

# Mahlers Hymnus

von

ADOLF NOWAK

Den ersten Teil der Achten Symphonie Gustav Mahlers, den Hymnus ‚Veni creator spiritus‘, möchte ich unter zwei Fragestellungen betrachten. Erstens: Wie steht der Hymnus im Kontext der Mahlerschen Symphonik und ihrer Texte? Zweitens: Wie sind Thematik und Formung dieses Satzes beschaffen und was bedeutet für sie der alte Hymmentext?

## I

Mahler hat einmal Nietzsche vertont. Die Mitte der Dritten Symphonie ist der Hymnus des Zarathustra, ‚Das trunkne Lied‘. Es ist ein Hymnus auf die Ewigkeit, nicht christlich, sondern dionysisch verstanden als ewige Wiederkehr des Vergänglichsten. Mahlers Vertonung gibt ein Gleichnis. Für das unmerkliche Verrinnen der Zeit stehen langhallende Einzelklänge der Posaunen und hohen Flageolets und kurz aufklingende Motive der Hörner. Das Trompetenmotiv aus dem ersten Satz aber kehrt in Varianten wieder, die durch den Text des Hymnus mit Lust und Leid der Welt assoziiert werden und bürgt in seiner letzten erfüllten Wiederkehr für Nietzsches Rechtfertigung der Vergänglichkeit.

Nun das Unglaubliche: Auf das ‚trunkne Lied‘ folgt – ausdrücklich ohne Unterbrechung – das ‚Armer Kinder Bettlerlied‘ aus ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Dem Nietzsche-Text über Ewigkeit als Wiederkehr des Gleichen antwortet die Armut im Geiste, deren Sehnsucht offenbar über die Wiederkehr hinausstrebt (zu „erlangen die himmlische Freud“). Diese Sehnsucht spricht Mahler nicht positiv aus, sondern unter dem Bild kindlichen Wunschdenkens, unter Verwendung von Kinderliedfloskeln. Mahler, der das ‚Wunderhorn‘ über alles liebte, läßt das Kind Einspruch erheben gegen die von Nietzsche gerechtfertigte Wirklichkeit.

Im Finale der Vierten Symphonie, das ganze Partien des Wunderhornliedes der Dritten übernimmt, wird diese Intention weitergeführt. Hier wird die Sphäre des Kindlichen eng verknüpft mit der musikalischen Idee der Verwandlung. Das Finalthema vom himmlischen Leben ist dort nicht eine isolierte Sphäre von Kindlichkeit, sondern Endpunkt der Verwandlung eines musikalischen Gedankens, der erstmals in der Durchführung des ersten Satzes aufgetreten war<sup>1</sup>.

Es zeigt sich also erstens: Der Gedanke an ein jenseitiges Leben wird gegen Nietzsches Konzept von diesseitiger Ewigkeit festgehalten, aber nicht positiv ausgesprochen, sondern unter dem Klangbild des Kindlichen. Zweitens: Dieser Gedanke wird in der Vierten Symphonie eng verbunden mit der musikalischen Idee der Verwandlung; das Thema vom himmlischen Leben ist in einer Reihe von musikalischen Varianten die letzte.

Nach seiner Nietzsche-Lektüre hat Mahler den Gedanken an ein jenseitiges Leben offenbar nicht mehr so ungebrochen vortragen können, wie er es in der Zweiten Symphonie getan hat. Das Scherzo dieser Symphonie beruht auf dem Wunderhornlied von des Antonius Predigt an die Fische, einem Symbol vergeblichen Handelns. Dem Scherzo antwortet ein gesungenes Wunderhornlied: „Der Mensch liegt in größter Pein, je lieber möcht ich im Himmel sein“. Aber hier ist der Gesang feierlich, choralmäßig, nicht kindhaft. Ihm folgt das Finale mit jener Ode von abwechselnd choralartigem und stark appellativem Tonfall: „Glaube, mein Herz, o glaube ...“

<sup>1</sup> Genauere Ausführung bei Adolf NOWAK, Zur Deutung der Dritten und Vierten Sinfonie Gustav Mahlers, in: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger, hrsg. von Walter WIORA, = Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51, Regensburg 1978, S. 188ff.

