

Zu Mahlers Komposition der Schlußszene von Goethes Faust

von

RUDOLF STEPHAN

Zunächst einige Vorbemerkungen.

1. Mahler hat, wenigstens in seiner späteren Zeit, nicht mehr – wie andere Komponisten – Gedichte oder andere Dichtungen vertont, er hat vielmehr Sätze konzipiert und dann vielfach geeignete Dichtungen, die das (auch musikalisch) Gemeinte verdeutlichen, d. h. in einem anderen Medium ebenfalls zum Ausdruck bringen, gesucht. Hat er einmal eine solche Dichtung gefunden, so hat er sie mit in den Kompositionsprozeß einbezogen. Er hat sie als Stoff verwendet (und entsprechend frei behandelt). Dieser Freiheit waren bei einer Dichtung wie Goethes „Faust“ enge Grenzen gesetzt. Verzichtet hat er auf sie nicht! In welchem Maße Mahler dabei musikalischen Bedürfnissen den Vorrang einräumte, mag die Tatsache erhellen, daß er eine bereits komponierte Stelle – die Verse 12013–12019, „Um sie verschlingen / Sich leichte Wölkchen / Sind Büßerinnen, / ein zartes Völkchen“ (usf.) – gestrichen hat, und zwar aus formalen Gründen. Striche in einem fortgeschrittenen Kompositionsstadium gibt es auch sonst, aber hier hat Mahler auch eine Textpartie des Doctor Marianus mit weggestrichen, nicht etwa bloß eine Textwiederholung. Wie Frau Dr. Susanne Vill in ihrer Dissertation nachgewiesen hat, fand sich diese Partie noch in der Stichvorlage (Vill, S. 152f.¹).

2. Mahler hat sich zur Verwendung der Schlußszene der Goetheschen Faustdichtung erst entschlossen, nachdem für den ersten Teil der Symphonie der Pfingsthymnus ‚Veni creator spiritus‘ festgelegt und dieser auch weitgehend komponiert war. Die Faustszene zu komponieren war also nicht ein primärer Schaffensimpuls, sondern vergleichbar der Festlegung des Klopstockschen Chorals für das Finale der Zweiten Symphonie. Die musikalischen Vorstellungen waren also schon weitgehend differenziert und vollständig, als der Text als zusätzlicher Stoff gewählt wurde. Die Dichtung mußte also in ein Gefüge, das in gewisser Weise schon vorhanden war, eingepaßt werden. Es versteht sich von selbst, daß bei diesem Vorgang dieses Gefüge selbst wieder erheblichen Veränderungen unterworfen werden mußte.

Über Einzelheiten dieses Prozesses wird erst dann etwas Genaueres und Verlässliches ausgemacht werden können, wenn die musikalischen Skizzen des Werkes erschlossen sein werden. Für unseren Zusammenhang hier genügt die Erinnerung an diese Sachverhalte, vor allem daran, daß hier nicht primär eine Faustkomposition vorliegt, sondern ein Symphoniesatz, genauer, eine Symphoniekantate. Was hier interessiert, ist, was gleichwohl von Goethes Faustdichtung in Mahlers Werk *als Dichtung* versinnlicht wird, was in erhöhtem Maß künstlerisch in Erscheinung tritt.

3. Die Achte Symphonie Mahlers gehört, wie die Erste, Zweite und Siebte, zu den symphonischen Werken, die mit einer mächtigen Apotheose abschließen. Über die Bedeutung einer solchen Apotheose ist hier nur so viel zu sagen, daß sie nicht nur Zielpunkt der musikalischen Entwicklung ist, sondern auch deren Summe zieht. Auf einem höheren Niveau wird zum Ausgangspunkt zurückgekehrt. Die c-Moll-Symphonie Beethovens und Wagners Tetralogie sind die *loci classici*: in Beethovens Werk wird ein Ziel erreicht, ein Entwicklungsziel, in Wagners Ring wird ebenfalls ein Entwicklungsziel erreicht, zugleich aber wird ein Bild vom ewigen Kreislauf des Weltgeschehens entworfen. Insofern dieser Kreislauf etwas Natürliches ist, etwas, dem sich nichts entziehen kann, nimmt er alle zielgerichteten Ereignisse in sich auf. Der Ausgangspunkt wird, wie gesagt, auf einem höheren Niveau erreicht. Mahlers Werk ist denn auch in der Tat eine Elevations-symphonie.

