

Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm

Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten

von

STEFAN STROHM

Auch Originale noch übersetzen¹: Aus Sprache selbst ins aktuell Gesprochene. Im Wagnis, das Formulierbare ins Formulierte zu transponieren, kommuniziert Musik mit Sprache. Flieht große Musik deren identifizierende Konsequenz, hat sie doch mit ihr die gleiche Herkunft, im Werk, das sich ihr ergibt, schon den Erweis der Übersetzbarkeit dessen zu vollziehen, worüber man nicht schweigen soll. Keineswegs bloß verbale Sprachen verweisen auf die eine wahre, deren eingestandener Verlust die Menschen davor beschützt, statt vor aufblitzender Wahrheit in scheinhafter und verblendeter Verfügung über ihr Ganzes, in allgegenwärtiger Lüge – der Meinung des Augenblicks – gehalten zu bleiben; die Verschiedenheiten der Künste in Anschauung, Ton und Sprache bekunden gleicherweise die Begrenztheit ausgereifter Sinnansprüche von Gestaltung, Komposition und Dichtung, ohne doch nicht weniger als alles im einzelnen zu wagen. Und wenn die Künste dabei auf das sprechende Tönen der Stimme menschlicher Gestalt gemeinsam zielen, so setzen sie sich den Begriff des ins Vernehmen des Wahren gerückten Menschen voraus, wie verborgen, unterm Gegenteil verborgen, er auch bleiben mag, um nur gerade im Begriff zu stehen, herauszutreten; zugleich lassen die als gegeneinander selbständigen Kunstgattungen erkennen, wie sehr sie einander Bedeutung zureichen können. Weil sie relativ unersetzlich sind, lassen sie ineinander nicht ohne Rest sich übertragen; sich gegenseitig aber vermögen sie zu provozieren, daß sie die ihnen jenseitige eine Sprache aus dem Ursprung übersetzen. Thomas Manns Werk benennt das, indem es immer wieder synästhetische Reminiszenzen an Wagners Klang aufleuchten läßt, weil es – sie ändernd! – in seine metaphysische Wurzeln vordringt. So entsprechen in diesem Werk Sprachgestalten häufig einer bestimmten Musik, keineswegs abbildhaft, als Bild jedoch der Entsprechung von Sprache und Musik.

Dem Entsprechen von Sprache und Musik kann nur das eingelöste Werk weiter entsprechen. Ein jedes ist, wenn nicht Analogon eines andern – sei es seiner Gattung, sei es einer fremden – so seine Kritik. Kritik und Deutung, auch sprachliche Interpretation, die nicht das Werk selber wagen, sind ohnmächtig. Auch Kommentar und Anmerkung wäre zu anspruchsvoll dem musikalischen Werk gegenüber; gewichtiger noch als dem sprachlichen kann das Exegesieren dem *Werk* der Musik in *Worten* schwer folgen. Doch daß über das *Hören* Rechenschaft in Worten gegeben wird, ist möglich. Das Hören ordnet Erfahrung der Musik zugleich mit Erkenntnis aus andern Quellen als nur dem Musikalischen, so auch aus sprachvermitteltem Denken, es ordnet durch den komponierten Gehalt hindurch dem kompositorisch Exponierten ein. So spricht dies durch das Übersetzungsmedium der Musik – und eben so nicht begriffslos. Denn Musik selbst ist nur eine der übersetzenden Sprachen, nicht die einzige.

I

Soll solche hermeneutische Vorerwägung schon thematisch und aus der Sache selbst gesprochen sein, die zu verhandeln ist, die textliche Konzeption in Mahlers Achten, dann zeigt sie das Hörverständnis ihres Autors Gustav Mahler gegenüber an. Zu entfalten wird also sein: Mahlers Musik erfülle die Idee der absoluten – wie der ihr in der Achten unterlegte Text selbst auf das Absolute verweise.

¹ Vgl. Walter BENJAMIN, Die Aufgabe des Übersetzers, in: W. BENJAMIN, Gesammelte Schriften, Bd. 4, 1, hrsg. von Tillmann REXROTH, Frankfurt a. M. 1972, S. 9ff.

Nun gibt es zweifellos, dies als präzisierende Gegenfrage, Musik, die als absolute zu hören ist, deren unterlegter Text jedoch sich in den bedingten Leidenschaften menschlichen Trieblebens fortwälzt, wie in Alban Bergs *Wozzeck* oder *Lulu*. Doch abgesehen vom Liebestod des *Wozzeck* wie der Geschwitz drängt die ins Amorphe sich süchtig saugende oder zwischen Obsession und Verschwendung verfallene Musik ihren Text zu einem Anspruch totaler Negation. Und Pierre Boulez behandelt als seinen Text Stéphane Mallarmé so, daß sich die absolute Musik adäquat bildende Reinheit von dessen Sprache erfülle.

Es ist gewiß zweierlei, von absoluter Musik und dem Begriff des Absoluten zu sprechen. Das philologisch exakte Gehör mag die Äquivokation im Wort „absolut“ rügen: Einmal werde auf ein musiktheoretisch immanent unterschiedenes Verfahren gewiesen, das andere Mal auf einen Begriff aus der Philosophie, den Inbegriff von Transzendenz zumal. Und das musikalische Gehör mag schon seine Irritation bestätigt fühlen, indem nicht nur über Musik gesprochen wird, sondern mit einem musikimmanenten Begriff Außermusikalisches in die reine Sphäre des Klangs gemischt. Jede Deutung von Musik sei ohnedies, wenn nicht ekstatisches, schwärmendes Darüberhinausreden oder profund analytisches Nichterreichen, sachfremde Assoziation. Selbst ein komponierter Text könne nicht anders als sachfremd auf das Eigentliche absoluter Musik bezogen werden. Der Text sei schon rein musikalisch ausgelegt, er habe jeden eigenständigen Anspruch über die Musik hinaus bezüglich der ihn aufnehmenden Komposition eingebüßt.

Doch ist zu zeigen, daß solcher Begriff absoluter Musik, wenn nicht musikideologischer Selbstschutz, der sich jede Reflexion bequem fern halten will, an einer bestimmten Ausprägung dessen Teil nimmt, was Philosophie als das Absolute bedacht hat². Es ist um der Reinheit der Musik willen sachgemäß, dies zu bedenken³.

Wohl stand nicht am Beginn der Reflexion absoluter Musik ihr Begriff in den nunmehr so gebrauchten terminologisch fixierten Worten. Doch daß das Wort „absolut“ für Musik sich gefunden hat, war nicht weniger als folgerichtig, keineswegs eine Äquivokation. Und möglich, daß das Bedenken des Wegs zum Begriff absoluter Musik in Hinsicht auf das Philosophische und Theologische, das angespielt scheinen mag, wo es nicht direkt intendiert war, die Musik davor bewahrt, sich im vermeintlichen Geiste des Reinen oder Absoluten in eine Nacht zu spedieren, darin alle Kühe schwarz sind, wenn nicht gar diese Nacht inzwischen längst zum Alleralltäglichsten von dumpfem Sehnen sich anbietendem Trost, zu einer Transzendenz widergespiegelter Nichtigkeit reiner Funktionalität sich verfinstert hat. Und möglich, daß Hinweisen auf die vom Denken her zu vollziehende Kritik am umstandslosen Gebrauch absoluter Musik in terminologischer Überspannung Musik selbst schon in Mahlers Werk entgegengekommen ist.

Nachtmusik, ohne die Schelling zugeordneten Kühe und ohne eines ihrer Geheimnisse in Mahlerschen Herdenglocken, schlechthin Untergang alles blendenden Tagestrugwerks ist eine radikale, bei Wagner freilich versinnlichte, nicht durchgehaltene Konsequenz jener Ausprägung des Absoluten, dem so absolut nur die Musik entsprechen soll. Daß das Absolute näher als im Denken sich mitteile in Kunst, war schließlich nur noch von Musik gesagt; sie sog nicht nur sprachliche Metaphern, wie „beredt“, „Anspruch“, „Aussage“, in sich auf, sondern zuletzt auch die von bildender Kunst, voran den der „Anschauung“. Und sie vollzog dies nicht dadurch, daß sie sprachähnlich, malerisch geworden wäre. Wo sie bis ins eindeutig Identifizierbare derart nachgestaltend verfuhr, gab sie ihren absoluten Rang schon preis. Absolut wurde sie am konsequentesten, indem sie alle äußere Ähnlichkeit mit andern Künsten und Verfahren des Geistes ablegte, sie ausblendete und, wenn nicht in die romantische Nacht, so doch ins Jenseits der Bestimmbarkeit durch analogisierendes Festlegen ging.

Ausdruck des Absoluten zu sein, stand die Musik, als sie daraufhin bedacht wurde, vor allem neben der Malerei. Der von Schelling ins Gelingen gewandte Begriff der intellektuellen Anschauung verbindet sich zwar kaum mit dem der Anschauung in der Kunst bei ihm, wiewohl die Kunst – und

² Die Systematik der Interpretation orientiert sich an Erich HEINTEL, *Hegel und die Analogia entis*, Bonn 1957.

³ Mitbedacht wurde in *Berührung und Entfernung* Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978.

Schelling denkt hier als deren Gipfel an Drama oder Plastik – für ihn Repräsentanz des Absoluten im idealen und realen Bereich ist. Doch seinen Begriff der intellektuellen Anschauung bildet er nach Kant, um durch die Metapher des Schauens die Unmittelbarkeit zu bezeichnen, in der das Absolute im Denken sich gegenwärtig macht. Sein Verständnis der Anschauung in der bildenden Kunst zielt gemäß seiner Erfassung des Absoluten auf eine Wahrheit, die frei und zeitüberlegen ist⁴.

Auf einer ihrer durchgeführten philosophischen Reflexionen und der ersten aus ihrem Gehalt selbst geflossenen erscheint Musik umstandslos unter der Metapher „Blick“: Bei Ernst Bloch⁵ lautet das der „lange Blick“; als ein Blick von Jenseits, so entfalte sich Musik als höchste der Künste in ihren langsamen Sätzen. Zeitlosigkeit, Verweilen und Genügen, mehr noch: Anlanden in jenem Bereich, ist urromantisch bewahrt in diesem Ausblick Blochs auf eine von ihm als noch ausstehend gedachte Musik, in deren Adagio-Charakter es sich entfaltet, angelangt, worauf ihm alle Musik zielt, daß musikalisch vereint ihre Gattungen der Fuge, Sonate und des Dramas zusammenfallen und sie so das Höchste freigeben: daß der *Name* genannt werde; Musik allein trage dahin, weil sie nicht meinende, verendliche Sprache sei. So klinge in ihr das Wahre an, das Letzte, es durch den Menschen offenbarend als sein vor sich hergesungenes Geheimnis. Theodor W. Adorno nahm dies noch ungenannte Nennen des Namens in Musik so auf, daß er zugleich scheinbar dingfest machte, was Bloch ausstehen sieht⁶: Die Musik des langen Blicks. Adorno beschreibt unter diesem Titel den Schlußsatz, den langsamen von Mahlers Neunter. Doch in ihrem Zerbrechen zergeht die Unmittelbarkeit des Absoluten aus Blochs Musikbegriff, ihr Manifestierendes auch. Kann Bloch Musik als parakletisch bezeichnen⁷, so kritisiert – wiederum benennend einer intendierten Rettung des Unbenennbaren zuliebe – Adorno dies an Mahlers Achter, daß sie weniger den Geist, den Parakleten rufe, als selbst an seiner Stelle trösten wolle⁸. Nimmt Adornos Musikphilosophie Blochs Intention auf, Nennung des göttlichen Namens zu umschreiben, so von Walter Benjamin her kritisch: Die nicht wie Sprache benennende Musik werde über dem, das zu sagen sei im Antönen, blind; in der Helle in Nacht versetzt, Untergang mithin ihres wie alles Scheins als Anfang dessen, was anders wäre⁹.

