

DOMINIK SKALA · FREIBURG IM BREISGAU

MAHLERS AUFERSTEHUNG

Theologische Notizen zur Zweiten Symphonie

Nein, glücklich war Theodor W. Adorno über Gustav Mahlers Zweite Symphonie nicht. Auch wenn wohl die meisten Hörer Mahler an diesem Stück lieben lernten, so führte er in seinem späten Mahler-Buch aus, sei es das Werk, das am raschesten verblassen dürfte. Und zwar «durch Redseligkeit im ersten Satz und im Scherzo, durch einige Primitivität des Auferstehungsfinals»¹. Das zwiespältige Urteil des Musikwissenschaftlers Adorno spiegelt eine gewisse Befangenheit in der Bewertung der Symphonie. Einerseits konnte er sich der monumentalen Kraft dieses Riesenwerks nicht entziehen. Auf der anderen Seite störten ihn Mängel, die bei aller sonstigen Wertschätzung des Komponisten das betreffende Werk eher auf die hinteren Ränge verschoben. Nicht nur eine als disproportional empfundene Formanlage erschien Adorno kritikwürdig, auch vermisse er eine «durchgebildete Polyphonie» und ein besseres Verhältnis von instrumentalen und vokalen Teilen. Einzig dem «Pianissimo-Einsatz des Chors und dessen Thema» im letzten Satz sprach er «suggestive Kraft»² zu. Am unwohlsten dürfte dem Philosophen Adorno jedoch ob des affirmativen Pathos gewesen sein, mit dem Mahler im Finale in spätromantischer Manier textlich und musikalisch eine «Auferstehung» beschwört. Hätte es dazu für ihn doch jenes «Standpunkt[es] der Erlösung»³ bedurft, der aus dem beschädigten Leben heraus auch der Kunst, wenn überhaupt, nur fragmentarisch zuhänden ist.

Adornos Einwände sind unter seinen philosophischen Prämissen einleuchtend und bleiben ein Stachel im Fleisch jeder Theologie. Gleichwohl bildet die Frage nach der «Auferstehung» dem Glaubenden wie dem theologisch Interessierten Impuls der Auseinandersetzung. Welche Weltdeutung, welcher Glaube treibt einen Komponisten an, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen? Wie geht er dabei vor? Ist die Symphonie ein tönendes Credo? Und wenn ja: Welchen Glauben bekennt es? Die vorliegenden

DOMINIK SKALA, geb. 1985, Studium der Schulmusik und Musiktheorie sowie der Katholischen Theologie in Freiburg i.Br. und Rom; Gewinner des «Publikumspreises für wissenschaftliche Kommunikation» der Salzburger Hochschulwochen 2011 mit einem Vortrag über «Anton Webern als (De)Konstrukteur musikalischer (Un)Sicherheit».

Notizen unternehmen den Versuch, sich diesem Fragekomplex in drei Anläufen zu nähern, freilich im Wissen um ihre meist untrennbare gegenseitige Durchdringung. Zunächst wird die Zweite Symphonie in ihrer konkreten (musikalischen) Gestalt in den Blick genommen (1.). Sodann wird nach dem religiösen Kontext Gustav Mahlers und seinem künstlerischen Selbstverständnis gefragt (2.), um von diesen Überlegungen aus schließlich die Frage zu diskutieren, wie unter musikästhetischen Gesichtspunkten mit dem «Programm» der Symphonie umzugehen ist (3.). Leitend im Hintergrund steht dabei die Vermutung, dass es sich bei Mahlers künstlerischem und biographisch-religiösem Selbstkonzept um ein vielschichtiges Gewebe handelt, in dem die religiöse Signatur eines modernen Künstlers und Menschen zu Tage tritt: Weltdeutung lässt sich nicht auf konfessionelle Lehrsätze reduzieren, sondern bedient sich der gesamten Weite kultureller Sinnangebote.

