

■ II. MUSICA PRO PACE 2001

Arnold Schoenberg: Ode to Napoleon op. 41

Gustav Mahler: Symphonie Nr. 6



Stefan Hanheide, Osnabrück

**Vorahnungen des Untergangs.
Zu Mahlers Sechster Symphonie und Schoenbergs
»Ode to Napoleon«**

Anlässlich des Konzerts zum Osnabrücker Friedenstag am
29. Oktober 2001 in der Stadthalle³

I. — Es mag problematisch sein, einen Aufsatz über Mahlers Sechste Symphonie in einem *Jahrbuch Frieden und Wissenschaft* zu platzieren, ebenso wie es der Erklärung bedarf, sie als Hauptwerk in einem Konzert unter der Überschrift *musica pro pace* aufzuführen. Denn dieses Werk besitzt – im Gegensatz zu den ersten vier Symphonien Mahlers – kein Programm. Und auch der Titel *Tragische*, der auf dem Programmzettel zur vierten und letzten Aufführung des Werkes in Mahlers Gegenwart erschien, gibt keine weiteren Anhaltspunkte für einen Friedensbezug. Der Programmzettel führte jenen Titel im Übrigen nicht auf Mahlers Veranlassung, wohl aber mit seiner Duldung.

Schon die Frage, ob Mahlers Symphonie überhaupt in Beziehung zu etwas Begrifflichem gesetzt werden kann, bedarf des Kommentars. Mahler hatte sich in einer öffentlichen Erklärung in München im Jahre 1900 demonstrativ von der Programm-Musik abgewandt. Seine bis dahin vollendeten ersten vier Symphonien tragen programmatische Titel oder Texte, die Mahler immer wieder abwandelte, bei Aufführungen einmal hinzufügte, das andere Mal wegließ. Die Programm-Musik galt in jener Zeit einerseits als modern, gefördert vor allem durch die Schöpfungen von *Franz Liszt* und von *Richard Strauss*. Bis 1900 waren die großen Werke von Strauss in dieser Richtung entstanden: *Tod und Verklärung* 1888, *Also sprach Zarathustra* 1895/96, *Ein Heldenleben* 1898. Andererseits konnte die Programm-Musik nie ganz die ästhetische Wertschätzung der traditionellen musikalischen Königsgattung, der Symphonie, erreichen. Vor allem die konservative Kritik zeigte sich zurückhaltend gegenüber der Programm-Musik. Vor diesem Hintergrund ist jene Münchner Erklärung, die Mahler 1900 in einem gesellschaftlichen Kreis von Kritikern äußerte und mit der Losung »Pereat, jedes Programm!« (»Nieder mit den Programmen!«) abschloss, zu verstehen.

³ Ausgeführt vom Osnabrücker Symphonieorchester unter der Leitung von Generalmusikdirektor Lothar Koenigs. Als Solisten wirkten in Schoenbergs »Ode to Napoleon« Wolfram Koch als Sprecher und Paulo Alvares als Pianist mit. Die zum Konzert gegebene Einführung basierte auf vorliegendem Text.

Entsprechend entstanden die folgenden Symphonien Nr. 5 bis 7 als reine Instrumentalwerke ohne Text und Programm, darauf folgten nochmals wieder Textvertonungen in der *Achten Symphonie* und im *Lied von der Erde* und nochmals wieder Instrumentalsymphonien in der *Neunten* und der unvollendeten *Zehnten Symphonie*.

Allerdings hat Mahler in Briefen und Äußerungen gegenüber Kritikern immer wieder darauf hingewiesen, dass seine Werke, und gerade auch die reinen Instrumentalwerke, etwas mit dem Menschen und der Welt zu tun haben und eben nicht in der rein musikalischen Formensprache aufgehen. So schreibt er am 20. November 1900 an *Max Kalbeck*, den namhaften Wiener Kritiker und *Brahms*-Biographen:

»[...] es gibt, von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat. – Aber keine Musik ist etwas wert, von der man dem Hörer zuerst berichten muß, was darin erlebt ist – respektive was er zu erleben hat. – Und so nochmals: pereat! jedes Programm! – Man muß eben Ohren und ein Herz mitbringen und – nicht zuletzt – sich willig dem Rhapsoden hingeben. Ein Rest Mysterium bleibt immer – selbst für den Schöpfer!«¹

Im Sommer 1904, kurz nach der Vollendung der Sechsten Symphonie, schreibt er an *Bruno Walter*:

»Daß unsere Musik das ›rein Menschliche‹ (alles was dazu gehört, also auch das ›Gedankliche‹) in irgendeiner Weise involviert, ist ja doch nicht zu leugnen. Es kommt wie in aller Kunst, eben auf die reinen Mittel des Ausdrucks an, etc. etc. Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen. Aber *was* man musiziert, ist doch immer der *ganze* (also fühlende, denkende, atmende, leidende etc.) Mensch.«²

Und schon 1896 hatte er dem Berliner Kritiker *Max Marschalk* mitgeteilt:

»Mein Bedürfnis, mich musikalisch – symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die *dunkeln* Empfindungen walten, an der Pforte, die in die ›andere Welt‹ hineinführt; die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.«³

In diesen drei Äußerungen tritt Mahlers Musikverständnis klar ans Licht:

- Seine Werke, in denen er sich symphonisch ausdrückt, teilen etwas von seinem Denken und Empfinden mit.
- Diese Mitteilungen lassen sich hörend – mit den Ohren – und nachfühlend – mit dem Herzen – bis zu einem gewissen Grade erschließen.