Wenn Adorno teils mit, teils gegen den von ihm gedeuteten Mahler Blochs Musikbegriff als Frevel am Absoluten kritisiert, so kritisiert er damit eine mögliche, eine konsequente, aber nicht die einzig mögliche, die einzig konsequente Entwicklung absoluter Musik. Er widersteht der Möglichkeit absoluter Musik, die unmittelbaren Vollzugs das Absolute im Menschen betreibt. Die gegenüber der bildenden Kunst und der Schellingschen intellektuellen Anschauung andere Weise des direkten Eintritts ins Absolute war der Romantik solche Musik, wie sie in Bloch vollends radikalisiert heim fand.

Aber noch Adornos Einwand zehrt vom Romantischen des Zugangs zum Absoluten. Und die Einwände gegen Mahlers Achte von Theodor W. Adorno¹⁰, Hans Mayer¹¹ und Clytus Gottwald¹² haben den in Adornos ‚Fragment über Musik und Sprache‘ bis heute geretteten vor-Hegelschen romantischen Begriff des Absoluten mindestens so präsent wie den Einspruch gegen seine Ausfächerung in Hegels Philosophie. Hegel wäre berufen gewesen, hinderte ihn nicht Einsicht, romantisch sich begründender absoluter Musik ihre Programmschrift zu entwerfen. 1802 kann er klarer und schöner als Wackenroder und Tieck wenige Jahre zuvor, ohne übrigens auf Musik zu

4 Vgl. z. B. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING's philosophische Schriften, Erster Band, Landshut 1809, S. 341–396: ‚Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur‘.

5 Ernst BLOCH, Geist der Utopie, das Kapitel ‚Philosophie der Musik‘ vor allem der Abschnitt ‚Zur Theorie der Musik‘ (in E. BLOCH, Gesamtausgabe, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1964, S. 124–208).

6 Theodor W. ADORNO, Mahler – Eine musikalische Physiognomik, 1960, wieder in Gesammelte Schriften (= GS), Bd. 13. Verwiesen wird vor allem auf die Kapitel ‚VII Zerfall und Affirmation‘ und ‚VIII Der lange Blick‘, S. 253ff. und 287ff.

7 BLOCH, a.a.O.

8 ADORNO, a.a.O., S. 283.

9 ADORNO, Fragment über Musik und Sprache, in: Quasi una Fantasia, 1963, wieder in GS 16, S. 251–256.

10 Vgl. Anm. 6.

11 Hans MAYER, Musik und Literatur, in: Gustav Mahler, Tübingen 1960, S. 142–150.

12 Clytus GOTTWALD, Die Achte, in: Mahler – Eine Herausforderung, hrsg. von Peter RUZICKA, Wiesbaden 1977, S. 199–212.

verweisen, das schildern, was später als ihr Geist sich behauptet hat: „Die große Form des Weltgeists aber, welche sich in jenen Philosophien erkannt hat, ist das Princip des Nordens, und es religiös angesehen, des Protestantismus, die Subjectivität, in welcher Schönheit und Wahrheit, in Gefühlen und Gesinnungen, in Liebe und Verstand sich darstellt; die Religion baut im Herzen des Individuums ihre Tempel und Altäre, und Seufzer und Gebete suchen den Gott, dessen Anschauung es sich versagt, weil die Gefahr des Verstandes vorhanden ist, welcher das Angeschaute als Ding, den Hayn als Hölzer erkennen würde. Zwar muß auch das Innere äußerlich werden, die Absicht, in der Handlung Wirklichkeit erlangen, die unmittelbare religiöse Empfindung sich in äußerer Bewegung ausdrücken, und der die Objectivität der Erkenntnis fliehende Glauben sich in Gedanken, Begriffen und Worten objectiv werden; aber das Objective scheidet der Verstand genau von dem Subjectiven, und es wird dasjenige, was keinen Werth hat, und Nichts ist; so wie der Kampf der subjectiven Schönheit gerade dahin gehen muß, sich gegen die Nothwendigkeit gehörig zu verwahren, nach welcher das Subjective objectiv wird; und welche Schönheit in diesem reell werden, der Objectivität zufallen, und wo das Bewußtseyn auf die Darstellung und die Objectivität selbst sich richten, die Erscheinung bilden, oder in ihr sich gebildet bewegen wollte, das müßte ganz wegfallen, denn es würde ein gefährlicher Ueberfluß und weil es vom Verstande zu einem Etwas gemacht werden könnte, ein Uebel, so wie das schöne Gefühl, das in schmerzlose Anschauung überginge, ein Aberglaube seyn. Diese Macht, welche dem Verstand durch die subjective Schönheit gegeben wird, und ihrer Sehnsucht, die über das Endliche hinwegfliegt und für die es Nichts ist, zuerst zu widersprechen scheint, ist eine eben so nothwendige Seite, als ihr Bestreben gegen ihn [. . .] Aber neben diesem allenthalben in der Wahrheit des Seyns nur Endlichkeit erblickenden Verstande hat [. . .] die ewig sehnsuchtsvolle Liebe ihre erhabene Seite darin, daß sie an keiner vergänglichen Anschauung noch Genüsse hängen bleibt, sondern nach ewiger Schönheit und Seligkeit sich sehnt; sie ist als Sehnen etwas subjectives, aber was sie sucht, und ihr nicht im Schauen gegeben ist, ist das Absolute und Ewige; wenn aber das Sehnen seinen Gegenstand fände, so würde die zeitliche Schönheit eines Subjects als eines Einzelnen, seine Glückseligkeit [. . .] seyn, aber soweit als sie wirklich sie vereinzelt, so weit würde sie nichts schönes seyn; aber als der reine Leib der innern Schönheit hört das empirische Daseyn selbst auf, ein Zeitliches und etwas eigenes zu seyn.“¹³ Erst die Aufhebung allen individuellen Charakters im All-Einen gäbe Genuß und Anschauung.

Dazu stimmte der romantische Ton von Musik. Blochs „Trostgesang voraus“ in die „Heimat, darin noch keiner war und die jedem in die Kindheit geleuchtet hat“, war bei Wackenroder schon dergestalt angestimmt: „Er [. . .] läßt sein sympathetisches Entzücken auf leblosem Saitenspiel weit herrlicher daherrauschen, und bewahrt es auf, in einer Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt, und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift.“¹⁴ Die zerschiedene Welt werde in der Sprache der Musik vereint, sie lasse „die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken [. . .]“, d. h. ihr subjektives Antönen meidet das Scheiden der Dinge, das Festsetzen und Objektivieren des Verstandes. (Wir brauchten die Dichter nicht zu interpretieren, hätten sie die schöne Sprache Hegels!) Wackenroder hält der begrifflichen Sprache des Menschen, die herrschen lasse, entgegen als Abkunft der göttlichen Sprache der Natur die von Kunst¹⁵; beide ausdrücklich Sprachen jenseits der Worte, aber das Innere erfüllend, mit Sympathie zum Ganzen erfüllend. Tieck kann vereinigende Kraft den Tönen der Musik abhören: „[. . .] wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauertem. Die Töne sagen uns von ihnen, wir fühlen es innigst, wie auch sie uns vermissen, und wie es keine Trennung gibt“. Gegen die Worte und philosophischen Systeme hebt er „die Musik als dunklere und feinere Sprache“, die anders als Philosophie nicht perenner Kampf um die Wahrheit sei, sondern „gewiß oft mehr als jene genügen“ werde¹⁶.

13 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, Jenaer Kritische Schriften, hrsg. von Hartmut BUCHNER und Otto PÖGGELER (Gesammelte Werke, Band 4, Hamburg 1968), S. 316,33 bis 317,37.

14 Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich WACKENRODER, Berlin (1938), S. 207.

15 Ludwig TIECK, in: Werke und Briefe von [. . .] WACKENRODER, a.a.O., S. 67ff.

16 A.a.O., S. 247.

Freilich der von den beiden Romantikern fingierte Komponist Joseph Berglinger, der so in der Musik zu ewiger Harmonie, zum Fühlen des Ganzen und Wahren entrückt wird, ist dem Leben als entfremdet zugleich gezeichnet, selbst zuweilen seiner Musik. Hegels Sprache weiß die Gründe: Der romantische Geist, der sich über alle Distinktion und Objektivität erhebe, sich in sich kehre und so das Absolute habe, mache erst die Welt leer. Aus dem Hegelzitat ist zunächst Ausgelassenes nachzutragen: „Es ist gerade durch ihre Flucht vor dem Endlichen, und das Festseyen der Subjectivität, wodurch das Schöne zu Dingen überhaupt, der Hayn zu Hölzern, die Bilder zu Dingen, welche Augen haben und nicht sehen, Ohren, und nicht hören, und wenn die Ideale nicht in der völlig verständigen Realität genommen werden können als Klötze und Steine, zu Erdichtungen werden, und jede Beziehung auf sie als wesenloses Spiel [. . .] erscheint.“¹⁷

So sehr Hegel der Romantik nachweist, wie ihr Zugang zum Absoluten, das Fühlen nämlich, notwendig das Wirkliche leer macht wie das Absolute dunkel, so viel weiß er vom Schönen als Versinnlichung der Idee, von seinem Scheinen. Und so sehr er vom Doppelsinn des schönen Scheinens weiß, so hebt er gerade darum die Musik aus dem Reich des nur schönen Scheins heraus. Die vorgeführten Zitate aus „Wissen und Glauben“ schon zielen auf innerliches Empfinden, das Absolute wahren soll als jenseits des Anschauens. Die Unmittelbarkeit setzt Hegel weit mehr ins Gefühl als in die Anschauung, worin Schelling sie garantiert sah. Auch wenn Hegel die Unmittelbarkeit der Empfindung, das Fühlen jenseits von Erkennen und Handeln, nicht zum Organon des Absoluten macht, zum „Sinn und Geschmack für die Unendlichkeit“, gibt er ihm doch den Vorrang in der Auflösung der Einzelheit des Leibs. Erst sein Untergehen im Absoluten gewährte sich schamlos und unbeschämt der Anschauung. (Die Metapher aus den Jugendschriften über die Liebe wird wohl indirekt angesprochen sein.) Darum repräsentiert die Empfindung, das Gefühl die Gegenwart der Aufhebung des Einzelnen zutreffender als das Schauen.

