

Ernst Otto Nodnagel: Jenseits von Wagner und Liszt

(Königsberg in Pr. Ostpreußische Druck- und Verlagsanstalt. 1902. S. 3–19)

Gustav Mahler

Es sind wohl noch nie über einen Komponisten von seinem ersten öffentlichen Auftreten ab so leidenschaftliche Urteile laut geworden, die Gegensätze enthusiastischer Bewunderung und fanatischer Gegnerschaft so schroff aufeinandergeplatzt, wie über Gustav Mahler, dem neuen Direktor der Wiener Hofoper. Die erste seiner drei großen Sinfonien wurde gelegentlich der Weimarer Tonkünstler-Versammlung 1894 von den Hörern geradezu entrüstet abgelehnt, und die Zahl derer, die damals sein "Lied und Weise neu, doch nicht verwirrt" fanden, war herzlich gering.¹ Der Verfasser gehörte damals zu denen, die den "Titan" für ein verfehltes Werk eines geistvollen und hoch begabten Komponisten erklärten.

Inwieweit dieses Urteil zutreffend war, davon soll weiter unten noch die Rede sein, zunächst möchte ich indes über den Lebensgang des Komponisten einige kurze Notizen geben. Geboren ist Gustav Mahler am 7. Juli 1860 – wenige Wochen nach Hugo Wolf – in Böhmen. Im Alter von 15 Jahren kam er nach Wien, wo er am Konservatorium und an der Universität studierte. Von seinem zwanzigsten Lebensjahr ab bethätigte er sich, des Broterwerbs halber, als Theaterkapellmeister und lernte die ganze kleine Misère kleinlicher Provinzialverhältnisse gründlich kennen, ebenso wie später die Misère der berühmten "Kunststätten". Allmählich gelang der junge Künstler in bessere Stellungen: nach Kassel, Prag und Leipzig wurde er verschlagen in Leipzig wirkte er an der Seite Arthur Nikisch's. Später in Budapest wurde er mit der ehrenvollen Aufgabe betraut, die von C. M. v. Weber im Entwurf hinterlassene komische Oper "Die drei Pinto's" zu vollenden, und durch diese 1888 aufgeführte Arbeit wurde zuerst sein Name in weiteren Kreisen bekannt. U. A. führte Angelo Neumann das Werk bei seiner Stagione im Berliner Lessing-Theater 1891 mit Cornelius' "Barbier von Bagdad" und mit der damals für Berlin ebenfalls neuen "*Cavalleria rusticana*" erfolgreich auf.

In das Jahr 1888 fällt auch die Entstehung der erwähnten 1. Sinfonie in D-dur, die unter dem Titel "Titan" an jenem denkwürdigen 3. Juni 1894 in Weimar aus der Taufe gehoben wurde. Drei Jahre darauf, 1891, finden wir Mahler als Kapellmeister am Hamburger Stadttheater. In Hamburg beendigte er im Herbst 1894 die Komposition, im Dezember des gleichen Jahres die Partitur seiner gewaltigen 2. Sinfonie in C-moll, für die ich einmal den nicht zutreffenden Titel "Auferstehungs"-Sinfonie gelesen habe. Ein Vierteljahr später, am 4. März 1895, standen die drei Instrumentalsätze dieses Riesenwerkes auf dem Programm des vorletzten von Strauß geleiteten Filharmonischen Konzertes in Berlin. Damals war es Herr Professor Dr. Heinrich Reimann, der Herausgeber der Filharmonischen Konzertprogramme, der in seiner "Analyse" die Behauptung aufstellte, seiner – gegen des Komponisten Willen veröffentlichten, irreführenden – "Erläuterung" zu Grunde liegende Manuskriptpartitur der drei ersten Sätze sei vom 8. Februar 1895 datiert!! Dem Herrn lag aber, wie er schon aus der Handschrift versehen mußte, nicht das "Manuskript", sondern eine Kopie vor und daß an deren Ende an versteckter Stelle mit fast mikroskopisch kleiner Schrift vermerkte Datum bezeichnete – was bei einigem Nachdenken selbstverständlich war – den Termin, an dem der (mir persönlich bekannte) Kopist seine mühsame und verantwortliche Arbeit vollendet hatte. Die Hineinzerrung jener falsch verstandenen und Niemanden etwas angehenden Randnotiz in eine unerbetene, fehlerhafte "Analyse" gab damals den Herren von der Kritik willkommenen Stoff, über Mahler herzufallen. Die Analyse im Programmbuch strotzte überdies von gröblichen Fehlern und führte dadurch das Publikum irre, anstatt das komplizierte und durch seine kolossalen Dimensionen schwer übersichtliche Werk zu erläutern. Der Verfasser jener Analyse hat z. B. von vornherein das Hauptthema nicht in seinem ganzen Umfang erkannt, ein anderes wichtiges Thema gab er überhaupt nicht, ein drittes an verkehrten Stelle an. So kam es, daß der erste Satz damals einige Opposition neben sehr starkem Beifall erregte. Die Opposition verstummte völlig nach dem zweiten Satz, der mit einstimmiger Begeisterung aufgenommen wurde, und regte sich nur ganz vereinzelt nach dem gleichfalls enthusiastisch applaudierten Scherzo, nach dem der Komponist noch fünf Mal

¹ Zu ihnen zählte Professor Dr. Hermann Kretzschmar, auf dessen warme Empfehlung hin das Werk in das Festprogramm aufgenommen worden war, ebenso Richard Strauß.

hervorgerufen wurde. Die Berliner Presse hatte den traurigen Mut, diesen notorischen Erfolg einfach zu eskamotieren und nur ganz wenige charaktervolle Kritiker berichteten damals wahrheitsgemäß. Wie Stimmung und Verhalten des Publikums waren, das charakterisiert am treffendsten eine Aeußerung, die Richard Strauß an jenem Abend zu mir gethan: "Diesmal imponieren mir die Berliner!"