- Die Art der Mitteilung soll sich auf rein musikalische – symphonische – Mittel beschränken, nicht mit Anleihen aus anderen Künsten arbeiten.
- Auch dem Schöpfer selbst ist es unmöglich, das Mitgeteilte bis ins Letzte zu erschließen.

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass die Interpreten Mahlers es als ihre Aufgabe ansehen, das »innere Programm« der Symphonien Mahlers zu erschließen.

Bei der Sechsten ist um 1930 eine Interpretation entstanden, die, nach der Verfemung Mahlers im Dritten Reich, in den fünfziger und sechziger Jahren wieder aufgegriffen wurde. Die Mahler-Forscher *Theodor W. Adorno* und *Hans Ferdinand Redlich* sind die wichtigsten Vertreter dieser Interpretation, und viele andere haben sich ihr angeschlossen, so etwa *Leonard Bernstein* und *Max Brod*. Die Interpretation läuft darauf hinaus, dass Mahler die Katastrophen des Jahrhunderts in seiner Sechsten Symphonie vorausgeahnt habe.

Bei Redlich heißt es im Vorwort zur Studienpartitur der Sechsten (1968):

»Auf einer höheren Erfahrungsebene jedoch muß Mahlers Musik als Ausdruck jener instinktiven Vorahnung eines großen Künstlers begriffen werden, der als Sprecher für die ›Erniedrigten und Beleidigten‹ dieser Welt den fernen Donner der Zukunft in tönenden Symbolen zu deuten weiß. Von hier aus gesehen prophezeit die VI. Symphonie die Schrecknisse dieses von zwei Weltkriegen zerpflogten Jahrhunderts und das Elend jener Minderheiten (im weitesten Sinne dieses Ausdrucks), denen in dem altösterreichischen Juden Mahler der verständnisvollste Dolmetsch erwuchs. In Sinne solcher philosophischer Erfahrung darf die Katastrophe des Finales der VI. ›kosmisch‹ genannt und ihr ›Held‹ als Gemeinschaft aller Leidenden an dieser Welt verstanden werden. Das philosophische Rätsel dieser Symphonie ist vom krieglerischen Tatensturm dieses Jahrhunderts selbst gelöst worden, in dessen Erstlingsjahren es entstand.«⁴

Adorno schreibt in seinem wegweisenden Mahler-Buch von 1960:

»Identifiziert Mahlers Musik sich mit der Masse, so fürchtet sie diese zugleich. Die Extreme ihres kollektiven Zuges, etwa im ersten Satz der Sechsten Symphonie, sind jene Augenblicke, wo der blinde und gewalttätige Marsch der vielen dazwischen fährt: Augenblicke des Zertrampelns. Daß der Jude Mahler den Faschismus um Dezennien vorauswitterte wie Kafka im Stück über die Synagoge [...].«⁵

Und Leonard Bernstein äußert 1967:

»Die Zeitgenossen Mahlers [...] hörten endlose, brutale, fast manische Märsche, aber sie erkannten weder den Doppeladler noch das spätere Hakenkreuz auf den Uniformen der Marschierer.«⁶

In diesen drei Zitaten sind die zwei wichtigsten musikalischen Merkmale schon angesprochen, auf die sich die Interpretation von der Vorahnung der Katastrophen des Jahrhunderts bezieht. Zum einen sind es die zahllosen Marschabschnitte, die die Symphonie mit Ausnahme des langsamen Satzes prägen. Ihr Klang ist immer »brutal«, wie Bernstein es bezeichnete. Sie haben nicht das Geringste gemein mit den strahlenden Parademärschen Preußens und Österreichs. Diese sollten anfeuern und mitreißen, die Menschen für den Krieg positiv einstimmen. Das ist ihnen auch gelungen: Die große Zeit erlebten die Militärmärsche von etwa 1850 bis zum Ersten Weltkrieg. Und diese Zeit war auch die Epoche der größten Kriegsbegeisterung. – Man bedenke, wie enthusiastisch die Menschen in den Ersten Weltkrieg gezogen sind.

Um ihrem Auftrag, die Menschen positiv zu stimmen, gerecht zu werden, stehen Militärmärsche *in Dur* – das Moll-Geschlecht ist dem Marsch wesensfremd. Mahlers Marschpartien stehen jedoch vorherrschend *in Moll*, sie wirken düster und niederschlagend! Ihr Rhythmus ist nicht leicht und beschwingt, sondern penetrant, niederdrückend, oder wie es in den Zitaten heißt, blind und gewalttätig, zertrampelnd, manisch. Wie nahe Mahler dennoch der Marschtradition ist, zeigt sich in den typischen Einleitungstakten des Marsches, der »Locke«, die er am Beginn der Symphonie im fast identischen Tempo übernimmt.

Das zweite musikalische Merkmal der Interpretation ist der Schluss der Symphonie, der vielfach als Katastrophen-Schluss bezeichnet wurde. In der Tradition der Symphonik gibt es zwei Arten, eine Symphonie zu beschließen. In der Regel erscheint ein Sieg-Finale, ein Apotheosen-Schluss, wie etwa Beethovens oder Bruckners Symphonien schließen. Daneben tritt weniger häufig der Schluss in der Verklärung auf, im leisen Verklängen – ein Beispiel dafür ist die 3. Symphonie von Brahms. Mahler bringt in seiner Sechsten nun eine ganz neue Schlussform: das Ende in der Vernichtung. Nach einer gespenstisch-düster wirkenden Passage tritt plötzlich ein niederschmetternder Fortissimo-Schlag des ganzen Orchesters in a-Moll ein, verbunden mit einem militärischen Rhythmus in den Pauken. Dieser Fortissimo-Schlag verwandelt sich in ein Pianissimo und schließt mit der Anweisung *morendo* – sterbend.