Der Tonfall der Ode kann als hymnisch bezeichnet werden, im Sinne von Friedrich Theodor Vischers Bestimmung des Hymnischen als „Lyrik des Aufschwungs“<sup>2</sup>. In der Dritten Symphonie ist dieser Tonfall in den Instrumentalsatz eingegangen; das Finale ist ein instrumentaler Hymnus, der nach Aufzeichnungen Mahlers an die Liebe gerichtet ist, wie sie ihm sich mitteilt („Was mir die Liebe erzählt“). Zahlreich sind die Ausdrucksanweisungen, die zur Lyrik des Aufschwungs passen: im Finale der Zweiten „Misterioso“ und „Mit Aufschwung“; im Finale der Dritten „Sehr gebunden“, „Sehr ausdrucksvoll gesungen“, „Sehr leidenschaftlich“. Die Vierte schließt ohne hymnischen Ausklang. Es ist zu fragen, warum Mahler nach der Vierten und nach den drei Instrumentalsymphonien ausdrücklich einen Hymnus schreibt.

In der Vierten ist ausgeprägt, was in bestimmten Sätzen dieser Instrumentalsymphonien vertieft wird: die musikalische Idee der Verwandlung, als kompositorisches Verfahren die Variantenbildung. An die Stelle der traditionellen Durchführungstechnik, deren Anfang und Ende die feste Thematik eines Satzes ist, tritt ein Verfahren der vom Thema aus fortschreitenden und nicht mehr zu ihm zurückkehrenden Variantenbildung. Dieses Nicht-mehr-zurückkehren steht im Gegensatz zur Wiederkehr des Gleichen, die Nietzsche als ewige Wiederkehr besungen und für die Mahler in seiner Nietzsche-Vertonung ein Gleichnis gegeben hat. Die Variantenbildung entspricht aber jenem Streben nach Verwandlung, von dem die symphonischen Wunderhornlieder Mahlers unter dem Bild des himmlischen Lebens sprechen. In der Vierten Symphonie erstreckt sich jene am variierten Strophenlied entwickelte Technik über das ganze Werk. In den Ecksätzen der Sechsten und im ersten Satz der Siebenten Symphonie wird der Konflikt der sich wandelnden Thematik mit der Sonatenform so ausgetragen, daß diese Form sich zum Prozeß erneuert.

Streben nach Verwandlung ist nun in besonderer Weise Grundthema des Goetheschen ‚Faust‘. Gerade im Faust-Schluß treten als zentrale Motive hervor: Verwandlung, Verjüngung, Kindlichkeit<sup>3</sup>. Die „seligen Knaben“ singen: „Freudig empfangen wir Diesen im Puppenstand“, Faust einer neuen Verwandlung entgegensehend. Gretchen sieht Faust in „erster Jugendkraft“. Er folgt ihr „zu höheren Sphären“, in denen der Doctor Marianus dazu auffordert „dankend umzuarten“, als ginge der Umwandlungsprozeß immer noch weiter. Daß Mahler sich der hymnischen Schlußszene aus Goethes ‚Faust‘ zuwendet und dieser den Hymnus an den Geist der Wandlung, des Schaffens und Umschaffens, creator spiritus, vorausschicken kann, ergibt sich aus seinem eigensten kompositorischen Verfahren, in dem die Idee der Verwandlung als musikalische Idee eine so große Rolle spielt.

Der Hymnus an den creator spiritus kann von diesem Kontext her als Postulat Mahlerscher Musik gehört werden. Er konnte als Sonatensatz komponiert werden, der als solcher etwa gegenüber dem ersten Satz der Siebenten nicht zurücksteht, ja diesen an Verwandlungsfähigkeit und kontrapunktischer Bezogenheit der Thematik noch übertrifft. Der als Sonatensatz komponierte Hymnus postuliert einen Wahrheitsanspruch der musikalischen Formung: den Anspruch, daß Verwandlung, wie sie im ‚Faust‘ theatralisch vorgeführt wird und wie sie in Mahlers Variantenbildung realisiert ist, über Musik und Theater hinaus für den Menschen wahr werde. Die Idee der Verwandlung, deren Anspruch einmal von Mahler an Nietzsches „ewiger Wiederkehr“ gemessen wurde, verbindet den liturgischen Hymnus und den Theaterschluß mit Mahlers eigenster musikalischer Formung, wie sie im Sonatensatz der Achten Symphonie jetzt aufzuweisen ist.

## II

Adorno hat in seinem Mahler-Buch mit den Begriffen „Kritik“ und „Affirmation“ argumentiert. Textwahl, Tonfall und Formung der Achten werden als affirmativ (behauptend, versichernd) bezeichnet und erscheinen im Bilde des der Tradition gegenüber kritischen Mahler als Ärgernis.

2 Friedrich Theodor VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Aufl., hrsg. von Robert VISCHER, München 1922–23, Bd. 6, § 890: „In der Lyrik des Aufschwungs erscheint der Inhalt dem Subjekte wesentlich als ein erhabener [...] und es singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymnische.“

3 Vgl. Paul STÖCKLEIN, *Wie beginnt und endet Goethes ‚Faust‘? Eine Form- und Inhaltsfrage*, in: P. STÖCKLEIN, *Literatur als Vergnügen und Erkenntnis*, Heidelberg 1974, S. 67ff.



