hatte, weil dort Christentum und Judentum in Eintracht miteinander existierten und dass dies auf ihn abgefärbt hat. Mahler bezieht nie für oder gegen eine der beiden Positionen Stellung, im Gegenteil, in einem Brief schreibt er, dass nach einer Aufführung des Don Giovanni in Budapest, der große Brahms zu ihm gekommen sei und ihm überschwänglich gratuliert habe – der große Brahms! Trotzdem bleibt für ihn der Gipfel Wagners „Tristan“. Aber Mahler löst das für sich auf. Die Meinung, die in sehr starkem Maße von Constantin Floros herausgearbeitet wurde, dass es sich um biographische Momente in Mahlers Werk handelt, besonders in der 6. Symphonie, laut Alma Mahler seine persönlichste Symphonie, stimmt nur bis zu einem gewissen Grad.

Mahler formuliert an verschiedensten Stellen einen Begriff: *Mein inneres Programm* und er begründet das. *Es gibt von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat. Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muss, was er darin erlebt, respective was er zu erleben hat, oder so nochmals: pereat jedes Programm....Man muss eben Ohren und ein Herz mitbringen und nicht zuletzt sich willig dem Rhapsoden hingeben....Ein Rest Mysterium bleibt immer, selbst für den Schöpfer.* Und aus einem anderen Brief: *Das Leben eines Musikanten bietet ja an äußeren Ereignissen nichts. Er lebt nach innen.* Aus einem weiteren Brief: *Ursache des inneren Erlebens, die innere Veranlassung zu einem musikalischen Gebilde gewiss ein Erlebnis des Autors ist, logische Entwicklung der inneren Idee.*

Man fragt sich immer wieder, wie ging das zu mit Beethoven, der ja taub war, also behindert an dem Organ, das für die Musik wesentlich zu sein scheint. Ich behaupte, die Taubheit Beethovens war „eine List der Vernunft“ um wieder Hegel zu zitieren. Beethoven hat genau das an sich vorgenommen, was Mahler hier formuliert. Er hat das äußere Klingen in die

innere Klangvorstellung zurückgenommen und er hat damit einen Beitrag zur Vergeistigung der Kunst geleistet. Und es kann kein Zufall sein, dass im Todesjahr Beethovens 1827 Goya als bereits Erblindender nach Paris reist um eine Technik zu erlernen, mit den Händen gewisse Dimensionen ertasten zu können, weil er nicht mehr sehen konnte. Er hat also das äußere Bild in die innere Bildvorstellung projiziert, er hat es aufgenommen in sein Inneres. Damals wurde die Vergeistigung der Musik in allen möglichen Aspekten und Parametern weiterentwickelt und die Vergeistigung der Kunst allgemein spielt sich im inneren Erleben des Lebens des Künstlers ab.

In der Zeit Mahlers entsteht in der Ästhetik eine Diskussion über einen ganz wesentlichen Begriff: den Begriff der Zeit. Die Zeit als Relativität. Die Relativität der Zeit hat schon vor 1400 Jahren der hl Augustinus bewiesen, den man gefragt hat, ob es richtig ist, dass die Zeit drei Formen hat, nämlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Augustinus hat dafür andere Begriffe eingesetzt und so die Zeit erklärt: für Vergangenheit *memoria*, Erinnerung, für den Begriff Gegenwart *contuitus*, Anblick und für den Begriff Zukunft *expectatio*, Erwartung. Damit hat er den Begriff der Zeit im Inneren des Menschen, im Geist, verankert. Es gibt diese wunderbare Geschichte von Einstein, als man ihn gebeten hat, seine Relativitätstheorie auf einfache Weise zu erklären, das hat er folgendermaßen gemacht: *eine Stunde mit einem hübschen Mädchen zu verbringen kann kürzer sein als eine Minute mit nacktem Hintern auf einer heißen Ofenplatte zu sitzen*. Das ist kein Witz oder eine erfundene Anekdote, das ist originaler Einstein.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben wir es mit der Diskussion des Erlebens in der Zeit zu tun, des persönlichen Innenlebens, das bei jedem Menschen anders ist. Dieses Innenleben geht in der Kunst nach außen und findet Entsprechungen und Momente als Darstellung. In der französischen Philosophie ist Henri Bergson, der Lehrer Marcel Prousts, die zu diesem Thema bestimmende Persönlichkeit, der die Relativität der Zeit für die Musik einteilt in *temps durée* und *temps espace*, die Zeitdauer und der Raum in der Zeit. Wie Richard Wagner im Parsifal sagen lässt: *Hier wird die Zeit zum Raum, hier wird der Raum zur Zeit*. Diese Diskussion liegt im Zeitgeist. Es beginnt mit diesem Zeitbegriff ein vollkommen neues Denken, das über zwei Begriffe geht, die sich in der Kunst immer schon als das erwiesen haben, was die Kunst ausmacht: die zwei Wirklichkeitsbegriffe. Wenn man beispielsweise im Othello fragt, ob er Desdemona umbringt oder nicht, so stimmt beides, denn in der Realität des Lebens bringt er sie nicht um, aber in der Realität des Theaters, der