1. Die Zweite Symphonie – Umfeld und Inhalt

Mit keinem anderen seiner Werke hat sich Gustav Mahler kompositorisch länger beschäftigt als mit seiner Zweiten Symphonie. Spätestens im Sommer 1888 (und damit möglicherweise noch vor Beendigung der Ersten Symphonie) begonnen, konnte er die Sätze II und III erst 1893, die Sätze IV und V im dann darauf folgenden Jahr fertig stellen. Die Uraufführung in der endgültigen Form erfolgte schließlich im Dezember 1895 unter Leitung des Komponisten (Mahler war als Dirigent zunächst deutlich bekannter denn als Komponist) in Berlin.

Beim Aufbau der Symphonie fällt ins Auge, dass Mahler sowohl explizit als auch von innen heraus einen programmatischen Gehalt evoziert. Hatte er zwischenzeitlich noch erwogen, den Ersten Satz der Symphonie in Anlehnung an einen gleichnamigen Roman des polnischen Dichters Adam Mickiewicz⁴ unter dem Titel «Totenfeier» als eigenständiges Werk zu veröffentlichen, so fehlen in der Druckfassung der Partitur jegliche Angaben, die auf eine konkrete Programmatik der Symphonie hindeuten. Durch die musikalische Sprache sowie durch die in den Sätzen III bis V vertonten Texte drängt sich eine solche Idee aber immer wieder auf. Und tatsächlich, Mahler formuliert gegenüber seiner langjährigen Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, dass es für ihn in diesem Werk um «das Fragen und Ringen der Seele um Gott und ihre eigene ewige Existenz»⁵ gehe.

Die gesamte Anlage der Symphonie kann dabei mit einer gewissen Zielgerichtetheit gelesen werden. Ist es im Ersten Satz, so Mahler in einer Äußerung gegenüber Max Marschalk, «der Held meiner D-dur-Symph., den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange»⁶, so setzt sich dieser «erzählende» Charakter auch in den beiden folgenden Sätzen fort. Der dritte Satz, formal

und nach guter gattungsgeschichtlicher Tradition ein *Scherzo*, greift die ebenfalls 1893 entstandene Wunderhornvertonung *Des Antonius von Padua Fischpredigt* instrumental auf. Er darf als ironisch-heiterer Kommentar Mahlers zur Überschätzung homiletischer Wirkkraft aufgefasst werden: «Die Predigt hat g'fallen, sie bleiben wie Allen.» Gleichzeitig antizipiert, in musikalisch massiver Dynamik, ein in seiner Heftigkeit «jenseitig» wirkender «Ausbruch»⁷ gegen Ende des gleichen Satzes, von Mahler selbst als «Todeschrei» bezeichnet, die Atmosphäre der folgenden Teile. Der kurze Satz IV, das *Urlicht*, wirkt als eingeschobenes Intermezzo retardierend. Die Textgrundlage ist wiederum, diesmal nicht nur instrumental zitiert, sondern durch eine Altstimme auch sprachlich gefasst, aus *Des Knaben Wunderhorn* entnommen.

*O Röschen roth!
 Der Mensch liegt in grösster Noth!
 Der Mensch liegt in grösster Pein!
 Je lieber möch' ich im Himmel sein!
 Da kam ich auf einem breiten Weg,
 Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
 Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen!
 Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
 Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
 Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!*

Thematisch hier im Fokus: Der Mensch in irdischer Not, die Sehnsucht der Seele nach Gott und ihre Weigerung, sich auf dem Weg ins *selig Leben* abweisen zu lassen. Dieser Bewegungszug setzt sich fort und wird im abschließenden fünften Satz thematisch noch einmal verdichtet. Mahler vertont – nachdem er in eigener Aussage «wirklich die gesamte Weltliteratur bis zur Bibel»⁸ durchsucht hatte – in der zweiten Hälfte des Satzes ein Gedicht, das seinen Ausgangspunkt in zwei Strophen Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803) hat und das er selbst weiterschreibt. Ein Chor (innerhalb der Gattung der Symphonie ganz augenscheinlich eine Referenz an Beethovens Schlusschor in der Neunten) und zwei solistische Frauenstimmen (Sopran und Alt) spielen sich inmitten eines u.a. mit Orgel und Glocken reichlich groß dimensionierten Orchesters den Text zu.