Mahlers Stimmung war etwa der jenes Schwans ähnlich gewesen sein, den die Frösche mit Schlamm bewarfen; er begann einfach die Komposition seiner "Dritten" und kam am 15. Dezember 1895 nach Berlin, um in einem eigenen Konzert die ganze C-moll-Sinfonie zur Aufführung zu bringen. Es ist charakteristisch, daß die Herren Kritiker wiederum mit denselben vereinzelt Ausnahmen, die Einladung zur Generalprobe ignorierten, ja zum Teil so frivol waren, im Konzert sich die drei "schon bekannten" Sätze zu schenken und erst zum vierten zu kommen. Begriffsstutzigkeit und Unfähigkeit, ein außergewöhnlich geartetes Werk beim ersten Hören völlig in sich aufzunehmen, seine Dimensionen sofort zu überschauen, das sind Eigenschaften, für die man Nachsicht haben kann, aber bei jenem Ereignis feierten leider auch Bosheit und Niedertracht wahre Orgien. Das widerliche Schauspiel, das in den nächsten Tagen die "maßgebende" Berliner "Kritik" bot, gipfelte in Schimpfreden, wie die "zynischen Frechheiten dieses brutalen allerneuesten Musikmachers", eine Blüte, die in der vornehmen "Kreuzzeitung" zu lesen war.²

Wie aufmerksam die Kritiker der Erstaufführung der Sinfonie zu Werke gegangen sind, beweist die Thatsache, daß einer von ihnen bei dem Eintritt des Chores nur Frauenstimmen hörte, während die Bässe an dieser Stelle das Contra-h mehrmals zu singen haben und dieser Ton damals auch einige Male ganz prachtvoll gedöhnt wurde.

Die Hauptsache war aber jedenfalls, daß ein zahlreiches Publikum, zu dem der Komponist in keinerlei Beziehungen stand, durch die Macht seiner starken künstlerischen Persönlichkeit überwältigt und ergriffen war, daß ein Jubel und eine Begeisterung herrschte, wie ich sie selten erlebt habe und wie sie nur nach einem wirklichen künstlerischen Erlebnis möglich sind; es war etwas von der "Katharsis" des Aristoteles zu verspüren. Am Schluß drängte alles nach dem Podium und rief nach Mahler, der zahllose Male erscheinen und den Dank der in tiefster Seele gepackten Hörer entgegennehmen mußte. Sehr wichtig waren an jenem Abend die tiefen Eindrücke, die zwei Hörer empfinden: Nikisch und Weingartner.

Ein Vierteljahr später führte Mahler den Berlinern auch seine erste Sinfonie vor, und zwar unter dem einfachen Titel "Sinfonie in D-dur", und siehe, das Werk fand lebhaften Anklang, sogar bei einem Teil der feindlichen Presse. Natürlich konnte die Wirkung dieser vorwiegend idyllischen Sinfonie nicht annähernd mit der er C-Moll-Sinfonie sich vergleichen, der Erfolg war aber doch von großer Wärme und Herzlichkeit. In dem gleichen Konzert gelangte ein Zyklus von Gesängen mit Orchester zur ersten Aufführung, die "Lieder eines fahrenden Gesellen", die thematisch mit der D-dur-Sinfonie in engem Zusammenhang stehen. Auch dieses Werk, dem tief empfundene, in der Diktion schlichte herzliche des Komponisten zu Grunde liegen, fand eine überaus günstige Aufnahme. Inzwischen war die dritte Sinfonie in F-dur "Ein Sommermorgentraum" fertig geworden. Von diesem sechssätzigen Riesenwerk hat der liebenswürdig-idyllische zweite Satz: "Was mir die Blumen der Wiese erzählen", bekanntlich eine größere Anzahl von Aufführungen erlebt, u. a. wurde er mit zwei der übrigen Sätze, dem dritten "Was mir die Tiere des Waldes erzählen" und dem letzten "Was mir die Liebe erzählt", von Weingartner im Königlichen Opernhause aufgeführt. Wie nicht anders zu erwarten war, fand das geniale Fragment vor dessen Publikum von reaktionären Modetrabanten eine entschiedene Ablehnung. Es ist sehr zu bedauern, daß Weingartner sich anscheinend durch diese voraussehende Haltung hat einschüchtern lassen, und daß seine Zusage einer Gesamtaufführung der ganzen Sinfonie unerfüllt geblieben ist. Er wird es indes noch diesen Winter gutmachen, indem er in München Mahlers soeben vollendete vierte Sinfonie zur Uraufführung bringen wird. Seitdem Gustav Mahler an die Spitze der k. k. Hofoper in Wien berufen worden, ist sein erfolggekröntes künstlerisches Wirken in aller Munde. Mit unerbittlicher Strenge ging er allen schon von Wagner bekämpften Mißbräuchen des Theaterwesens zu Leibe, schonungslos rottete er den Schlendrian jeder Form aus, getreu seinem prachtvollen Ausspruch: "Beim Theater bedeutet die ‚Tradition‘ Schlamperei". So ist sein Wirken nicht nur als Dirigent, sondern auch als Direktor in eminentem Sinne künstlerisch und vorbildlich. Seitdem er in autoritativer Stellung ist, scheint

² Crüger hieß der „Kritiker“.

ihm zu schöpferischer Bethätigung nicht mehr viel Zeit geblieben zu sein. Aber inzwischen haben seine Sinfonien verschiedene Aufführungen erlebt, die zwar immer wieder zu leidenschaftlichen Parteikämpfen Anlaß boten, ihm aber aus den Reihen der Intellektuellen eine große Gemeinde von Bewunderern zuführten. Niemand wird ihm jetzt mehr die Stellung streitig machen, die ihm im Vorderglied der heute Schaffenden zukommt. Gustav Mahler ist zweifellos einer derer, an die die künftige Weiterentwicklung der Tonkunst anknüpfen wird und in der Geschichte der Sinfonie bedeutet sein Name eine Epoche.