Aber müßte von der Affirmation nicht unterschieden werden das Postulat als erhoffte, erstrebte Vorwegnahme dessen, was gerade nicht affirmativ ausgesagt werden kann?

Tatsächlich erscheint die Thematik des Hymnus in ihrem Bewegungscharakter nach dem mächtigen Orgeleinsatz weniger affirmativ-versichernd als postulativ-strebend. Dabei möchte ich „streben“ durchaus im Sinne Goethes verstehen: nicht als Zugehen auf ein beschränktes Ziel, sondern als sehnsüchtiges Verlangen nach dem Wesentlichen: der Pflanze nach dem Licht, des Kranichs nach der Heimat, des Menschen nach Befreiung (mit den Worten des Hymnus nach Licht und Liebe). Das Höhersteigen Fausts in der hymnischen Schlußszene erfolgt aus solchem „Streben“. Der lateinische Hymnus hatte als Gebet die Intention des Strebens, im Sonatensatz Mahlers wird diese Intention zum musikalischen Prozeß.

Schon die erste Chor-Akklamation verläßt in ihrer Strebigkeit die harmonische und metrische Stütze, d. h. der achtstimmige Chorsatz ist ohne Baßschritte und beschleunigt seine Bewegung 4/4, 3/4, 2/4 bis zur Engführung seines Motivs im Abstand nur eines Viertels durch Posaunen und Trompeten. Der Impetus des Anfangs wirkt im Wechselgesang der Chöre weiter: Die Führung des Kontrapunkts im Orchester strebt jeweils über Einschnitte und Höhepunkte des Chorsatzes hinaus. Auch wo sich die Chöre zur Einstimmigkeit (Ziffer 3) oder zum homophonen Satz vereinigen (4), kann sich die Metrik nicht als Gleichgewicht behaupten<sup>4</sup>. Und wo die Es-dur-Kadenz als harmonischer Zielpunkt auftritt, wird er unmittelbar in einen metrisch schwachen Anfang umgedeutet. Das zunächst ständig präsente Es ist die Ebene, von der die musikalische Gebärde des Strebens getragen wird. Das Quart-Sept-Motiv kehrt nicht als identisches wieder: Nach der genannten Engführung entfaltet es sich im Wechselgesang der Chöre, wird in reduzierter Form chromatisch steigend imitiert (5) und bei den „Veni“-Anrufungen ostinatohaft verdichtet.

Diese Züge – Anfangsbeschleunigung, Fliehen der Einschnitte und des metrischen Gleichgewichts, motivische Verwandlung innerhalb des Themas – stehen eher für ein Streben nach etwas als für ein Behaupten von etwas. Da das Streben über sein Ziel nie verfügen kann, greift es einerseits verlangend über die Affirmation hinaus und bleibt andererseits verhalten hinter ihr zurück. Diesem Gegensatz entsprechen die beiden Themengruppen. Die Strebigkeit des zweiten Themas („Imple superna gratia“) liegt in dem einschnittlosen Stimmstrom, in dem die Stimmen einander ablösen und in dem sich die Soli aus dem Chorsatz loslösen (etwa bei 9,3 und 10,5). In gleicher Kontinuität klingen zunehmend Rückbeziehungen zum ersten Thema an: Schlußwendung des ersten Themas (8,3), Kontrapunkt im Septrahmen (9), mit ihm zusammen schließlich das Quart-Sept-Motiv (10); auf der Zeile „Qui Paraclitus diceris“ wird der Kontrapunkt des Wechselgesanges (1) selbständig entfaltet und erhält seinerseits einen vom Bisherigen unabhängigen Kontrapunkt in Geigen und Hörnern. Bei dem Wort „et spiritalis unctio“ wird das zu erwartende Des-dur der Soli durch den Choreinsatz zum B-dur aufgehellt (pp subito); aus dem Chor löst sich ein weit auslangendes Sopransolo, dessen emphatische Kadenz nach Es zu beschwörenden Chorrufen führt.

Nach dieser Akklamation erfährt das Quart-Sept-Motiv eine neue Entfaltung, rein instrumental. Seine Vollendung über Glockenschlägen klingt aber piano aus, um eine Verwandlung einzugehen, die im Text mit menschlicher Schwäche assoziiert ist („Infirma nostri corporis“). „Ohne Rücksicht auf das Tempo“ spielt die Sologeige in den Chorsatz hinein. In dieser Verwandlung verbindet sich das erste Thema mit einem Passus des zweiten (21,3 entspricht 9,3), welcher seinerseits mit der Umkehrung des Quart-Sept-Motivs „immer breiter und steigernd“ ausklingt.

