

„...als Böhme unter den Österreichern...“

Frühe Prägungen der Musik Gustav Mahlers, dargestellt in Dokumenten und Beispielen

Während der Vorbereitung dieses Vortrages wurde mir sehr schnell klar, daß das Thema „Frühe Prägungen der Musik Gustav Mahlers“ im Hinblick auf nationale oder ethnische Quellen außerordentlich vielschichtig ist und nahezu alle konkreten Zugriffsversuche, die ich bislang gefunden habe, einigermaßen fragwürdig erscheinen. Die Begrenzung des Blickwinkels auf Mahlers böhmische Herkunft, die durch den Zittittel nahegelegt wird, habe ich bald aufgegeben. Sie bedeutete eine Verengung, die den Gegebenheiten nicht entspricht. Es müssen weitere Aspekte einbezogen werden, so daß sich in dem Fall mindestens eine Art Dreiecksproblematik ergibt, in der die Frage nach dem böhmischen Einfluß mit der nach Mahlers jüdischer Herkunft sowie nach der vornehmlich deutsch geprägten Tradition klassisch-romantischer Musik gekoppelt wird – nach Mahlers künstlerischer Heimat also, seiner eigentlichen.

Gustav Mahler wurde 1860 in dem kleinen Dorf Kalischt nordwestlich von Humpolec und Iglau als Sohn deutschsprachiger Eltern jüdischer Herkunft geboren. Er war also ein deutsch-böhmisch-jüdischer Österreicher. Diese Konstellation wird uns immer wieder beschäftigen. Noch im selben Jahr 1860 zog die Familie in die etwa 40 km entfernte Bezirkshauptstadt Iglau und folgte damit einer Bevölkerungsbewegung, die nach den revolutionären Ereignissen von 1848/49 und den durch sie wenn auch nur ungesichert zugestandenen Demokratisierungsmaßnahmen eingesetzt hatte. Erst durch das sogenannte Oktoberdiplom Kaiser Franz Josephs I. von 1860 wurden allen Bürgern Gleichheit vor dem Gesetz und freie Religionsausübung zugesichert, somit also auch den Juden die bislang zumindest erschwerte, wenn nicht sogar ganz verbotene Ansiedlung in Städten erlaubt. Noch im Jahre 1837 lebten unter den rund 16.000 Einwohnern nur 31 Juden und noch 1841 hielt der Magistrat an dem Verbot fest, Wohnungen oder auch nur Übernachtungsquartiere an Juden zu vermieten.

Bei der Ankunft der Mahlers im Oktober 1860, die also fast zeitsynchron mit dem Kaiserdiplom erfolgte, hatte die Stadt rund 17.000 Einwohner, die Mehrheit einschließlich der nunmehr rund 1000 Juden war deutschsprachig, etwa 15%, also rund 2500, waren Tschechen. Und längst war es deshalb üblich, das Gebiet – wie eine Reihe weiterer – als eine deutsche Sprachinsel zu bezeichnen. In Meyers Konversationslexikon von 1905 heißt es: „Iglau ist Stadt mit eigenem Statut und Sitz einer Bezirkshauptmannschaft (für die Umgebung), eines Kreisgerichts und einer Finanzbezirksdirektion; es hat ein Obergymnasium, eine Landesoberrealschule, ein städtisches Museum, ein Theater, eine Sparkasse, ein Krankenhaus, eine Landes-Irren- und Zwangsarbeitsanstalt und ein Schlachthaus. Von Bedeutung ist auch die Ammenvermittlung, insbes. nach Wien.“

Mahler wuchs also in einer Stadt auf, in der es vielfältige kulturelle Angebote gab, die von unterschiedlichen ethnischen Einflüssen geprägt waren – und er wuchs in einer Zeit auf, in der die im Habsburgerreich beständig unberechenbaren ethnischen Konflikte – vor allem in der Dreieckskonstellation Deutsch-Österreicher, Tschechen, Juden – zumindest zeitweilig eine gewisse Beruhigung gefunden hatten. So errichtete die erst 1861 gebildete Kultusgemeinde zwei Jahre später, 1863, ihre erste Synagoge, in der Mahlers Vater bald auch eine aktive Rolle spielte. Für den Sohn selbst jedoch waren offensichtlich die assimilatorischen Möglichkeiten im öffentlichen Leben bestimmender. Seine früh sich bemerkbar machende musikalische Begabung wurde von den Eltern gefördert, er lernte volkstümliches Liedgut durch einheimische Hausangestellte kennen, erhielt Klavier- und allgemeinen Musikunterricht, hatte im zehnten Lebensjahr erstmals Gelegenheit, öffentlich aufzutreten und erweiterte seine Musikkulturkenntnisse durch die Darbietungen des 1819 gegründeten Musikvereins und von gastierenden Musikern, später auch durch die Konzerte und Operaufführungen im Stadttheater. Besonders nachhaltige Eindrücke vermittelte Mahler nach eigener späterer Aussage die in der Garnisonsstadt stationierte Militärkapelle.

Die Bindung an diese Umwelt währte bis um 1890, bis dahin kehrte Mahler zumindest zu Weihnachten und/oder in den Sommerferien immer wieder nach

Iglau zurück, in die Stadt, in der er, der recht lange Unverheiratete, bei seiner Familie, also „zu Hause“ war – wie es noch in einem Brief vom Sommer 1885 heißt. Im Februar 1889 starben der Vater und im Herbst desselben Jahres auch die Mutter, und der neunzehnjährige Gustav Mahler als der älteste Sohn hatte von diesem Zeitpunkt an für seine Geschwister zu sorgen. Von den insgesamt 12 bis 14 Geschwistern – die Angaben in den Quellen schwanken – waren allerdings über die Hälfte im frühen Kindesalter gestorben und auch noch in den folgenden Jahren starben weitere Geschwister. Mahlers Sorge galt insbesondere der ihn dann überlebenden Schwester Justine, die ihm bis zu seiner Heirat den Haushalt während seiner Engagements in Budapest, Hamburg und auch noch in Wien führen wird. (Mahler heiratete erst 1902, also mit fast 42 Jahren die 19 Jahre jüngere Alma Schindler. Übrigens heiratete nur einen Tag später seine Schwester ebenfalls, und zwar den Sologeiger der Philharmoniker Arnold Rosè).