Ein drittes zu nennendes Merkmal ist mit diesem Schluss verbunden: das so genannte Motto der Symphonie, das in den drei schnellen Sätzen – im Scherzo nur in rhythmischer Form – auftritt. Es handelt sich um einen Dur-Dreiklang im Fortissimo, der sich in einen Moll-Dreiklang im Pianissimo verwandelt. Dazu erklingt ein Militärrhythmus in den Pauken (vgl. das Notenbeispiel in der vor diesem Beitrag stehenden Grafik). In diesem Motto lässt

sich der Wandel vom Positiven zum Negativen erkennen, verbunden mit dem musikalischen Kennzeichen des Militärs. Fasst man die Merkmale zusammen, so zeichnet Mahler in dieser Sechsten Symphonie ein entschieden düsteres Bild vom Militär. Militär und Krieg, so kann man folgern, führen nicht zum Sieg, sondern zur Niederlage und zur Vernichtung. Mit diesem Bild vom Militär setzt er sich in völligen Gegensatz zu seinen Zeitgenossen. Niemals war alles Militärische so positiv besetzt wie in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg: Kriegsbegeisterung ohne Grenzen. Die Pazifisten wurden verlacht. Ob die Zeitgenossen die Symphonie in dieser Weise verstanden haben? Nein, sie haben es nicht.



Militärparade in Mahlers Heimatstadt Iglau in Böhmen. Aus Marc Vignal: Mahler. Paris 1995

Vergleicht man die Kritiken zu dieser Symphonie vor dem Ersten Weltkrieg mit denen nach dem Ersten Weltkrieg, so kann man ermessen, wie unterschiedlich die Menschen das Werk verstanden haben. Nach dem Ersten Weltkrieg tauchen sehr häufig die Begriffe »düster«, »Grauen« und »Kampf« auf, die vor dem Ersten Weltkrieg gar nicht erscheinen. Man konnte sich in jener ungetrübten Zeit nicht vorstellen, dass Musik etwas Grauenhaftes, Düsteres oder den Kampf ausdrücken wolle, schon gar nicht in der Königsgattung der Musik: der Symphonie. Erst die reale Erfahrung des Weltkrieges hat eine andere Wahrnehmung der Sechsten Symphonie Mahlers hervorgerufen. Wenn man jedoch erwartet, in den Kritiken nach dem Ersten Weltkrieg würde dieser Krieg vermehrt angesprochen, so wird man enttäuscht: Er kommt

nur vereinzelt vor. Die Menschen konnten über das niederschmetternde Ereignis, das wie ein Alptraum auf ihnen lastete, nicht sprechen. Ob es tatsächlich dieses ›innere Programm‹ ist, das Mahler seiner Sechsten zuge dachte, lässt sich nicht mit einem klaren ›Ja‹ beantworten. Die musikalische Faktur erlaubt ganz entschieden diesen Gedanken. Es gibt jedoch zu wenige Zeugnisse, die auf ein Interesse Mahlers am politischen Weltgeschehen hinweisen. *Emma Adler*, die Frau des Wiener Sozialisten *Victor Adler*, mit dem Mahler befreundet war, berichtet:

»Gustav Mahler hat sich dem politischen Leben und allem Parteimäßigen ferngehalten. Daß er sozialistisch gefühlt hat, weiß jedermann, der mit ihm in Berührung kam.«⁷

Die politische Sphäre galt in jener Zeit gerade für Künstler als ein niederes Terrain, von dem man sich fernhielt. Ein politisch Interessierter allerdings konnte um 1904, als die Symphonie vollendet wurde, die Möglichkeit eines baldigen Krieges vorhersehen. Die Zeitungen berichteten unentwegt von politischen Krisen, von Aufrüstung und bevorstehendem Krieg. Mahler hat an verschiedenen seiner Wirkungsstätten den aufkommenden Antisemitismus der Zeit zu spüren bekommen. Seine Berufung als Hofoperndirektor in Wien 1897 wurde für kaum möglich gehalten, obwohl Mahler deshalb zum Katholizismus konvertiert war, und er wurde wegen seiner jüdischen Abstammung von der rechten Presse heftig bekämpft. Aber in diesen Attacken den späteren Völkermord vorauszusehen, dürfte schwer nachzuvollziehen sein. Sicher ist aber, dass Mahler die Bedrohlichkeit der politischen Atmosphäre erheblich stärker zu spüren bekommen hat als seine Zeitgenossen *Richard Strauss* und *Max Reger*. Mahler wurde schon zu Lebzeiten die Fähigkeit zugesprochen, in seinen Werken zukünftige Ereignisse vorauszuahnen; und er hat diesem Gedanken nicht widersprochen. Schließlich hat er geäußert, dass er selbst nicht bis ins Letzte die Aussage seiner Werke enträtseln könne und dass es fünfzig Jahre dauere, bis seine Musik in Gänze verstanden werde. Das ist genau die Zeit, in der die Interpretation von der Vorahnung künftiger Katastrophen sehr stark verbreitet war.