Chor und Sopran:

*Aufersteh'n, ja Aufersteh'n wirst du
 mein Staub, nach kurzer Ruh!
 Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
 wird, der dich rief, dir geben.*

Wieder aufzublühn, wirst du gesä't!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

Alt:

O glaube, mein Herz! O glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja Dein, was du gesehnt,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!

Sopran:

Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

Chor:

Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!

Chor und Alt:

Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

Sopran und Alt:

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heißem Liebesstreben
werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Chor:

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
werde ich entschweben!
Sterben werd' ich, um zu leben!

Chor, Sopran und Alt:

Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
zu Gott wird es dich tragen!

Zwei Motivkreise sind aus dem bloßen Textbefund heraus theologisch von besonderem Interesse: Wie und unter welchen Bedingungen findet Erlösung statt? – eine Anfrage vor allem an das soteriologische Verständnis Mahlers; außerdem: Welche konkrete Qualität hat diese beschworene Auferstehung? – Hier ist nach seiner eschatologischen Konzeption zu fragen.

2. *Religiös musikalisch – Der «Gottsucher» Gustav Mahler*

«Die Welt muss immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus.»⁹ Mahlers Transzendenzbezug war in seinem näheren Umfeld anerkanntes Faktum. Kaum einer seiner Vertrauten versäumt in seinen Erinnerungen hervorzuheben, dass Mahler ein bemerkenswert religiöser Mensch gewesen sei. Wie diese Religiosität sich genauer ausbuchstabiert, ist indes weitaus schwieriger auszuleuchten. Seine Frau Alma (1879–1964) versuchte posthum, durch eine recht rigide Redaktion von Mahlers Briefen der Interpretation Auftrieb zu geben, Mahler sei «christusgläubig» im konfessionellen Sinne gewesen und habe bereits zu Zeiten, in denen er noch nicht vom Judentum zum katholischen Glauben konvertiert war, in Diskussionen mit ihr christologische Ansichten verteidigt. Allerdings sind nicht nur die Motive von Mahlers Konversion im Jahr 1897 nach wie vor umstritten (Fakt ist, dass er ohne Taufe wohl keine Möglichkeit gehabt hätte, in Wien Kapellmeister zu werden), sondern auch die Methoden der Nachlassverwaltung seiner Frau, die sich in ihren späteren Lebensjahren immer mehr dem Katholizismus annäherte. Anders akzentuiert äußert sich in dieser Sache – wiederum nur *pars pro toto* – etwa Mahlers Freund und Kollege Oskar Fried (1871–1941): «Er war ein Gottsucher. Mit einem unerhörten Fanatismus, mit einer beispiellosen Hingabe, mit einer unerschütterlichen Liebe war er stets auf der Suche im Menschen, in einem Jeden, nach dem Göttlichen. Sich selbst sah er als göttliche Sendung und war ganz von ihr erfüllt. Eine durch und durch religiöse Natur im mystischen, nicht aber im dogmatischen Sinn.»¹⁰ Alfred Roller (1864–1935) wiederum, der Wiener Bühnenbildner und Mahler-Vertraute der späten Lebensjahre, betont eine johanneische Prägung von Mahlers Gottesbild: «Er war tief religiös. Sein Glaube war der eines Kindes. Gott ist die Liebe und die Liebe ist Gott. Diese Idee kehrte in seinem Gespräch tausendfältig wieder.»¹¹

Die Diskrepanz zwischen dem offenen Begriff des «Göttlichen» im Zitat Frieds und der Attestierung eines Kinderglaubens bei Roller steht dabei paradigmatisch für die Vielschichtigkeit, in der der Mahlersche Religionsbegriff zu sehen ist. Nimmt man die oben in Bezug auf die Zweite Sinfonie benannten Fragen zum Anlass der Auseinandersetzung mit Mahlers theologischen Ansichten, so lässt sich diese Spannung zwischen konfessionell-christlicher Überlieferung einerseits und philosophisch-kulturellen Einflüssen auf das Weltbild Mahlers andererseits deutlich durchbuchstabieren.