1. „Heimat“ in Gustav Mahlers Erinnerung und in der Interpretation seiner Jugendfreunde, Biographen und Kritiker

So rasch und endgültig sich auch nach dem Tod der Eltern die Bindungen an Iglau auflösten und so vielfältig zudem die Einflüsse und neuen Bindungen gewesen sind, die im Lauf der zurückliegenden ersten Berufsjahre – parallel zu Iglau – vor allem den Kapellmeister, aber auch den sich profilierenden Komponisten erfaßten – von Bad Hall über Laibach, Olmütz, Kassel, Leipzig, Prag bis Budapest: mit „Iglau“ ist ein Lebensabschnitt verbunden, der sich über fast drei Jahrzehnte erstreckte und der vor allem eben die persönlichkeitsbildenden Jahre einschloß. Es verwundert nicht, daß gerade dieser Zeitraum denn auch so stark abweichende Beurteilung gefunden hat und noch immer findet. Dabei waren die anfänglichen Berichte durchaus einen sachlichen Ton und die Vielschichtigkeit in der frühen Erlebniswelt Mahlers wird noch nicht gedeutet als Auslöser von mangelnder Bodenhaftung und hierdurch ausgelöster Orientierungslosigkeit.

keit, die letztlich sowohl die „Zerrissenheit“ wie die „Gigantomanie“ seiner Musik bedingt hätten.

Guido Adler, der fünf Jahre ältere Jugendfreund, nachmalige Gründer des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Wiener Universität und Verfasser einer der ersten Monographien über Mahler, schrieb in diesem 1916 erschienenen Buch: „In Iglau, der national umbrandeten deutschen Sprachinsel, wuchs der Knabe heran; er fand reiche musikalische Nahrung in den Volksliedern der beiden Stämme, unter denen er seine Jugend verbrachte.¹

„Seine Phantasie wurde angeregt durch die sagemumwobene Waldlandschaft und das muntere Treiben der Garnison, deren Signale symbolische Bedeutung bei ihm gewannen. Morgen- und Abendappell, Rufe und Exzerzermotive setzten sich bei ihm in Klangbildern um, die sich um die Gestalt des alten deutschen Landsknechtes verdichteten. Sie tauchen in lebendiger Erfrischung immer wieder auf, auch in Liedern und Instrumentalwerken der späteren Zeit [...] Daraus erklärt sich auch Mahlers Vorliebe für Marschrhythmen aller Art, die sich in seinen Werken immer wieder finden, Freud und Leid begleitend [...] Wie ein roter Faden gehen die Eindrücke seiner Jugend durch sein Schaffen während des ganzen Lebens.“²

Gustav Mahlers Jugendfreund Friedrich Löhr, dem er auch bis an sein Lebensende verbunden blieb, beschreibt im Kommentar zu den an ihn gerichteten und in Alma Mahlers Briefausgabe von 1924 veröffentlichten Briefen Mahlers die Atmosphäre in Iglau in ähnlich sachlicher Weise. Löhr erinnert sich z.B. an einen einwöchigen Besuch in Mahlers Elternhaus:

¹ Mit den „beiden Stämmen“ sind die Deutschen, genauer: die „Deutsch-Österreicher“ und die Tschechen bzw. die „Böhmen“ gemeint. Adler weist hier also ganz selbstverständlich darauf hin, daß die Juden – auch Adler gehörte zu ihnen – als primär nicht jiddisch oder tschechisch, sondern deutsch Sprechende Assimilierte im deutschen Bevölkerungsanteil waren. Damit unterschieden sie sich klar von den osteuropäischen Juden, etwa in Galizien oder in anderen Teilen Rußlands oder Polens, die zudem oftmals in ghettohaftiger Absonderung lebten. Diese Tatsache hat vor allem auch Bedeutung für die Annahme von Einflüssen jüdischer Musik auf Kompositionen Mahlers.

² Adler Guido, Gustav Mahler, Leipzig-Wien 1916², 9 f.

„Hauptsache und unersetzlicher Gewinn ist mir’s geblieben, daß ich den Grund und Boden kennen gelernt, auf dem er erwachsen, die alten Stadtteile, die herrliche Landschaft um Iglau, die wir in hochsommerlicher Zeit halbe Tage lang durchstreiften, mit ihren blumigen Gefilden, reichen Wasserläufen und Teichen, weit ausgedehnten Wäldern, die eigenartigen, runden Tanzplätze darin und die zum Teile slawischen Bauerndörfer und Häuser. Und Sonntag nachmittags Landpartie dahin, wo im Freien echtste böhmische Musikanten Burschen und Dirnen zum Tanz aufspielten [...] Ja, das war Tanz, Rhythmus, daß Herz und Sinne einem wie im Rausche bebten. Urwüchsige Reize in Natur und Menschenwesen, in früher Jugend erfahren, haben für Mahlers Schaffen den Untergrund bereitet und in seinem Kunstwerk immer fortgelebt.“³