Die Uraufführung des Werkes fand unter Mahlers Leitung am 27. Mai 1906 auf dem Tonkünstlerfest in Essen statt. Sie zog Kritiker aus ganz Deutschland und aus Europa an. Es lassen sich mehr als dreißig Kritiken in deutschsprachigen Zeitungen finden. Darin wurde intensiv über programmatische Inhalte spekuliert: So war in Anspielung auf das Erdbeben in San Francisco vom 18./19. April 1906 von der ›Erdbeben-Symphonie‹ die Rede. Insgesamt zeigt sich aber eine gewisse Hilflosigkeit, in dem – nach Mahlers Angaben – 82-minütigen Werk einen Gehalt zu erkennen. So flüchtete man sich in die Beschreibung der Äußerlichkeiten. Da war die äußerst große Beset-

zung des Orchesters: Neben dem Essener Orchester wirkte ein zweites Orchester aus Utrecht mit. Große Aufmerksamkeit erregten die neu ins Orchester aufgenommenen Instrumente. Als größte Sensation empfand man dabei die Hammerschläge, die Mahler in der Partitur näher charakterisiert:

»Kurzer, mächtiger, aber dumpf hallender Schlag von *nicht* metallischem Charakter (wie ein Axthieb).«⁸

Im Erstdruck der Partitur ist dieser Hammerschlag an drei Stellen eingesetzt, aber schon für die Uraufführung strich Mahler den letzten. Obwohl die Hammerschläge bei der Uraufführung dann gar nicht zur Ausführung kamen, weil Mahler mit der klanglichen Realisierung nicht zufrieden war, konnte die Kritik nicht umhin, Bezüge zwischen diesem neuen Instrument und der Uraufführungsort Essen und der dort ansässigen Firma Krupp herzustellen:

»Die elementaren Ausbrüche des Finalsatzes versetzen unmittelbar in das größte Hammerwerk des Kanonenkönigs. Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß Mahlers neues Werk als *Krupp-Symphonie* konzipiert worden wäre und als solche in der Musikgeschichte weiterleben würde, wenn diese Annahme nicht durch manches andere hinfällig würde.«⁹

Es wurde auch vorgeschlagen, das Werk *Symphonie mit dem Hammerschlag* in Analogie zu Haydns *Symphonie mit dem Paukenschlag* zu nennen.¹⁰

Man sollte die nunmehr zwei Hammerschläge nicht überbewerten: Sie stellen eine klangliche Steigerung von ohnehin exponierten Stellen dar, waren schon bei ihren frühen Einsätzen, etwa in Wien 1907, kaum zu hören und sind es bis heute auf den meisten Aufnahmen nicht. Adorno meinte, sie harrten ihrer elektronischen Realisierung.¹¹ Allerdings gibt es auch Beispiele für einen sehr wirkungsvollen Einsatz. Die beiden Hammerschläge unterstreichen die Idee, dass in diesem Werk ein Scheitern, ein Niedergang zum Ausdruck gelangt. Aber auch ohne die Hammerschläge ist diese Idee dem Werk eigen.

Erstmals in einer Symphonie gibt es die *Celesta*. Sie war vom französischen Instrumentenbauer *Mustel* geschaffen und 1886 patentiert worden. Frühe Anwendung fand das neue Instrument in *Tschaikowskys* Ballett *Der Nussknacker* (1892) und in der Oper *Louise* von *Gustave Charpentier*, die Mahler am 24. März 1903 zur ersten Wiener Aufführung brachte. Im Sommer 1903 begann er mit der Komposition der *Sechsten Symphonie*. Große Beachtung fanden auch die Herdenglocken, deren Klang Mahler nach der Uraufführung in einem Zusatz zur Partitur näher erläuterte:

»Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklin-

genden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde. – Es wird jedoch ausdrücklich vermerkt, daß diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zuläßt.«¹²

Nach Mahlers eigenen Worten sind sie »das letzte Geräusch, das dem Einsamen in äußerster Höhe von der Erde her noch zuklingt, Symbol völligen Alleinseins, des Weit-über-der-Welt-Stehens«. ¹³ Diese Partien, in denen die Celesta und die Herdenglocken zum Einsatz kommen, bilden die Gegenwelt zur Sphäre des Militärmarsches.

Die Hörer der Uraufführung konnten sich mit dem Werk bereits bestens vertraut machen und sich Informationen verschaffen. Auf Mahlers Wunsch war schon vor der Uraufführung eine Studienpartitur käuflich zu einem günstigen Preis zu erwerben. In der Presse hieß es dazu:

»Schon tags vorher sah man Musiker und Musikverständige zu Dutzenden mit der rotgehefteten kleinen Partitur in der Hand im Stadtgarten und in der Nähe des städtischen Saalbaues, selbst in den Straßen der Stadt umherpilgern.«¹⁴

Außerdem waren schon drei ausführlichere Analysen der Symphonie erschienen. Zwei größere Aufsätze von *E. O. Nodnagel* konnten in den Mai-Heften der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der Zeitschrift *Die Musik* gelesen werden, eine kleine Broschüre von *Richard Specht* war im gleichen Verlag erschienen wie die Symphonie selbst. Mahler schätzte solche Analysen nicht, er antwortete schon 1894 auf die Bitte um eine Analyse seiner Ersten Symphonie:

»Es entspricht jedoch nur sehr wenig meinen Intentionen, das Publikum einer Musikaufführung mit musikalisch technischen Bemerkungen zu verwirren – denn etwas anderes ist es meiner Ansicht nach nicht, wenn man ihm ein ›ProgrammBuch‹ in die Hand gibt und es so zwingt, statt zu *hören* zu *sehen*!