Wenn Mahler etwa im Vierten Satz der Symphonie die Seele von ihrem Ringen um einen Zugang zu Gott singen lässt, so ist er selbst identifizierbar mit jenem Lyrischen Ich, das sich nach seinem Gott sehnt und auf dem Weg dorthin gegen Widerstände abarbeiten muss: «Ein großartiges Bild für den Schaffenden ist Jakob, der mit Gott ringt, bis er ihn segnet. [...] – Mich will Gott auch nicht segnen; nur im fürchterlichen Kampf ums Werden meiner Werke ringe ich es ihm ab.»¹² Der Kompositionsprozess ist für Mahler die immer wieder neue Nagelprobe auf dem Weg in ein *Unsterblich Leben*, in ihm artikulieren sich untrennbar künstlerisches Selbstverständnis und religiöse Erwartung.

Der Finalsatz der Zweiten Symphonie greift diesen Primat des eigenen Tuns wieder auf – die in der ersten Strophe zunächst noch angebotene, traditionelle gnadentheologische Option scheint Relikt Klopstock's zu bleiben: Das *Unsterblich Leben* wird hier *gegeben* vom *Herrn der Ernte* (vgl. Mt 9,38). In der Folge aber setzen sich Formulierungen durch, welche die Notwendigkeit der Selbsttätigkeit betonen, um die erhoffte Erlösung zu realisieren: *Mit Flügeln, die ich mir errungen, werde ich entschweben. [...] Was du geschlagen, zu Gott wird es dich tragen.*

Begleitet wird das Gefühl, für die eigene Erlösung und Seligkeit kämpfen zu müssen, mit der immer wieder geäußerten Überzeugung Mahlers, seinen gesamten Lebenssinn aus der ständigen künstlerischen Produktion zu schöpfen. «Der Mensch – und alles Wesen wahrscheinlich – sind unaufhörlich productiv –. Auf allen Stufen geschieht dies unzertrennlich vom Wesen des Lebens: wenn die Produktionskraft versiegt, so stirbt die «Entelechie», d.h. sie muß einen neuen Leib erhalten.»¹³ Als Künstler sieht er es dabei als seinen Auftrag an, solch tätige *Production* zu realisieren. Die Betonung ist dabei, im Wissen um die Zeitlichkeit des Erschaffenen, auf dem Vollzug zu sehen: «Nun wirst Du vielleicht schon ahnen oder wissen, was ich von den «Werken» der Menschen halte. Sie sind das wahrhaft Flüchtige und *Sterbliche*; aber was der Mensch aus sich selbst macht – was er durch rastloses Streben und Leben *wird*, das ist das Dauernde.»¹⁴

Damit ist das Panorama von Mahlers religiösen Leitvorstellungen allerdings noch nicht erschöpft. Das Paradigma produktiver Tätigkeit korrespondiert einem starken ethischen Impetus, der sich aus dem Zwang zum (Er-)Schaffen wie aus der Überzeugung speist, in irgendeiner Form zu einem späteren Zeitpunkt in das Leben wiederzukehren. Das *Es geht dir nichts verloren* des Finalsatzes ist in Bezug auf Mahlers Religionsauffassung nicht bloß im traditionell christlichen Sinne einer leibseelischen Kontinuität des Individuums über das irdische Leben hinaus auf die Verantwortlichkeit gegenüber einem Erlösergott hin zu lesen. Vielmehr spielt hier ein Aspekt hinein, der, an transzendentalphilosophisch-mystische Vorstellungen Gustav Theodor Fechners (1803–1887) anknüpfend, den Menschen in seinem irdi-

schen Lebensstatus als ‹Sinnesorgan› einer großen Weltseele beschreibt. Nach dem Tod, so dieser Mahler inspirierende Philosoph, verflochte sich der erworbene ‹Tatenleib› mit dem von anderen Geistern zu einem hören Leben im höchsten Geiste.¹⁵