Gustav Mahler selbst behielt seine Jugendjahre mit ganz ähnlichen Beobachtungen und Stimmungen in Erinnerung. Doch es gibt nur wenige authentische bzw. als authentisch zu wertende Äußerungen von ihm. Letztere übermittelten vor allem neben den Freunden Friedrich Löhr und Natalie Bauer-Lechner ein weiterer Biograph Mahlers, Richard Specht. In seinem 1913 erstmals erschienen und mit rund 20 Nachauflagen außerordentlich erfolgreichen Buch beschreibt Specht eine im Kern wohl sicher reale charakteristische Szene:

„Mahler hat mir gegenüber einmal die Äußerung getan, daß im künstlerischen Schaffen fast ausschließlich jene Eindrücke endgültig fruchtbar werden und entscheidend sind, die in das Alter vom vierten bis zum elften Jahr [...] fallen; alles spätere werde nur selten zum Kunstwerk [...] Er hat seine Kindheit in einem mährischen Dorf verlebt, in dem eine alte Kaserne stand, und von den Soldaten, die dort lagen, hat das Kind Hunderte und Hunderte von Volks- und Soldatenliedern gelernt, ja man hat seine musikalische Veranlagung daraus erfahren, daß der vierjährige Bub mehr als zweihundert solcher Lieder zu singen wußte; und wenn der kleine Gustav einmal wieder nicht im Haus zu finden war, so konnte

³ Gustav Mahler, Briefe 1879-1911, hrsg. von Alma Maria Mahler, Berlin-Wien-Leipzig 1925, S. 477.

man sicher sein, daß er entweder mit irgendeinem Regiment mitmarschiert war oder daß er auf irgendeinem Kaffeehaustisch stand und den dichtgedrängten Gästen seine Lieder zum besten gab. Sicher ist aus dieser Zeit nicht nur seine Neigung zum Volksliedhaften, sondern auch das herbe, geflissentlich primitive und eckige, rhythmisch stark profilierte, gleichsam holzschnittmäßige seiner Melodik zu erklären. Diese Melodik zeigt sich schon in einem verhältnismäßig frühen Werk: in den Liedern eines fahrenden Gesellen.“⁴

Die meisten Äußerungen über seine Jugendzeit in Iglau verdanken wir den Gesprächsaufzeichnungen Natalie Bauer-Lechners, die 1923 erstmals erschienen sind und denen auf grund ihres unpräzisen-sachlichen, dabei aber stets liebevoll-einfühlsamen Tons ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit beigemessen werden kann. Unter dem Stichwort „Kindheitserinnerungen“ hielt Bauer-Lechner u.a. folgenden Bericht Mahlers fest:

„Eines Tages, ich war noch nicht 4 Jahre alt, trug sich eine komische Geschichte zu: Die Militärmusik – mein Entzücken die ganze Kindheit hindurch – marschierte morgens an unserem Hause vorbei. Ich dies hören und aus der Stube entweichen, war eins. Mit kaum mehr als dem Hemdl bekleidet, – man hatte mich noch nicht angezogen – lief ich mit meiner Harmonika hinter den Soldaten drein, bis mich, erst eine geraume Weile später, ein paar Nachbarsfrauen auf dem Markte aufgriffen. Sie versprachen, mich, dem es mittlerweile doch ängstlich geworden war, nur unter der Bedingung heimzubringen, wenn ich auf meiner Harmonika ihnen vorspielen wollte, was die Soldaten gespielt hatten. Das tat ich denn auch gleich [...] Auch später einmal hatte ich auf dem Heimwege von der Schule Militärmusik angetroffen und war fasziniert weiß Gott wie lange stehen geblieben und konnte mich nicht entschließen fortzugehen trotz dringender Bedürfnisse, die ins Höschen gingen, daß alles vor Entsetzen vor mir floh und ein großer leerer Kreis um mich entstand.“⁵

⁴ Richard Specht, Gustav Mahler, Stuttgart 1925^{17. 18.}, S. 170.

⁵ Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, Hamburg 1984, S. 70. Künftig: NBL, S...

Neben solchen anekdotischen Erzählungen enthalten Bauer-Lechners Erinnerungen aber auch Äußerungen Mahlers, die sein kompositorisches Denken erhellen und in solch klarer Form nur selten anderswo zu finden sind – nicht einmal in den Briefen, in denen überhaupt von den frühen Jahren erstaunlich wenig die Rede ist – und wenn, dann meist nur in formelhaften Wendungen. Hier nun die drei wichtigsten und deshalb auch meistzitierten Äußerungen in den Aufzeichnungen Bauer-Lechners:

„Als wir nun Sonntags darauf mit Mahler denselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein Männergesangverein dort etabliert hatten, die alle auf derselben Waldwiese ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler: „Hört ihr’s! Das ist Polyphonie und da hab’ ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.“⁶

Die sicher bekannteste Äußerung Mahlers über folkloristische Einflüsse ist die folgende:

„In viele meiner Sachen ist die böhmische Musik meiner Kindheitsheimat mit eingegangen. In der ‚Fischpredigt‘ ist mir’s besonders aufgefallen. Das nationale Moment, welches darin steckt, laßt sich in seinen rohesten Grundzügen aus dem Gedudel der böhmischen Musikanten heraushören.“⁷

⁶ NBL, S. 165.

⁷ NBL, S. 28.

Hier ist natürlich vor allem die wiederholte Klarinettenstelle in dem Lied „Des Antonius zu Padua Fischpredigt“ gemeint mit ihrer die Töne alterierend verschleifenden und damit gleichsam „verschrägenden“ Auf- und Abwärtsbewegung. Übrigens hat Mahler bei der Übernahme des Liedes in die 2. Sinfonie das Klangbild durch Austausch der B-Klarinette durch die schärfer, greller klingende Es-Klarinette noch rustikaler und auch aggressiver gemacht.

