

Mahler und Bethge

Gerhard Lauer

Mahlers Vertonung von sieben Gedichten in sechs Teilen aus Hans Bethges Sammlung *Die Chinesische Flöte* hat nichts mit China um 1900 zu tun und alles mit der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts. *Das Lied von der Erde für Tenor, Alt und Orchester*, 1908/09 in Toblach komponiert und nach Mahlers Tod am 20. November 1911 in München unter Bruno Walter uraufgeführt, zeigt grandios, wie die Musik die imaginäre west-östliche Wahlverwandtschaft zu einer Botschaft an die Menschheit universalisiert. Einen hochzielenderen Anspruch als ihn dieser Liederzyklus erhebt, lässt sich kaum formulieren. Mahlers Musik spricht über Menschheit, über Tod und Erlösung, über nichts weniger. Im Folgenden beschränke ich mich auf das letzte der sechs Lieder, *Der Abschied* überschrieben. Um jedoch zu verstehen, wie die Kunst Mahlers einen solchen unendlich gesteigerten Anspruch überhaupt stellen konnte und welche Funktion die Gedichte Hans Bethges für diesen Finalsatz haben, gehe ich zunächst einen Schritt zurück in die Geschichte der Erfindung der romantischen Musik und ihrer Universalisierung im langen 19. Jahrhundert. Erst dann wird verständlich, was diese Musik will: Alles.

I.

Zu den Wunderlichkeiten der europäischen Musikgeschichte gehört die Erfindung der romantischen Musik. Anders als die Musikstile und -gattungen vor ihr geht diese Musik nicht einfach aus der ihr vorausgehenden Musik hervor, sondern entsteht aus der Literatur. Sie wird programmatisch von Schriftstellern entworfen und dann erst durch Komponisten in Töne gesetzt.¹ 1797 erfindet Wilhelm Heinrich Wackenroder die Gattung des Tonkünstlerromans.² Für die Hauptfigur seiner Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* ist die Erfahrung des Musikhörens religiöse Überwältigung, etwas was die Musik-

¹ Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003; Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*, Göttingen 2006.

² Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993.

ästhetik zuvor etwa bei Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg, Christian Gottfried Körners *Ueber die Charakterdarstellung in der Musik* oder Wilhelm Heinses *Hildegard von Hohenthal*, in der Sturm-und-Drang-Musik der Bach-Söhne oder in der Symphonik Josef Martin Kraus ansatzweise konnte. Bei Wackenroder wird Musik zu mehr als nur reinem Ausdruck der Empfindung. Sie wird kunstreligiös gesteigert, ausgedehnt zu einer das Subjekt übersteigenden Welterfahrung:

„Vornehmlich besuchte er die Kirchen und hörte die heiligen Oratorien, Cantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobey er oft, aus innerer Andacht, demütig auf den Knien lag. Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise murmelnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen, als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich, und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern, und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen.“³

Eine solche, das Subjekt entgrenzende Erfahrung schreibt der Musik Eigenschaften zu, die der Musik bis dahin, der Musik des 18. Jahrhunderts und der Wiener Klassik nicht zu eigen war. In seiner Abhandlung über *Das musikalische Hören der Neuzeit* spricht daher Heinrich Bessler mit Recht von einem neuen Hören um 1800, dem Hören in selbstvergessener Hingebung, das sich programmatisch vom bisherigen, aufmerksamen und selbstgewissen Hören der Musik unterscheidet.⁴ Wackenroder, auch sein Freund Ludwig Tieck, dann auch besonders wirkungsvoll E.T.A. Hoff-

³ Wilhelm Wackenroder, Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, S. 234–236.

⁴ Heinrich Bessler, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* 155, 6, (1978), S. 104–174, bes. S. 152f.

mann entwerfen am programmatischen Reißbrett der Romantik eine Musik, die frei sein solle, frei von Ausdruckskonventionen und von Gattungen, unendlich in der Vielfalt ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, ihrer Instrumente, Satzformen, Melodien oder wie es Ludwig Tieck in seiner kleinen Abhandlung *Symphonien* beschreibt: „Der Componist hat hier ein unendliches Feld, seine Gewalt, seinen Tiefsinn zu zeigen; hier kann er die hohe poetische Sprache reden, die das Wunderbarste in uns enthüllt, und alle Tiefen aufdeckt, hier kann er die größten, die grottesksten Bilder erwecken und ihre verschlossene Grotte öffnen, Freude und Schmerz, Wonne und Wehmut gehen hier nebeneinander, dazwischen die seltsamsten Ahnungen, Glanz und Funkeln zwischen den Gruppen, und alles jagt und verfolgt sich und kehrt zurück, und die horchende Seele jauchzt in dieser vollen Herrlichkeit“.⁵ Die Musik ahmt nicht nach, auch keine menschlichen Empfindungen, sondern enthüllt in „räthselhafter Sprache das Räthselhafteste“.⁶ Das ist der hochzielende Anspruch romantischer Musik.