Hegels später ausgeführte Ästhetik kommt darauf präzise zurück. Den inzwischen von Jean Paul, in Rücksicht übrigens auf Hegels Denken, geprägten Begriff des Romantischen für die Kunst der Innerlichkeit und Christlichkeit übernimmt Hegel nunmehr. Gegenüber dem Repräsentanten des schönen Scheins in der griechischen Plastik – das Absolute ist ihr nur gemacht! – trägt die Musik über die Anschauung hinaus, darum auch gewissermaßen über den Schein. Zwar ist sie sinnlich in der Wahrnehmung wie Plastik und Malerei. Aber wo Hegel vom „Scheinen der Idee“ spricht, nennt er nur die Anschauung, um im gleichen Zusammenhang, wo er das Verhältnis der gesamten Kunstarten zum Absoluten fassen will, sich gezwungen sieht, zu unterscheiden: dieses Erfassen, nämlich der Kunst, „ist ein unmittelbares und darum *sinnliches* Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt“¹⁸. Von der äußerlichen Plastik ist die Malerei Übergang zur gänzlichen Innerlichkeit der Musik. In der Malerei, sagt die Encyclopädie, suche das Göttliche als Innerstes, im Geistigen allein, in der Subjektivität seine Gestalt sich zu geben. „So gibt die – *romantische* – Kunst es auf, ihn als solchen in der äußeren Gestalt und durch die Schönheit zu zeigen; sie stellt ihn als nur zur Erscheinung sich herablassend, und das Göttliche als Innigkeit in der Äußerlichkeit, dieser selbst sich entnehmend dar [. . .]“¹⁹

Musik vollendet diesen Weg in die Innerlichkeit. Hegel zielt bei seinem Musikverständnis, wenn man nur das Kapitel in seinem Gang zu lesen versteht, auf die absolute Musik. (Das Wort fällt unterminologisch nur.) Die ihm von Adorno unterlegte banale Inhaltlichkeit liegt zumindest hier nicht vor. Und wengleich Hegels Ästhetik insgesamt dagegen sich wehrt, volle Entfaltung des Absoluten in der Kunst zu finden, so gibt sie das Musikkapitel fast als ihr Herzstück aus und verstatet der Musik in ihrem Verfahren etwas, das wie sonst keine der Künste sich dem Medium des absoluten Geistes, der Dialektik, nähert²⁰. Nicht nur, daß in ihr die Subjektivität in der Kunst nach Hause kommt, frei von der Anschauung der bildenden Künste und der Sinnverwobenheit der

17 HEGEL, a.a.O., S. 317, 20–26.

18 HEGEL, Ästhetik, hrsg. von Friedrich BASSENGE. Frankfurt a. M. (1965), Bd. 1, S. 108.

19 HEGEL, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hrsg. von Friedhelm NICOLIN und Otto PÖGGELER, Hamburg 1969, S. 444 (§ 562).

20 HEGEL, Ästhetik, Bd. 2, S. 266.

Dichtung, sondern ihr Medium ist geistverwandt, ein allgemeines wie die Unablässigkeit des Denkens: „Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“²¹ Hier zeigt sich die Verwandtschaft zum in sich bewegten Begriff, zum Ausfalten des Absoluten in der Dialektik. Könnte Musik sich ans Einzelne so genau hingeben, wie sie als Hingabe schlechthin nur ist, sie wäre mehr als Sprache. Aber da sie in der seelischen Bewegung solches nur spiegelt, bleibt sie beschränkt, wie frei ihr Wesen auch sein mag. Diese Bewegtheit, die sie mit dem Begriff eint, präludiert auch in Hegels Verständnis schon der berühmten Theorie absoluter Musik. Noch einmal Hegel: „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste, noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklich äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.“²²

Solche Einsichten verabsolutiert Eduard Hanslick für seinen Begriff „Vom Musikalisch-Schönen“. Zur Erinnerung: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“²³ Mit Hegel mag er sich treffen, wenn er die Spezifikation der Gefühle für das Verstehen von Musik bannt wie jeden poetischen Inhalt. Treffen mag er sich mit Hegel, wenn für ihn das Formale der Musik das Geistgeprägte musikalischer Arbeit ist, wenn Musik eine Totalität sui generis bleibt.

II

Mahlers Musikverständnis der Achten ließe auf Hanslick durchaus sich beziehen, wenn nicht Mahler Differenzierungen einbrächte, die bei Hegel angelegt waren; wenn seine Musik nicht den Begriff absoluter Musik über das Formale hinaus zum Absoluten hin zu Ende dächte. Gottwald zitiert zu seiner Betrachtung der Achten den auf sie verweisenden Ausspruch Mahlers: „Denken Sie, daß das ganze Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“²⁴ Auch ohne solchen Beleg hört man das Totale aus seinem Werk, Paul Bekker reichlich naiv: „Kosmisches Klanggefühl, sozialistischer Formwille, künstlerisches Ethos fließen in eines.“²⁵ Solch unreflektierter Gebrauch vor sich hergetragener allmenschlicher und allumfassender Ansprüche rücken Mahlers Werk in jenen unverbindlichen Bereich ewiger Werte, die der Entwertung des Lebens erst die Weihe geben. Daß die Philosophie der neuen Musik an der Achten sich nicht erprobt, hängt daran, daß der Äther, in den sie einst erhoben war, als der Dunstkreis einer Einheit von realer Gewalt und hehrem Ideal sich zusammengezogen hat.

Gottwalds Zitat und seine Auslegung bleibt nicht von derlei umfängen. Zu kosmischer Musik assoziiert er – den Begriff durch eine mögliche Herkunft bestimmend – die *musica mundana* des Boethius: Die Harmonie der Welt sei nur Gott offenbar; indem Mahler irdisch sie erklingen lasse, trete er freventlich ins Arcanum ein²⁶. Wäre Mahlers Äußerung so zu deuten, daß eben die *musica mundana* des Boethius zu assoziieren wäre, hätte Gottwalds Präzision über die Einwände von Adorno und Mayer hinausgeführt. Sie stehen quasi im Namen des Theologischen, Absoluten distanziert zur Achten. Für Adorno verwechselt sie „das Venerable des Geistes mit sich [...]“,

21 Ebenda, S. 261.

22 Ebenda, S. 262.

23 Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 34.

24 GOTTWALD, a.a.O., S. 199 (nach der Originalstelle rektifiziert: Gustav MAHLER, *Briefe 1879–1911*, hrsg. von Alma Maria MAHLER, Berlin 1925, S. 332).

25 Paul BEKKER, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921, S. 272.

26 GOTTWALD, a.a.O., S. 201.

verwirrt sie Kunst und Religion [. . .]²⁷ Mayer urteilt in der Sprache schärfer, im Theologischen unbestimmter: Mahler habe sowohl Hrabanus Maurus als auch Goethe, indem er eigene Gedanken von Ruhe und Liebe eingetragen habe, mißverstanden; Religion habe sich seinem usurpatorischen Zugriff zum Dekor verwandelt: „Man hat Gustav Mahler als religiösen Künstler ausgegeben und gemeint, seine Werkschöpfungen aus Musik und Literatur seien zu betrachten als Bruchstücke einer einzigen großen Konfession. Dem muß widersprochen werden. Mahler ist kein religiöser, und schon gar kein christlicher Künstler. Zum Jugendstil gehört er auch darin, daß ihm religiöse Motive unter der Hand zur meist ästhetischen Ornamentik entarteten.“²⁸ Usurpation, Verwechslung des menschlichen Geistes mit dem göttlichen, Faustisches Erringen und Erwirken des Absoluten, das am Schluß herausgehobene „Hinan“, worauf Gottwald verweist, sie wären Zeichen des Herniederholens des Himmels auf die Erde, von Blochs „luciferischem Griff“, von seinem Erzittern des Absoluten „als wir selbst“. Bloch hatte darin Hegel radikalisiert, daß er dessen Erzittern des Tons, dessen Tönen des Innern umstandslos als den ewigen Augenaufschlag „als wir selbst“ gedeutet hat. Gottwald hätte mit seiner Herleitung des Begriffs *musica mundana* den Beleg erbracht, daß in Mahler solche Selbsteinsetzung des Menschen ins Reich Gottes sich vollzogen habe.

Eine Bemerkung von Paul Stefan zu Mahler ließe sich dem bestätigend zufügen: „Das Erlebnis des Weltalls beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen. Wendungen aus der Musik des Alltags, Tänze, Märsche der Soldaten, Weisen von der Landstraße im grellen Kleid [. . .] das alles wird aufgelesen, emporgehoben, ins Ewige gerückt [. . .]“²⁹ Daß nach Gottwalds wieder genauer Beobachtung das *Gloria Patri* am Schluß der *Doxologie* stehe, nicht die Worte in *saecula saeculorum*, wie es sich überall gehört, rette stabilisierend den Begriff des Vaters vor dem des freiheitlichen ewigen Reichs. Ein Widerspruch? Vielleicht, wenn nicht durch solchen Rückgriff auf das Sein Gottes, das Sein des Reiches festgemacht werden sollte. (Stellen wir dies einstweilen noch zurück.)

Doch vielleicht läßt sich in einer zweifachen Überlegung zeigen, daß Gottwalds (nur scheinbar äußerlich hergeholte) Präzision, eigentlich erst Erweis für den Blasphemievorwurf oder den Einwurf der Gottvergessenheit von Mahlers Komposition (nicht des Bewußtseins des Komponisten, seinen von niemandem zu befragenden Glauben etc.), wohl das entscheidende Stichwort zur Rechenschaft vor dieser Musik gibt, aber nicht das letzte Wort zu sein braucht.

Zum ersten argumentiert Gottwald mit der Vorstellung von der *musica mundana* in schlechthin vornezeitlicher Gestalt. Sie als Bereich im Absoluten muß neuzeitlich wie ein weltjenseitiger gegenständlicher Bereich vorgestellt werden, wird sie nicht eben interpretiert oder wird eine Interpretation als Eintreten ins Arcanum verdächtigt. Das wäre wieder die romantische Sicht des Absoluten im neuzeitlichen Gewande: Es darf nicht bestimmt werden, alle Bestimmung ist Parzellierung, Verletzung. Es mag erahnt, erschwiegen werden, es mag aufscheinen oder wie immer, nur nicht genannt.