Noch schwieriger einzuordnen ist dieses Bild, wenn man Mahlers Modifizierungen dieses Wiederkunftglaubens betrachtet. ‹Wir kehren alle wieder, das ganze Leben hat nur Sinn durch diese Bestimmtheit, und es ist vollkommen gleichgültig, ob wir uns in einem späteren Stadium der Wiederkunft an ein früheres erinnern. Denn es kommt nicht auf den einzelnen und sein Erinnern und Behagen an, sondern nur auf den großen Zug zum Vollendeten; zu der Läuterung, die mit jeder Inkarnation fortschreitet. Deshalb muß ich ethisch leben; um meinem Ich, wenn es wiederkommt, schon jetzt ein Stück Weges ersparen und um ihm sein Dasein leichter zu machen. Dahin geht meine sittliche Pflicht, ganz gleichgültig, ob mein späteres Ich davon weiß oder nicht und ob es mir danken wird oder nicht.›¹⁶

Zusammenfassend zeigt sich: Mahlers Vorstellungen sind sowohl mit Blick auf die Korrespondenz von Erlösung und ihrer Voraussetzungen wie auch auf die konkrete Ausgestaltung einer eschatologischen Perspektive vielschichtig und nur bedingt einheitlich. Erlösung liest er im Zusammenhang von tätiger Produktivität, die wiederum eine große Nähe zu seinem künstlerischen Schaffen hat. Ob, und, wenn ja, welches Gottesbild sich dahinter verbirgt, bleibt ebenfalls unklar. Thematisch evoziert Mahler zwar immer wieder auch christlich geprägte Motive – ausschließlich den persönlichen Gott in diesem Sinne scheint er aber nicht zu meinen. Die Vorstellung einer mehrfachen Inkarnation sowie der gleichwertigen Beseelung aller Lebewesen lassen naturreligiöse und pantheistische Konzeptionen anklingen.

3. *Programm oder Absolute Musik – Mögliche Synthesen*

Eine der bis in unsere Tage mit Heftigkeit geführten Diskussionen über Mahlers Musik ist jene um ihre Verortung zwischen ‹Programm Musik› und ‹absoluter Kunst›. Schon Mahler selbst schien sich in der Frage, in welchem Umfang er Vorstellungen, die ihn beim Komponieren leiteten, auch nach Abschluss des Werkes noch gelten lassen wollte, unschlüssig zu sein. Dass es ihm in seinem Komponieren nicht bloß um die musikalische Illustrierung von vorgegeben Inhalten ging, scheint klar zu sein. Vielmehr verwahrte er sich deutlich gegen eine solche Reduktion: ‹Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worte zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunklen Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ‹andere Welt› hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.›¹⁷

Mit der Formulierung, außermusikalische Einflussfaktoren und Erlebnisse seien für Mahler «nur *Auslöser*, keinesfalls programmatischer *Inhalt* seiner Kompositionen»¹⁸ gewesen, hat Gerd Indorf eine kaum einzuholende Synthese zweier Extreme versucht: Einerseits die Idee einer illustrativen Programmatik, andererseits jene Position rigoroser Bescheidung: die Programme gehörten, «da Mahler sie verschwieg oder zurückzog, nicht zum Werk als ästhetischem Gegenstand.» Ihre Bedeutung für die Entstehung der Symphonien, so Carl Dahlhaus, sei lediglich «eine Privatsache des Komponisten, die das Publikum nichts angeh[e].»¹⁹