Das Pathos dieses Aufschwungs, mit dem die Exposition aus der „Infirma“-Sphäre hinausstrebt, wird zu Beginn der Durchführung umgedeutet in einem rein instrumentalen Abschnitt, der sich vom hymnischen Stil wohl am weitesten entfernt: aufgelockerter Orchestersatz mit ein- und dreistimmigen Gruppen über dem Orgelpunkt (H, As), Varianten des Quart-Sept-Motivs, als „hastig“ bezeichnet, rufartig abbrechend, in Teilmotive sich spaltend, und dies alles bei ständigem Taktwechsel! Die unstete Bewegung vertieft die Sphäre des „Infirma“, die im darauf folgenden Vokalteil nochmals ausgesprochen wird.

4 Ziffern der UE-Partitur. Eine Zahl nach dem Komma gibt die Taktzahl nach der Ziffer an.



Bei „Lumen accende“ gelangt das erste Thema zu einem Durchbruch, der den postulativen Charakter, das Streben nach dem, was Musik verheißt, am deutlichsten werden läßt. Die Worte von Licht und Liebe sind zunächst in den kontinuierlichen Stimmstrom des zweiten Themas eingebettet, zu dessen Ausklang das verkleinerte Hauptthema kontrapunktiert. Dessen Imitation wird *molto marcato* in C mit seiner Augmentation (Trompete) und Normalgestalt eingeführt. „Plötzlich sehr breit“ erfüllt sich diese Thematik in E-dur – und dann der berühmte „Accende“-Einsatz, „mit plötzlichem Aufschwung“, als werde die Ebene der Erfüllung ihrerseits transzendiert, wie ein Durchbruch höheren Grades<sup>5</sup>. Auch das „Accende“ ist Variante des Hauptthemas. In dem Wort „lumen accende“ steckt die Tradition abendländischer Lichtmetaphysik, der die Ästhetik seit Plotin verpflichtet ist. „Sinnliches Scheinen der Idee“ lautet die klassische Formel. Daß die im sinnlichen Klang erfahrene Wandlung als Idee, als Bestimmung menschlichen Strebens einleuchte, ist das Postulat dieses Durchbruchs.

Im Übergang zur Reprise und zur Koda erneuert sich die Struktur mehrfachen Durchbruchs. Vor der Reprise führt das „Accende“, das vom Hauptthema kontrapunktiert wird und in die Linie des zweiten Themas übergeht, zu einer Phase, in der die kombinierte Thematik über dem Orgelpunkt kulminiert, und nochmals darüber hinaus strebend, zur Wiederkehr des Hauptthemas, das aber über dem festgehaltenen Orgelpunkt weniger sich bestätigend als über sich hinausweisend auftritt. Eine instrumentale Engführung von vier rhythmischen Varianten des Hauptthemas, ähnlich wie vor dem „Accende“, führt zum Durchbruch des „Gloria“. Das „Gloria“ aber ist eine metrisch gefestigte Variante des „Infirma“, welches seinerseits Variante des Hauptthemas ist.

Die Verwandlung und ihre Symbolik wird im zweiten Teil der Symphonie weitergeführt<sup>6</sup>. Das „Accende“, am Schluß des Satzes von isoliert aufgestellten Trompeten und Posaunen hineingespielt, wirkt tief auf den zweiten Teil ein. Als *Pizzicato* der Celli und Bässe geht es in die klanglich unerhörte Einleitung ein, klingt bei dem Wort des Pater Profundus von der allmächtigen Liebe in entsprechender Variante auf, wird über den Chor der Engel und den Hymnus des Doctor Marianus in einer weiteren Variante zum Klangraum der Mater gloriosa und zum Gebet des Gretchen. Auch der von Mahler als „hymnenartig“ bezeichnete Schluß wird von einer Variante dieses Themas bestimmt. Die Metamorphosenfolge, als die Goethe Fausts Streben gedacht hat, erhält ihre musikalische Entsprechung.