Doch möglicherweise läge, wenn wir schon mithilfe von Zitaten den mutmaßlichen Sinn bestimmen wollen, eine andere Anspielung vor. Lesen wir den Schluß (der ersten Auflage, spätere Ausgaben tilgen hier) von Hanslicks Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘: „Denn aus dem *unbestimmten Gefühle* [. . .] ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der *bestimmten Tongestaltung* als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material. Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.“³⁰

27 ADORNO, GS 13, S. 183.

28 MAYER, a.a.O., S. 152.

29 Richard SPECHT, Gustav Mahler, in: Die Musik 1910/11, S. 340.

30 HANSLICK, a.a.O., S. 104.

Natürlich, auch dies könnte als eine Anspielung auf die *musica mundana* gelesen werden. Aber es ist zu bedenken, daß nach Hanslick der Mensch nicht das Absolute als klingend finde, sondern die Elemente des Klangs. Im Sinne von Boethius kennt Hanslick keine *musica mundana*, keine vorgegebene. Das Weltall trägt nur die musikvergleichbaren Elemente. Und wenn es in Musik klingt, dann in der Geistform, die bewegt ist, nicht als überwölbende Transcendenz.

Das von Gottwald präzierte Problem ist damit aber noch nicht aus dem Blick. Denn nun könnte es sein, daß die absolute Form der Musik sich mit dem Absoluten gleich setzt, daß sie also, schulmäßig gesprochen, nicht auf dem Weg der Ontologie sich des Absoluten bemächtigt, sondern auf dem der Vermittlung, die sie wie der Geist neuzeitlich betreibt. Hegel, dessen Dialektik den Vorwurf trägt, das Absolute selbst und die absolute Vermittlung des Geistes in eins zu setzen, kann hinsichtlich der Musik gegen solches sein Denken naiv Disjunktionen bilden: „Die Innerlichkeit aber [der Musik] kann *gedoppelter* Art sein. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner *ideellen Bedeutung* nach ergreifen; auf der andern Seite aber kann damit gemeint sein, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der *Empfindung* lebendig ist. Beide Auffassungen sind der Musik möglich.“³¹ Das Beispiel, das Hegel für den ersten Fall gibt, verweist sogleich auf die Problematik einer vollen Durchführbarkeit der Disjunktion. Hegel nennt die Passionsmusiken, die keineswegs subjektive Rührung darstellen könnten, sondern in die Tiefe des göttlichen Schmerzes zu versenken hätten. Je mehr die absolute Form der Musik sich dem Absoluten selbst nähert, desto weniger kann zwischen subjektivem Empfinden und objektivem Gehalt unterschieden werden. Nur, da für Hegel die Musik als absolute nicht die des Absoluten ist, muß er solches nicht bedenken. Wo er dem aber nahe kommt, zeigt sich, sogleich, warum Musik nicht das Absolute wie der Geist fassen kann: „Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich: aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität als ideelle durchsichtige Einheit hebt sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität auf: ja sie ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein anderes Entgegengesetztes, die Objektivität gegenüber behält und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B. – und zwar des christlich-religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden –, kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den dissonierenden sogenannten Septimen- und Nonenakkorden [. . .].“³²

Weil die Musik Unmittelbarkeit im Reich des Subjektiven, dessen sinnliche Seite als Empfindung anzusprechen ist, nur bleiben kann, vermag sie nicht wie der spekulative Geist selbst, das Absolute zu vollziehen, aber sie ist ihr treuester Spiegel im Reich der Kunst, Analogon. So für Hegel.

Sollte nun aber nachhegelsch das Absolute selbst nur in analoger Rede anzusprechen sein, hätte dies auch für Kunst Bedeutung. Sie könnte begriffen werden wie die Sprache als wagens Gleichnis. Ihre Totalität wäre nicht mehr Usurpation, sondern Spiegel dessen, daß gerade in der Endlichkeit des Menschen, ohne daß er darüber verfügte, seine Stellung zum Ganzen sich vollzieht. Auch Schweigen und Negation wäre Antwort. Zuvörderst jedoch dies, daß der Mensch als Spiegel des Ganzen Zerbrechlichkeit an sich einbekennt. Mag der Spiegel zerbrechlich sein, so nicht Zerfall nur, was er reflektiert hat. Und wo das Gleichnis endet, hört nicht seine Wahrheit auf. Daß die absolute Musik zum Ganzen sich gezogen fühlt, muß nicht der subjektive Blochsche Geist sein; es könnte die Musik sein, die in sich aufnimmt, daß vom Ewigen betroffen sind, die sie machen und hören, was immer solches Eingehen in die Zeit für das Ewige aussagt.

31 HEGEL, *Ästhetik*, Bd. 2, S. 304.

32 Ebenda, S. 297.

So gesehen ist Mahlers Satz, wonach das Universum in seiner Achten erklinge, kein freventliches Eindringen ins Arcanum. Er zeigt das Absolute als nicht fremd dem Menschen und leer für den Geist. Frevel wäre die Banalität des Naturwissenschaftlichen, das den Menschen zugleich als Irrläufer der Natur ausgibt und dann noch meint, dieser fahrende Geselle hätte mit seinen Sinnansprüchen wenigstens die Sinnlosigkeit des Ganzen zu dekretieren. Daß dem Menschen vielmehr das Ganze erklingt, zeigt, daß er sich schon als beim Innern der Welt weiß.

Weil die Musik Mahlers das Unzerbrochene und reine Klingen anzielt, hält sie dem die Treue, daß der Mensch der zerbrechliche Spiegel nur des Absoluten ist. Mahlers Musik ist durchgängig Passionsmusik. Ihre Durchbrüche häufig negativer Art: sie geben nicht die Himmel, sondern den Abgrund frei. Zusammenbrüche, die den Kreuzesgedanken des Todes Gottes in der Form der Neuzeit, des speculativen Charfreytags zeigen: Das Ganze leer und tot. Und über diesem Gedanken vollzieht sie das Erwachen aus dem Traum des Nichts ins darum sich füllende Jetzt. Die innerste Figur von Jean Pauls Dichtung³³ beschreibt den komponierten Gehalt von Mahlers eigenstem: Daß das Endliche und Unendliche nicht getrennt sind, das Endliche nicht bar des Absoluten, das Absolute schmerzlich zum Endlichen sich neigt, ist christologisches Erbe in solcher Figur. Der Geist als sich ans Ewige nicht verschwimmend, sondern als das sich hingebende Endliche in Mahlers und Jean Pauls Werk antwortet dem. Im sich entfernenden Abschied von Mahlers später Adagiokunst, im langen Blick, glüht die Welt warm, wie aus der sich erhebenden Montgolfiere des Kampaner Tals von Jean Paul. Die vor der Nacht auf die Welt fallende Schönheit rührt als Wahrheit an – nicht weil Kunst nun verbürge, was der Philosophie sich entzöge, sondern weil aus der Sphäre der Wahrheit Schönheit erst geschaut wird. Musik langt im Verweilen an, ohne den Augenblick zu büßen. Sie hat den Tod, die Passion längst in sich, nicht aber die Wonnen einer Seligkeit; ihr ist sie treu, indem der Schmerz von Endlichkeit zu Wehmut sich eingrenzt.

Das wäre nun das zweite Argument gegen den Blasphemievorwurf: Mahlers Musik ist sich der Endlichkeit bewußt. Und das läßt sich im Textumgang als sehr präzise gedacht erweisen. Adorno gesteht Mahlers Achten, deren Gefahr das Rettende sei, zu, daß „in der Durchführung der Abgrund eines Bösen und Fehlbaren auch musikalisch“ gähne und den Hymnus vor dem fad Erbaulichen „schütze“. Gottwald läßt das als mildernden Umstand gelten und meint, eher habe Kompositorisches eingewirkt „rigoroser Umgang mit dem Thema, Kontrastbildung, harmonische Anspannung“³⁴. Das vermag Adorno wohl wenig zu entkräften, da in Musik sich doch Absolutes vollziehen soll und darum ihre Motivation nicht ihr Äußerliches ist. Doch sagt das „auch musikalisch“ bei Adorno, er beziehe sich bei seiner Beobachtung auf den Text des Hymnus.

Und nun liegt die Schwierigkeit darin, daß möglicherweise ausgerechnet die Durchführung jene schwer bestimmbare Stelle ist, auf die sich eine Erinnerung von Ernst Decsey bezieht³⁵: Der Konstruktionsgedanke der Musik decke sich nicht mit dem Text, habe Mahler ihm gegenüber während der Komposition bemerkt. Jedoch ein Philologe habe ihn darauf hingewiesen, in seiner Vorlage fehlten anderthalb Strophen. Mahler habe sich den korrekten Text aus Wien darauf schicken lassen, und siehe, das Weiterkomponierte sei so ausgefallen, daß der Text sich angeschmiegt habe. (Welche der möglichen Passagen es auch gewesen sein mag, diese Aussage Mahlers ist Harmonisierung, die an der Partitur sich nicht nachvollziehen läßt.) Solches Verfahren würde Gottwald voll bestätigen, muß es sich bei der fraglichen Stelle auch nicht unbedingt um die Durchführung gehandelt haben. Mahlers Angaben sind schwer zu verifizieren, weil er als Quelle für seine Erstfassung den bibliographisch kaum einlösbaren Hinweis gibt: aus einem alten „Kirchenschmöcker“ habe er den Text. Ein Brevier oder katholisches Gesangbuch könnte es sein: sie alle haben einen seit dem Tridentinum gefestigten, teilweise vom Original abweichenden Text: Die siebte Strophe, die Doxologie des Originals fehlt; die Doxologie aber der Gesangbuchtradition zu diesem Hymnus ist in ihren beiden ersten Zeilen verschieden von der, die zwar nicht zum Hymnus

33 Jean PAUL, Blumen-, Frucht und Dornenstücke; oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs, darin: Erstes Blumenstück: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei (Sämtliche Werke, Berlin 1841 Bd. 11, S. 315–322).

34 GOTTWALD, a.a.O., S. 204.

35 Ernst DECSEY, Stunden mit Mahler, in: Die Musik 1910/1911, S. 353f.

selbst gehört, mit der zuweilen er jedoch überliefert war. Mahler hält sich, wie am zweiten Vers der dritten Strophe (originaler Zählung) zu ersehen ist, an die Textform der tridentinischen Festlegung. Jedoch er bringt die dritte Strophe nur halb und stellt sie hinter die fünfte, vertauscht in der vierten Strophe (seiner dritten) in der Reihenfolge die Verse eins und zwei mit drei und vier, schließlich erfolgen kleinere Umstellungen und der Austausch eines Wortes. Die Recherchen in Wien sind insofern unglücklich verlaufen, als vielleicht nicht die der tridentinischen Tradition fehlende Strophe eingetroffen ist, aber gewiß eine andere, die zwar handschriftlich mitüberliefert ist in einigen Codices, doch sekundäre Einfügung bleibt. Mahlers Formgefühl hat zwar zurecht eine Strophe vermißt, er hätte aber nach deren Einfügung der Siebenzahl zuliebe auf die achte, die sekundäre Doxologie, die original als siebte ganz anders lautet, verzichten müssen, abgesehen davon, daß er eine Strophe nur halb bringt, wohl weil er sie für schwer verständlich hielt, sprachlich sowohl als sachlich³⁶.