Über den 3. Satz der 1. Sinfonie heißt es:

„Den Trauermarsch des ‚Bruder Martin‘ hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden ‚böhmischen Musikantenkapelle‘ hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir – nach dem Zwischensatz – den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) ‚lustige Weise‘ anstimmt.“⁸

2. Vom Nationalen zum Nationalistischen

Es ist leicht zu verstehen, daß die Betonung eines „böhmischen“ Anteils an den prägenden Eindrücken, die der junge Gustav Mahler in Iglau erhielt, bald mit ethnisch-nationalen Ansprüche verbunden, in ihnen gewissermaßen eine ethnisch-nationale Komponente seiner Musik vernommen wurde. Das „Böhmische“ blieb jedoch nicht der einzige Einflußbereich. Es bildete sich gewissermaßen ein Interpretationsspektrum, in welchem ein und dasselbe kompositorische Ereignis unterschiedliche Auslegungen finden konnte. Die konkurrierenden Interpreten erschienen dabei ein weiteres Mal in dem Dreiecksverhältnis: „böhmisch“ – jüdisch – deutsch“.

⁸ NBL, S. 174.

Zunächst die böhmisch/tschechische Variante, die konsequent z.B. von Vladimir Karbusicky vertreten worden ist. Dabei stehen hier nicht Karbusickys verdienstvolle Forschungen zur Differenzierung der vielschichtigen Volksmusiktraditionen zur Diskussion, die sich in der Iglauer Region begegnen, überlagern und somit auch stets wechselseitig beeinflussen. Problematisch erscheinen mir allerdings die konkreten Bezüge, die Karbusicky zwischen diesen Traditionen und Mahlers Musik nachzuweisen sucht. Dafür nur zwei Beispiele. Das erste betrifft die berühmte, für Adorno einst durch ihre triviale Sentimentalität auch einigermaßen anrühige „Posthorn-Episode“ im 3. Satz der 3. Sinfonie, die Karbusicky als „erste Reaktion des Orchesters auf das Posthornsolo“ bezeichnet. Hierfür, und zwar insbesondere für den zweiten Teil der Episode, glaubt Karbusicky ein genaues Vorbild in einem Volkslied bzw. Volkstanz mit dem Titel „Hulan“ („Ulan“) ausmachen zu können, entstanden in der „Gegend um Iglau“ in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Karbusicky schreibt:

„Nicht nur der Rahmen der Polka-Klänge (ausgesprochen böhmisch werden sie bei Ziffer 19 entfesselt), sondern auch Äußeres wie die Realität der Postkutschverbindung ist für die Provenienz des gesamten Erinnerungskomplexes von Bedeutung. Die Eisenbahnstrecke (Wien –) Znaim –Iglau –Nemecky Brod – Pardubice (– Prag) wurde in den Jahren 1869 bis 1872 gebaut. Im Jahre 1871 konnte Mahler zu seinem Studium nach Prag und von dort nach Iglau zurück (als ihn sein Vater abholte) nicht anders als mit dem Poststellwagen fahren. Es ist dieselbe Trasse von Prag über Vlasim und Cechtice in Richtung Humpolec und Iglau, die Mahler noch in dem Brief an Emil Freund [...] erwähnt [...] Die böhmische Landschaft zwischen Iglau und Prag ist ein Hügelland voller Romantik. In Mahlers Erinnerung konnte sie nicht anders als mit dem Posthorn verbunden sein, dessen Rufe die stillen, verträumten Gegenden weckten. Die aus der Posthornmelodie (und wohl auch dem assoziierten Sommerloblied aus der Sammlung Erk) als Echo hervorgegangene Figuration hat eine dieser Provenienz entsprechende Struktur.“⁹

⁹ Vladimir Karbusicky, Gustav Mahler und seine Umwelt, Darmstadt 1978, S. 47-50.

Wie sieht die musikalische Realität aus, von der diese Darstellung ausgeht?

Schlichtheit und eben auch Trivialität der „Episode“ schaffen in der Sinfonie einen sich ausweitenden Ruhepunkt, der wie eine Abwendung vom Geschehen wirkt und in scharfem Kontrast zu den „kritischen“ Tönen des Liedes steht. Der Bezug auf ein „böhmisches Volkslied“ erscheint deshalb gesucht, fände allein schon durch dessen musikantisch-neutralen Ausdruck in der zerklüfteten klanglichen Realität der Sinfonie keinen Anhaltspunkt.

Hörbsp. 1 3. Sinfonie, 3. Satz („Posthorn-Episode“)

Man muß dem verdienstvollen Musikologen Vladimir Karbusicky nicht nationalistische Engstirnigkeit vorwerfen. Er liebte „seinen“ Mahler und sah und hörte eben denn auch in ihm immer einen Teil tschechischer Musikkultur. Dennoch geht von der Hartnäckigkeit, um nicht zu sagen: von der Gewaltsamkeit, mit der hier Bezüge konstruiert und entsprechend ausgedeutet werden, ein irrationaler Eindruck aus. Und der hat einerseits eben mit dem Bestreben zu tun, in Mahlers Musik als einem Beitrag zur künstlerischen Weltkultur einen eigenen nationalen Anteil ausmachen zu wollen, andererseits aber auch damit, im Verkennen übergeordneter, alles Ethnisch-Nationalistische überschreitender Aspekte bewußt oder unbewußt alte anti-österreichisch-deutsche Ressentiments aufleben zu lassen. Doch solche Ressentiments, auch wenn sie einst verständlich waren, gehören durch die weltweite Präsenz und damit Wirkung von Mahlers Musik heutigentags doch wohl längst der Vergangenheit an.