Die romantische Imagination der Musik hatte keine damals hörbare Musik zur Vorlage. Sie ist die Vision einer anderen Musik.⁷ Die Töne dieser Musik „sind eine abgesonderte Welt für sich selbst“, schreibt Tieck in seiner Abhandlung *Töne* und fährt fort: „Sie sind gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne, eine neue Erde, die im Licht auf unserer Erde entstanden ist.“⁸ August Wilhelm Schlegel setzt neue Musik mit der Harmonie gleich, aber einer Harmonie jenseits der Ordnungen des hergebrachten Tonsatzes: „Die Harmonie“, schreibt Schlegel, „wäre also das eigentlich mystische Prinzip in der Musik“.⁹ So wie der Christenmensch nach dem Übersinnlichen strebe, suche die Harmonie eine Unendlichkeit, für die keine Ordnung angegeben werden könne und über die nur in einer an Unverständlichkeit grenzenden Sprache näherungsweise gesprochen werden kann.

Wie sehr die mystische Unordnung gemessen an der bisherigen Ordnung der Musik einer romantischen Programmatik folgt, wird deutlich in E.T.A. Hoffmanns Idealisierung der alten Musik, besonders der Kirchenmusik Palestrinas. In seiner Abhandlung *Alte und neue Kirchenmusik* für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* setzt Hoffmann der antiken Plastik,

⁵ Wilhelm Wackenroder, [Ludwig Tieck], *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 261.

⁶ Wilhelm Wackenroder, [Ludwig Tieck], *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 262.

⁷ Steven Paul Scher, Wackenroder`s Vision of Music, in: Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968, S. 13–35, bes. S. 31.

⁸ Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 241.

⁹ August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über Ästhetik, in: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen 1798–1827*. Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1989, S. 380.

Linie bzw. Melodie, der Nachahmung bestimmter Gefühle, der Einheit des Affekts und der humanen Kunst die christliche Musik, ihre Betonung der Farbe bzw. Harmonie, ihr Ausdruck eines unendlichen Gefühls, das einzelne Gefühle übersteigt, entgegen und betont den absoluten Bedeutungsanspruch dieser neuen Musik. Sie nennt er eine heilige Kunst und ihre Voraussetzung ist ein einfacher, reiner Glaube. „Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord,“ schreibt Hoffmann in seiner Rezension von 1810, „im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thronet und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend.“¹⁰ Carl Dahlhaus hat diese romantische Konzeption der Musik auch als „Metaphysik der Instrumentalmusik“¹¹ bezeichnet. Etwas missverständlich wird diese Konzeption auch als ‚absolute Musik‘ bezeichnet. Umschrieben wird damit eine Musik, die es so um 1800 noch nicht gibt. Sie soll nicht weniger als ein wortloser Verweis auf das Absolute sein. Nur die Musik kann den höchsten Ausdruck erreichen, nicht die bedeutungsgebundene Poesie. Nur die Musik kann die Harmonie über die Melodie stellen, das Unbestimmte über das Bestimmte, einander widersprechende Ausdrucksformen von der Groteske bis zur Elegie in einem Werk zusammenführen und eine reine, von jeder konkreten Bedeutung entbundene poetische Sprache reden, ja singen, die sich an keine musikalische Grammatik des Tonsatzes zu halten scheint.

Zusammengehalten wird die programmatische Formlosigkeit durch die Episierung der Musik. Die Musik folgt nicht den Regeln des Tonsatzes und der Dramaturgie der Sonatenhauptsatzform, sondern erzählt von Himmel und Erde, der die Menschen übersteigende Liebe und erzählt davon in einer Sprache, die aller menschlichen Sprache vorausgeht. Sie braucht Programme und poetische Titel nur darum, um noch von irdischen Hörern verstanden werden zu können. Die Programme machen die absolute Musik näherungsweise verständlich, denn sonst bliebe diese Musik eine abgesonderte, unverstandene Welt für sich selbst.

Aber wie komponiert man eine solche Musik der reinen, mystischen Harmonie, wie komponiert man absolut jenseits irdischer Ordnungen? Vor dieser Aufgabe standen die jungen Komponisten nach 1800, die sich

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. 2/1, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 503–531, S. 508. Ähnlich dann auch die Musikkonversation im 38. Kapitel der *Serapions-Brüder* von 1819.

¹¹ Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 167–181, S. 177.

den romantischen Anspruch zu eigen gemacht haben. Bei Beethoven konnten die jungen Komponisten nur in Ansätzen eine Vorlage finden, etwa in dessen *Mondscheinsonate* (op. 27, Nr. 2) mit ihrer, von der herkömmlichen Sonatenform untypischen Anlage, Tempi-Gestaltung der Sätze und der Vorliebe für die Klangfarbe des neapolitanischen Sextakkords im dritten Satz der Sonate, was alles begründet, warum die Sonate auch den Untertitel *Sonata quasi una fantasia* trägt.¹² Nicht zufällig ist bis heute bei dieser Sonate unklar, ob im ersten Satz das Pedal die ganze Zeit gedrückt bleiben soll, also die Musik ineinander verschwimmt und das Ganze einem Trauermarsch oder einer nächtlichen Bootsfahrt ähneln sollte oder nicht.