Der musikalischen Idee der Verwandlung, für deren übermusikalische Wahrheit der Hymnus optiert, entspricht nicht nur das Verfahren der Variantenbildung, sondern auch die mehrseitige kontrapunktische Bezogenheit der Themen aufeinander. Die Themen können sich einander anverwandeln. In diesem Hymnus tritt das thematisch Neue als Kontrapunkt auf. Das Motiv der Zeile „Qui Paraclitus“ hat zunächst als Kontrapunkt zum Hauptthema fungiert. Die neue Melodie des Knabenchors (40) wird vom Hauptthema kontrapunktiert. Andererseits wird das, was unabhängig exponiert ist, später im Kontrapunkt vereinigt. Die Aufdeckung der Bezogenheit aller Themen aufeinander geschieht vor allem in dem Teil der Durchführung, der als Doppelfuge komponiert ist. Themen der Fuge sind das Hauptthema und das von ihm unabhängig eingeführte Motiv „o creator“. Es erweist sich, daß diese Themen im doppelten Kontrapunkt stehen und daß die Augmentation des einen zur Normalgestalt des anderen paßt und umgekehrt. Zum Hauptthema als Kontrapunkt erklingt das „Accende“, dessen zweites Motiv eingeführt wird. Schließlich wird auch die zweite Themengruppe in die Fuge eingeführt.

Mahlers Hymnus ist in seinem Text Hymnus im alten Sinn, Lobgesang in schlichten Versen. In seiner Vertonung ist er Hymnus im neuzeitlichen Verständnis, Lyrik des Aufschwungs, und als solche überschritten durch einen musikalischen Prozeß, der sich von Anfang an über den Versbau hinwegsetzt. Der Bewegungscharakter der Themen, ihre Verwandlung und mehrseitige Bezogenheit aufeinander, die Struktur mehrfachen Durchbruchs – dies bürgt musikalisch für das, was im Text angesprochen wird: für den Geist als Ekstasis, in der das Gewohnte, Begrenzte, Bestimmte über sich hinausgeführt wird. Der Gestus des Strebens verläßt die thematische Geschlossenheit und

5 Um dieses musikalischen Durchbruchs willen hat Mahler die Zeilenpaare der vierten Strophe vertauscht.

6 Richard SPECHT, Gustav Mahlers VIII. Symphonie, Leipzig und Wien (1912).

Gegensätzlichkeit im Reichtum der Gestalten und ihrer Beziehungen, die Ebene des strikten Formprozesses im Durchbruch oder in jener unstillen Instrumentalpartie (23), schließlich in dem so komponierten ehemaligen Gebetstext die Immanenz des Musikalischen. Ich kann nicht verstehen, daß man aus diesem Hymnus nur die Beschwörung der künstlerischen Inspiration hat heraushören wollen. Es gibt doch kaum eine Musik, deren Formverlauf so sehr vom Streben im Sinne Goethes geprägt wäre: in der Thematik, die sich von Abrundung, Distinktionen und metrischen Gleichheitsverhältnissen löst, in den Formprozessen der Verwandlung, des Durchbruchs und der Loslösung der exponierten Themen aus ihrem Fürsichsein<sup>7</sup>.

Wenn in den letzten Takten des zweiten Teiles das Anfangsthema gewichtig erklingt, so muß mitgehört werden, daß dieses Thema im Text eine Bitte ist: *Veni creator*. Am Schluß des Werkes steht eben die Bitte, daß die Verwandlung, wie sie an Faust sich vollzieht und wie sie den musikalischen Prozess bestimmt, menschliche Wirklichkeit werde. Die letzte Verwandlung des wandlungsfähigen Faust ist der Tod. Daß der Tod Wandlung sei und nicht Ende, intendiert der Hymnus als Text und als musikalisches Geschehen vom Geist der Umgestaltung. Blickt man auf die heterogenen Texte, die Mahler in seiner Symphonik verwendet hat, so sind sie letztlich auf die Frage nach dem Tod bezogen. Das gilt auch für die letzte Vokalsymphonie, das Lied von der Erde. In ihm hat Mahler das entfaltet, was in der Achten zugunsten des Hymnischen ganz zurückgeblieben ist: den Klagegesang.

7 Von dem musikalischen Befund entfernt ist die These: „Daß der Geist kommen solle, erbittet, die Komposition solle inspiriert sein“ (Theodor W. ADORNO, *Mahler – Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt a. M. 1960, S. 182). – Mahler habe eine *musica mundana* schaffen wollen, in der der Mensch sich selbst als *creator spiritus* erfahre (Clytus GOTTWALD, *Die Achte*, in: *NZfM* 135, 1974, S. 292ff.; Wiederabdruck in: *Mahler – Eine Herausforderung*, hrsg. von Peter RUZICKA, Wiesbaden 1977, S. 199ff.). – Die Fuge repräsentiere „Arbeit“, durch die die Erfüllung der *Accende-Bitte* „errungen“, nicht einem Gnadenakt von außen überlassen werden soll (Susanne VILL, *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers*, = *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 6, Tutzing 1979, S. 142).