

# GUSTAV MAHLERS JÜDISCHE MELODIEN

Von Max Brod, Prag

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. Namentlich der von Mystik umrauschten „dritten Mahlzeit“ (schlosch sude) zu Sabbatausgang, die ich mehrmals bei einem chassidischen Rabbi mitten unter seiner Gemeinde einnehmen durfte, kann ich nur mit tiefster Ehrfurcht gedenken. Ununterbrochen erklingen, bald von Einzelnen gesummt, bald vom Chor aufgenommen, aus den dunklen Ecken des ganz unbeleuchteten Vorstadtzimmers hervor und längs der ärmlich-würdevollen Tafel, 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, die er nahezu in jeder Symphonie breitausladend auftürmt (zum Beispiel im ersten Satz der I., III. und VI., in den Schlußsätzen der II., VI. und VII. Symphonie, im Lied „Revelge“), verschiedenartig gedeutet. Ein liebevoller Biograph (ich glaube Specht) 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. Und man konnte und kann noch bei jeder Mahler-Aufführung ein paar Liebhaber „vornehmer“ Musik, die daher ein andermal auf das viel rohere, aber glatte Formtalent Richard Strauß' hineinfallen, die Hände ringen sehen: „O diese Roheit, dieses ewige Bum—tra—tra!“ Noch andere fanden gerade im schrittweisen Viervierteltakt Mahlers das Bemühen, volksliederartig 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. Das Seltsame ist nämlich, daß auch diese Lieder einen oft scharf ausgeprägten Marschrhythmus aufweisen, auch dann, wenn der Text die allerhöchsten Dinge, Gott und Ewigkeit, besingt. Auch die „Stufenlieder“ und andere Psalmen werden so vorgetragen. Diese „Märsche“ sind also nichts Unheiliges, Banales, Militärisches, sie scheinen mir vielmehr sehr glücklich die feste entschlossene aufrechte Gangart einer gotterfüllten Seele zu symbolisieren. Man sieht gleichsam in unübersehbaren geschlossenen Massen die Heere gleichgesinnter Gottesstreiter heranrücken. Und ist es bei Mahler nicht derselbe Eindruck, wenn man näher hinhorcht? Ist es nicht im grandiosen Schlußsatz der II. Symphonie die unendliche Armada der den Gräbern entsteigenden Leiber, die zum jüngsten Gericht eilen, was Mahler im Marschtakt ausdrückt? — Oft wiederum bedeutet das ruhigere Schritt-Tempo eine stille Freude, wie in dem unbeschreiblich schönen Sabbatliede „Jißmechu bemalchusscho“. Es scheint, daß der Jude eine ganze Fülle verschiedenartig nüancierter Marscharten für ganz entgegengesetzte Gefühle bereithält. Nur dem Nichtjuden erscheint das als Monotonie, der

Jude fühlt die Unterschiede. — Und noch andere Eigentümlichkeiten hat die chassidische Volksweise mit Mahlers Melodik gemein: gewisse zwischen Dur und Moll schwebenden Melismen, sowie die Art, sich langsam in Bewegung zu setzen, zuerst denselben Ton einigemal zu wiederholen, für westliche Ohren eigensinnig oft, dann erst loszuschaukeln, in kleineren, bald gewaltigen Schwingungen. — 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, während die immerhin nicht viel leichter zu verstehenden Autoren Reger und Strauß sich viel schneller durchsetzten — sie beruhen darauf, daß sein Werk zwar äußerlich recht deutsch aussieht, den 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; wobei es natürlich kein Einwand ist, daß in Mahlers Oberbewußtsein das Judentum keine große Rolle gespielt haben mag. Sofort ändert sich das Bild, Form und Inhalt stimmen, nichts ist vorlaut, nichts übertrieben, nur die bekannte Situation des Gulusjuden hat neben dem urewigen Siegel allgemeiner Schönheit ihren besonderen Stempel beigedrückt. Ebenso geht es (nebenbei bemerkt), wenn man Heine nicht als deutschen Lyriker, Mendelssohn nicht als Klassiker der deutschen Musik, Meyerbeer nicht als italienischen Opernkompositeur und Offenbach nicht als Pariser Gamin auffaßt, sondern alle vier als große Söhne des jüdischen Volkes, deren Genius mit der spezifischen Judennot (nebst anderen Widerständen der Materie) zu ringen hatte. Es soll nicht gesagt sein, daß damit alles „Unechte“ an diesen Autoren echt, alles Halbe zu einem Ganzen wird. Nein, aber in ihrer Totalität werden sie klarer, geradliniger, einfacher, und manches falschklingende Detail kehrt plötzlich einen echten Herzensgrundton hervor. Bei Gustav Mahler, dem größten jüdischen Kunstgenie der Neuzeit, ist ja auch vom strengsten Standpunkt aus kaum etwas zu korrigieren. Trotzdem ist die veränderte Gesamtansicht wohltuend einheitlicher. 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.

□ □

## MUSIKALISCHE ZUSAMMENHÄNGE UND BEZIEHUNGEN

I

### Hektor Berlioz

Von Hans Ferdinand Redlich, Wien

Um die Erscheinung „Hektor Berlioz“ richtig zu fassen und zu werten, müssen wir uns notgedrungen der bewährten, wenn auch verpönten Methode der Analyse bedienen. Die geistige Gestalt Hektor Berlioz ist — sehr zum Unterschiede von seiner einheitlichen, für seine Zeit typischen, absolut Byronischen Persönlichkeit —