Bei allen Freiheiten, die sich Beethoven nimmt, der neuen Manier, in der er bewusst mit den mittleren Klaviersonaten zu komponieren begonnen hat, so ist seine Musik selbstverständlich von Ordnungsvorstellungen über die Form der Sonate, über die dramatischen Gegensätze der Tonarten, die periodische Gliederung, Aufspaltung und Wiederausführung von Motiven und Themen angeleitet, nicht von einer programmatisch romantischen Musikästhetik. Folgt man Charles Rosens Unterscheidung des klassischen vom romantischen Stil, dann geht die romantische Musik über die Freiheiten der Wiener Klassik weit hinaus.¹³ Diese Musik will anders sein. Musikalisch unterscheidet sich die romantische von der klassischen Musik darin, dass es kein festes tonikales Zentrum gibt, dass spannungsvollen Formprinzipien und dramatische Finalität, wie wir sie bei Haydn, Mozart und Beethoven finden, aufgegeben werden zugunsten einer wandernden Harmonik, epischen Formprinzipien und einem oft undeutlichen Anfang und Ende der Musik. Sie kann überall beginnen und überall enden. Die für die Musik der Wiener Klassik so konstitutive Spannung von Tonika und Dominante wird von der Romantik aufgegeben. Schumanns *Fantasie in C-Dur*, op. 17 von 1839, hat keine längeren und stabilen Tonika-Abschnitte.¹⁴ Die Grundtonart C-Dur wird erst am Ende des ersten Satzes überhaupt erreicht. Stattdessen werden mehrere Tonarten ineinander verschränkt, hier der Orgelpunkt auf G, also der Dominante, aber vermischt mit der Subdominante F-Dur, so dass keine harmonische Eindeutigkeit der Bezüge entsteht. Das zweite Thema des ersten Satzes ist dann in der Mollparallele d-moll gesetzt. Auch das verunklart die harmonischen Relationen. Andere Stücke der neuen Komponistengeneration nutzen vermehrt die Medianten anstelle von Tonika und Dominante,

¹² Hartmut Schick, Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen, in: *Musiktheorie* 13 (1988), S. 201–226.

¹³ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971 vs. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge/Mass. 1995.

¹⁴ Arnfried Edler, *Fantasie C-Dur op. 17*, Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart, Weimar 2006, S. 237–240.

also Terzparallelen, und verunklaren so den harmonischen Zusammenhang. Auf diese Weise entsteht eine metaphysische Unordnung der Musik, reine Harmonie, aber nicht mehr so wie in der alten Kirchenmusik, sondern als programmatisch neue Musik.

Es gibt eine Reihe weitere kompositorischer Techniken, um diese neue Musik zu schreiben. Lange Bögen und die langsame Entstehung der Melodie aus dem Klang heraus anstelle der thematischen Kontur in der Musik der Wiener Klassik gehört zu den exzessiv genutzten Mitteln romantischen Komponierens, die Schumann, Chopin oder Mendelssohn zu entwickeln beginnen. Auch die für die Musik der Wiener Klassik so typische Gliederung der Musik in gleichmäßige Perioden, verwischt Schumann in seinen Klavierstücken wie der *Fantasie in C-Dur*. So wird die Musik unverständlich, jedenfalls nach den bis dahin gültigen Kategorien. Verständlich wird die Musik dagegen erst, wenn man die verschiedenen Zitate hören kann, in Schumanns *Fantasie* die Anspielungen auf Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* im ersten Satz und das Zitat aus dem Allegretto der 7. *Symphonie* Beethovens im dritten Satz. Dazu kommen Anspielungen etwa auf Bachs *B-Dur-Partita*. Diese Musik muss daher auch im Notentext gelesen werden. Darüber hinaus muss man als Hörer die ästhetische Theorie hinter dem Stück kennen, um das musikalische Konzept zu verstehen, das hier leitend ist. Um bei dem Beispiel von Schumanns *Fantasie* zu bleiben: Hier muss der Hörer Schumanns ästhetische Theorie kennen, wie er sie in Auseinandersetzung mit Jean Pauls Roman *Flegeljahre* von 1804 entwickelt hat. Von Jean Paul übernimmt Schumann dessen Figur des Vult, dessen stürmischer Charakter typisiert für den ungebremsten Enthusiasmus steht, den Schumanns Stück ausdrückt und eine Art Selbstbekenntnis des Komponisten ist. Wie diese Figur ist Schumanns Klavierstück als ungeordnete Gattungsmischung angelegt, als eine Fantasie. „Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“ sei diese Musik, so steht es als Spielanweisung über dem Stück. Dass hier eine romantische Musik intendiert ist, die sehr bewusst literarische Voraussetzungen zu ihrem Verständnis nutzt, wird dem Leser, aber nicht unbedingt dem Hörer dieser Noten deutlich. Denn die Fantasie ist dem damaligen Inbegriff des romantischen Künstlers und Virtuosen gewidmet – Franz Liszt. Und ein Zitat von Friedrich Schlegel stellt den romantischen Anspruch dieser Musik von Anfang an heraus: „Durch alle Töne tönent/ Im bunten Erdentraum/ Ein leiser Ton gezogen/ Für den, der heimlich lauschet“. Für diese heimlichen Hörer, die diese kaum hörbaren Töne vernehmen können, ist die metaphysische Musik Schumanns geschrieben.