Bevor ich mich zu dem Versuch wende, die drei ersten Sinfonien Mahlers kurz zu charakterisieren, finde noch die Mitteilung Platz, daß außer den erwähnten Werken noch eine Reihe von Liedern, Balladen und mehr oder weniger umfangreichen Chorkompositionen in des Komponisten Pulte schlummern. Erschienen sind bisher nur die Orchesterpartituren der beiden ersten und ein zweiklavieriger Auszug der C-moll-Sinfonie – der Auszug ist eine ganz hervorragende Leistung von Hermann Behn, dem begeisterten und energischen Hamburger Freunde Mahler's –, Partitur und Klavierauszug der "Gesellenlieder", sowie bei Schott's Söhne in Mainz drei Hefte entzückend anmutiger Lieder, auf die ich noch zurückkommen werde.

Als ich nach jener Weimarer Aufführung in meinen Berichten für das "Berliner Tageblatt" und für das "Magazin für Litteratur" die D-dur-Sinfonie einer energisch ablehnenden Besprechung unterzog, erkannte ich eine Reihe wirklich hervorragend schöner Einzelheiten, sowie zahlreiche eigenartige und frappierend neue Orchesterwirkungen an. Der Gesichtspunkt, aus dem heraus es zu einer Verurteilung des Werkes kommen mußte, war der symbolistische. Das Werk trat mit der Präension auf, als Programmmusik aufgefaßt zu werden. Die Beurteilung konnte sich mithin nicht allein auf die Musik begründen, sondern mußte auch das "Programm" auf seinen Wert hin untersuchen.

Dieses verwies nun, wenn auch nicht ausdrücklich, auf Jean Paul, zunächst auf dessen "Titan". Ein weiterer Hinweis auf den Dichter wurde erst am Tage der Aufführung gegeben: Die schon vorher bekannt gegebene Ueberschrift der ersten Abteilung "Aus den Tagen der Jugend" erhielt in letzter Stunde auf dem Sonderdruck des Konzertzettels den Jean Paul'schen Zusatz "Blumen-, Frucht- und Dornenstücke" – bekanntlich der Haupttitel des "Siebenkäs".

Da ich zwischen den einzelnen Ueberschriften des Programms und den Sätzen der Sinfonien keinen ideellen Zusammenhang zu entdecken vermochte, nahm ich die genannten beiden Romane Jean Paul's vor; leider suchte ich auch da vergebens Aufschluß. Weder das Programm noch die Musik ließen sich in irgendwelche Beziehung zu den beiden Dichtungen bringen.

Nach wie vor schien mir das Programm anstatt eines Gedankenganges eine Reihe von unzusammenhängenden Worten, unter denen ich mir nichts vorstellen konnte. Der Titel des ersten Hauptteils habe ich schon genannt, während des zweiten war "*Commedia umana*". Die erstere hatte drei, der letztere zwei Sätze mit folgenden Ueberschriften und "kommentierenden" Bemerkungen:

I. "Frühling und kein Ende." "Die Einleitung schildert das erwachen der Natur am frühesten Morgen."

II. "Bluminnen-Kapitel."

III. "Mit vollen Segeln."

IV. "Des Jägers Leichenbegängnis", ein Totenmarsch in "Callots Manier". "Zur Erklärung diene, wenn notwendig (sic!!) folgendes: Die äußere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Süddeutschland allen Kindern (?) wohlbekannte parodistische Bild "Des Jägers Leichenbegängnis" aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Tiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Försters zu Grabe; Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Kapelle von böhmischen Musikanten, begleitet von musizierenden Katzen, Unken, Krähen usw., und Hirsche, Rehe, Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Tiere des Waldes geleiten in possierlichen Stellungen den Zug. An dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich "Dall' inferno (Allegro furioso) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im tiefsten verwundeten Herzens."

V. "Dall' inferno al Paradiso".

Der groteske "Totenmarsch in Callots Manier" baut sich auf den altbekannten Kanon "*frère Jacques*" als Hauptthema auf. Was in aller Welt sollte aber der die Mette verschlafende Bruder Jacques des Kinderkanons mit der Bestattung des Jägers zu thun haben? Und was beides mit der "*Commedia umana*"? Oder mit dem "im tiefsten verwundeten Herzen"? Oder mit dem "Titan"?

Ich wies nach, daß das "Programm" an sich verworren und unverständlich war, sowie das zwischen diesem Programm und der Musik keine Beziehungen zu erkennen waren. Der Schlußsatz brachte mich damals auf die Idee, Mahler habe die Programmmusik persiflieren und durch eine grandiose Travestie *ad absurdum* führen wollen. Daß ich in diesem letzten Satz eine "geradezu komische Wüstheit" konstatieren konnte, dafür muß ich allerdings die berüchtigte Akustik des Weimarer Hoftheaters, sowie die schlechte Aufführung verantwortlich machen. Mit einem übermüdeten Orchester konnte Mahler für sein unerhört schwieriges Werk nur eine flüchtige Probe halten. Da ist ein Mißerfolg nicht zu verwundern. Schon bei der ersten Probe der Berliner Philharmoniker zu den Werke konnte ich mein Urteil über die Musik, soweit es tadelnd gewesen, erheblich modifizieren; mit meinen Ausführungen über das "Programm" scheine ich das Richtige getroffen zu haben, denn als Mahler auf dieses verzichtete, war sein Werk mit einem Male klar und verständlich, sogar an dem Finale trotz all seiner Kühnheit und Kompliziertheit nichts unklar; der Satz wirkte im Gegenteil ganz außerordentlich plastisch und übersichtlich, von dem Weimarer Chaos war nichts mehr zu entdecken.