Weitaus gelassener – ich möchte geradezu sagen: nationenfreundlicher hatte dieses Thema bereits am Anfang des Jahrhunderts und zu Lebzeiten Gustav Mahlers der Publizist und Kritiker Richard Batka in seinem Buch „Die Musik in Böhmen“ angesprochen. Es ist die Sicht eines humanistisch gebildeten „Deutsch-Böhmen“, der das Eigene vernimmt, ohne das Andere zu überhören. Die Liebe zur „böhmischen“ Musik schließt somit für ihn jeden nationalistischen Konkurrenz- oder gar Ausschließlichkeitsgedanken aus. Batka schreibt:

„Etwas vom böhmischen Musikanten merkt man Mahler doch immer bisweilen an. Er verrät sich im Gebrauche der Es-Klarinette, des Lieblingsinstruments der böhmischen Volksmusik, in manchen Rhythmen und melodischen Wendungen, in der Freude an elementaren Klangwirkungen (das Flügelhorn in der 3. Sinfonie!), in der Art, wie er das Triviale als Folie des Erhabenen ausnutzt und gewiß auch in seinem Verständnis für Smetana. In solchen und ähnlichen Zügen mögen wir in Mahler mit Vergnügen den Landsmann erkennen; aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß sie die ganze Gestalt nicht kennzeichnen, daß er, wie er das Land verlassen hat, auch geistig seinen Grenzen entwachsen ist. Der deutsch-böhmische Heimatkomponist, etwa ein Adalbert Stifter der Musik, ist uns bis heute nicht erschienen.“¹⁰

Selbst in diesen moderaten Bemerkungen werden musikalische Merkmale als national geprägte aufgeführt, die jedoch auch anderswo begegnen. Es-Klarinette und Flügelhorn gehören seit langer Zeit zum festen Bestand europäischer Militärkapellen von Paris bis Moskau. Und die „Freude an elementaren Klangwirkungen“ sowie das „Triviale als Folie des Erhabenen“ finden sich mindestens seit Weber oder Berlioz auf der Opernbühne wie im Konzertsaal.

3. Jüdische Wurzeln von Mahlers Musik?

Sieht man einmal ab von den offen antisemitischen Attacken auf Mahler, die ihn zumal in Wien verfolgt und die ja letztlich auch entscheidend dazu beigetragen haben, seine prominente Stellung in der Habsburgerhauptstadt aufzugeben – sieht man also einmal ab von dem gewissermaßen alltäglichen Antisemitismus, der glaubte, in Mahlers Musik jüdischen Geist, jüdische Traditionen, jüdische Klangcharaktere, ja jüdische Formen des Sprechens und Gestikulierens wahrzunehmen, so könnte Ernst Bloch zumindest einer der ersten Publizisten gewesen sein, die spezifisch jüdische Elemente in dieser Musik neutral beschrieben, teilweise sogar positiv gewertet haben. In seinem 1918 erstmals erschienenen Buch

¹⁰ Richard Batka, Die Musik in Böhmen, Berlin 1906, S. 98.

„Geist der Utopie“ widmet sich Bloch recht ausführlich einem Vergleich der Musik Mahlers mit der von Richard Strauss, wobei letztere für Bloch in jedem Punkt unterlegen ist. Bloch berührt dabei kurz und prägnant auch einen nationalen Gesichtspunkt:

„Es ist, als ob hier das Blut vertauscht wäre. Mahler ist deutsch, oder will wenigstens durchaus als deutscher Meister gelten, was ihm freilich nicht gelingt, denn das ist wahrhaftig Judentum in der Musik, jüdisches Weh und jüdische Inbrunst; und Strauß muß es sich gefallen lassen, mit Meyerbeer verglichen zu werden.“¹¹

Die Selbstverständlichkeit, mit der der marxistische Philosoph jüdischer Herkunft Ernst Bloch Mahler als einen Komponisten bezeichnet, der entweder die tieferen Prägungen seiner Musik durch die jüdische Herkunft leugnet oder sie vielleicht auch gar nicht wahrnimmt, bleibt hier noch ganz unberührt von nationalistischem, also etwa zionistischem Gedankengut. Das ändert sich ab den zwanziger Jahren im Zusammenhang mit den sich verschärfenden antisemitischen Tendenzen in Europa und der durch sie verstärkten jüdischen Ansiedlungsbewegung in Palästina, die nicht zuletzt auch ein modernes jüdisches Nationalbewußtsein beförderten. Ein anschauliches Beispiel für diesen Wandel bietet Max Brod, ein Schriftsteller, dessen zahlreiche Romane, einst viel gelesen, heute fast ganz vergessen sind, der sich aber bleibende Verdienste um die Bewahrung der Werke von Franz Kafka und um die Durchsetzung der Opern Leos Janaceks erwarb (deren Libretti er ins Deutsche übersetzte). 1920 veröffentlichte Brod in der Musikzeitschrift „Anbruch“ einen Artikel mit der Überschrift „Gustav Mahlers jüdische Melodien“, dessen Anliegen sich durchaus einfügt in jene Bemühungen, die er Kafka und Janacek, seinem jüdischen und seinem „mährischen“ Geistespropheten, widmete:

„Ich habe jetzt, seit die galizischen Flüchtlinge nach Prag gekommen sind, oft ostjüdischem Gottesdienst beigewohnt – dem schlechthin Erhabensten, was mir je in meinem Leben zu fühlen vergönnt war [...] Ununterbrochen erklingen,

¹¹ Ernst Bloch, Geist der Utopie (2. Fassung 1923), Frankfurt/M. S. 90.