Schumanns Musik und die seiner Generation ist unverständlich im romantischen Sinne. Sie mischt die Gattungen, stellt die Harmonie vor die Melodie, aber eine Harmonie, die Bezüge nur andeutet, nicht klar kontu-

riert herausgestellt. Sie hat kaum eine Form, neigt zu extremen Tempi und Tempus-Schwankungen. Sie nutzt ästhetische Programme und literarische Zitate und kann daher nicht allein durch das Hören erfasst werden. Alles ist hier bedeutsam und doch nur eine Anspielung, alles ist in der Schwebelage und braucht des narrativen Zusammenhangs, um jene unaussprechliche oder auch „innere Stimme“ hörbar zu machen, die Schumanns *Humoreske*, op. 20, im 2. Satz sogar zu notieren versucht, die aber für den Zuhörer nicht tatsächlich erklingt.¹⁵ Das einzelne Werk ist in der romantischen Konzeption nur Teil eines größeren Ganzen, ein zufälliger, wenn nicht geoffenbarter Ausschnitt aus einer höheren Harmonie, die zu erkennen und zu glauben, verloren ist und in der romantischen Musik noch einmal als vergessene Erinnerung auftaucht. Das ist romantische Musik, deren Erfolg auf dem Missverständnis beruht, so intensiv wie niemals zuvor Gefühle erwecken zu können. Aber romantische Musik will viel mehr. Sie spricht zu uns in einer verloren gegangenen Sprache von einer Harmonie und Liebe, die uns alles sein müsste, die wir aber nicht mehr verstehen.

II.

Gustav Mahler ist ein Enkelkind der romantischen Musik. Sie ist für ihn die selbstverständliche Welt. Sein gesteigertes künstlerisches Selbstverständnis als poetischer Tondichter in der Tradition Beethovens, als mahlender oder dichtender Symphonist, wie es die zeitgenössische Nobilitierung des Komponisten zum romantischen Künstler ausgedrückt hat,¹⁶ wird in einer Bemerkung Mahlers zu seiner 3. Symphonie deutlich. Mahler schreibt. „Daß ich sie Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst.“¹⁷ Dieses romantische Finden der Form aus dem Material selbst, so als würde sich die Musik selbst komponieren, leitet auch Mahlers kompositorische Konzeption seines *Lieds von der Erde* an. Das *Lied* ist eine

¹⁵ Arnfried Edler, *Humoreske op. 20*, Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Taddey, Stuttgart, Weimar 2006, S. 251–253.

¹⁶ Franz Liszt, Berlioz und seine „Harold-Symphonie“ [1855], in: Franz Liszt. *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: Aus den Annalen des Fortschritts, hrsg. von Lina Rammann, Leipzig 1882, S. 50; vgl. auch z.B. Adolph Bernhard Marx, *Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen*, Berlin 1828.

¹⁷ Zitiert nach Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984, S. 35.

Symphonie im romantischen Sinne und als Symphonie wird das *Lied* auch in der Orchesterfassung von Mahler selbst bezeichnet, eine Symphonie, die zunächst nur als Lied angelegt war, dann zu einem Liedzyklus anwuchs und während der Komposition sukzessiv zur Symphonie ausgeweitet wurde. Mahler konzipiert die Lieder dabei vom symphonischen Orchester her. Daher geht auch dem sechsten Satz *Der Abschied* die Orchesterfassung der Fassung für Klavier voraus. Die Mischung der Gattungen Lied und Symphonie sind für diesen Zyklus bestimmend.

Wie die Musik so muss auch der Text geradezu naturwüchsig entstehen. Im romantischen Verständnis Mahlers und seiner Zeit schreibt der Komponist nur eine Poesie nieder, die vor ihm schon da ist. Er ist das Medium für Harmonien einer Welt, in der Wort und Ton noch nicht geschieden sind. Als würde sich die Natur in den Worten selbst aussprechen, sucht Mahler stets nach Texten, die sein romantisches Kunstverständnis auszudrücken vermögen. Bei Bethge wird er mit guten Gründen fündig. Denn Bethges Sammlung *Die chinesische Flöte* ist keine Anthologie chinesischer Gedichte, sondern neoromantischer Lyrik der europäischen Jahrhundertwende. Mahler hat zwei Gedichte für das Lied *Der Abschied* zusammengezogen, Bethges Version von Meng Haorans Gedicht *In Erwartung des Freundes* und dessen Version der Verse von Wang Wei *Abschied des Freundes*. Bethge, der kein Chinesisch konnte, nutze für seine freie Aneignung Heinz Heilmann Anthologie *Chinesische Lyrik* aus dem Jahr 1905, außerdem die französische Liebhaber-Übersetzung tangzeitlicher Gedichte von Judith Gautier, der Tochter Théophile Gautier, erstellt zusammen mit ihrem Lehrer Tin-Tun-Ling und überschrieben *Livre de Jade* in der zweiten, revidierten Ausgabe von 1902 und die philologische Übersetzung *Poésies de l'époque des Thang* des Sinologen Hervey-Saint-Deny von 1862.¹⁸ Alle drei sind das Ergebnis der Faszination für das Alte China, wie sie auch auf der Weltausstellung in London 1862 vielfach zu finden war. Koloniale Ansprüche, philologischer Orientalismus und neoromantische Chinoiserien kommen so bei Hans Bethge zusammen und bedienen offensichtlich eine Publikumserwartung um 1900.