Diese Rekonstruktion hat schon leicht vorgegriffen. Wenn Mahler sagt, es fehlten ihm anderthalb Strophen, könnte man augenfälligerweise zunächst an die Stelle aus der Durchführung denken, wo die halbe Strophe zudem außerhalb der Reihenfolge steht; man hätte dann zu überlegen, ob die vorige oder die folgende die aus Wien mitgesandte sein müßte. Aus Gründen der Textdisposition käme man dann auf die Idee, die sechste Strophe (immer die halbe als eine Strophe mitgezählt) wäre die mitgesandte, denn durch Wortwiederholungen aus früherem Zusammenhang am Schluß der Durchführung könnte sich ergeben, daß Mahler mehr dastehen hatte an Musik als dann Text zur Verfügung stand.

Aber wer die Überlieferung des Hymnus vor Augen hat, kann so nicht rekonstruieren. Es müßte schon ein merkwürdiger Schmöker sein, der nur sechs, statt sieben Strophen überliefert, abgesehen davon, daß sich Vergleichbares nicht nachweisen läßt; und es müßte ein noch merkwürdigerer Philologe in Wien gewesen sein, dessen Sprachgefühl eine halbe Strophe abgehen ließ, abgesehen wieder davon, daß man keine Handschriften und Editionen von der Art vorweisen kann.

Das Ganze löst sich einsichtig, wenn man annimmt, Mahler habe die Brevier- und Gesangbuchtradition nach dem Tridentinum vor sich gehabt, der Wiener Philologe habe ihm aber die Überlieferung gesandt, die sekundär vor der originalen Strophe sechs eine Strophe einfüge, und eine weitere vielleicht, die in den beiden ersten Zeilen der Doxologie anders lese als das Brevier³⁷. (Zwar hätte Mahler dann wahrscheinlich noch eine weitere Strophe aus Wien erhalten haben müssen, die er nicht komponiert hat, nämlich die ursprüngliche – gegenüber den genannten dritte – Doxologie; es hätten ihm mithin zweieinhalb, nicht anderthalb Strophen gefehlt.) Und wer die Doxologie bei Mahler anschaut, bemerkt, daß sie zwei gleich wenig ursprüngliche Texte, den Tridentinischen und den in Codices angefügten, ineinander mengt. Hier wäre also deutlich die eine halbe Strophe zu vermuten; die beiden letzten Zeilen sind ja gleich. Die Strophe davor „Da gaudiorum praemia . . .“ wäre (allerdings hinter die sechste umgestellt) die, zu deren unbekanntem Text Mahler die Musik geschrieben hätte³⁸. Es ist dies die Reprise. Wie gerafft Mahler auch in ihr das Material frei wiederholt, es ist da verständlich, daß die Musik dem Text gegenüber am ehesten den Formverlauf vorgibt. Der Beginn der Reprise besteht ohnedies aus Elementen früherer Strophen. Der weitere Text fügt sich hier auch weniger als sonst. Aber Mahler hat ihn grundsätzlich zuvor schon so gruppiert, daß seine Differenzierungen musikalischen Formerfordernissen korrespondieren konnten.

Weder dies Komponieren ohne Text (das dann ihn erfreulich kurz zu Wort kommen läßt), noch sein Gruppieren aber setzen Kontraste formell statt formintegrativ, innermusikalisch ohne

36 Susanne VILL (Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers, Tutzing 1979, S. 135–138) kommt darin zu ähnlichem Ergebnis, daß sie ebenfalls auf die Reprise und die gleiche ganze Strophe deutet; aber sie identifiziert die fehlende halbe Strophe mit der halben der Durchführung und wertet den Text der Coda anders!

37 Ich folge einerseits MIGNE (Patrologia latina, Bd. 112, Sp. 1657f.), seinen Quellen und verschiedenen Brevieren und Gesangbüchern, sowie andererseits den *Analecta Hymnica*, wo die nachgetragene Strophe und die vom Original wie von der liturgischen Tradition abweichende Doxologie je verschiedenen Handschriften zugehören!

38 Der Sachverhalt stützt sich damit weiter, daß der Eingang und Schluß der Reprise Textteile von zuvor wiederholen, daß die Coda mit der nicht-tridentinischen Doxologie beginnt und daß damit das „Fehlende“ von den Einschüben abgesehen zusammen steht. (Die originale Doxologie ist nicht vertont.)

Rücksicht auf den Text. Gerade die Textkontraste werden unabbildlich in Musik transfiguriert.

Aber wie dem auch sei, die zu vermutenden textfreien Weiterkompositionen trafen gar nicht die schwärzesten Stellen, in der Reprise ohnedies nicht. „Per te sciamus, da Patrem [. . .]“ am Schluß der Durchführung hat etwas Postulatorisches, steht lang nach den Abgründen des „Hostem repellas longius [. . .]“. Hier und bei „Ductore sic [. . .]“ klingt die Musik keineswegs in der marschierenden Gewalt so, daß Gedanken blieben wie die Adornos, Mahlers Musik identifiziere sich mit der Macht, dem Angreifer. Noch wo Mahler sich anschickt, überwindend auszuscheiden, zieht er in einer fugiert dahergepeitschten Masse mit, der man weniger auftrumpfende Macht anhört, als ihren Fluchtpunkt am Anfang, der wie ein Sog bleibt: Die Menschheit als eine massa perditionis – die vollendete Zahl der Verdammten. Mahlers Musik wird vom Musikjournalismus behende attestiert, sie habe in den Marschpassagen der Sechsten etwa die Schrecken des Weltkriegs prophezeit. Solches istbarer Unsinn. Vielmehr imaginiert sie eine metaphysische Verlorenheit, deren Nicht-Begriffen-Sein Voraussetzung der Barbarei einer Menschheit ist, die ein Jahrhundert lang nun sich gegenseitig im Viehwaggon auf die Schlachtfelder und in die Vernichtungslager spedit. Die Unerhörtheit des Verlorenen, das Mahlers Musik vor der Doppelfuge der Durchführung evoziert und das weder sie los wird noch in den manifestierendsten Teilen von Durchführung und Reprise einfach niedergesungen ist, sondern im tröstenden wie angestregten Tonfall verborgen, aber nicht unheimlich präsent bleibt, macht erst fähig, das reale Leiden zuzufügen. Da sie Mahlers Musik nicht begriffen haben, mußten sie ins Werk setzen, was sie eingesteh als Möglichkeit, statt es als Realität zu prophezeien, sei's direkt, sei's durch Übertönen. Daß Mahler an vernichtende Anfechtung gedacht hat, zeigt sich daran, daß er gegen „noxium“, wie das Original und seine Tradition hat (und wie er liest, eine Briefstelle bezeugt es), in „pessimum“ selbständig ändert.

Solche Verlorenheit der Menschheit als massa perditionis insgesamt und ohne Ausnahme nimmt eine Stelle der durchführungsartigen Wiederholung der Exposition vorweg – nicht dem musikalischen Material nach, sondern im verstehenden Begriff³⁹. Zum ersten Erscheinen der Worte „infirma nostri corporis“ begleitet fast allein die Solovioline den Chor. Der unmittelbare Höreindruck ist der Gedanke des Todes, und zwar des Alleinseins im Tode auf ewig⁴⁰. Jean Paul ist, um es in Sprache zu fassen, nun für Hilfe anzugehen: „Uns schaudert vor der Einsamkeit des Ich (wenn wir uns nur z. B. den unendlichen Geist des All vormalen); wir sind nicht gemacht, alles gemacht zu haben und auf dem ätherischen Thronipfel des Universums zu sitzen, sondern auf den steigenden Stufen unter dem Gott und neben den Göttern.“⁴¹ (Es geht hier gegen eine gewisse Form des absoluten Geist im Idealismus.) Diese Überlegung von Jean Paul, nur im Umkreis des Todes, gar nicht in direktem Bezug auf ihn formuliert, zeigt, was Tod ist – Einsamkeit des Ich, die Kant Gott unterschiebt, den er fragen läßt: „Woher bin denn ich?“ Stürzt der Einzelne, weil er Einzelner ist, in diese Frage ewig hinab, dann ist für die äußerliche Summe der Menschen kein Halten, darum die Massenfluchtuge der Durchführung.

Daß Mahler aber nicht nur innermusikalisch Kontrast bildet an der ersten Infirma-Stelle, kann gezeigt werden. Er entspricht seinem Text – allerdings durch ein Mißverständnis, aber kein Beliebiges. Die Schwäche des Leibs versteht er als Tod. Dabei vollzieht sich die selbe Fremdheit dem Mittelalter gegenüber wie an der Wende von der Antike zu ihm, wenn eine ganz andere musica mundana bei Mahler tönt. Wieder ist es der Verlust überwölbender Transcendenz.

Zuerst zum Verständnis des Hymnus: Heinrich Lausberg kann sehr wahrscheinlich⁴² machen, daß Hrabanus Maurus der Dichter des Hymnus war und daß die Veranlassung eine Synode in

39 Gustav MAHLER, Symphony No. 8, Wien (o. J.), Z. 19.

40 Daß dies bei Constantin FLOROS (Gustav Mahler, Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts [. . .], Wiesbaden 1977, S. 207) sich bestätigen ließe, darf nicht verdecken, daß von mir, wenn auch mit der gleichen Reminiszenz an die Zweite, doch völlig anders begründet wird und daß die Gesamtintention der von Floros entgegen steht.

41 Jean PAUL, Vorschule der Ästhetik, in Werke Bd. 5, Ed. Norbert MILLER, München 1962, S. 445, 2-7.

42 Heinrich LAUSBERG, Der Hymnus „Veni Creator Spiritus“, in: Jb. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1969, S. 26-58; DERS., Minuscula philologica (II): De „Veni Creator Spiritus“, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1, 1967, S. 381-394.