Mahler's Fehler war also der gewesen, daß er den fertigen Werk ein "Programm" beizugeben gesucht hatte, daß er den aussichtslosen Versuch unternommen hatte, für die unklaren, in Worten nicht faßbaren Empfindungen, die ihn beim Schaffen beseelt haben, konkreten Ausdruck zu finden. Jetzt, wo er die Musik unmittelbar wirken ließ, wurde sie ohne weiteres verständlich. Jetzt entzückte die überschwänglich selige, sehnsuchtsvoll drängende Stimmung des ersten Satzes, der zweite – ehemals dritte – Satz elektrisiert die durch seine anmutige Grazie, der groteske sarkastische Totenmarsch mit seiner zerrissenen, fast fratzenhaften Stimmung ließ jetzt, wo man nicht nach Beziehungen suchen mußte, in der That an Jean Paul'sche Stimmungen denken und entpuppte sich als ein geniales Meisterwerk der Stimmungsmalerei, während das Finale mit seinen intensiven Gegensätzen den Höhepunkt bildete. Der ursprünglich zweite Satz, den ich s. Z. als trivial gerügt hatte, war vom Komponisten selbst aufgegeben.

Einige Anklänge finden sich noch in der D-dur-Sinfonie und verraten die frühe Entstehungszeit, am auffälligsten in einer an Mendelssohn's – dem Komponisten nicht einmal bekanntes – "Hirtenslied"; ein anderer, der den Herren vom kritischen Richtbeil besondere Freude machte, ist ein merkwürdiges Beispiel von "wandelnder Melodie", es ist eine "Reminiszenz" an das erst später entstandene Humperdinck'sche Mädchenspiel. Beide Komponisten sind da unabhängig von einander auf das Thema gekommen – auf das sie sich beide nicht allzuviel einzubilden brauchen. – Jedenfalls ist es lächerlich, bei einem Werk, wie diese Sinfonie mit ihrem unerhörten Melodien- und Gedankenreichtum es ist, von Unselbständigkeit der Erfindung reden zu wollen. Das psychologische Geheimnis der ganzen Reminiszenzenjägerei beruht ja nur in der Fassungslosigkeit des Hörers einer neuen eigenartigen Erscheinung gegenüber. Das Fassungsvermögen sucht unwillkürlich in der Fülle neuer Eindrücke nach einem festen Punkt, und wenn nun etwa drei Töne aufeinanderfolgen, assoziiert es damit die Erinnerung an eine ähnliche Tonfolge mit anderer Fortsetzung, die dann notdürftig als Apperzeptionsstütze fungieren muß.

Es ist mir schon oft begegnet, daß ich in einem Werk beim ersten Hören Anklänge zu finden glaubte und dann später bei sorgfältigster Prüfung der Partitur sogar die Stellen nicht mehr zu finden vermochte, wo ich mich an andere Werke erinnert gefühlt hatte.

Der C-moll-Sinfonie weist schon rein äußerlich der außergewöhnliche Umfang, der zur Wiedergabe erforderliche unerhörte Instrumentalapparat eine Ausnahmestellung in der gesamten Sinfonieliteratur zu. Die Massenhaftigkeit der aufgebotenen äußeren Mitteln entspricht aber auch durchaus der Großartigkeit des inneren Gehaltes, – was man zum Beispiel von den elementaren Massenwirkungen in Berlioz' Requiem nicht in gleichem Maße behaupten kann. –

An Monumentalität in Konzeption und Aufbau des Ganzen und seiner einzelnen Teile läßt sich die Sinfonie meiner Ueberzeugung nach nur mit einzelnen Schöpfungen Bruckner's und des Meis-

ters der H-moll-Messe vergleichen. Die Sätze des Werkes sind von gewaltiger Ausdehnung, aber dennoch von großer formeller Klarheit und übersichtlicher Gliederung. Dem Kritiker, den s. Z. die Bezeichnung "Sinfonie" störte, da nicht mindestens ein Satz die sog. Sonatenform aufweise, sei bemerkt, daß er sich von dem Vorhandensein eines sogar sehr ausgewachsenen Musters jener Form im ersten Satz überzeugen kann. Freilich, die Themen holen noch etwas weiter aus, wie in der "Neunten", – die ja auch von den Zeitgenossen "formlos" genannt wurde, weil diesen der Ueberblick über die außergewöhnlich dimensionierte Form fehlte; – Mahler's Hauptthema besteht aus einem kompletten regelrechten Trauermarsch von 42 Takten Umfang.

Des Komponisten souveräne Meisterschaft in der Handhabung der instrumentalen Ausdrucksmittel wird von keinem Lebenden übertroffen, erreicht höchstens von Richard Strauß und vielleicht noch Hugo Wolf. Seine Palette ist von einem geradezu verblüffenden Nuancenreichtum, und seine Erfindungskraft an neuen charakteristischen Klangkombinationen scheint hier unerschöpflich. Daß er z. B. nach dem Gipfel des ersten Satzes noch eine dynamische Steigerung möglich macht, ist erstaunlich, daß diese aber bis zum Schlusse sich fortsetzt, und daß ihr die ideelle und musikalische Steigerung zur Seite geht, ist wahrhaft bewundernswert. Sehr amüsant war, wie der Korrektor des Klavierauszuges das allerdings ungewöhnliche harmonische Gebilde des Gipfels im ersten Satz für einen Schreibfehler gilt. Selbst wo das Riesenorchester seine höchste Kraft entfaltet, bleibt die Instrumentation durchsichtig und plastisch und läßt die Kontrapunktlinienführung klar zu Tage treten. Die Kontrapunktik selbst ist von beispielloser Kühnheit und schreckt vor keiner harmonischen Härte zurück; merkwürdigerweise wirken dabei diese Härten infolge der wunderbaren Orchestrierung fast nirgends als solche, sondern die einzelnen Stimmen lassen sich etwa plastisch aneinander vorbei sich windenden Arabesken vergleichen, – weil eben das ganze orchestral gedacht und entworfen, nicht erst hinterher "instrumentiert" ist.