Bethge bearbeitet seine Vorlagen sehr frei um und spricht deshalb im Untertitel auch zu Recht von Nachdichtungen. Aus den kunstvollen 5- und 7-Wort-Gedichten mit ihren behutsamen Andeutungen und ihren genauen Gliederungen, ihrem Anspielungsreichtum und ihrem nur knapp benennenden Stil der Dichter Meng und Wang werden blumige Welt-schmerz-Gedichte. Schon Heilmann, dann aber vor allem Bethge fügen ausschmückende Adjektive hinzu, verallgemeinern Namen und Ortsanga-

¹⁸ Fusako Hamao, *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, in: 19th-Century Music 19, 1 (1995), S. 83–95; vgl. auch Hans Mayer: *Gustav Mahler und die Literatur*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Gustav Mahler*, München 1989, S. 150–158.

ben, stellen Sätze um und schieben Zeilen ein, um einen narrativeren Duk-tus zu erzeugen und lassen von den chinesischen Vorlagen nur wenige Motive als Chinoiserien stehen. Sie fügen neue Motive und Themen ein, die den chinesischen Vorlagen völlig fremd sind, wie Jürgen Weber in seiner einlässlichen Untersuchung von Vorlagen und Nachdichtung ge-zeigt hat.¹⁹ Damit ist mehr gemeint als dass der Reisschnaps in den poeti-schen Wein geadelt wird. Die Gedichte der Tangzeit kennen nicht Welt-schmerz und Harmonie der Welt, wissen nichts von universaler Liebe, romantischer Verlassenheit und lebenstrunkener Welt, Themen, die Heilmann und Bethge einfügen. Die expressive Emotionalität der Nach-dichtungen ist das Gegenteil des kunstvollen Baus der zarten Vorlagen aus dem Alten China.

Aus der eher alltäglichen Situation des Wartens auf den Freund wird schon bei Bethge ein letztes Lebewohl, wie schon der Wechsel im Titel anzeigt. Bei Meng Haoran ist das Gedicht überschrieben *An der Berghütte, in welcher der Meister übernachten will, warte ich auf Herrn Ding, doch er kommt nicht*, bei Bethge wird daraus *Der Abschied*. Das „Westgebirge“ wird zu „allen Tälern“, die Reisigsammler werden zu „müden Menschen“. Bei Bethge atmet die Erde „voll Ruh und Schlaf“, schläft die Welt, singt der Bach „voller Wohllaut“. Aus den Wörtern „Mond in den Kiefern“ der Vorlage wird bei Bethge „O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf“. Eine „Sehnsucht, die träumen will“, ein im „Schlaf vergess’nes Glück“ findet sich in keiner Zeile dieser lyrischen Tradition des 7. bis 10. Jahrhunderts, noch finden sich Motive (ver-)blas-sender Blumen im Dämmerchein.²⁰

Noch fremder sind dieser Lyrik die pathetischen, von Mahler erfundenen Ausrufe, das theatrale „O Schönheit! / O ewigen Liebens – Lebens – trunk’ne Welt!“ und die am Ende des *Lieds* angefügten acht Verse mit ihrer kosmischen Liebesmetaphysik „Die liebe Erde allüberall / Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu! / Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! / Ewig... ewig...“. Eine Anmerkung Bethges aufgreifend, dass die beiden Dichter Meng Haoran und Wang Wie mit einander befreundet gewesen seien, fügt Mahler beide Gedichte zu einem Gedicht zusammen, in dem die Begegnung der beiden Dichter zu einem weltsymbolischen Abschied stilisiert wird. Für Mahler sind diese Eingriffe die Wiederher-stellung eines ursprünglichen Sinns oder wie 1910 Richard Wilhelm den neoromantischen Anspruch formuliert hat, dass „die europäische Kultur durch die Aufnahme der höchsten Leistungen chinesischer Geistesarbeit den Wert der Ruhe und Reinheit wieder schätzen lernen kann, der ihr im

¹⁹ Jürgen Weber, *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches* in Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, in: Jürgen Weber, *In den späten Jahren begehrt ich nur die Stille. Chinesische Gedichte*, Norderstedt 2009, S. 209–255.

²⁰ Ebenda, S. 238ff.