Gewiß halte ich es für notwendig, daß das motivische Gewebe jedem Hörer klar ist. Aber glauben Sie wirklich, daß bei einem modernen Werke die Angabe einiger Themen dazu hinreicht? – Die Kenntnis und Erkenntnis eines Musikwerks muß man sich durch *eingehendes* Studium desselben verschaffen, und je tiefer ein Werk ist, desto schwieriger ist dies, und desto länger dauert es. – Bei einer ersten Aufführung hingegen ist es die Hauptsache, daß man sich dem Werke auf Gnade und Ungnade ergibt, das allgemeine Menschlich-Poetische daraus auf sich einwirken läßt; und wenn man sich dann angezogen fühlt, dann sich eingehend damit befaßt!«¹⁵

Mahlers Ablehnung derartiger, damals sehr gefragter Analysen führte so weit, dass er dem Konzertveranstalter verbot, bei der Erstaufführung der Achten solche Hefte zu verkaufen:

»Noch etwas Wichtiges: Ich lese zu meinem Entsetzen, dass eine findige Verlagshandlung schon einen ›Führer‹ für die VIII. herausgegeben hat (Schlesinger's Musikal). Ich bin entsetzt, und bitte schon heute darum, dass in der *Festhalle* unter keinen Umständen etwas Anderes ausgegeben wird als die gewöhnlichen einfachen Programme mit Text, und eventuell auch die Clavierauszüge mit Text. Bitte im ganzen Rayon darauf zu sehen. Sie würden mir die *ganze* Aufführung verderben, wenn ich auch nur einen ›Musikführer‹ darin bemerken würde.«¹⁶

Richard Specht, der Mahler-Vertraute und frühe Biograph, erklärt, weshalb er selbst solche ›Führer‹ verfasste:

»Die vorliegende Analyse ist, so paradox es klingen mag – auf Gustav Mahlers Wunsch aber gegen seinen Willen verfaßt worden. Gegen seinen Willen: weil er diese musikalischen Vivisektionen haßte, weil ihm nur am Ganzen eines lebendigen Eindruckes, niemals aber an der Zerfaserung der thematischen Zusammenhänge gelegen war. Auf seinen Wunsch aber ist diese kleine Schrift entstanden, weil er es schließlich nicht hindern konnte, daß allerlei ›Führer‹ zu seinen Werken geschrieben wurden, weil er über die meisten dieser Führer in hellen Ärger ausbrach und wenigstens vor allzu schlimmem Mißverstehen seiner künstlerischen Intentionen, vor allzu bedenklichem Irreleiten der Hörer – wie dies wiederholt geschehen war – bewahrt sein wollte. Deshalb verlangte er, daß einer, von dem er wußte, wie er zu ihm stand, die thematische Analyse der ›Achten‹ schreibe, und richtete – wie zuvor schon bei der sechsten und siebenten Symphonie – den Wunsch an mich, ich möge diese Aufgabe übernehmen. Es war der letzte Wunsch, der von Mahler zu mir kam und es war mir Pflicht, ihn zu erfüllen.«¹⁷

Den Verfasser der beiden Aufsätze zur Sechsten, Nodnagel, schätzte Mahler dagegen gar nicht. Zu dessen Analyse der Dritten Symphonie bemerkte er: »Der unvermeidliche Nodnagel hat eine gräßliche Analyse verfaßt.«¹⁸

II. — In Arnold Schoenbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* ist ein Bezug zu Politik, Krieg und Frieden viel direkter und unzweideutiger vorhanden. Vor allem der vertonte Text gibt hier eindeutige Hinweise. Es ist das erste Werk, in dem Schoenberg zu den politischen Ereignissen, die ihn ins Exil getrieben haben, kompositorisch Stellung bezog. Er komponierte das gut viertelstündi-

ge Werk zunächst für Klavierquintett und Sprecher zwischen dem 12. März und 12. Juni 1942 in seinem Domizil in Los Angeles.

Eine Fassung für Streichorchester stellte er auf Wunsch des Dirigenten *Arthur Rodzinsky* her. In dieser Form erfolgte die Uraufführung am 23. November 1944 durch die New Yorker Philharmoniker in der Carnegie Hall. Den Klavierpart spielte *Eduard Steuermann*. Ferner erklangen in diesem Konzert vor der Ode Mozarts *Haffner-Symphonie*, danach Haydns *Cello-Konzert D-Dur* (mit *Gregor Piatigorsky*) und abschließend drei Tänze von *de Falla*. Ein Wiederholungskonzert vom 26. November wurde vom Radio übertragen und konnte über Kurzwelle in weiten Teilen der USA empfangen werden. Hier erklang Blochs *Schelomo* anstelle des Cello-Konzerts. Man erkennt in der Programmgestaltung deutliche Konzessionen an das Publikum.

1947 folgte Schoenbergs zweites, bekannteres politisches Werk, *Ein Überlebender aus Warschau*. Dass es sich hier um Schwesterwerke handelt, wird auch darin deutlich, dass in beiden der Text für einen Sprecher komponiert ist. Vielleicht war ihm die Singstimme zu positiv besetzt, als dass er sie für diese negativen Texte heranziehen wollte. Das erste Werk klagt *Hitler* als Kriegsführer und Unterjocher der Welt an und prophezeit seinen Untergang, das zweite thematisiert die Judenvernichtung.