Dadurch, daß Mahler der Sinfonie kein "Programm" beigibt, hat er deutlich bewiesen, daß er das Werk nicht als "Programm Musik", sondern zunächst rein musikalisch wirken lassen wollte. Veranlaßt durch die Textworte der beiden letzten Sätze sind jedoch eine Reihe von Deutungsversuchen laut geworden, die es angebracht erscheinen lassen, einige knappe authentische Angaben über die Intentionen des Komponisten folgen zu lassen. Ich schicke aber ausdrücklich voraus, daß die C-moll-Sinfonie ebenso wenig wie Beethoven's "Fünfte" oder "Neunte" Programmmusik ist, daß also der folgende angedeutete Ideengang nicht durch Musik ausgedrückt, symbolisiert werden soll – wozu ja Töne allein prinzipiell gar nicht im stande wären. – Darum hat dieser Gedankengang aber doch nicht weniger den Künstler bei Schaffung seiner Klanggebilde inspiriert, gerade wie Beethoven zweifellos bei Entstehung seiner Werke ein bestimmter Gedankengang vorschwebte, ohne daß er durch dieselben mitgeteilt werden sollte. Auch an den genannten Werken dieses Meisters wurde ja von vielen herumgedeutet, und jeder Ausleger hat eine andere Idee hineinempfunden.

Das *Allegro maestoso* ist als Totenfeier für einen großen Menschen gedacht, aus dessen Leben dann die Mittelsätze Ausschnitte geben. Der idyllische Zweite bildet eine Episode sonnigen Glücks, das Glück der Kindheit etwa oder der ersten Liebe, während das dämonische Scherzo – bei dessen verzweifelter wilder Lustigkeit von "mildem Ernst und ruhiger Heiterkeit", die ein hervorragender Kritiker darin fand, nicht die Rede sein kann – die Seelenkämpfe des Mannes darstellt, der im Leben steht, das Leben durchkostet hat bis zur Neige und es schließlich verzweiflungsvoll nur noch als zusammenhanglose burleske Fratze sieht. Ein grell schmerzlicher Verzweiflungsschrei, der nach Erlösung, nach Deutung des tollen Spiels dürstenden Seele bildet den Höhepunkt des Satzes.

Auf diese angstgequälte Frage versucht das rührende "Urlicht" (aus "Des Knaben Wunderbaum") eine Antwort zu geben, deren Standpunkt noch einige ursprünglich der Partitur beigefügte symbolische Schlagworte des mittelalterlichen Mystizismus – die in den ersten Exemplaren des Klavierauszuges noch zu finden sind – näher erläuterten. Doch dieser Versuch der Lösung des Welträtsels vermag den Strom der Seele nicht zu beschwören. Von neuem ertönt zu Beginn des letzten Satzes jener verzweifelter Aufschrei, in dem das Scherzo gipfelte. Ein merkwürdiges Mißverständnis ist bei Besprechung des Finales dem hoch verdienten Professor Dr. Hermann Kretschmar im II. Band seines "Führers durch den Konzertsaal" (3. Aufl. S. 678) passiert. Er betrachtet die Einleitung als einen selbständigen fünften Satz und findet die Ueberschrift "Im Tempo des Scherzos" irreleitend: "Jedenfalls darf niemand den Charakter des gewöhnlichen Scherzo erwarten." Selbstverständlich soll sich die Tempovorschrift auf das vorhergegangene "Scherzo", den dritten Satz des Werkes beziehen, an dessen Schluß die Einleitung des Finales musikalisch wieder an-

knüpft, so daß auch das nämliche Zeitmaß gerechtfertigt ist. In dem Klavierauszug lautet die Bezeichnung an der betreffenden Stelle übrigens ganz deutlich, "im Zeitmaß des dritten Satzes", was Professor Kretzschmar übersehen zu haben scheint, obwohl er das Arrangement "besser gemeint, als geraten" nennt. Ein fanfarenartiges Thema, als "der Rufer in der Wüste" bezeichnet, leitet eine Darstellung des Kampfes der Weltanschauungen und Bekenntnisse ein. Das aus dem ersten Satze bekannte, augenscheinlich die Kirche symbolisierende choralartige Thema dominiert anfangs über die Themen der Verzweiflung und brünstigen Erlösungssehns, vermag aber doch nicht dauernde Stillung des Sehns. Auch die Lockungen weltlicher Freude können der zum Heil strebenden Seele nichts mehr anhaben, die festlich frohen Fanfaren aus der Ferne verwehen im Wind. Die immer brennender werdende Sehnsucht schlägt endlich wieder in wildeste Verzweiflung um. Doch der "große Appell" bringt die heiß ersehnte Lösung, und zwar nicht im Sinne eines Religionsbekenntnisses, sondern in dem unserer modernen naturwissenschaftlichen Weltanschauung, im Sinne der Gesetze von der Entwicklung der Arten und von der Erhaltung der Kraft, die in den poetischen Worten des Chores dichterisch umschrieben werden. – – Also von "Auferstehung-Sinfonie" kann man nicht reden. – In Beseligung und Verklärtheit klingt das Riesenwerk aus.

Die in den "großen Appell" hinein tirilierende und dann erst sterbende Vogelstimme, die vielen ganz besonders Kopfzerbrechen gemacht, ist als Symbol des letzten vorhergehenden Restes von irdischem Leben zu verstehen.

Dies ist eine flüchtige Skizzierung des grandiosen Ideenganges, der dem Werke zu Grunde liegt, – nicht durch dasselbe ausgedrückt werden soll, ich betone das wiederholt. Es leuchtet ein, daß ein Werk mit solchem Gedankengang eine ernste Beurteilung zu beanspruchen hätte, selbst wenn seinem Schöpfer die Verwirklichung seiner Intentionen völlig mißlungen wäre. Den Mangel an Verständnis durch hämische Bemerkungen und Kritzeleien zu verdecken, wie es weitaus die meisten Beurteiler gethan, ist frivol und unwürdig.