Kunst, der mimesis – der Nachahmung –, um mit Aristoteles und Plato zu sprechen, bringt er sie sehr wohl um. Diese beiden Realitäten werden zum Thema der Kunst schlechthin. Sie sind der zentrale Punkt und bekommen in einer ganz besonderen Ausprägung, die für Mahler das Entscheidendste im Leben überhaupt wird, einen besondern Akzent, nämlich indem man die unwirkliche Wirklichkeit, also z.B. im Traum, zum Werkzeug für die wirkliche Wirklichkeit macht. Das macht ja Sigmund Freud. Das heißt, wir benützen die Irrationalität um die Rationalität zu erklären. In seinem großartigen Essay über die Erkenntnis in der Musik, eines der bedeutendsten Essays, das je zu diesem Thema geschrieben wurde, formuliert Herrmann Broch: *Die Verdeutlichung des logos ist die religiöse Aufgabe der Kunst. Das ist die irrationale Erkenntnis.* Ich möchte behaupten, dass so ein Satz nur in Wien entstanden sein kann, denn *irrationale Erkenntnis* ist ein dialektisches Problem, das sich selbst widerspricht. Erkenntnis ist rational, aber in der Kunst ist es irrational. Wer hat Mahler am deutlichsten beeinflusst, er hat sogar Alma vor ihm gewarnt: Nietzsche. *Er kennt einen Klang für jene heimlich unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen.* (aus Nietzsche contra Wagner). Dazu eine Briefstelle Mahlers: *Dass unsere Musik das rein Menschliche, alles was dazugehört, also auch das Gedankliche, in irgendeiner Weise involviert, ist ja doch nicht zu leugnen. Es kommt, wie in aller Kunst eben, auf die reinen Mittel des Ausdrucks an.....Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen beginnt erst da, wo die dunklen Empfindungen walten an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.*

Wir haben es mit einer ästhetischen Situation zu tun, die den Realitätsbegriff der Welt in Frage stellt. Die alte Diskussion, aufgeworfen von Platon, später Kant in der „Kritik der reinen Vernunft“ nach dem Ding an sich und die Problematik der Erscheinung, der Wahrheit wird hier neu aufgerollt. Sigmund Freud beeinflusst mit seiner Irrationalität - lassen Sie mich das Unbewusste so nennen – eine ganze Entwicklung, und diese Entwicklung liegt in der Zeit, gibt ihr das spezifische Signum. Denken Sie an die Realität eines „Ulysses“ von James Joyce. Er schreibt einen Roman, dessen Geschichte an einem Tag abläuft. Wenn das so wäre, dann müsste es möglich sein, diesen Roman an einem Tag zu lesen, was natürlich nicht möglich ist. Das ist ein gutes Beispiel der Differenz von Realitäten. Alle Realitäten kommen ins Wanken. Man nützt die Irrationalität des Traumes zur Lösung der Probleme der wirklichen Realität. Adorno nimmt darauf Bezug im Zusammenhang mit den „Kindertotenliedern“, sie sind ja nur

weggegangen, sie kommen ja vielleicht wieder... Hier spielen alle Momente hinein, bis hinein in die Phantasie und bis hinein in das „Prinzip Hoffnung“ bei Ernst Bloch.