Gerade in Bezug auf die hier thematisierte Zweite Symphonie ist es jedoch wenig hilfreich, Mahlers «Programmwürfe» zu übergehen. Sowohl gegenüber Natalie Bauer-Lechner als auch gegenüber seiner Frau Alma hat er sich besonders zum letzten Satz ausführlich geäußert. Darin gebraucht er eine Bildsprache, die die vertonten Textaussagen des Auferstehungs-Gedichts noch einmal deutlich erweitert: «Und nun die Auflösung der furchtbaren Lebensfrage, die Erlösung. Zunächst, wie Glaube und Kirche sie sich über dieses Leben hinaus schufen: der Tag des jüngsten Gerichts. Ein Beben geht über die Erde. Hör' dir den Trommelwirbel an, und die Haare werden dir zu Berge stehen! Der große Appell ertönt: die Gräber springen auf und alle Kreatur ringt sich heulend und zähneklappernd von der Erde empor. Nun kommen sie alle aufmarschiert im gewaltigen Zuge: Bettler und Reiche, Volk und Könige, die *ecclesia militans*, die Päpste. Bei allen gleiche Angst, Schreien und Beben, denn vor Gott ist keiner gerecht. Dazwischen immer wieder – wie aus einer anderen Welt – von jenseits der große Appell. Zuletzt, nachdem alle im ärgsten Durcheinander aufgeschrien, nur noch die langhintönende Stimme des Totenvogels vom letzten Grabe her die endlich auch erstirbt. – Und nun kommt nichts von all dem Erwarteten; kein himmlisches Gericht, keine Begnadeten und keine Verdammten; kein Guter, kein Böser, kein Richter! Alles hat aufgehört zu sein. Und leise und schlicht hebt an: «Aufersteh'n, ja aufersteh'n ...», wozu die Worte selbst Kommentar sind.»²⁰ Dass Mahler selbst sich nach diesen Ausführungen «mit keiner Silbe»²¹ mehr herbeilassen wollte, den Gehalt seiner Symphonie zu erläutern, scheint in Anbetracht der Kraft der zuvor getätigten Formulierungen bemerkenswert. Ermöglicht das Zitat durch das Aufbieten dezidiert christlicher Bildsprache doch einen weiteren Zugang, der mit den oben herausgearbeiteten Momenten Mahlerscher Religiosität erstaunlich korrespondiert. Ob man Mahler dabei unterstellen will, er inszeniere, ähnlich Goethe, lediglich christliche Mythologie, muss als legitime Interpretationsmöglichkeit gelten.²²

Positiver ließe sich indes die Überlegung an, Mahler in seinem religiösen Umfeld, wie es sich in musikalischen und schriftlichen Selbstzeugnissen findet, als jenen Suchenden zu beschreiben, der sich – als ein in der Moderne agierender Künstler und Mensch – in seiner Weltdeutung aus dem weiten

Spektrum religiöser, philosophischer und dichterischer Sinnangebote schöpft und diese für sich zu synthetisieren in der Lage ist. Somit dürfte seine spätere, im Umfeld der *VIII. Symphonie* zu verortende Rezeption der Schluss-Szene des *Faust II* nicht nur als Aufgriff der eschatologischen Vorstellung Goethes vom Aufgehen der Seele in der Alleinheit aufgreifend zu verstehen sein.²³ Vielmehr weiß er als Komponist und als Glaubender gleichermaßen um das notwendige Ungenügen religiöser Weltbeschreibungen: «Das Ewig-Weibliche hat uns *hinangezogen* – Wir sind da – Wir ruhen – Wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, erstreben könnten. Der Christ nennt dies die «ewige Seligkeit», und ich musste mich dieser schönen und zureichenden mythologischen Vorstellungen als Mittel für die Darstellung bedienen, der adäquatesten, die dieser Epoche der Menschheit zugänglich ist.»²⁴

ANMERKUNGEN

¹ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: DERS., *Die musikalischen Monographien* (GS 13), Frankfurt a.M. 2003, 149-319, hier 281.

² ADORNO, *Mahler* (s. Anm.1), 281.

³ Theodor W. ADORNO, *Zum Ende*, in: DERS., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (GS 4), Frankfurt a.M., 283.

⁴ Zu Mickiewicz (1798-1855), der seinen Platz in der europäischen Musikgeschichte auch durch die Inspiration von Chopins Klavierballaden eingenommen hat, und seine Wirkung auf Mahler vgl. Peter FRANKLIN, «Funeral Rites. Mahler and Mickiewicz», in: *Music&Letters* 55 (1974), 203-208.