"Ein Sommermorgentraum" ist der Gesamttitel der dritten Sinfonie Mahler's, die sich von vornherein als Programmmusik gibt, ohne sich jedoch einfach in die Rubrik des musikalischen "Symbolismus" einschachteln zu lassen. Der Komponist geht ganz seine eigenen Wege, die abseits führen von der Hauptrichtung unserer heutigen Kunstentwicklung; ob sie auch auf noch unentdecktes Gebiet führen, eine neue Kunstform, ein neues Stilprinzip inauguriert werden, wie Berlioz es versucht, Liszt und Strauß es gethan, – darüber läßt sich jetzt noch kein abschließendes Urteil formeln. Seine zuerst als mißglückte "Symbolie" vors Publikum getretene 1. Sinfonie, rehabilitierte sich, sobald sie unter Verzicht auf das verworrene so genannte Programm wieder erschien, glänzend. Die wundervolle C-moll-Sinfonie wurde von vornherein, obwohl ihr ein Ideengang zu Grunde liegt, nur unter dem Gesichtspunkt der absoluten Musik vorgeführt, denn "ausdrücken" sollte sie die Idee, die ihren Schöpfer beim Schaffen leitete, ja ebenso wenig, wie eine von Beethoven's absoluten Sinfonien eine Idee ausdrücken will.

Mit einem Urteil über die Absichten der 3. Sinfonie Mahler's muß man vorerst zurückhalten, bis sie im Zusammenhang der Beurteilung zugänglich ist. In zweien der noch unaufgeführten Sätze treten Singstimme und Dichterwort zum Orchester und werden wohl festere Anhaltspunkte geben für die Auffassung des ganzen Werkes. Die erste vollständige Aufführung des Werkes wird die Hauptattraktion der Krefelder Tonkünstlerversammlung im nächsten Sommer werden.

Die sechs Sätze des "Sommermorgentraums" haben folgende Titel: I. "Pan sieht ein". II. "Was mir die Blumen der Wiese erzählen". III. "Was mir die Tiere des Waldes erzählen". IV. "Was mir der Mensch erzählt" (Altsolo). V. "Was mir die Engel erzählen" (Chor). VI. "Was mir die Liebe erzählt".

Es ist eigentlich überflüssig, zu bemerken, daß alle Witze, die sich die geistvolle Berliner Kritik seiner Zeit bezüglich dieser Ueberschriften geleistet hat, den bez. Betriebskapitalien ihre Urheber entsprechend billig waren.

Zur Aufführung gelangten bisher nur der 2., 3. und 6. Satz. Diese fragmentarische Aufführung veranlaßte wieder einmal einige kritische Köpfe zu "Jeremiaden" darüber, daß unvollendete Werke an die Oeffentlichkeit gebracht würden. Diesmal hatten diese perfiden Insinuationen auch nicht einmal einen Schein von Berechtigung. Man wurde aber unwillkürlich an die erwähnte fragmentarische Aufführung der C-moll-Sinfonie, fast genau ein Jahr vorher, im letzten Richard Strauß-Konzert in Berlin, erinnert. Auch damals schrie die Kritik Zeter, daß ein nicht vollendetes Werk zur Auf-

führung gelange – ein halbes Jahr nach Vollendung der C-moll-Sinfonie, – und jetzt wärmte man jenes frivole Märchen wieder auf.

Die drei Sätze, die Weingartner zu Gehör gebracht, wären auch ohne die erläuternden Titel, als absolute Musik betrachtet, durchaus verständlich und genießbar, auch ohne Ueberschrift würde man "Was mir die Blumen der Wiese erzählen" als eines der süßesten, graziösesten und liebrendsten Menuette, "Was mir die Tiere des Waldes erzählen" als eine der übermütigsten, witzigsten und drastischsten Orchesterhumoresken der musikalischen Weltliteratur empfinden können, während der 22 Minuten dauernde Schlußsatz selbst mit der Ueberschrift als etwas allzu sehr gedehnt empfunden wurde und im Vergleich zu seinem Umfang zu einförmig im Kolorit erschien.

"Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" hat in seinem vorwiegend idyllischen Grundcharakter Verwandtschaft mit den zweiten Sätzen der D-dur-, wie der kolossalen C-moll-Sinfonie. Die Erfindung quillt dem Komponisten mit demselben unerschöpflichen Reichtum, der schon seine früheren Werke in so außergewöhnlichem Maße auszeichnete und der seit den Zeiten Mozart's und Schubert's wohl nur bei Hugo Wolf und etwa noch Bruckner seines Gleichen gefunden hat; dabei hat sich die Kühnheit und Plastizität der kontrapunktischen Linienführung womöglich noch gesteigert, und die blühende Farbenpracht der Instrumentation stellt Mahler auch hier unbedingt auf eine Stufe mit Richard Strauß.

Dem Satz "Was mir die Tiere erzählen" hat Mahler ein knappes "Programm" – ich schlage statt dieses Wortes die Bezeichnung "Schlüssel" vor – beigegeben. Er will das ruhige, ungestörte Leben des Waldes vor Erscheinen des Menschen schildern. Dann erblicken die Tiere den ersten Menschen und ahnen, obwohl er ruhig an den Entsetzten vorüberschreitet, künftiges Unheil von seiner Seite. Sowohl die friedlichen, munteren Spiele des harmlosen Getieres, wie später Angst und Entsetzen finden, zum Teil mit recht drastischen Mitteln, eine Darstellung von frappantester Suggestionskraft; nicht auf gleicher Höhe steht der mittlere Teil, in dem der Mensch durch eine Melodie von volkstümlich-innigem, aber doch wohl etwas zu sentimentalem Gepräge angedeutet wird. Die Sentimentalität des ziemlich breit angelegten Mittelsatzes wird durch die Instrumentation noch vermehrt, in dem die lang ausgespinnene Melodie durch die Trompete oder gar anscheinend *Cornet à pistons* zu Gehör gebracht wird.