bald von Einzelnen gesummt, bald vom Chor aufgenommen [...] von tiefen Männerstimmen und im hellsten Kinderdiskant die heiligen, begeisterten Melodien... Plötzlich riß es mich zusammen. In einem Moment war es mir, als hätte ich den lange gesuchten Schlüssel zu etwas scheinbar Fernliegendem, aber doch ebenso tief Jüdischem gefunden: zu der Kunst Gustav Mahlers. Und zwar zu einer ganz ausgeprägten Eigentümlichkeit dieser Kunst, die schon mehrfach bemerkt und auch getadelt worden ist: zu Gustav Mahlers merkwürdig oft verwendeten Marschrhythmen. Man hat die besondere Vorliebe des Komponisten für Märsche [...] verschiedenartig gedeutet. Ein liebevoller Biograph [...] führt diese Vorliebe darauf zurück, daß der Knabe Mahler in Leitmeritz neben einer Kaserne aufwuchs, wo sich ihm die Hornsignale und Militärrhythmen unvergeßlich ins Gemüt eingesenkt hätten. Weniger freundliche Beurteiler sprachen einfach von Banalität und Ideenarmut [...] Noch andere fanden gerade im schrittweisen Viervierteltakt Mahlers das Bemühen, volksliedarartig deutsch zu schreiben, also gewollte Assimilation. – Nein! Seit ich chassidische Volkslieder gehört habe, glaube ich, daß Mahler ganz einfach aus demselben unbewußten Urgrund seiner jüdischen Seele so und nicht anders musizieren mußte, aus dem die schönsten chassidischen Lieder, die er wohl niemals gekannt hat [!], entsprossen sind [...] Vielleicht wird man Gustav Mahler gerechter, wenn man ihn im Zusammenhang einer jüdischen Seelenstimmung betrachtet, als wenn man immer nur von der Tatsache, daß er ‚Des Knaben Wunderhorn‘ vertont hat, sich hypnotisieren läßt. Ich glaube, die ungeheuren Widerstände, die seine Kunst bei Publikum und auch bei ernster Kritik zu überwinden hatte, darauf beruhen, daß sein Werk zwar äußerlich recht deutsch aussieht, dem Instinkt aber undeutsch (und das mit Recht) anmutet. Von einem deutschen Blickpunkt aus erscheint dieses Werk daher inkohärent, stillos, unförmlich, ja bizarr, schneidend, zynisch, allzu weich, gemischt mit allzu Hartem. Es ergibt, deutsch betrachtet, keine Einheit. Man ändere die Perspektive, suche sich in Mahlers jüdische Seele einzufühlen [...] Sofort ändert sich das Bild, Form und Inhalt stimmen, nichts ist vorlaut, nichts übertrieben [...] Beim Klange ostjüdischer Volkslieder verstand ich mit

einemmal, warum sein letzter Zyklus, das chinesische ‚Lied von der Erde‘, seine ‚Einsamkeiten‘ beklagen und die ‚Heimat‘ suchen gehen mußte –, ewig, ewig‘ den Orient.“¹²

Die Bemerkung Max Brods, daß Mahler die chassischen Lieder „wohl niemals gekannt hat“, mutet angesichts seiner (Brods) Darstellung seltsam an. Denn in der gesamten Region, mit der Mahler in seiner Jugend in Berührung kam, waren in der Tat – darauf weist z.B. Jens Malte Fischer nachdrücklich hin – keine Klezmertraditionen heimisch. Allerdings konnten in tschechischen oder deutschen Kapellen einschließlich der Militärkapellen durchaus jüdische Musiker mitgespielt haben, die mit osteuropäischen Musiziertraditionen vertraut gewesen sind. Doch mehr als Vermutungen dürften hierüber wohl kaum anzustellen sein. Brods Darstellung gerät hier allerdings in prekäre Nähe zu irrationalen Deutungen, deren Grundlage „blutmäßige“ Bindungen, letztlich also rassistische Ideologeme bilden – auch wenn der humanistisch gebildete Max Brod dies nicht, zumindest nicht mit rassistischer Konsequenz, beabsichtigt haben dürfte.

4. Der „deutsch-österreichische“ Mahler

Ich möchte mit zwei Stellungnahmen fortfahren, die gewissermaßen auf die „zionistische“ Position Max Brods antworten. Die eine stammt von dem bereits zitierten Richard Specht, der bemüht ist, die Gegensätze zu entschärfen und letztlich zu einem Ausgleich zu kommen. Seiner Auffassung nach ist Mahlers Musik „deutsch“, aber... Wörtlich heißt dies:

„Und er ist ganz deutsch in seiner geistigen Kultur, in seiner Sachlichkeit und Selbstdisziplin, seiner Unterordnung unter das von ihm erkannte Gebot und darin, daß er nichts sich selber zuliebe, alles um der erwählten Sache willen tat. Wie Richard Wagner es vom Deutschen aussagt. Will man diese Mischung trotz alledem jüdisch nennen, dann allerdings hat das Jüdische in Mahler den stärksten Ausdruck gefunden, und wir hätten zum erstenmal das, was jüdische Musik zu

¹² Max Brod, Gustav Mahlers jüdische Melodien, in: Anbruch 1920, S. 378 f.

nennen wäre (nicht nur Musik mit jüdischen Zügen, die schon oft war). Wogegen das Heimatliche, im Mutterboden Verwurzelte, Volksliedhafte dieser Sinfonik noch durchaus nicht zu sprechen braucht; ebensowenig das Deutsche, Innige, Wunderhornmäßige.“¹³

Wahrt Specht noch einen auf Ausgleich und gegenseitige Ergänzung bedachten Ton, so plädiert der ebenfalls bereits zitierte „Deutsch-Österreicher“ Paul Stefan rigoros dafür, in Mahler einen Vertreter der deutschen Musik zu erkennen, der sich von den Einflüssen seiner Herkunft und Jugendzeit zu lösen vermochte:

„Der Abkömmling einer jüdischen Familie, die, wer weiß wie lange schon, mit deutschen und slawischen Bürgern und Bauern gelebt hat, wenn auch noch so eng an andere jüdische Familien gepfercht, nimmt an lebendig bildender Kraft, an weiterwirkender Energie in unser Leben nichts mit, es sei denn die schon vom Elternhaus vererbte – deutsche Kultur [...] Das Jüdische ist ein Residuum, physisch und vielleicht seelisch nachweisbar, geistig zu vernachlässigen [...] ein Schüler Goethes, Schopenhauers und der deutschen Romantik, geht er alsbald den Weg der deutschen Musik, die am gewissesten zum Herzen des Deutschtums führt [...]“ Dann geht Stefan noch auf Ernst Bloch und dessen „Geist der Utopie“ ein, um mit dessen bereits zitierter Sicht auf Mahler eine kuriose Volte zu schlagen. Blochs Stimme sei die „eines verdienten, aber durchaus zionistisch eingestellten Literaten“, der „erregt“ meldete, „es sei gelungen, Gebetsgesänge flüchtiger Ostjuden zu hören, die in Marschrhythmen hinschritten. Und da auch Mahler Märsche liebe, ja selbst den Heiligen Geist in Marschrhythmen rufe, seien die „jüdischen Melodien“ Mahlers gegeben. Aber die Märsche ruhen nach Mahlers eigenem Zeugnis viel weiter westlich, in seinen böhmischen Kinderjahren, durch die Militär- und Bauernmusik zieht.“¹⁴

Paul Stefan ordnet den „böhmischen“ Aspekt klar dem „deutsch-österreichischen“ unter. Erst in diesem Deutungsspektrum könne Mahlers Musik gewissermaßen authentisch wahrgenommen werden. Und so ist denn auch bereits

¹³ Richard Specht, *Gustav Mahler*, Stuttgart 1925¹⁷ und ¹⁸

¹⁴ Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München 1920, S. 19 f. und 22 f.

1910, in dem von Stefan herausgegebenen Buch „Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen“, von „heimischer Erde“ die Rede, ohne daß sie, wie sonst üblich, als „böhmische“ Heimat ausgewiesen wird. Welche „Heimat“ da gemeint ist, klärt sich aber umgehend auf:

„Die Wurzeln Deiner Kunst liegen in der Volksmusik und so weit Du griffest, so sehr auch der Wipfel des Baumes Deiner Kunst in musikalisches Neuland hinüberwiegte oder vom Winde oder Sturme hinübergetrieben wurde, der Stamm liegt festgewurzelt in heimischer Erde, von der aus die Nahrung für die Zukunft gewonnen werden möge [...] Für uns Wiener bleibt mein teurer Freund Gustav Mahler ein Österreicher, ein Heimgenosse, der im Strom der Zeit hinausgeführt wurde, dessen Kunst in allen deutschen Gauen, in allen Distrikten musikalischer Hochkultur Boden und Verständnis gefunden hat.“¹⁵

5. Schlußfolgerungen

Um angesichts solchen Interpretationswirrwars wieder festeren Boden unter die Füße zu bekommen, empfiehlt es sich wohl, die äußeren biographischen Tatsachen zu relativieren und die prägenden Elemente und Ereignisse für die Entstehung von Kunst in den Blick zu nehmen. Auch wenn Mahler selbst das prägende Gewicht seiner frühen musikalischen Eindrücke betont (und er betont sie auch noch am Ende seines Lebens in einem Interview während des letzten Aufenthaltes in den USA 1910), so sind bereits diese Eindrücke größtenteils von deutschen kulturellen Traditionen überformt. Aber auch das ist letztlich zu vernachlässigen, da die gesamte professionelle Existenz Mahlers als Musiker, vom ersten Klavier- und Theorieunterricht an, ja selbst als kindlich beeindruckter Zuhörer heimischer Militärkapellen, die doch stets „Österreich“, also „Deutsch-Österreich“ repräsentierten, über die Studienjahre und den folgenden Karrierestationen bis nach Wien und New York, primär von den Traditionen deutscher Musik

¹⁵ Paul Stefan (hrsg.), Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen, München 1910, S. 6.

geleitet war. Seine Leitbilder waren Beethoven und Wagner mit dem Übervater Johann Sebastian Bach. Sein Werk ist in Kern und Grundlage aus diesen Traditionen erwachsen und nur aus ihnen heraus zu verstehen. Alles andere ist Akzidenz, partielle Färbung wie das „all’ongarese“ bei Haydn oder das „alla turca“ bei Mozart – wenn man nicht gewillt ist, rassistisch zu „argumentieren“.

Ein signifikantes Beispiel hierfür ist die folgende Stelle aus der ersten „Nachtmusik“ der 7. Sinfonie. Sie erweckt den Eindruck, als ob Mahler hier tatsächlich einmal eine klezmergefärbte Melodik erfunden hat – zumal wenn Leonard Bernstein das Werk seinem Publikum auf dem Pult tanzend vordirigierte... Doch gleichzeitig erinnert man sich an ganz ähnliche Stimmungen insbesondere bei Franz Schubert und an jene „Heurigen“-Atmosphäre, die ein gewisser Herr Schrammel und seine Musikanten zu erzeugen verstanden – und die aber nicht zum geringsten auch von Schubertschem Idiom gefärbt ist:

Hörbsp. 3: 7. Sinfonie, 2. Satz (T 189 ff.)