1 Für die im Referat zitierte Literatur vgl. die Nachweise am Ende des Textes.

Auch Formprobleme waren für Mahler zu bewältigen! Der zweite Satz der Symphonie enthält in sich die Charaktere des Langsamen Satzes (Orchestervorspiel und 1. Teil), des Scherzo (Mittelteil mit teilweisem Durchführungscharakter, T. 440: „Scherzando“ – Chor der jüngeren Engel: „Jene Rosen aus den Händen / liebend-heil'ger Büsserinnen“), und das sich mächtig aufgipfelnde Finale. Mahler hat, wie bereits angedeutet, Goethes Dichtung für seine Zwecke bearbeitet. Er hat sie

1. gekürzt – hier vor allem die ganze Partie mit dem Pater Seraphicus, also die Verse 11890–11925;
2. erweitert – dies freilich nur durch Wiederholungen teils ganzer Strophen, teils einzelner Verse, Versteile oder Worte, und die gelegentliche Einfügung einzelner Worte (Worte, die durchgehend den Sinn nicht verändern);
3. umgestellt – vor allem im Chor der jüngeren Engel „Nebelnd um Felsenhöh“ (etc.), Verse 11966–11972 (wobei auch noch ein Vers ausgefallen ist).

In diesen Zusammenhang gehört wohl auch der gleichzeitige Vortrag verschiedener Verse und Teile der Dichtung. Schon gleich zu Beginn kann gesagt werden, daß im 1. Teil des Satzes – dieser reicht bis zum Ende des Gesangs des Pater Profundus – der Text so gut wie unverändert bleibt – die Worte des Pater Ecstaticus: „Ewiger Wonnebrand / Glühendes Liebesband“ (V. 11854f.) hat Mahler wohl nur versehentlich in „Glühendes Liebesband“ trivialisiert –, während im Mittelteil die wichtigsten, und tatsächlich recht erhebliche Änderungen vorkommen; im Schlußteil nehmen die Wiederholungen von Versen und Versgruppen breiten Raum ein und sind gerade für die musikalische Form von erheblicher Bedeutung.

Von dem immerhin auffälligen Wegfall der Szene des Pater Seraphicus wird die Bedeutung des Chors seliger Knaben „Hände verschlinget / Freudig zum Ringverein“ (etc. V. 11926–11933) sehr betroffen. In der Dichtung ist er in gewisser Weise das Resultat der vorangehenden Handlung: Der Pater Seraphicus nimmt die umherirrenden Geister der reinen Knaben in sich auf, um sie zu fördern, um ihnen das ihnen Verborgene zu zeigen, um sie weiter wachsen zu machen. Er leiht ihnen sein Organ: sie werden eins mit ihm, er belehrt sie „göttlich“. Der Chor ‚Hände verschlinget‘ ist der Dank für die glückliche Belehrung durch den Pater Seraphicus, die dieser in selbstloser Liebe gewährt hat.

In Mahlers Anordnung ist der Gesang des Chors der Seligen Knaben etwas ganz anderes! Er ist Freudeausdruck über die Errettung von Faustens Entelechie. Er erklingt gleichzeitig mit dem Engelchor „Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen“ (etc., V. 11934–11941), jedoch etwas später einsetzend, so daß er gar nicht anders als als Antwort aufgefaßt werden kann. Diese Verlegung in die Gleichzeitigkeit führt auch noch zu der (wenig schönen) Einfügung eines Wortes: „Hände verschlinget *euch* / Freudig zum Ringverein, / Regt euch und singet“ (etc.). Durch diese Gleichzeitigkeit wird auch der lyrische Gegensatz zwischen dem ‚Hände verschlinget‘ (x x x | x x x x) und dem ‚Gerettet ist das edle Glied‘ (x x x x x | x x x x) eingeebnet.

Die Verbindung zweier wichtiger musikalischer Gedanken des Satzes stiftet zusätzlichen, freilich musikalischen Sinn. Im übrigen ist der gleichzeitige Vortrag aufeinanderfolgender Gedichte und Gedichtteile durch den vorzustellenden Vorgang nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar direkt nahegelegt. Das Auf- und Abschweben der Einzelnen und der Gruppen läßt ja die ganze Szene von Musik, Gesang und Poesie erfüllt sein. Ganz wie die Engel Faustens Unsterbliches nach dessen Tod dem Mephistopheles nicht im Kampf entwunden, sondern durch Erfüllung des Raumes ihm jede Wirksamkeit unmöglich gemacht haben, so ist hier alles von Musik erfüllt. Der von Mahler vernachlässigte Vorgang der Aufnahme der seligen Knaben in den Pater Seraphicus, damit sie lernen, durch dessen Augen zu sehen, ist freilich, was Mahler wohl nicht bemerkt hat, paradigmatisch. Die Atmosphäre ist erfüllt von den verschiedenen ununterbrochenen Aktionen, die sich alle gleichzeitig abspielen. Das Besondere ist lediglich, daß die Engel Faustens Unsterbliches in die Höhe tragen.