Der Schlußsatz "Was mir die Liebe erzählt" hat Mahler ohne weitere Andeutung über seine Idee gelassen. Die meisten Beurteiler interpretierten eine mystisch-religiöse Bedeutung in den Satz. Ich selber habe bei zweimaligem Hören mehr an Liebe im eigentlichen Sinn denken müssen. Ich glaube die stille, tiefe Seligkeit des Liebens, stürmisches Liebesverlangen, schneidenden Schmerz über Verrat und Treubruch, langsames Verbluten unter schmerzvollem Entsagen heraus – oder hinein? – zu hören. Ohne Zuhilfenahme des Wortes – direkt oder indirekt – kann eben die Musik nicht anders als vieldeutig sein, und ein jeder glaubt das herauszulesen, was seinem eigenen Empfindens- oder Gemütszustand gerade nahe liegt. Den Fehler des Satzes nannte ich schon. Mahler musiziert ja aus tiefster Seele heraus, Alles singt in seinem Orchester, wie in allen seinen Werken, und alle Einzelheiten sind von außerordentlicher Schönheit: nur zu großer Mangel an Gegensätzlichkeit im Vergleich zu des Satzes Dauer – Gegensätzlichkeit sowohl im Aufbau wie in der Instrumentation – läßt den Satz etwas monoton wirken und scheint auf diese Weise die Gesamtwirkung der Sinfonie in Frage zu stellen. Auffallend ist die Zurückhaltung, die Mahler im Schlußsatz in Bezug auf Anwendung der Bläser beobachtet. Das beständige Dominieren des Streicherkörpers ist es in erster Linie, was die etwas ermüdende Wirkung des Satzes zu verschulden scheint, und es wäre vielleicht vorteilhaft, wenn der Komponist ihn unter diesem Gesichtspunkt einer Retouche unterziehen könnte. Ich betone übrigens noch einmal ganz ausdrücklich, daß ich hier nur vorläufige Eindrücke aussprechen kann. Ich habe die drei Sätze erst zweimal gehört, vermag daher noch nicht mit so apodiktischer Bestimmtheit zu urteilen, wie z. B. die Herren von der Berliner Galopp-Kritik es nach einmaligem Hören zu thun lieben.

Man möchte kaum glauben, daß die teils poetisch anmutigen, teils launigen Lieder von denen bisher drei Hefte erschienen, aus derselben Feder geflossen sind. Die Schlichtheit, mit der hier einfache Empfindungen zum Ausdruck kommen, die volksliedhafte, gesunde Natürlichkeit der Melodik verleihen der überwiegenden Mehrzahl dieser Lieder eine unsagbare Liebenswürdigkeit. Darum verdienen diese kernigen, frischen und so echt musikalischen Kompositionen gerade in unseren Tagen der, wenn ich so sagen darf, sterilen Ueberproduktion die höchste Beachtung. Es ist

charakteristisch für Mahler, daß er hier weit über die Hälfte seiner Texte aus "Des Knaben Wunderhorn" holt, wobei er eine unverkennbar glückliche Hand bewiesen. Mit dem konventionellen faden "Volkston" haben seine Volkslieder freilich nicht das Mindeste zu schaffen. Seine Melodik bewegt sich, auch hier vorwiegend diatonisch, in den einfachsten Intervallschritten und ist dennoch so reich fließend und unerschöpflich, wie bei Wenigen. Der Melodieenfluß Mahlers, auch in seinen Sinfonien, läßt oft an Schubert denken, was zum Teil durch seine Vorliebe für lange Perioden verursacht sein mag.

Die Wunderhorn-Kompositionen sind vorwiegend auf einen frischen lustigen Grundton gestimmt, dem oft eine Nüance von Spielerei mit dem Stil – von Parodistischem wäre zu viel gesagt – beigemischt ist. Ein prächtiges kerngesundes Stück eröffnet gleich die Reihe. "Um schlimme Kinder artig zu machen", die bekannte Geschichte vom Herrn auf dem Röß'li und der Frau auf dem Schöß'li, indem der aus allen möglichen Kinder-Volksliedern bekannte Auftakt die Melodieschritt d a fis-d a fis eine wichtige Rolle bei dem Refrain "Ku-cku-ckuck" spielt und so den angedeuteten spielerischen Zug hereinbringt. Ganz entzückend altväterisch mutet das Vor- und Zwischenspiel an; die Melodie entwickelt sich auch in diesem Lied unaufhaltsam in sechzehntaktiger Periode; sie wirkt besonders in der zweiten Strophe sehr reizvoll, wie sie im Baß auftritt gegen einen apart harmonisierten Kontrapunkt. Auch in "Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald" kommt eine reizende Melodieperiode von achtzehn Takten vor. Das Lied enthält sehr feine modulatorische und harmonische Wendungen und hübsche unaufdringliche Tonmalereien.

Sehr viel Frische und kecker Humor steckt in dem Marsch steht "Heute marschieren wir", dessen Mittelsätze, die Worte des Liebchens zitierend, von reizend weinerlicher Melodik sind. Der erwähnte spielerische Zug macht sich auch hier bemerkbar in den vier Wiederholungen des Schlußwortes "aus" nach "Die Lieb' ist noch nicht aus."

Eins der wirkungsvollsten unter den Volksliedern ist das "Starke Einbildungskraft" betitelte "Hast gesagt, du willst mich nehmen". Wie gesund und echt das Stückchen ist, des wird man am deutlichsten inne, wenn man Herrn Bungerts Komposition desselben, von Heinrich Seidel verballhornten Textes daneben hält; da hat man ein recht drastisches Beispiel für den Unterschied von Volkslied-Ton und dem mit Recht so beliebten "Volkston".

Schlicht und ausdrucksvoll ist Mahlers Komposition des ergreifenden Liedes "Zu Straßburg auf der Schanz", die als Ganzes den Charakter eines einfachen Trauermarsches mit gedämpften Trommeln trägt; in einzelnen Abschnitten dieses Liedes zeigt sich Mahlers Begabung für volkstümlich gesunden Gefühlsausdruck, der sich von aller Sentimentalität und Weiblichkeit frei hält.

Das übermütigste und auch musikalisch kühnste, dabei aber harmonisch vielleicht delikateste, ist das Lied vom "Kuckuck, der sich zu Tode gefallen." Sein Hauptthema hat der Komponist in dem Tiersatz seines "Sommermorgentraums" mit sehr viel drastischem Humor wieder verwandt auch hier zeigt sich der mehrfach beobachtete Hang für Spielerei in dem naiven Uebermut, mit dem die Dreiklänge parallel abwärtsschreitend nebeneinander stehen.