Aachen 809 gegeben hat, auf der es um die Verankerung der trinitätstheologischen Einsicht der innertrinitarischen Gleichrangigkeit von Vater, Sohn und Geist im Bekenntnis ging. Das sogenannte Konstantinopolitanische Bekenntnis, erwachsen aus der trinitätstheologischen Ausdifferenzierung, hatte zu seiner Zeit voll genügt, als es die Göttlichkeit des Geistes mit dem Hervorgehen aus dem Vater anzeigte. Westkirchliche Liturgie hat allmählich der übersichtlichen Entfaltung der Aussagen folgend das Ausgehen auch vom Sohn ins Bekenntnis gebracht. Statt „qui ex Patre procedit“, hieß es nun durch Zufügung eines Wortes „qui ex Patre Filioque procedit“. Die Aachener Synode sollte diesen theologisch einsehbaren, im Rahmen der Bekenntnistradition jedoch problematischen Vorgang legitimieren. Hrabanus Maurus schrieb nun den Hymnus, in dem die Kraft des Geistes und seine Wirkung nicht nur geschildert wird, sondern auch als Ziel in der letzten, der sechsten Strophe, vor der Doxologie seine Gott und dem Sohn wesensgleiche Stellung angerufen: „Te utriusque spiritum“ klingt es an das „Filioque“ an. Mahler hat von all dem keine Ahnung gehabt, sonst hätte er nicht „utriusque“ ausgerechnet durch „credamus“ substituiert. „Credamus omni tempore“ in der letzten Zeile dieser Strophe original bei Hrabanus meint eben die Allgültigkeit des Credo mit Filioque: erbeten wird, daß das Credo nun allezeit so gesprochen werde. Nach der allmählichen Erfüllung dieser Bitte im Ritus der Kirche mußte das unverständlich werden, d. h. einen neuen Sinn bekommen. Bei Mahler schließlich wird es das Bitten um Glauben schlechthin – also wiederum sehr entfernt vom Hymnus.

Hans Mayer dekretiert, Mahler habe durch seine Textbehandlung musikalisch Neues gebracht. Statt der Psychologisierung nun Parataxe von Text und Musik. Wie immer hat Mayer recht; merkwürdig nur, daß der Philologe nicht sieht, wie weitreichend die Abkehr vom Psychologisieren geht. Er blickt vornehmlich auf Alban Berg, nicht auf Boulez, der Musik- und Textstruktur so sehr einander korrespondieren läßt. So weit treibt Mahler das Verfahren kaum. Und damit bleibt er weit unter den Möglichkeiten, die dieser Text für die Komposition böte. Der Text in seiner syntaktische und anthropologische Möglichkeiten voll ausdifferenzierenden Komposition selber nämlich bildet Totalität entsprechend dem Absoluten aus.

Daran versinkt zur schiefer Banalität, daß er nicht psychologisiert ward. Eine in Wagner der Freudschen einzelwissenschaftlich-empirischen Psychologie vorarbeitende Musik wäre vom Anspruch des Hymnus auf Erfassung einer Totalität schlechterdings überboten worden. Wäre Mahlers Musik auf solcher Ebene verblieben, die Komposition des Hymnus wäre mit den Verdikten von Mayer, Adorno und Gottwald zu verfolgen gewesen. Hat Mahler auch von ferne nicht die Struktur des Hymnus erahnt, er hat durch Absehen vom Psychologisieren und der Einbindung von Elementen des Hymnus in seine Totalität das verhandelte Niveau nicht unterboten.

Die von Mahler nicht verstandene Struktur des Hymnus legt sich nach Lausberg offen dar: Die sieben vollkommenen Gaben des Geistes werden nach der messianischen Stelle Jesaja 11,1–2 („Geist der Weisheit und des Verstandes . . .“) krebsartig auf die sieben Strophen verteilt. Die letzte Strophe übernimmt als ins Endzeitliche schwebend die Weisheit, die erste, als Anrufung und Einleitung „Furcht des Herrn“. Die erste Strophe bildet zugleich in ihrer vokativen und imperativen Geste das Corpus des Gedichts vor: Strophe zwei und drei sind vokativ, vier bis sechs imperativ. Zugleich zeigen „mens“ und „pectus“, also Verstand und Gemüt, die beiden durchs Gedicht sich ziehenden rezeptiven Potenzen des einen, ganzen Menschen auf. In der dritten Strophe freilich wird der Mensch in der antiken Trichotomie nach Geist, Seele, Leib angesprochen.

Hier stehen wir nun wieder bei „infirma nostri corporis“. Aus der Gliederung des Ganzen ergibt sich als eindeutiger Sinn mit Schwachheit des Leibs nichts anderes als die den ganzen Menschen betreffende Minderung der ursprünglichen geschaffenen Vollkommenheit, eine Minderung, die Leib, Seele und Geist gleicherweise betrifft.

Wenn nun Mahler anstatt solcher Minderung der Ursprungskräfte des Menschen im Leib den verwesenden sieht, Einfallsstelle des Todes, so ist das nicht Willkür, angesichts der Text- und Problemgeschichte. Luther übersetzt an dieser Passage schon „Fleisch“⁴³. Statt der neutraleren antiken Anthropologie setzt er den biblischen Sprachgebrauch. Und Fleisch ist biblisch-dialektisch

43 Martin LUTHER, Geistliche Lieder, hrsg. von Otto DIETZ, S. 31 (Nr. 97 des Evangelischen Kirchengesangbuchs [EKG]).

Kreatürlichkeit und Ausdruck der Gottesdistanz des auf das Sichtbare setzenden Menschen. Unter dem mittelalterlichen Himmel überwölbender Transzendenz könnte das Wort Fleisch gar nicht den giftigen Hauch in sich ziehen, den es bei Luther schon wieder hat: Als Gottesdistanz ist es zugleich das Vereinzelnde, das Gewissen zum Punkt machende Gegenüber der durchs Individuum und sein Verhältnis zu ihr gefaßten Ewigkeit. Das spätmittelalterlich nominalistische Einzelding ist schon nichts – anders die reale frühmittelalterliche Seele. Als Gewissen aber, nicht als Ding, personal ist das, bzw. der Einzelne nunmehr vom Tod ganz anders betroffen. Er ist zu seiner eigenen unvertretbaren Sache geworden. Bei einem andern Pfingstgesang, den Luther aus dem Deutsch des Mittelalters ins Deutsch der Reformation überführt, dichtet er eine Strophe hinzu, die solches zum Ausdruck bringt⁴⁴:

„Du höchster Tröster in aller Not,
Hilf, daß wir nicht fürchten Schand noch Tod,
Daß in uns die Sinnen nicht verzagen,
Wenn der Feind wird das Leben verklagen.“

Tod ist nun die Einsamkeit, die Herausforderung, daraus der Geist als Vertreter Gottes gegen den Feind, das sich ins Gegenteil des Heils verkehrende Absolute, angerufen wird. Im Gewissen geht es um das Ganze, nämlich, daß Gott sich nicht als Feind erweise, es selbst nicht nichts sei.

Daß die Sinnen nicht verzagen, singt Mahlers Infirma-Stelle auch – aber nicht mehr im Lutherschen Sinn, wo das Individuum gewissenmäßig vom im Feind sich verbergenden zum im Geist offenbaren Gott bezogen ist. Es ist das Jean Paulsche Individuum, das dem Absoluten nicht als möglichem Feind, sondern als einem Leeren entgegentritt, der Gottlosigkeit des Universums, darum der Ich-Angst des Individuums. Sein ebenbildliches Ich wäre ohne Bezug auf Gott ein gräßlicher Irrtum – von wem auch immer, an sich selbst aber zu vollziehen.

Läßt sich eine Entwicklung soweit eindeutig nachzeichnen, lassen sich ihre Stufen als eine Folge begreifen, die zumindest post festum innere Notwendigkeit hat, dann kann Mahler an dieser Stelle, wo musikalischer Ausdruck und geistesgeschichtliche Zuspitzung miteinander korrelieren, ineinander übersetzbar sind, nicht aus purer äußerlicher Kontrastwirkung gearbeitet haben. Seine musikalische Entwicklung der Symphonie zu dieser Stelle hin, fällt zu genau zusammen mit der Entwicklung, wie sie im Wortfeld und im Sachverständnis seines Textes sich abgespielt hat.

Trifft Mahler also an dieser Stelle den Text nicht in seinem mittelalterlichen Wortverstand, so doch im gewandelten Sachverhalt. Das läßt sich aufs Ganze aber weiter nicht ebenso sagen. Die Struktur des Textes, in sich ausdifferenziert, um den ganzen Menschen vom Geist als Selbstmitteilung des einen Gottes betroffen zu zeigen, hat Mahler nicht eingeholt. Er gliedert anders als der Hymnus, setzt andere Pole als er. Die Polarität bei Mahler ist fast einfältig die zwischen schaffendem Geist als streng strukturierendem Prinzip einerseits, der Gnade als milder Erfüllung andererseits. Das Strenge des Strukturierens, um nicht zu sagen, das Männliche gegenüber dem Weichen, Weiblichen der Gnade, zeigt sich auch über den Charakter der Veni und Creator-Gruppe hinaus darin, daß das entsprechende Themenfeld im ersten Satz die Formgruppen jeweils unverkennbar einleitet. Der Gegensatz zwischen dem Männlichen und Weiblichen, an Geist und Gnade in Worte gefaßt, wird fast konzertführerhaft naiv vorgeführt, jedoch seines erotischen und sinnlichen Charakters, den er beim unmetaphysisch erlösenden Wagner hat, vollständig entkleidet. In diesem Gegensatz als Geist und Herz nähert sich Mahler noch am ehesten einem der Strukturmerkmale des Hrabanischen Hymnus. Doch ist, was in der Exposition und entsprechend dem weiteren Satz wie sich ablösende Felder wirkt, thematisch innerlich verknüpft, wie auch der erste und zweite Satz, und zwar nachvollziehbar so, daß die Extreme von Postulat und Gewähren, von Fülle und Leere ineinander sich vermitteln!

Dennoch ist die Totalität bei beiden eine andere, für Hrabanus ergibt sie sich aus dem vollständigen Abschreiten der Möglichkeiten, einem Aufdecken von Beziehungen, einem kunstferti-

44 LUTHER, a.a.O., S. 32 (EKG 99).

gen Gegenüberstellen. Totalität ist noch wie additiv möglich. (Bachs Musik noch entspräche teilweise dem, gemäß dem Verfahren der protestantischen Orthodoxie.) Mahler kann neuzeitlich dem nicht folgen. Vermittlung muß im Subjekt geschehen, also nicht als angeschaute Totalität, sondern im Innern der Gedanken der Sache vollzogen, als Bewegung durch die Gegensätze in die sie aufhebende Einheit.

Soll diese Entfaltung der Einheit in ihren Gegensätzen nicht als absolute Methode zugleich das Absolute selbst sein, kann sie sich in ihrer Begründung nicht selbst rechtfertigen. Spiegel dessen ist, die Endlichkeit auch der Existenz festzuhalten. Indem Mahlers Musik die Infirma-Stelle so behandelt, gibt sie ein Indiz, daß sie im symphonischen Verfahren, das die musikalische Dialektik wahrlich ist, nicht selber das Absolute usurpiert. Indem sie den Gang der Vermittlung nicht scheut, bekennt sie zugleich, daß sie nicht umstandslos nach der Geborgenheit der alten Ontologie schießt.

III

Mehr als zwei Indicia haben wir noch nicht: Erstens das Verständnis der *musica mundana*, zweitens die Infirma-Stelle.