Getriebe der Arbeit oft so gänzlich abhanden zu kommen droht. Die ganze Menschheit hat so die Möglichkeit vor sich, wirklich einmal zur Einigkeit zu kommen und in dieser Einigkeit auf Erden die Stellung zu den höchsten Mächten des Weltzusammenhangs zu finden, die die Bürgerschaft für dauerndes Leben ist“.²¹ Mahlers Eingriffe betonen diese Ruhe und Reinheit eines vorgesellschaftlichen Lebens, das ihm schon angesichts seines enormen Arbeitspensums und seiner familiären Umstände um 1908 auch persönlich nahe war, wie er etwa an Bruno Walter Ende Juni 1908 schreibt: „Aber zu mir selbst zu kommen und meiner mir bewußt werden, konnte ich nur hier in der Einsamkeit [in Toblach...]. Sollte ich wieder zu meinem Selbst den Weg finden, so muß ich mich den Schrecknissen der Einsamkeit überliefern“.²² Höchste Modernität des Kunstbetriebs und romantische Weltflucht gehen bei Mahler zusammen und sind zugleich Ausdruck der Nervosität seiner Zeit. Das China der Tang-Dynastie ist daher für Mahler ein Projektionsraum für das Unbehagen in der europäischen Kultur. Und seine Zuhörer haben diese Faszination geteilt.

Dem fügt sich auch die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Musik Asiens ein, die wir auch bei Gustav Mahler finden. Er hatte durch den Wiener Bankier Paul Hammerschlag im Sommer 1908 Wachswalzen mit chinesischer Musik zugesandt bekommen. Aber nicht die Begegnung mit der chinesischen Musiktradition, sondern bestenfalls die Theorien von Mahlers Freund Guido Adler, Musikwissenschaftler in Wien, dass die Homophonie und die Polyphonie aus dem gemeinsamen Ursprung der Heterophonie hervorgegangen seien, einer Art unisono-Musik, bei der die fast identischen Stimmen rhythmisch voneinander leicht abweichen, könnten Mahler beeinflusst haben, wenn überhaupt.²³ Für Mahler war die Weltgeltung der europäischen, ja der deutschen Musik so selbstverständlich, dass alle Anspielungen auf Polyrhythmik oder Pentatonik in der Melodieführung nicht den Duktus der Musik Mahlers nennenswert beeinflusst haben. Mahler blieb ein romantischer Komponist, der Chinas lyrische Tradition nur dort aufgegriffen hat, wo sie der romantischen Verlassenheit und Entgrenzung zu gleichen scheinen. Der Komponist ist das Werkzeug des Absoluten und daher interessiert die Lyrik Chinas nur insofern, als sie eines der Zeugnisse ist, in denen sich der Mensch selbst, wenn auch undeutlich ausspricht. Erst die Musik macht die eigentliche

²¹ Richard Wilhelm, Unterschied der westlichen und der chinesischen Wissenschaft, in: *Der Ostasiatischer Lloyd* 45 (1910), S. 476.

²² Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Hertha Blaukopf. Revidierte Neuausgabe, Wien 1996, S. 365 und 367.

²³ Peter Revers, Das Lied von der Erde, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 343–361, hier S. 346–351.

Bedeutung der Worte hörbar macht. China wird in Mahlers Musik aufgehoben.²⁴

III.

Wie komponiert man universale Musik, die Worte des Alten Chinas mit der modernen Subjektivität zusammenbringt? Noch genauer, wie komponiert man eine Musik, die Ruhe und Reinheit vor aller menschlichen Betriebsamkeit ausdrückt, ist doch Musik notwendigerweise Bewegung in der Zeit und eben nicht Ruhe, von der Bethges Gedichte so viel reden? Zunächst orientiert sich Mahler am Modell Beethoven, an der Vergrößerung des Orchesterapparats einschließlich der Mandoline und Celesta und Erweiterung mit Solisten, an der Vielsätzigkeit der Symphonien, der Wiederaufnahme von Motiven über Satzgrenzen hinweg, der thematischen Verdichtung der Motive und der Vorliebe für langsame Schlüsse. Die Sonatenhauptsatzform spielt anders als bei Beethoven für Mahler keine Rolle mehr. Ebenso fehlt eine gemeinsame, den Zyklus verbindende Grundtonart. Tonarten wechseln innerhalb der Sätze, der grundierende Bass fällt lange Passagen weg, Themen werden abgebrochen, als wären die Fragmente einer Sprache, die unverstanden stehen geblieben ist. Anstelle von Wagners unendlichen Übergängen stoßen Satzteil unvermittelt aneinander wie in den Symphonien von Mahlers Lehrer Anton Bruckner.²⁵

Das alles ist zugleich tonmalerisch zu verstehen für die unaufgelösten Widersprüche des menschlichen Lebens. Leitend ist dabei ein Verständnis der Symphonie als der genuin romantischen Form, um die Idee der Universalität auszudrücken.²⁶ Wie der romantische Roman alle Gattungen umfassen soll, so muss die romantische Symphonie alle musikalischen Ausdrucksformen miteinander verbinden, auch die der Worte. Die menschliche Stimme ist der expressive Ort der Reflexion. Ohne den Menschen gäbe es keinen Abschied, keine Verlorenheit und letztlich keine Ewigkeit. Das ist die Paradoxie romantischer Subjektivität. Es braucht das erkennende Subjekt, die Unterscheidung in Subjekt und Objekt, ohne die eine Überwindung, wenn nicht Erlösung von dieser Trennung nicht empfunden und nicht ausgesagt würde. Romantische Musik muss zugleich die

²⁴ Peter Revers, Aspekte der Ostasienrezeption in Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde*, in: *Musik als Text*, hrsg. von Hermann Danuser, Kassel 1998, S. 376–383.