Zur Entstehung der *Ode to Napoleon* schreibt Schoenberg im Herbst 1943:

»Die ›League of Composers‹ hatte mich 1942 gebeten, ein Stück Kammermusik für ihre Konzertsaison zu schreiben. Ich sollte nur eine begrenzte Zahl an Instrumenten verwenden. Ich hatte sofort die Idee, dass dieses Stück die bei den Menschen erwachte Aufruhr gegen die Verbrecher nicht ignorieren dürfe, die diesen Krieg hervorgerufen haben. Ich dachte an Mozarts *Hochzeit des Figaro*, die die Aufhebung des ›*jus primae noctis*‹ unterstützte, an Schillers *Wilhelm Tell*, Goethes *Egmont*, Beethovens *Eroica* und *Wellingtons Sieg* und ich wusste, dass es eine moralische Pflicht der Gebildeten war, gegen Tyrannei Widerstand zu leisten.«¹⁹

Schoenberg stellt sein Werk also in die Tradition politisch motivierter Kunstwerke. Den aktuellen Hintergrund für seine Komposition bildete der japanische Angriff auf *Pearl Harbor* vom 7. Dezember 1941, gefolgt von der amerikanischen Kriegserklärung und Roosevelts *Day of Infamy*-Rede.²⁰ Über den Kompositionsprozess berichtet Schoenberg 1943 an *Carl Engel*:

»Es war – zumindest zu Beginn – eine große Schwierigkeit, Wege zu finden, diese 19 Strophen (mit jeweils 9 Zeilen) auszudrücken, die nur Hass, Verachtung, Satire und Hohn etc. enthalten, und dabei der Gefahr von Monotonie zu entgehen. [...] Ich glaube, ich habe viele Wege gefunden, Kontraste zu bilden und Abwechslung zu erzeugen.«²¹

1948 schreibt er an *Hans Heinz Stuckenschmidt*:

»Lord Byron, der vorher Napoleon sehr bewundert hatte, war durch seine einfache Resignation so enttäuscht, daß er ihn mit schärfstem Hohn überschüttet: und das glaube ich in meiner Komposition nicht verfehlt zu haben. [...] Vieles in der Musik, die ununterbrochen untermalt, unterstreicht und illustriert, bliebe unverständlich, ja sinnlos, wenn nicht Wort und Ton zur rechten Zeit auftreten.«²²

Es ging ihm also um eine minutiöse musikalische Illustrierung des Textverlaufs. Die *Ode an Napoleon* ist eine zutiefst expressive, ja expressionistische Umsetzung dieses Textes. In der Schärfe der musikalischen Sprache drückt sich Wut und Empörung aus. Dabei bleibt es für das Verstehen der Musik sekundär, dass ihr eine Zwölftonreihe zugrunde liegt und sie nach der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« angelegt ist, wie Schoenberg das von ihm entwickelte Verfahren nannte. Der für ihn untypische Dur-Schluss, hier Es-Dur, lässt sich verstehen als ein Hinweis auf die Tonart von Beethovens *Eroica*, die gleichfalls in Beziehung zu Napoleon steht. Ferner gibt es Zitate vom Anfang der Marseillaise und der Fünften Symphonie Beethovens.²³ Der Text von *Lord Byron* feiert den Niedergang des Korsen. Dass mit ihm hier Hitler und auch Mussolini gemeint sind, hat Schoenberg 1944 selbst zum Ausdruck gebracht,²⁴ die Gleichsetzung von Napoleons positivem Gegenspieler *Washington* mit Roosevelt ist sinnfällig. Und Ende 1945 schreibt er, das Gedicht gehe mit Napoleon um, wie wir mit Hitler umgegangen wären, wenn wir ihn lebend gefangen hätten.²⁵

Die Parallelisierung muss jedoch problematisch gesehen werden, denn Napoleon hat unzweifelhaft bedeutende Verdienste um die Grundlegung der bürgerlichen Gesellschaft. Schoenberg hoffte, dass diese eindeutig politisch ausgerichtete Ode in Amerika zu offiziellen Anlässen als politische Musik zu Propagandazwecken gespielt würde.²⁶ Der Verlag Schirmer hatte es deshalb an das *Office of War Information* weitergeleitet, das Interesse an dem Stück zeigte. Zum Zweck der Verbreitung in Europa erstellte Schoenberg die deutsche Fassung; auch eine französische und italienische Version wurden erwogen. Schoenberg sorgte sich auch um die richtige musikalische Interpretation seines Werkes. Mit Bedauern, dass keines seiner Werke in seiner Nähe aufgeführt würde, schreibt er 1944:

»Es wäre außerordentlich nötig, [die Ausführung] der Ode zu kontrollieren, weil immer die Gefahr besteht, dass es in dieser Art ›Schoenberg-Stil‹ aufgeführt wird, der nur in den Köpfen einiger mit meiner Musik weniger verbundener Anhänger existiert.«²⁷

Schoenbergs Hoffnung, dass das Werk als politische Botschaft häufig aufgeführt werde, erfüllte sich indes nicht. Allein der Dirigent *Hermann Scherchen*, der sich zeitlebens für humanitäre Bekenntnismusik engagierte, führte es in der Nachkriegszeit des öfteren auf. 1947 komponierte der 23-jährige *Luigi Nono* seine *Variazioni Canoniche* über die Reihe aus Schoenbergs *Ode to Napoleon* – eine Verbeugung vor diesem Werk, in dem Schoenberg den Untergang des Verursachers der größten Katastrophe des Jahrhunderts prophezeit.