Eine ähnliche Erweiterung des Textes um ein (überflüssiges) Wort findet sich in der Komposition des Chors der vollendeteren Engel „Uns bleibt ein Erdenrest / *uns* zu tragen peinlich“ (V. 11955). Es ist dies die Parallelstelle zum 1. Satz (T. 141ff.), „Infirma, nostri, infirma nostri corporis“, die ja

ihreits auch bereits eine Anpassung des Textes an die gegebene musikalische Gestalt bietet. In Analogie heißt es dann im 2. Satz bei Mahler „Und wär' er, wär' er von Asbest“ (11956).

In dieser Weise geht es in diesem Mittelabschnitt weiter: die Verse werden, je nach den musikalischen Bedürfnissen erweitert, quasi in Prosa aufgelöst. Der Gewinn, der hier den Verlust der Versgestalt ersetzen muß – und wohl in der Tat ersetzt –, ist wiederum ein musikalischer: nicht nur die Steigerung, die sich ergibt, sondern das unendlich Bewegte des aufgelösten Chors, aus dem sich, der selbst schon in kleinste Gruppen aufgelöst ist, auch noch eine Solostimme, ein Alt, herauslöst. Auch hier ist es die Darstellung des erfüllten ätherischen Raumes.

Der anschließende Chor der jüngeren Engel, „Nebelnd in Felsenhöh' / Spür ich soeben, / Regend sich in der Näh', / Ein Geisterleben“ (etc. V. 11966), der im Dreiertakt gedichtet ist, ist von Mahler wieder in den Vierertakt gebracht worden. Zu diesem Zwecke wurden die Verse umgestellt (und einer weggelassen): „Ich spür soeben / nebelnd um Felsenhöh“ usf. Aus einem Reigen wurde ein Schreittanz. (Die Folge der Verse ist hier: 11967, 11966, 11969, 11968, 11972, 11971, 11973ff.)

Aus musikalischen Rücksichten wurden auch die Reimworte „beweget“ und „träget“ im Gesang des Doctor Marianus (12002, 12004) in „bewegt“ und „trägt“ umgewandelt, eine Änderung, die übrigens auch schon zur Goethezeit in die Kompetenz des Vortragenden fiel. Musikalisch bedingt ist ferner die Differenzierung im Gesang der Mulier Samaritana (12050, 12052), wo Mahler die Reimsilbe einmal beläßt, einmal ändert: „ergießet“, dagegen jedoch „fließt“ (T. 934, 957).

Im letzten Teil des Satzes, der freilich schon früher beginnt, kommt den großen Steigerungen mit ihren Teilungen der Chöre, der Auflösung von Sologesängen in „Szenen“, der Hinzufügung von Chören, den Textwiederholungen usf. eine erhöhte Bedeutung zu. So wird insbesondere der zweite Teil des großen Gesanges des Doctor Marianus, der mit dem Vers „Hier ist die Aussicht frei“ (11989) beginnt, gänzlich von den Chören gesungen. Dafür hat er sich schon zuvor bereits dem Chor der jüngeren Engel gesellt und so Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ereignisse anschaulich gemacht. Sein Einsatz kommt 9 Takte vor der Endigung des genannten Engelchors.

Es mag kleinlich erscheinen, hier jede Variante nachzuprüfen. Es geschieht dies jedoch nicht, um einen Tadel zu begründen, was wirklich unangebracht wäre, sondern in der Überzeugung, daß es in einem Werk solchen Ranges nichts Nebensächliches oder gar Bedeutungsloses geben kann. Eine Betrachtung dieser Details ist vielmehr sehr nützlich; denn bei jeder einzelnen Stelle muß sich ein Grund ermitteln lassen, der Mahler zur Änderung bewogen haben könnte. (Ob es der Grund ist, der ihn zur Änderung bewogen hat, läßt sich einstweilen noch nicht sagen!)