⁵ Herbert KILLIAN, *Gustav Mahler. In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe*, Hamburg 1984, 40.

⁶ Zit. nach Gerd INDORF, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i.Br. 2010, 70. – Die «D-dur-Symph.» ist Mahlers Erste Symphonie aus dem Jahr 1888; vgl. zum programmatischen und musikalischen Zusammenhang der ersten Symphonien Mahlers auch Wolfram STEINBECK, *Erste bis Vierte Symphonie: «Eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie»*, in: Bernd SPONHEUER/DERS. (Hg.), *Mahler-Handbuch*, Stuttgart 2010, 217-268.

⁷ In der Terminologie Adornos wäre diese Stelle als «Durchbruch» zu beschreiben, in dem der Komponist den Immanenzzusammenhang durch Aufwendung sämtlicher Mittel zu sprengen sucht, was ihm aber in epistemischer Notwendigkeit gerade misslingen muss: «Denn das Bild, das dem Durchbruch sich entgegenstreckt, bleibt versehrt, weil er in der Welt ausblieb wie der Messias. Ihn musikalisch realisieren heißt zugleich, sein reales Mißlingen bezeugen. Wesentlich ist es der Musik, sich zu überfordern. Sie errettet die Utopie in ihrem Niemandsland. Was die Immanenz der Gesellschaft versperrt, kann der Immanenz der Form nicht glücken, die jener abgeborgt ist. Beides wollte der Durchbruch sprengen. In die Verstrickung, welche Musik durchschneiden will, ist sie als Kunst selber verstrickt und befördert sie durch ihre Teilhabe am Schein. Musik als Kunst wird schuldig an ihrer Wahrheit; nicht weniger jedoch, wenn sie, wider Kunst sich verfehlend, ihren eigenen Begriff negiert.» ADORNO, *Mahler* (s. Anm. 1), 154.

⁸ Zit. nach INDORF, *Mahlers Sinfonien* (s. Anm. 6), 60.

⁹ Zit. nach KILLIAN, *Mahler* (s. Anm. 5), 138.

¹⁰ Zit. nach Jens Malte FISCHER, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, 482.

¹¹ Zit. nach FISCHER, *Gustav Mahler* (s. Anm. 10), 484.

¹² Zit. nach KILLIAN, *Mahler* (s. Anm. 5), 76.

¹³ Gustav Mahler an Alma Mahler am 20.06.1909, zit. nach: *Ein Glück ohne Ruh'*. *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe*. Herausgegeben und erläutert von Henry-Louis DE LA GRANGE und Günther WEIß, Berlin 1995, 385f.

¹⁴ Ebd., 386 (Kursiv im Original).

¹⁵ Vgl. FISCHER, Gustav Mahler (s. Anm. 10), 485-487.

¹⁶ Zit. nach Constantin FLOROS, *Gustav Mahler*, München 2010, 61.

¹⁷ Gustav Mahler an Max Marschalk am 26.03.1896, zit. nach *Gustav Mahler. Briefe*. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta BLAUKOPF, Wien/Hamburg 1982, 148-151, hier: 149.

¹⁸ INDORF, Mahlers Sinfonien (s. Anm. 6), 65 (Kursiv im Original).

¹⁹ Zit. nach INDORF, Mahlers Sinfonien (s. Anm. 6), 66.

²⁰ Zit. nach KILLIAN, Mahler (s. Anm. 5), 40.

²¹ Ebd., 40.

²² Vgl. FISCHER, Gustav Mahler (s. Anm. 10), 497.

²³ Den Schluss des *Faust II* vertont Mahler im zweiten Satz seiner *VIII. Symphonie* als programmatische Reaktion auf den im ersten Satz erklingenden Pfingsthymnus *Veni creator spiritus*.

²⁴ Gustav Mahler an Alma Mahler am 22.(?)06.1909, zit. nach: *Ein Glück ohne Ruh'* (s. Anm. 13), 389.