III. *Zur Beziehung zwischen Gustav Mahler und Arnold Schoenberg* – Die persönliche Bekanntschaft zwischen Gustav Mahler (1860-1911) und Arnold Schoenberg (1874-1951) geht auf das Jahr 1905 zurück. Mahler empfand Zuneigung zum jungen Schoenberg, der gemeinsam mit *Alexander von Zemlinsky* immer wieder Gast bei den Mahlers war. Schoenberg hatte Respekt vor dem angesehenen, 14 Jahre älteren Komponisten, lehnte aber dessen Musik zunächst ab. In den Erinnerungen *Alma Mahlers* heißt es:

»Ich fragte damals Schönberg, ob er die Aufführung der IV. Symphonie, die bevorstand, anhören werde. Schönberg antwortete mit einem seiner beliebten Paradoxe: ›Wie kann Mahler bei der IV. etwas können, wo er doch schon bei der I. nichts gekonnt hat.‹ Ein echter Schönberg! Und dieser Mensch sollte Mahlers größter und tiefster Anhänger werden. Durch Zemlinsky kam später Schönberg in unser Haus. Es entspann sich zwischen Mahler und diesen beiden eine merkwürdige Art von Freundschaft. [...]

Schönberg wieder war voll jugendlichen Protestes gegen den älteren Künstler, den auch er verehrte. So kamen sie des Abends. [...]

Am Anfang immer ganz friedlich, aber plötzlich – irgend ein hochmütiges Wort von Schönbergs Seite, von Mahler eine etwas von oben herab betonte Zurechtweisung – und es krachte auf allen Seiten. Schönberg gefiel sich in Paradoxen ärgster Art [...]. Mahler erwiderte dozierend, doktrinär; Schönberg sprang auf und lief mit kurzem Gruß davon. Zemlinsky folgte kopfschüttelnd. Wenn die Türe sich hinter diesen beiden geschlossen hatte, sagte Mahler: ›Daß Du mir diesen eingebildeten Kerl nicht mehr einlädst!‹ Schönberg sagte auf der Stiege: ›Dieses Haus betrete ich nicht mehr!‹ Aber nach ein paar Wochen sagte Mahler: ›Sag einmal, warum kommen denn Eisele und Beisele (so nannte er die beiden im Spaß gern) nicht mehr zu uns?‹

Ich aber sagte nicht: ›Du wolltest es ja nicht,‹ sondern lud sie schnell wieder ein. Und die beiden, die darauf gewartet hatten, kamen ebenso schnell.«²⁸

In jener Zeit wurde heftig um die Neue Musik gerungen. Aufführungen neuer, innovativer Musik wurden gnadenlos niedergepiffen und ganze Konzertabende durch Störmanöver vereitelt. Zur Aufführung von Schoenbergs *Kammersymphonie* 1907 erinnert sich Alma Mahler:

»In der Mitte fingen die Leute an, laut mit den Stühlen zu rücken und ostentativ den Saal zu verlassen. Mahler erhob sich wütend, gebot Ruhe und erzwang sie. Nach Schluß der Aufführung stand er so lange vorne an der Logenbrüstung und applaudierte, bis die letzten Scharfmacher aus dem Saal waren. Dann erst fuhren wir heim, den ganzen Abend über das Problem Schönberg sprechend. Mahler sagte: ›Ich verstehe seine Musik nicht, aber er ist jung; vielleicht hat er recht. Ich bin alt, habe vielleicht nicht mehr das Organ für seine Musik.‹ – Am selben Abend rief mich der Professor der Musikgeschichte Guido Adler an: ›Gustav hat sich heute furchtbar exponiert ...es kann seine Stellung kosten ...Sie sollten derartiges verhindern.‹«²⁹

Ein anderer Zeuge berichtet Folgendes:

»Dialog im Bösendorfersaal, als kurz nach der Aufführung von Mahlers ›Sechster‹ bei Schönbergs *d-moll-Quartett* ein Wutschreiender und Zischender ostentativ neben den lebhaft applaudierenden Mahler trat und Pfiff. Mahler jäh auf ihn zu: ›Wie können sie sich unterstehen, zu zischen, wenn ich applaudiere?‹ – ›Ich habe auch bei Ihrer Dreck-Symphonie gezischt.‹ – ›Das sieht man Ihrem Gesicht sofort an!‹ – Und es hätte Tätlichkeiten gegeben, wenn die Streitenden nicht getrennt worden wären.‹³⁰

Dieses vielfach bezeugte Einschreiten Mahlers für Schoenberg ist dadurch motiviert, dass er in dem Jüngeren seine eigene Haltung wiederfand, um eines klar erkannten Weges und einer künstlerischen Überzeugung Willen einen Passionsweg zu beschreiten und freiwillig alle Leiden des Verkanntwerdens auf sich zu nehmen. Mahler sprach mit schärfster Bestimmtheit aus, dass er auch dort, wo er Schoenbergs Musik nicht verstehe, von der ehrlichen Heftigkeit seines Ringens die größte Achtung habe, und jedenfalls tausendmal mehr als für alle Wiederkäufer des Ewig-Gestrigen. Noch auf dem Sterbebett soll Mahler von der Sorge bestimmt gewesen sein, wer nun Schoenberg helfe.³¹