Der Charakter des Schlußbildes im Zweiten Teil des Faust wird stets als etwas Besonderes bezeichnet. Er sei, so wird hervorgehoben, zur Komposition bestimmt; seine Eigenschaft sei Kantatenhaftigkeit. Kantatenhaft ist in der Tat sowohl die Aufteilung in Einzelpersonen (Sprecher, resp. Sänger) und Chöre, als auch (und vor allem) die Verschiedenartigkeit der Metren und Versmaße. Diese Fülle, die einfache neben komplizierte Formen einsetzt, ist von einem jeden Komponisten, der sich an die Vertonung macht, zu bewältigen. Schlicht sind vor allem die Reigentänze und die an alte Kirchendichtungen anklingenden Gesänge; schließlich wohl auch der Chorus mysticus.

Aber das Einfache ist oft genug nicht nur einfach, sondern bedeutungsvoll vereinfacht, schlicht (im Ton), aber inhaltlich (und formal) beziehungsreich. Wenn Gretchen als Una poenitentium im Angesicht der Mater Gloriosa singt „Neige, neige, / Du Ohnnegleiche“ (12069ff.), so ist das nicht nur eine Rückerinnerung an das „Ach neige, Du Schmerzensreiche“ (V. 3588ff.) aus der Zwingerszene im ersten Teil des Faust, sondern darüber hinaus an das gerade im 18. Jahrhundert so bekannte und vielfach komponierte ‚Stabat mater dolorosa‘ und andere liturgische Gesänge und Texte.

Gerade diese Stelle empfiehlt sich aus mehreren Gründen unserer besonderen Betrachtung, u. a. auch weil der Germanist Andreas Heusler in seiner wegweisenden, gerade für Musikwissenschaft so wichtigen ‚Deutschen Versgeschichte‘ (1929), sie metrisch analysiert hat (3, 388, § 1254), er aber, wozu er immerhin versucht war, gleichwohl auf einen Vergleich seiner Analyseergebnisse mit Kompositionen der betreffenden Stellen absichtsvoll verzichtet hat (vgl. 3, 401, § 1268).

Heusler metrisiert:

Neige, neige
 Du Ohnegleiche,
 Du Strahlenreiche,
 Dein Antlitz gnädig meinem Glück.
 Der früh Geliebte,
 Nicht mehr Getrübte,
 Er kommt zurück.

$\acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x} \wedge \wedge$
 $x | \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \grave{x} \ x | \acute{-} \wedge$
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-} \grave{x}$
 $x \ \acute{x} \ x | \acute{-}$

(Der aus dem Rahmen fallende Vers 4 (=12072) „Dein Antlitz gnädig meinem Glück“ ist eine Variante von „Dein Antlitz gnädig meiner Not“ (V. 3590).

Mahler dagegen komponiert:

Neige, neige,	
Du Ohnegleiche,	
Du Strahlenreiche,	
Dein Antlitz gnädig meinem Glück.	
Der früh Geliebte,	
Nicht mehr Getrübte,	
Er kommt zurück,	
Er kommt zurück,	
Er kommt zurück.	

Er hat quasi zwei Strophen gebildet, dann hat er die jeweils erste Verszeile hervorgehoben, indem er sie nicht bloß auftaktig komponiert hat, sondern – im Gegensatz zu den anderen Versen – mindestens zweitaktig (mit Auftakt). Allein dadurch hat er sie zueinander in Beziehung gesetzt.

Die neue Gliederung in zwei Strophen setzt auch die Repetition der letzten Verszeile voraus: diese doppelte Wiederholung, eine wahrlich emphatische Wiederholung, legitimiert die Dehnung des Schlusses. – Die Emphase hat Mahler hinzugefügt. Bei Robert Schumann, der Mahler in manchem vorgearbeitet hat, der aber den Text kaum je veränderte, ist dieser Schluß – sehr im Gegensatz zu Mahler – zaghaft, stockend. Die metrische Gestaltung ist insgesamt schlichter, wohl auch weniger differenziert. Daß Mahler bei der Komposition des Gesanges von seinem Lieblingsmotiv Gebrauch macht, versteht sich von selbst, wird es doch durch den Dichter – wie Heusler nachweist – direkt nahegelegt.