²⁵ Hermann Danuser, *Das Lied von der Erde*, München 1986.

²⁶ Siegfried Oechsle, Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum ‚Ton‘, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 166–184, hier S. 169.

subjektive Stimme des Einzelnen in Noten setzen wie ihre Überwindung. Darin ist sie Metaphysik.

Darum ist das Lied *Der Abschied* mit einer halben Stunde Aufführungszeit kein Lied mehr im herkömmlichen Sinn, sondern ein monumentaler Finalsatz einer Symphonie im romantisch übersteigerten Sinne. Schon die schiere Größe macht deutlich, dass es um alles geht, um die Entgrenzung der Subjektivität, das Aufgehen des Einzelnen in der Ruhe einer die Subjektivität immer schon vorausgehenden Ewigkeit. Mahler setzt dieses romantische Programm auf jeder Ebene der Partitur um. Das Lied beginnt nicht mit der Stimme, sondern mit wortlosem, unisono tiefen C und einem darüber gesetzten, verlorenen Oboenmotiv, das zunächst nur diesen Ton c umspielt, bevor langsam die Grundtonart c-moll einsetzt. Der Gegensatz von Einzelnem und schwer zu fassendem Grund ist damit schon exponiert, bevor die Singstimme überhaupt einsetzt. Aber sie singt nicht eigentlich, sondern spricht zunächst wie in einem Rezitativ. Ausdrücklich heißt es in der Partitur: „in erzählendem Ton, ohne Ausdruck“ (Takt 19). Musik ist romantische Musik gerade dort, wo sie nichts auszudrücken scheint, sondern nur der Verlorenheit des Einzelnen Stimme gibt. Die darüber gelegte, im wörtlichen, tonmalerischen Sinne einsame Flöte übernimmt die Rolle der nicht mehr in Worte zu fassenden Bedeutung. Das alles wird deutlich, wenn nicht sogar überdeutlich ausgestaltet, gerade auch dort, wo der symphonische Apparat immer wieder ganz ausgedünnt wird, selbst dort, wo sich die Stimme aufschwingt und zu singen beginnt. Oft fehlt der die Stimme tragende Bass. Immer verliert sich alles in kaum harmonisch oder melodisch noch bewegten pendelnden Terzen einer Ruhe vor aller Musik und vor allen Worten. In Takt 26 wird zum ersten Mal eine vollständige Auflösung der Musik erreicht, die keine Ordnung des Taktes mehr bewahrt. Die Lebendigkeit der Flöte erstirbt – „morendo“, heißt die Spielanweisung in der Partitur, ein Ersterben und Auflösen aller musikalischer Ordnungen, die sich immer wieder im Stück wiederholt, so Takt 135 ff, wenn die Klarinette und Violinen vom a“ bis zur Terz Kontra-A/C der Harfen und tiefen Streicher ganz wörtlich abstürzen. Hier gibt es keine Ordnung der Takte, keine Harmonien und keine Melodien mehr. Wer genau hinhört, wird dennoch hier schon inmitten des musikalischen Zusammenbruchs jene Spannung von Grundton c und Sexte a heraushören, die dann den Schluss des Finalsatzes bestimmen wird.

Aus dem folgenden, nur angedeuteten Trauermarsch (ab Ziffer 4) hebt die Stimme endlich an zu singen. Dazu ruft die Musik und die Worte alle Topoi romantischer Szenerien auf, „O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond am blauen Himmelssee herauf“. Wenn sich dann Stimme und Musik schließlich verbinden, löst sich die Melodie der Singstimme in Klang auf, in Mahlers *Abschied* durch das Motiv der ruhenden,

pendelnden Töne auskomponiert. Tonmalerische Passagen rufen das Wehen des Windes und das Rauschen des Bachs auf. Aber diese Tonbilder werden immer wieder angehalten. Die Musik hält inne, wird reine Natur, als hätte sie kein Mensch komponiert. In diesem Klang der Natur singt der Mensch als ein Gegenüber. Er bewegt seine Stimme, wird er leidenschaftlich voller Töne, genauer der Töne, die ihm die Natur schon vorgibt, vorsingt. Nur das die Natur dies in großer Ruhe tut, wenn „die Erde atmet“. Chromatisch und im Duktus absteigend werden dagegen die müden Menschen gesetzt (T. 117). Natur diatonisch, Mensch chromatisch, Natur ruhend, Mensch leidenschaftlich unruhig – die einfache tonsymbolische Opposition ist bei Mahler gestaltet. Dabei scheint es zunächst, als würde das Warten auf den Freund und das Finden der Ruhe in der Natur zusammenstimmen.