Mahler war wie wenige – Nietzsche, Karl Kraus, Hermann Broch gehören dazu – ein Visionär, ein Seher in die Zukunft. Er hat dieses *O Mensch, gib Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht* ernst genommen und als Warnung ausgedrückt. Er konnte nicht wissen, was kommen wird, er hat es nicht erlebt, er ist ja 1911 gestorben. Das ist eine ähnliche Situation wie zwischen Mozart und Beethoven. Mozart, 1791 gestorben, hat den Höhepunkt des Terrors der Französischen Revolution unter Robespierre nicht erlebt, er hat die Irrationalität, das jemand sagt, die Hinrichtungen sind durch ein ethisches Gesetz begründet, nicht miterlebt, also die Irrationalität, Inhumanität mit Humanität zu begründen.

Das, was sich ab dem Jahre 1914 abgespielt hat, von Karl Kraus so gegeißelt, das hat Mahler nicht mehr erlebt. Er hat nur Vorahnungen gehabt, er hat gespürt, wo das alles hinführen wird. *Der Fortschritt wird Portemonnaies aus Menschenhaut machen* schreibt Karl Kraus, da läuft es einem kalt über den Rücken, denn Kraus hat den Holocaust nicht mehr erlebt. Seine Worte sind Vorahnung. Das sind diese Visionäre. Nietzsche sagt *Gott ist tot*, aber wo geht ihr hin, wenn ihr mühselig und beladen sein? Und Sigmund Freud antwortet darauf: Kommt zu mir; - der Mensch macht sich zu Gott.

Das sind die Dimensionen, in denen sich das Leben Gustav Mahlers abgespielt hat. Dass ein sehr persönliches, von Schmerz gezeichnetes, von Enttäuschungen geprägtes Leben dazu kommt, als dreifach Heimatloser durch die Welt zu gehen und sich hier nicht zurecht zu finden, der Welt abhanden gekommen zu sein, verstärkt das Ganze.

Aber ich glaube, dass wir eine wunderbare Erklärung dafür haben, warum Mahler so spät einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Die Mahler-Renaissance fand ja in Umfeld der 1968er Bewegung statt - das erste große Mahler-Festival war 1967 im Wiener Konzerthaus -, die auch eine „Zurück zur Natur“ Bewegung war, und Beziehung zur Natur spielt ja bei Mahler eine wesentliche Rolle. 1968 singt eine Pop-Gruppe *I can't get no satisfaction* und eine andere antwortet *All you need is love*. Und dass eben nicht zufälligerweise *Was mir die Liebe erzählt*, *Was mir die Natur erzählt* bei Mahler steht, glaube ich ist die Antwort. Diese Sehnsucht das Dilemma des „*Fremd bin ich eingezogen*“, „*Denn ich habe hie keine bleibende Statt*“ „*Ich bin der Welt abhanden gekommen*“ aufzulösen, ist die Antwort, die Gustav

Mahler gibt. Und ich glaube, es ist die Antwort, die wir alle verstehen durch sein Werk, und warum gerade sein Werk so menschlich-humanitär erscheint. Man denke an seinen Abschiedsbrief als Direktor der Hofoper: *Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes wie es dem Menschen bestimmt.* Hier schließt Schönberg an mit seinem Ausspruch, warum die Menschen lieber Halbgötter als Vollmenschen sein möchten. Hier beginnt eine neue Zeit, das sich eingestehen, dass wir nichts Vollkommenes schaffen weil wir Menschen sind, weil wir das mittelalterliche *ars imitatur naturam* der aristotelisch-scholastischen Tradition gebrochen haben und uns unserer Menschlichkeit, unserer Humanität, aber auch unserer Unzulänglichkeit bewusst geworden sind. In der Musik ist Mahler hier wahrscheinlich der bedeutendste Partner. Weil aber Mahler 1911 gestorben ist und die Entwicklung des 1. und des 2., Weltkriegs nicht erlebt hat, musste ein anderer kommen, um das musikalisch auszudrücken, und das war Arnold Schönberg. Er drückt all das in einer anderen, neuen Sprache aus. Dass er das aber konnte, geht auf Mahler zurück. Ohne Mahler gäbe es die Entwicklung der 2. Wiener Schule mit Schönberg, Webern und Berg gar nicht, und es ist nachweisbar, dass sich der musikalische Inhalt und Ausdruck im Werk Schönbergs, Weberns, Bergs und Mahlers geistig verbindet und amalgamiert. Und so schließe ich mit den Worten Schönbergs aus seiner Rede 1911 in Prag, dass wir es bei Gustav Mahler mit einem Heiligen zu tun haben. Es ist und bleibt so, dass Musik eine heilige Kunst ist.