Die bedeutendsten Änderungen der Dichtung finden sich in dem Abschnitt des Mittelteils dieses Satzes, der von dem Chor „Uns bleibt ein Erdenrest“ (V. 11954, T. 532) bis zum Einsatz des Doctor Marianus „Hier ist die Aussicht frei“ (V. 11989, T. 604) reicht. In ihm herrscht die Musik gänzlich vor, und der Text wird lediglich eingepaßt; und wenn er nicht passen will, so wird er, koste es, was es wolle, passend gemacht: durch Wortwiederholungen, Umstellungen, Wiederholungen von halben Versen, Dehnungen, Unterteilungen usf. Der Satz hat – wie Paul Bekker hervorhob – Scherzcharakter, wohl auch Durchführungscharakter. – Diese Stelle im Einzelnen zu diskutieren würde hier zu weit führen.

voneinander abgehoben: Chor und Echo, ganz wie es der Dichter vorgeschrieben hat, durch Imitationen. Auf und ab, Ruf und Echo, Hin und Her in einem Raum, in dem eine Orientierung nicht leicht möglich ist. Das alles wird in der Komposition dargestellt. Es ist eine vorbereitende Introduktion. Zugleich jedoch auch wieder eine Wiederholung. Einerseits ist diese „Vorbereitung“ der Handlung vorbereitet durch den Anfang des instrumentalen Vorspiels des Zweiten Satzes, andererseits durch den Anfang des Ersten Satzes. Denn auch dieser beginnt, nach Mahlers Deutung, schwer: *Věni*, nicht: *Věň*.

Wichtig ist auch die unmittelbare Beziehung zum Chorus mysticus, der das Motiv dieses Anfangs, „Waldung, sie schwänkt heràn“, wieder aufnimmt, freilich jetzt im geraden Takt, und ohne die Zäsur nach der zweiten Silbe. Auch die Tatsache, daß die auf den ersten Vers folgenden Verse nicht schwer beginnen, sondern die erste Hebung auf die Pause fällt, wird von Mahler berücksichtigt (wenigstens in der Melodie-Hauptstimme). Das auftaktige Motiv, das hier noch einmal seine Rolle spielt, führt allerdings dazu, daß auch die akzentuierten (also schweren) Anfänge auftaktig genommen werden, z. B. „hier wirds Ereignis“. Er lautet dann: „hier wirds Ěreignis“.

Auch der Chorus mysticus wird durch Wiederholungen von Versen und Worten vergrößert. Die Wiederholungen vollständiger Strophen alteriert das Gedicht als poetisches Gebilde kaum, jedenfalls weniger als die von Versen, diese wiederum bedeutend weniger als die von Worten. Die Dichtung erscheint, da alle Arten von Repetitionen vorgenommen werden, in folgender Auflösung: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan, zieht uns hinan, zieht uns hinan, ewig, zieht uns hinan, ewig“ (usf.) schließlich nur noch: „Ewig! Ewig!“; und nach einem gewissen Abschluß wieder mehrfach „zieht uns hinan“, um dann endlich als Schluß die beiden Eingangs- mit den beiden Schlußversen des Chorus mysticus sukzessiv zu verbinden, dessen letzte Worte abermals wiederholt werden. Das hat selbstverständlich musikalische Gründe. Der Chorus mysticus wird einmal als ganzer in einfachem, monumentalem Tonsatz hingestellt; dann werden Teile abgespalten, schließlich bleiben nur noch einzelne Worte. Den Schluß bildet eine klanglich gesteigerte Kurzform des komponierten Gedichts.

Es ist sicher ein bemerkenswerter (und feiner) Zug, daß Mahler die Worte „Ewig“, die sich hier keineswegs anbieten, als Rest übrig behält resp. einfügt, ganz wie im ‚Lied von der Erde‘ (wo er sie ebenfalls hinzugefügt hat). Er betont auf diese Weise das *Ewig-Weibliche* und nicht das *Ewig-Weibliche*. Das ist eine nicht zu vernachlässigende Differenz, auf die insbesondere der Faust-Kommentator Herman Hefele Gewicht gelegt hat.

Greift der Chorus mysticus auf den Anfang des Zweiten Satzes zurück, so erinnern die angehängten instrumentalen Schlußakte an das Eingangsthema des Ersten Satzes. Es löst sich jedoch im Klang, im Es-Dur-Dreiklang, auf.

Literaturhinweise

Paul BEKKER, Gustav Mahlers Sinfonien, Berlin 1921

Andreas HEUSLER, Goethes Verskunst, in: DVjs 3, 1925, S. 75–93; auch in A. HEUSLER, Kleine Schriften, Berlin 1943, S. 462–482

DERS., Deutsche Versgeschichte (3 Bde.), Berlin 1929

Herman HEFELE, Goethes Faust, Stuttgart 1931

Susanne VILL, Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers, = Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6, Tutzing 1979

Gustav Mahler: Werk und Interpretation – Autographe, Partituren, Dokumente, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf STEPHAN, Köln 1979