Auch das Hinabsteigen in die Negativität könnte diese äußerst theurgisch ans Absolute vermitteln wollen, Musik zum Medium der Aufhebung stilisieren, in ihr ästhetisch die Welt rechtfertigen, wie Hegel dialektisch im Begriff.

Gerade an jener Stelle, wo Hegel das die Musik mit seiner Logik Verbindende ausführt, wonach Musik im Schmerz der Dissonanz der ewigen Entfremdung des Begriffs gleiche, wie es der Glaube in der Passion vorstelle, wonach wie die Versöhnung des Begriffs im speculativen Charfreitag so der Schmerz des Todes Gottes von der ewigen Liebe durchdrungen seien, überbietet er Kunst und Religion im Absoluten, den sein begrifflicher Vollzug mitteilt. Das Denken hat wie seinen speculativen Charfreitag auch sein Pfingsten.

Repräsentiert dies Mahlers Achte im Reich der Musik? Die nur mit dem Schlußsatz der Neunten und dem Adagio der Zehnten vergleichbare langsame Einleitung des zweiten Satzes der Achten hat, wie der in der fast wörtlich wiederholenden Musik interlinear eingeschriebene Goethetext kommentiert, dies *Eine* von Schmerz und Liebe zum Inhalt. Bei dem im Text stehenden Wort „Schmerz und Liebe“ zieht sich die Musik zusammen, um das Ihre zu sagen. Und je öfters man die wortlose Einleitung hört, desto weniger wüßte man sich festzulegen, ob ihr Gestus in ihrer zweiten und dritten Strophe, wo sie haltlos einem namenlosen Gefühl sich anheimgibt, Mahlers Transzendenz des Weins wieder ist oder sich verströmende Liebe, Sehnsucht nach dem anderen oder befreite Hingabe daran. Es ist etwas wie Identität von Schmerz und Lust, Tod und Leben in dieser Musik. Ein der verborgenen Symbolik des Goethetextes, welcher etwas wie die Identität von Zeugung, Geburt und Tod in sich schließt, gegenüber asketischer Ton Mahlers, Wagners Sinnlichkeit klingt eben erotisch vergeistigt, intellektuell geradezu an, trifft für die Schlußszene des Faust zumindest die offenbare Intention der Vorlage. Goethes Dichtung wendet sich am Schluß nicht allein mehr der Fausttragödie zu. Emil Staiger formuliert: „Ein Vorgang wiederholt sich, der schon den ‚Urfaust‘ aus seiner Bahn gerückt hat. Das Spiel von Doktor Faust geht über in eine tragische Liebesgeschichte . . . Unwiderstehlich zieht es Goethe zu seinem innigsten Thema hin. So auch am Ende des ‚Hauptgeschäfts‘, das er, unbekümmert um Fausts problematisches Wesen, zum Anlaß nimmt, das Walten der Liebe in den höchsten himmlischen Regionen zu feiern.“ Und weiter unten: „Die Dichtung aber endet mystisch, in jenem Sinne, den das sonst verpönte Wort hier einzig haben kann: in einer Liebesglut, die alles, Körper und Seele, verzehrt und jede Unterscheidung aufhebt. Nur so ist jene Übertragung des Gnadenschatzes der Heiligen denkbar. Den einzelnen Menschen überflutet der Strom der ewigen Innigkeit.“⁴⁵

Die Zusammenstellung der theologisch problematischen Gedanken des Epilogs von Faust II mit dem rechtgläubigen Hymnus konnte Mahler nur wagen, weil er Goethe gemäß dem eschatolo-

45 Emil STAIGER, Goethe, Bd. 3, Zürich 4/1979, S. 458 und 461f.

gischen Ausblick vom Gedanken inniger Liebe her faßt. Die durch gleiches musikalisches Material angezeigten Textverschränkungen von Hymnus und Faustepilog zeigen das. Am auffälligsten, daß er das *Accende*-Thema, nicht nur wie das Spiritusthema ständig aktuell hält im zweiten Teil, sondern zu einem dem Verb „accende“ entsprechenden „erleuchte“ so das Thema wiedererklingen läßt, daß jene Stelle aus dem ersten Satz vor Ohren steht. „Erleuchte mein bedürftig Herz“ am Schluß einer Strophe hätte für sich gesehen diese Betonung nicht verdient⁴⁶.

Das zweite Thema des ersten Satzes bei „*imple superna gratia*“ kehrt wieder: „Er ahnet schon das neue Leben“⁴⁷. Das zeigt, wie sehr der zweite Satz Ewigkeit an das bindet, was in die Zeit scheint: Überhaupt, Mahler folgt fast dem Dogma von der Erlösung. Von den letzten Dingen handelt er wie die Dogmatik in den beiden Lehrstücken: repräsentierender Geist und erfülltes Eschaton. Beides ist Offenbarung des Unbedingten, Letzten, das dieses Leben ins Licht hebt. Das ergreift die Aufstiegsmetaphorik bei Mahler. Sie korreliert mit Jean Pauls Vorstellungswelt eher als mit der Goethes. Die klingenden Sonnen sind der offene Himmel, der *unter* Jean Pauls Ewigkeitsahnung liegt, nicht Ort der Entrückung; überwundene Ferne, nicht ewig ausstehendes Ziel.

Die „*infirma*“-Stelle kehrt wieder, indem sie aus dem Goethetext sich eine Anknüpfung sucht: „Erdenrest [. . .]“⁴⁸. Bemerkte sei, daß Mahler somit den Satz vom „Erdenrest, zu tragen peinlich“ merkwürdig versteht, wie des Leibs Hinfälligkeit schon verstanden worden war: Als Todverfallenheit, aus der Stellung des Ich bezogen. Das ist bestimmt nicht im Sinne Goethes. Aber bevor man sich über die Zusammenstellung wundert, sollte man hören, wie Mahler sie vollzogen hat: im Namen der leidenden, erlösenden Liebe.

Hegel, des Synkretismus und der Jugendstilornamentik gewiß nicht zu zeihen, hat exakt dieselbe Assoziation wie Mahler einst vollzogen: Ins Vorbereitungsheft seiner Berliner Religionsphilosophie-Vorlesung (1821) schreibt er an der Stelle, wo er vom Schmerz Gottes im Tod Christi, von der sich hingebenden ewigen Liebe handelt, an den Rand eines der Gedichte aus dem Westöstlichen Divan: „Einer Welt von Liebestrieben / Die in ihrer Fülle Drang / Ahndeten schon Bulbuls Lieben / Seelerregenden Gesang [. . .]“⁴⁹ Wer die Musik nicht vom Text her versteht, sondern von ihrem Ineinander von Schmerz und Befreiung, Sehnsucht und Ruhe, die sich eben in ihrer Ausfaltung zu Totalität entwickelt, wird über das Goethesche Verständnis von Erlösung hinausgeführt. Mystisches Versinken komponiert Mahler nicht, es ist kein Aufgehen, auch nicht im Klang; zu scharf, zu intellektuell bleibt alles. Sprache und Musik verknoten sich an Schlüsselworten. So wird der Text frei; gerade indem er nicht definiert, nur Stichworte setzt, läßt er die Musik frei, absolut verfahren.

Und es läßt sich wohl zeigen, daß die wider den Text an den Schluß gestellten Worte „hinan“ das Marianische in der Vorlage tilgen. Das Einerschweben der *Mater Gloriosa* wird mit den Goetheschen Worten von Mahler an einer Stelle vermerkt⁵⁰, die zunächst wie eines der Suspensionsfelder auch sonst in seiner Musik wirkt. Das der *Mater Gloriosa* zugeordnete Motiv scheint übrigens neu zu sein, was aber nicht der Art des Suspensionsfeldes im dritten Satz der Neunten entspräche. Und so wird es auch hier sein: Das von hier an nicht mehr losgelassene Thema der *Mater Gloriosa* ist der Geigenfigur der Fortsetzung des *Veni*-Themas entnommen; es war fürs Hören so wichtig geworden bei „*Qui Paraclitus diceris*“ in der Fortführung des Seitensatzes, aber besonders zur Einleitung der trostlosen Einsamkeit vor der ersten *Infirma*-Stelle! Dieses zur *Mater Gloriosa* einsetzende Thema erweist sich aber eigentlich nicht der *Maria* zugehörig, sondern erfüllt seinen Ausdruck dort, wo es am Schluß zu „hinan“ und „ewig“ steht. Das „hinan“ steht textwidrig am Schluß, hat also, wenn Mahler hier umstellt und häufig wiederholt, seinen semantisch zu

46 Vgl. im zweiten Satz zwei Takte nach Z. 52 mit Z. 38 im ersten Satz.

47 Vgl. im ersten Satz vier Takte nach Z. 10 mit Z. 165 im zweiten Satz.

48 Vgl. im zweiten Satz vier Takte nach Z. 76 mit Z. 19 im ersten Satz. (Weitere Korrespondenzen außer der auf dem *Accende*-Thema aufgebauten großen Einleitung des zweiten Satzes sind die Wiederaufnahmen in Z. 165 von Z. 10, Z. 85 von Z. 40, bei Z. 80 die Umkehrung des *Veni*-Themas, Z. 56 von Z. 38 etc.)

49 HEGEL, *Religionsphilosophie*, Bd. 1, hrsg. von Karl-Heinz ILTING, Neapel 1978, S. 605, 22–33. (Hegel hat in das Manuskript zur Vorlesungsvorbereitung das ganze Gedicht abgeschrieben.)

50 Die von Goethe übernommene Regiebemerkung ist bei Z. 106 eingetragen.

beachtenden Sinn. Der wird durch die ausgeführte erste Stelle des Chorus mysticus erklärt mit dem Wort „ewig“, das Mahler noch textwidriger heraushebt: Aus „ewig-weiblich“ isoliert er in wiederholtem Vortrag das Wort „ewig, ewig“. Das ‚Lied von der Erde‘ hat daher seinen Schlußcharakter, wie auch sein Ausruf des Ekels „ein Aff‘ ist‘ s“ im Mahlerschen Goetheshimmel sein Vorecho. Das heißt also, angezielt wird gegen die Einsamkeit des Ich die Ewigkeit der Liebe.

Anders als Schmerz läßt Liebe musikalisch sich nicht eindeutig machen (wie Hanslick erweist, es sei denn man begnüge sich mit dem Allgemeinsinnlichen der Erotik, wozu Wagner seine Zuflucht musikalisch nimmt). Aber in der Aufhebung, in der Intensivierung des Schmerzes, im ruhigen Festhalten der Trauer vermag Mahler auch musikalisch der Liebe und Ewigkeit den Ton zu geben. Seine Form dafür ist Abschied, der sich nicht lösen kann, Schmerz und Schönheit ineinander mischt.