Die Musiker des 19. bis ins 20. Jahrhundert hinein - von Schubert bis Bruckner, Mahler und Schönberg - haben sich als „deutsche“ Musiker verstanden, weil ihr Metier aus der „deutschen“ Musiktradition erwachsen ist und diese fortführt. Und eben dieses Metier bestimmte und definierte geradezu ihr gesamtes Dasein. Selbst als „Österreicher“ nahmen sie sich meist nur wahr, wenn sie mit nichtmusikalischen Gegebenheiten konfrontiert wurden – wenn sie also z.B. einen Paß benötigten, wie Schönberg 1933 für die Flucht aus dem nazistischen Berlin (da wurde Schönberg übrigens daran erinnert, daß er seit 1919 ja gar nicht mehr Österreicher, sondern Tscheche war – durch seinen Vater, der zwar im einst österreichischen Preßburg geboren wurde, das nun aber als Bratislava zur CSR gehörte); oder wenn Alban Berg an die Speisen dachte, die man außerhalb Österreichs, etwa in Deutschland, angeboten bekam. In einem Brief an seine Frau schrieb Berg: „Die Deutschen fressen immer nur Dreck“. Es war sogar ein durchaus nationalbewußter, allem Deutsch-Österreichischen zeitgemäß opponie-

render Tscheche, der bedeutende Musikologe Zdenek Nejedly, der den nur in seiner Vielschichtigkeit zu erfassenden und damit auch immer in der Schwebe zu haltenden nationalen Aspekt des Mahlerschen Werkes mit ebenso klaren wie einfühlsamen Worten beschrieben hat:

„Mahler wurde in seiner Jugend und auch später durch das Volk erfaßt, ob dieses nun tschechisch oder deutsch war; seine Lehrjahre verbrachte er aber im Einflußbereich der deutschen Kultur, weil ihn die im Schatten der deutschen stehende tschechische nicht lockte. Er war von seiner Kindheit an ein leidenschaftlicher Musiker; darum ging er der Vision seiner Kunst auf den Spuren der großen deutschen Meister nach [...] Er sog diese Kultur in sich ein, so absolut, daß er gleichsam durch sie hindurch das fremde Volksleben wahrnahm; auch Erinnerungen an die Jugendzeit erstrahlten ihm in dem Licht deutschen Gefühlslebens.“¹⁶

Zdenek Nejedly gehörte als Publizist zu den frühen Wegbereitern Gustav Mahlers – und unter ihnen war er einer der wenigen, die das schwierige Thema „Nationale Einflüsse auf Mahlers Musik“ bei aller zeittypischen Rhetorik im Kern nüchtern und zugleich kunstgemäß zu behandeln verstanden. Und dies bringt uns abschließend zum Zitat zurück, dem ich den Titel für meinen Vortrag entnahm. Es stammt aus Alma Mahlers „Erinnerungen“ und lautet vollständig: „Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt.“¹⁷

Wenn auch wörtliche Aussagen Gustav Mahlers in Almas Erinnerungen oftmals mit Vorbehalt zitiert werden müssen, dürften am vorliegenden Fall geringe Zweifel bestehen. Mahler konstatiert in durchaus künstlertypisch bonmothafter, nicht unkoketter Zuspitzung praktisch die Unsicherheit, ja Fragwürdigkeit seiner ethnisch-nationalen Zugehörigkeit. Es geht ihm hierbei um den Ausdruck seines Fremdseins als Künstler bis zum gegebenen Zeitpunkt – und das heißt: als Komponist, als der er sich zeit seines Lebens primär verstanden hat. Und die

¹⁶ Zdenek Nejedly, Gustav Mahler, in: Hudebni sbornik Bd. I, Prag 1958², zit. nach Vladimir Karbusicky, Gustav Mahler und seine Umwelt, Darmstadt 1978, S. 133.

¹⁷ Alma Mahler-Werfel, Erinnerungen an Gustav Mahler, Frankfurt/M. 1971, S. 137.

Aussage dürfte „um 1900“ erfolgt sein, in den ersten Jahren des Kennenlernens und Zusammenlebens mit Alma. D.h. auch: in der Zeit noch erst bescheidener Erfolge – als Komponist, wohlgemerkt, wogegen sein glanzvoller Aufstieg zum Wiener Hofoperndirektor und als europaweit gefeierter Dirigent stets nachrangig bleiben wird. Er sah in diesen Erfolgen letztlich immer die künftige Ermöglichung von ungestörter Kompositionsarbeit. Hier wären nun seine Pläne und Ziele mit den amerikanischen Engagements ab 1907 anzuschließen. Sie sollten ihm eben jene materielle Unabhängigkeit verschaffen, durch die er endlich dieses ausschließlich der Komposition gewidmete Leben hätte führen können – in Tradition und Fortsetzung der deutschen Musik. Gegenüber diesem Lebensziel und –zweck wird alles andere zur Marginalie, bestenfalls zum Hilfsmittel. Auch eben alles das, was mit nationalen Bindungen, Prägungen, Färbungen zu tun hat – so da überhaupt jemals etwas Substanzielles stattgefunden hat. Anders als bei Komponisten „nationaler Schulen“ (Grieg, Borodin, Smetana, Albeniz...), die gewissermaßen aus jeweiligem nationalen Nährboden heraus schufen und damit ja auch stets konkrete außerkünstlerische, eben nationale Ziele verbanden, vertrat Gustav Mahler in der Sache einen a-nationalen Kunstbegriff, der mit Beethoven und Wagner – und nach Mahler vielleicht mit Stockhausen – auf die Geschichte der Menschheit ausgerichtet war. Nicht das geringste Zeugnis hierfür dürfte die Nachhaltigkeit der weltweiten Resonanz von Mahlers Musik sein, vor allem aber auch die Art der Betroffenheit, die diese Musik in Menschen auf der ganzen Welt auszulösen vermag – unabhängig von jeder ethnisch-nationalen Zugehörigkeit.