Ein Jahr nach Mahlers Tod bekannte sich Schoenberg seinerseits dezidiert und öffentlich zu Mahler. In einem enthusiastischen Artikel in der Wiener Musikzeitschrift *Der Merker* nennt er ihn einen Heiligen, einen der größten Tondichter aller Zeiten, und gemeinsam mit Beethoven den größten Menschen.³² In seiner Prager Rede aus dem gleichen Jahr findet sich jenes oft zitierte Bekenntnis im Hinblick auf Mahler, das sich zwar nur auf ein kompositorisches Detail bezieht, aber durchaus auf Schoenbergs gesamte Haltung zu Mahler übertragbar ist: »Ich halte es für wichtig zu bekennen, daß ich Saulus war, bevor ich Paulus wurde.«³³

Mahler und Schoenberg taten sich zunächst durchaus schwer mit der Musik des anderen, empfanden aber die Wahrhaftigkeit des künstlerischen Stre-

bens und das unnachgiebige Eintreten für den musikalischen Fortschritt. Dies war der Grund für ihren kompromisslosen Einsatz für das Werk des anderen.

-
- 1 Gustav Mahler. Briefe. Neuausgabe erweitert und revidiert von Herta Blaukopf. Wien-Hamburg 1982, S. 254.
 - 2 Ebd. S. 293.
 - 3 Brief vom 26.3. 1896, ebd., S. 149.
 - 4 Hans F. Redlich: Vorwort zur Studienpartitur der VI. Symphonie. Mainz 1968, S. IVf.
 - 5 Theodor W. Adorno: Mahler. eine musikalische Physiognomik. Frankfurt 1960, S. 51.
 - 6 Erschienen im April 1967 in der Zeitschrift »High Fidelity«. Zit. nach: Leonard Bernstein: Ausgewählte Texte. München 1988, S. 20.
 - 7 Kurt Blaukopf: Mahler. Eine Dokumentarbiographie. Wien 1976, S. 228.
 - 8 Gustav Mahler: Sechste Symphonie. Leipzig 1906, S. 194.
 - 9 Friedrich Brandes: Von der Essener Tonkünstlerversammlung II. In: Kunstwart 19 (1906), S. 427.
 - 10 Generalanzeiger für Dortmund und die Provinz Westfalen vom 29. Mai 1906; Fremdenblatt Wien, 5. Januar 1907; Neue Freie Presse, Wien, 10. Januar 1933.
 - 11 Adorno: Mahler (Anm. 5), S. 165.
 - 12 Gustav Mahler: Sechste Symphonie (Anm. 8), S. 35.
 - 13 Zit. nach Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin 1921, S. 209. Die Überlieferung dieses Zitats könnte auf Alma Mahler zurückzuführen sein, die Bekker bei der Vorbereitung seines Buches konsultierte (s. Vorwort). Ähnlich bringt schon Richard Specht 1913 diese Idee (Specht: Gustav Mahler. Berlin 1913, S. 282, S. 293).
 - 14 Musikalisches Wochenblatt 37 (1906), S. 462.
 - 15 Mahler: Briefe (Anm. 1), S. 111f.
 - 16 Gustav Mahler: Unbekannte Briefe. Hrsg. von Herta Blaukopf. Wien-Hamburg 1983, S. 83.
 - 17 Richard Specht: Mahler. VIII. Symphonie. Thematische Analyse. Leipzig-Wien 1912, S. 2.
 - 18 Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe. Hrsg. und erläutert von Henry-Louis de La Grange und Günther Weiß. Berlin 1995, S. 185.
 - 19 Arnold Schönberg: Sämtliche Werke. Reihe B, Band 24,2: Melodramen und Lieder mit Instrumenten, Teil 2. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz 1997, S. 104. Übers.: S.H.
 - 20 Ebd., S. 106.
 - 21 Brief vom 11. März 1943 an Carl Engel, Mitarbeiter des Schirmer-Verlags, ebd., S. 123. Übers.: S.H.
 - 22 Hans Heinz Stuckenschmidt: Schönberg. Leben - Umwelt - Werk. München 1989, S. 411.
 - 23 Schönberg: Werke (Anm. 19), S. 116.
 - 24 Brief vom 29. August 1944 an Hans Nachod, ebd., S. 132.
 - 25 Brief vom 30. November 1945 an Hermann Scherchen, ebd., S. 140.
 - 26 Vgl. ebd., S. 121.
 - 27 Brief vom 21. August 1944 an Felix Greissle, Mitarbeiter des Schirmer Verlag, ebd., S. 131f. Übersetzung: S.H.
 - 28 Alma Mahler: Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Amsterdam 1940, S. 99f.
 - 29 Ebd., S. 139.
 - 30 Specht: Mahler (Anm. 13), S. 29f.
 - 31 Vgl. das sehr eindringlich beschriebene Verhältnis Mahlers zu Schoenberg bei Richard Specht, ebd., S. 28-30. Mahlers letzte Sorge ist überliefert in Alma Mahler, Erinnerungen (Anm. 28), S. 242.
 - 32 Arnold Schoenberg: Gustav Mahler. In: Der Merker 3 (1912), S. 182f.
 - 33 Arnold Schoenberg: Prager Rede. In: Gustav Mahler. Tübingen 1966, S. 25. Die Rede wurde auf Deutsch erst nach Schoenbergs Tod erstmals publiziert, zuvor war nur eine englische Übersetzung erschienen.