Wie bei der ersten „Infirma“-Stelle sich synästhetisch zwingend der Todesgedanke, nicht der des Sterbens, nahelegt, so für den Verlauf des zweiten Satzes das sich Freischweben vom Schmerz an das Emporheben der Montgolfiere in Jean Pauls Kampaner Tal⁵¹. Im Aufstieg ins abendliche Licht, im sich Entfernen von der Erde, zeigt sie sich in einer trunkenen Schönheit, auf die nur Thränen antworten und in diesen Thränen wie Freiheit von der Erdenlast, so Bindung an sie. Und in beidem der Gedanke der Unsterblichkeit. Davon ist Mahlers ‚Lied von der Erde‘ am Schluß erfüllt. Die Worte, die Mahler den Gedichten zufügt, lassen sich als Schlüsselworte bei Jean Paul nachweisen, ebenso diese Situation des Abschieds, etwa am Ende der „Kantatevorlesungen“ zur „Vorschule der Ästhetik“.

Vorgebildet ist dies, für den der Ohren hat zu hören, in der Achten. Sie hat nicht den Aufstieg in einen Marianischen Himmel, auch nicht Goethes Mystik zum Pendant, seine Entelechie und was immer, sie erhebt sich in den Jean Paulschen Äther.

So hätten wir die Worte „hinan“ anders gedeutet als Clytus Gottwald, der erstmals auf ihre gesonderte Stellung aufmerksam gemacht hat. Er verbindet damit den Faustisch usurpierenden Geist. Der Schluß des ersten Satzes habe unliturgisch nicht mit dem „saecula saeculorum“ geendet, sondern mit der Anrufung des Vaters. Gegenüber dem Reich des Sohnes und des Geistes sei so retrospektiv in dem Anlangenden der Vater „gerettet“.

Das hieße nocheinmal, Mahlers Achte spräche sich selbst Trost zu; nicht der Geist wird bezeugt, sondern, wie Adorno meint, die Anrufung bitte, daß das Werk erfüllt sei. Der speculative Charfreitag wäre somit von Musik vollzogen, indem sie sich als Pfingsten selber setzt. Die absolute Musik wäre das Absolute. Die Lutherische Problematik, im „infirma“ erinnert, die der Rechtfertigung des Menschen als Geschöpf, wäre überboten: Die Selbsteinsetzung des menschlichen Geistes als den Stellvertreter von dem des verblaßten Gottes.

Es steht wahrlich alles auf des Messers Schneide! Wird der Name Gottes und des Geistes, das Ewige postuliert – nicht als unvordenklich vorausgesetzt gelassen –, postuliert nur dem Namen nach, weil die Erinnerung daran Garantie sein soll gegen den horror vacui, von dem Mahlers Musik der negativen Höhepunkte so beredt spricht! Oder setzt die Musik das Absolute sich voraus – voraus nicht als ein Fremdes, sondern in christologischem Sinne so, daß es in den Schmerz der Endlichkeit eingegangen sei, daß es darum in solchem Schmerz Freiheit verheißt? Mahler ruft den Geist, der solches repräsentiert, der solches lebendig macht im Menschen.

Warum sollte man es ihm nicht zugestehen, daß er von dem Geist weiß, der nicht fern ist, der sich mitteilt wie Gott selbst und doch der unergründbare Grund bleibt! Daß er den Geist aufs Werk herabfleht, damit es erfüllt sei, oder vielmehr, die an ihm partizipieren, erfüllt werden können, wäre so nicht Blasphemie, sondern Entsprechung zur verheißenden Gegenwart Gottes in seinem Geist beim Menschen. Sie erlaubt es sich, an das Unverlierbare zu wagen, zu wagen durch die Endlichkeit der Welt hindurch. Solches Wagnis geschieht nur in schmerzlicher und liebevoller Betroffenheit. Gerade weil sie den Schmerz des endlichen Lebens teilt, bleibt sie ihm verbunden. Mahlers Musik verkündet nicht, sondern die beiden Schlußabschnitte der beiden Sätze nennen wie als Vorausgesetztes die Bedingung, die nicht selbstgesetzte, der unbedingten Weltbetroffenheit: den ewigen Vater. Ohne solchen Bezug wäre der Schmerz bodenlos oder Annaßung.

51 Jean PAUL, Das Kampaner Tal . . . , in: Werke, a.a.O., Bd. 13, S. 75ff.

Igor Strawinsky zitiert in der Psalmensymphonie den Schluß der Achten⁵². Aber seine Musik bleibt statisch. Sie ist trotz dem Text, der den Mahlerschen Gang der Symphonie kopiert (von der Anrufung zum Gesang zum ewigen Lob!), nicht dem Wort und seinem Begreifen zugeordnet, sondern dem Bild, dem der russischen Orthodoxie, hinter dem sich Ewigkeit auftut. Die Psalmensymphonie will trotz aller Antiromantik durchlässig sein wie die Bilderwand des ostkirchlichen Kults fürs Ewige. Aber wie diese bleibt sie stehen. Es spiegelt sich darin die ältere Ontologie noch, wie sie die Orthodoxie bewahrt hat. Es zeigt sich darin auch der Gestus des Stehenbleibens in Strawinskys Musik begründet, nicht individuell als Versagen des Versagten⁵³, sondern in den Bedingungen einer Kultur, die statisch werden muß einer entwickelten gegenüber.

Mahlers Musik ist hier die der westlichen Neuzeit, wo gedacht wird, daß das Denken eine alles auflösende Macht ist – und ihm analog die Musik. Dieser Dynamik nicht fremd muß das Göttliche gedacht werden, weil es sonst unerreichbar wäre. Mahlers Musik hat das eingeholt. Dazu ruft sie den Geist an. Sie folgt Hrabanus Maurus, der ebenfalls bittet, das Gedicht möge erfüllt sein; verbirgt sich doch in den ersten Worten antiker Musenanruf, der freilich der knappen Form des Hymnus wegen nicht deutlich werden darf. Mahler mag das gespürt haben, ist der versteckten Intention gefolgt.

Wenn einem bei der Apotheose seiner Symphonie doch nicht wohl wird, dann weil Hrabanus eigentlich um die Erfüllung der Synode bittet – Mahler so den Konzertsaal zur Gemeinde machte. Terminiert die absolute Musik als Form auch zwangsläufig zur Entfaltung des Absoluten als Gehalt, überschreitet Kunst im Aussprechen ihre geschichtlich ihr gewordene Grenze. Kult und Kunst haben sich mit dem Christentum voneinander getrennt.

Und doch kann Musik des Absoluten als Gehalt nicht frei mehr werden, weil die völlige Durchbildung, wie die des Geistes, alles in sich zieht. Aber der Geist hat gelernt, vom Absoluten in Analogie zu sprechen, damit, wo das Ganze des Lebens als Spiegel des Ganzen gefaßt wird, darin sich durchs Individuum hindurch alles entscheidet – Fluch oder Rettung. Diese postuliert Mahler in der Achten, darum die wie unausgeführten Schlüsse. Wo Mahler aber dem Adagio-Gedanken seit dem Schlußsatz der Dritten, dem dritten Satz der Vierten, dem zweiten der Achten, dem letzten der Neunten und dem ersten der Zehnten folgt, unabgelenkt, da schwebt, immer mehr ins Jean-Paulsche Licht gehoben der Schmerz des langen Blicks über eine Erde, die ewiger Liebe wert wäre.

Diesem Gedanken folgt die Achte. Wer sie auf die Zehnte hin hört, auf den Abschied des Lieds von der Erde, weiß mehr über den Text, den sie sich unterlegt. Sie erfüllt ihn. Die eine Sprache, die jenseits der Sprachen des Menschen und jenseits der Künste wäre, das zeigt Mahler, kannte den Gehalt von Musik, wie die Mahlersche selbst den Blick der bildenden Kunst in sich hat, das Sehen der Dinge und Wesen in Ruhe, die Sprache, die nicht mehr nennend auch verbildet, sondern mit dem Namen der Dinge und Wesen erfüllt ist.

Mahlers Musik ist der Form nach absolut. Sie gesteht das mit solcher Konsequenz, daß sie als Gehalt das Absolute sucht. Mahler bildet daraus seine Musik. Wird dies in der Achten zur Affirmation, so wäre das nur im Namen eines andern Absoluten, dem der Verzweigung zu kritisieren. Hat Mahlers Achte die Konsequenz absoluter Musik vorgestellt, dann liegt eine Formulierung vor, die nicht schon darum zu verwerfen ist, weil sie das Äußerste der Kunst wagt. Sondern zu fragen ist, ob sie durchgebildet genug ist, dies Äußerste durchzuformulieren, oder ob sie nur äußerlich und plakativ es vor sich herträgt. Wer nur das Affirmative der Satzschlüsse peinlich verstört notiert, hört nicht, wie sehr sie der Finsternis des ausgerechnet aus dem Accende-Motiv gebildeten, den zweiten Satz eröffnenden Einleitungsteils in seiner Unentschiedenheit von Schmerz und Liebe korrespondieren, wie sehr sie es mit dem „infirma“ aufzunehmen haben.

Wäre es so, daß Mahler die Totalität im Gebilde der Kunst verbürgen wollte, dann in der Weise, daß er das Kunstwerk nicht länger als unbetroffen vom Riß menschlicher Existenz vor sich stellte. Es griffe bei ihm nicht nur zum Äußersten, sondern vollzöge mit seinem Autor dessen menschliche Aporie. Erst wo dies zugestanden wird, ist zu fragen, ob die Postulate der Satzschlüsse das wieder

52 Erstmals darauf verweist GOTTWALD, a.a.O., S. 208 und 211f.

53 Anders ADORNO, GS 16, S. 387f.

verspielen, wie umgekehrt auch, ob eine isolierte Betrachtung des Adagio der Zehnten nicht anderes sich vergibt. Die Totalität der Mahlerschen Musik ist keine vorgestellte äußere, sondern die des Vollzugs durch sie hindurch. In ihrer Zerbrechlichkeit vermeidet sie jeden Verrat des Absoluten ans Werk. Scheinen die Schlüsse der Achten dem zu widersprechen, so behaften sie dabei, daß selbst Negativität sich zu rechtfertigen hätte, absolut. Mahler wagt Musik an das, worüber gänzlich nicht zu schweigen ist. Formuliert seine Achte problematisch zuweilen, so doch präzise wie wenig sonst in Kunst und Musik deren heikles Thema. Dazu bedient sie sich approbierter Texte. Sie erfüllt nicht deren Wortlaut, sondern die Rezeption des Hymnus und die Entstehungsbedingung des weltlichen Dramas. So ist sie als Werk – wie gewollt von der subjektiven Meinung ihres Autors oder nicht, ist gleichgültig! – theologische Kritik ihrer Texte. Die im Namen des Theologischen an der Achten bislang vollzogene Kritik könnte sich möglicherweise gegen deren Texte eher gewandt haben als den musikalischen Übersetzungsvorgang, wenn sie nicht anders dies an Kunst verschwiegen sehen wollte, daß sie sich ihres absoluten Gehaltes bewußt inne wird.