Fein charakteristisch und in Harmonik und Modulation von großem Reiz ist "Scheiden und Meiden", in dem sich eine packende Steigerung findet; tiefer Schmerz liegt in "Nicht Wiedersehen", dessen Begleitung Feinheiten der Stimmführung enthält, und die auch in Mahlers Sinfonien häufig erkennbare Vorliebe für Paukenbässe zeigt.

Außer diesen Volksliedern und einem frischen, melodisch und harmonisch sehr reichen Ringelreihen, in dem gleichfalls die eben erwähnten Behandlungsweise des Basses stark hervortritt, sind in den drei Heften Lieder noch zwei Gedichte aus *Tirso de Molinas* "Don Juan" enthalten, die gleichfalls im Volksliedcharakter komponiert sind und deren Begleitung ursprünglich nicht für Klavier, sondern in "Phantasie" für Haefe, in der "Serenade" dagegen für Blasinstrumente gedacht ist.

Außerdem haben zwei Gedichte von Volkmann-Leander den Komponisten zu wirklichen Kunstliedern inspiriert. "Frühlingsmorgen" ist in Melodie und Harmonisation von unwiderstehlichem Liebreiz und hoher Anmut, wogegen in "Erinnerung" eine tief leidenschaftliche Empfindung hinreißen den Ausdruck findet.

Den "Liedern eines fahrenden Gesellen" liegen, wie bereits erwähnt, Texte von Mahler selbst zu Grunde, schlichte, innig und tief empfundene, in der dichterischen Form ein wenig steife Gebilde,

deren Sprache und Vorstellungskreis, ja, teilweise sogar Wortlaut, sich eng an das deutsche Volkslied anschließt. Die Mängel in der Form des Textes, über die sich die Kritik seiner Zeit aufgehalten, sind sehr belanglos, da diese Poesien ja gar nicht auf literarische Wirkung berechnet, sondern nur in Verbindung mit der Musik gedacht sind. Die Kompositionen stehen in engem thematischem Zusammenhang mit der D-dur-Sinfonie und sind von ergreifendem leidenschaftlichem Ausdruck. Das Orchester ist zwar mit großer Zurückhaltung behandelt, aber doch lebhaft im Kolorit. An die Prosodie der Singstimmen darf man nicht mit den Ansprüchen unserer heutigen hoch entwickelten Deklamationstechnik herantreten; in dieser Beziehung, wie in dem einfachen, vorwiegend diatonischen Charakter der Melodik lehnt sich der Dichter-Komponist auch musikalisch an den Volksliedstil an. Die Kritik rügte an den Gesängen den "Mangel an Einfachheit", ja sogar aus der Verwendung des Orchesters wollte man dem Komponisten einen Strick drehen: er sei so maßlos, daß er nicht einmal ein einfaches Lied mit Klavierbegleitung zu schreiben vermöge, keifte man und wußte natürlich nicht, daß bereits seit acht Jahren jene drei Hefte ganz köstlicher und überaus einfacher Klavierlieder Mahlers im Druck erschienen waren. Vor allem aber übersah man, daß die Gesellenlieder unverkennbar der Stimmungsniederschlag eines ernsten seelischen Erlebnisses waren, daß es dem Komponisten also trotz der naiv volksliedhaften Dichtungen nicht im entferntesten auf Kostümspielerei, auf die Imitation von Volksliedern ankam, sondern auf den unmittelbaren Ausdruck tiefen, leidenschaftlichen Empfindens. Da mir die Partitur der "Gesellenlieder" noch nicht vorliegt, muß ich mir eine eingehende Würdigung dieses Werkes hier versagen.

Hoffentlich werden die zahlreichen Lieder und Balladen, die noch in Mahlers Pulte schlummern, bald ebenfalls der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht, und hoffentlich werden unsere Sänger, ich meine die paar Wenigen, die neue Pfade suchen und ihrer Berufspflicht als Pioniere eingedenk sind, bald an den bereits erschienenen ihre zehnjährigen Unterlassungssünden gut machen. Ganz leicht sind die Lieder alle nicht, aber ungemein dankbar und schon um ihrer Frische und Gesundheit willen des Erfolges sicher.

Zum Schlusse nur noch ein paar Worte über Mahler als Dirigenten. Als solcher muß er der kleinen Zahl wirklicher Meisterdirigenten beigezählt werden. Seine Auffassung ist groß und bedeutend und von innerer Wahrhaftigkeit, so daß man auch, wo man abweichend empfindet und über Einzelheiten streiten möchte, doch die überzeugende Kraft des künstlerisch Echten verspürt. Seine Bewegungen sind von außergewöhnlicher Ausdrucksfähigkeit, dabei, obwohl nichts weniger als graziös und anmutig, doch von imponierender Schönheit. Diesen nicht großen Mann an der Spitze seines Riesenorchesters zu beobachten, gewährt wirklich einen machtvollen Eindruck durch die ungeheure Energie, Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit der Bewegung. Man wird unwillkürlich an einen Imperator erinnert. Daß bei einem so völlig in der Sache aufgehenden Künstler von "Schaudirigieren" nicht die Rede sein kann, ist selbstverständlich. Seine Gesten beschränken sich auf das künstlerisch unerläßliche, sind aber dabei wie gesagt von erstaunlicher Suggestionskraft.

Schon die Leidenschaftlichkeit, mit der die Meinungen über Mahler's Kunst von Anfang an einander befehdeten, belegte die Annahme nahe, daß da etwas Bedeutendes in Erscheinung getreten sei, denn nur an Hervorragendem pflegt man sich zu stoßen. Die faszinierende Gewalt, die seine Werke auf unverblendete Fachgenossen wie auf das große Publikum ausüben, weist ebenfalls mit Entschiedenheit auf das Wirken einer großen künstlerischen Persönlichkeit, einer machtvollen Individualität hin. Seine C-moll-Sinfonie war für mich bisher das intensivste aller meiner künstlerischen Erlebnisse. Ich zweifle nicht, daß Gustav Mahler ein "Kandidat der Zukunft" ist.