Die Sehnsucht, den Freund noch einmal sprechen zu können, bricht in steigender Folge durch und wird durch eine aufsteigende, pentatonische Ganztonreihe angezeigt. Freundschaft und Schönheit gehören zusammen, um den Preis, dass beides nur als Verlust, als Abschied erfahren werden kann. Die Stimme hebt voller Erwartung wieder expressiv mit ausgreifenden Sextintervallen an zu singen, unruhig wartend auf den Freund. Aber nicht die Ruhe kommt. Was kommt, ist der Tod. Ab Takt 303 (Ziffer 38), steht „schwer“ über dieser Rückkehr zur Grundtonart c-moll und dem nahenden Freund. Das Tamtam, das bislang im Hintergrund geblieben ist, tritt hervor, bei Mahler das Instrument für die Symbolisierung des Todes, ähnlich wie in Wagners *Weltenbrand* oder Tschaikowskis 4. Symphonie. Ein Trauermarsch baut sich langsam auf. Erst nach dem langen Durchgang des Trauermarschs erhebt sich die Stimme wieder, wie zu Beginn zunächst nur rezitierend, nicht singend. Der Erzähler berichtet von dem endlich angekommenen Freund, von dessen Schicksal und seiner Suche nach der Ruhe, während der Trauermarsch weiter erklingt. Dann erst spricht der Freund selbst mit ganz neuen, in größeren Intervallen absteigenden Melodiemotiven. Das Englischhorn, spätestens seit Wagners *Tristan*, 3. Akt, das Instrument der verlorenen Einsamkeit, begleitet die Antwort des Freundes: „Ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz.“ Die Unruhe der Suchbewegung wird hier in der Melodie direkt abgebildet und durch die im Stück so seltenen Melismatik der Stimmführung unterstrichen. Bei dem Wort ‚Herz‘ wird die Grundtonart c-moll endlich wieder erreicht.

Noch einmal erreicht dann die Stimme expressiven Ausdruck, redet von der Suche nach der Ruhe bevor die Musik und die Stimme zu einem Klang zusammenwachsen, reines C-Dur, nicht mehr c-moll werden. Von diesem Takt 460 bis zum Schlusstakt 572 – also mehr als hundert Takte – bleibt die Musik und die Stimme in diesem C-Dur der Ewigkeit, mit wenigen harmonischen Bewegungen noch einmal zurück in die Grundtonart

c-moll oder in die Mediante As-Dur. Die Stimme singt nun fast ohne Melodie, ist reiner Ton auf dem einen Wort „ewig“. Nur einfache Sekundschritte und in langen Bögen sagt sie nur eins: ewig, Erde, Liebe. Und damit nicht genug, fügt Mahler auch noch zum Schluss eine Celesta hinzu, die auch nur C-Dur in aufsteigenden Reihen spielt, das wörtlich ‚himmlische‘ Instrument, das in Wirklichkeit ein höchst modernes Instrument ist, das erst Ende des 19. Jahrhunderts als orchesterfähiges Instrument gebaut wurde. Das alles ist tonmalerisch überdeutlich, sagt gleich mehrfach und mit allen Mitteln immer nur eins: „ewig“. So dauert dieser langsame Ritenuto bis zum Schluss, „ohne Steigerung“, wie es in der Partitur heißt, schließlich „gänzlich ersterbend“, um immer nur die ewige Ruhe auszusagen, die diese Musik zugleich selbst ist.

Fast, denn die Singstimme, die sich in den C-Dur-Klang aufhebt, erreicht nicht das finale c, sondern endet auf dem Ton davor, dem d. Die Flöte, die Begleiterin der einsamen Stimme, setzt die Sexte a kaum hörbar über den Schlussklang. Das ist ebenso kaum hörbar wie schwierig zu interpretieren. Es lässt zwei Deutungen zu, zwischen denen nicht entschieden werden kann. Die erste Deutung würde darauf abstellen, dass der Mensch diese Ruhe nicht finden kann, nur die Sehnsucht nach dieser Ruhe auszudrücken vermag. Die andere Deutung würde dagegen sagen, dass die Musik dem Menschen den letzten Ton einspricht, für ihn spricht, die Stimme ganz mit der Musik verschmilzt. Und die Sexte wäre der Verweis darauf, dass der Klang des Menschen auf etwas Höheres verweist, etwas, was im C-Dur-Klang allein nicht aufgeht. Benjamin Britten hat in einem Brief vom 29. Juni 1937 an Henry Boys über diesen Schluss von Mahlers *Abschied* bemerkt: „it goes on forever, even if it is never performed again – that final chord is printed on the atmosphere“.²⁷

Das mag am Ende uns als Rätsel aufgegeben bleiben. Vom bloßen Hören her ist diese Metaphysik der Musik allein nicht zu begreifen, so begeistert schon die Uraufführung des *Lieds* aufgenommen wurde. Bis heute ist das *Lied von der Erde* Mahlers populärstes Stück, das man in seiner tonmalerischen Sprache versteht und von dem man zugleich spürt, dass diese Musik immer neu gehört, gelesen und gespielt sein muss, um näherungsweise verstanden zu werden. Als eine romantische Symphonie verwandelt Mahlers Lied *Der Abschied* Hans Bethges Gedichte in eine universelle Botschaft an die Menschheit. Orientalismus und Chinoiserien interessieren diese Musik nicht, nicht die koloniale Wirklichkeit um 1900 und nicht die Frage der Verständigung zwischen Ost und West. Diese Wahlverwandtschaft reicht tiefer. Sie will viel mehr, sie will Ewigkeit.

²⁷ Benjamin Britten an Henry Boys, 29. Juni 1937, zitiert nach Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death*, London 1985, S. 340.