

Requiem für einen Atheisten

Claudio Abbado dirigiert *Das Lied von der Erde* und spricht über Politik

Am 18. Mai 1911 verstarb **Gustav Mahler**. Er hinterließ ein rätselhaftes Werk, das er 1908/1909 komponiert hatte. Es kam erst postum durch Bruno Walter am 20. November 1911 in München zur Aufführung. Einhundert Jahre nach Mahlers Tod dirigierte das Rätselstück nun Claudio Abbado mit den *Berliner Philharmonikern* sowie Anne Sofie von Otter (Mezzosopran) und Jonas Kauffmann (Tenor) als Requiem für einen Atheisten.



Welch ein seltsames, symphonisches Werk, Gustav Mahlers *Lied von der Erde*! Es knüpft an chinesische Dichtung an. Doch, was ist daran chinesisch? Was interessierte Mahler am **Chinesischen**? Im Mai 2009 konnte man das *Lied von der Erde* mit dem *Deutschen Symphonie Orchester* unter Ingo Metzmaker an gleichem Ort hören. Doch es erschloss sich nicht.



In dieser **Besprechung** eines der erschütterndsten Musikerlebnisse meines Lebens werde ich zunächst genauer auf die ursprünglichen, chinesischen Texte und die Rolle des Ichs in der chinesischen Lyrik eingehen, um dann Mahlers Eingriffe in die „Nachdichtung“ zu berücksichtigen und schließlich auf die epochale Aufführung durch Claudio Abbado und seine Äußerungen zum Verhältnis von »Musik und Politik« einzugehen.



Die Frage nach dem Ich und der Welt ist im Werk Gustav Mahlers wie in der chinesischen Lyrik eine prominente. Wie Teng-Leoh Chew in seinem Aufsatz *Tracking the Literary Metamorphosis in Das Lied von der Erde* herausarbeitet, unterscheidet sich die chinesische Poesie von der europäischer Sprachen insbesondere in dem „extremely loose syntactical framework“. (p. 1) Das hat Folgen für die Übersetzungspraxis und das Ich.



Die **Überlieferung** der chinesischen Poesie findet weiterhin auf völlig andere Weise als im europäischen Buch statt. Sie ist erstens Kaligraphie und zweitens oft Bestandteil eines (Roll-)Bildes. Mit der Kaligraphie, die vor allem im Pinselstrich den Prozess des Schreibens auf bildhafte Weise zum Piktogramm als Wort in Beziehung setzt, wird chinesische Poesie zu einem in europäischen Sprachen nicht übersetzbaren Vorgang.



Die Dichter schrieben mit dem **Tuschpinsel**. Jeder Punkt, jeder Strich im Piktogramm kann mit einem ganz verschiedenen Schwung geschrieben worden sein. Ein Druck ist immer schon eine Standardisierung des Poetischen. Das Uneinholbare chinesischer Poesie ist für den Titel *Das Lied von der Erde* zu bedenken, noch bevor es Mahler zu einer Komposition machte. Mit anderen Worten: was zu hören sein wird, ist und ist nicht chinesische Poesie.



Im Ausbleiben der **Syntax**, die bekanntlich das Verhältnis von Subjekt, Objekt, Prädikat und Adverbial, Tempus und Numerus regelt und erzeugt, hat nach Chew in der chinesischen Poesie zur Folge, dass ein und das selbe Gedicht nicht nur bei verschiedenen Lesern unterschiedliche „Bilder hervorrufen“ kann, sondern dass es auch unterschiedliche „Emotionen“ in ein und dem selben Leser zu verschiedenen Zeiten berühren kann. In der Offenheit, einem „limitless space“, dem unendlichen Raum der chinesischen Poesie sieht Chew eine Ähnlichkeit zur Musik.



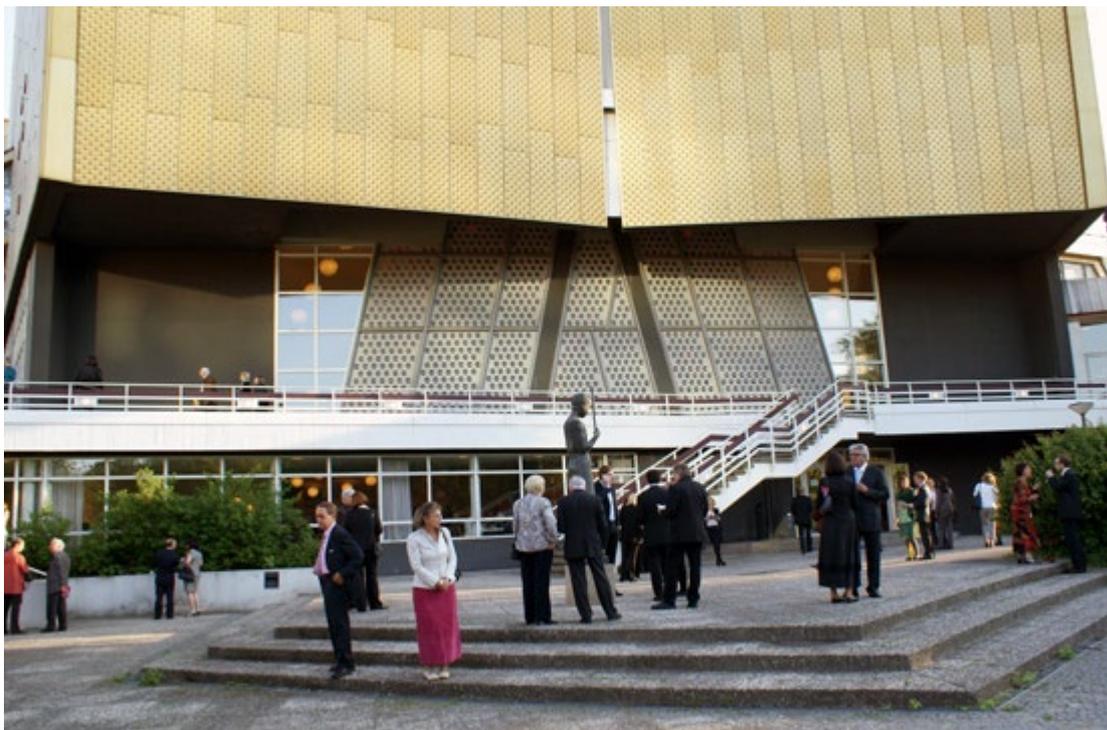
Hans Bethges (1876-1946) „Nachdichtung“ von Gedichten aus dem Chinesischen als *Die chinesische Flöte* (1907), an die Gustav Mahler quasi anknüpft, vollzieht eine **Syntaktisierung** der chinesischen Poesie. Es schließt die Poesie in die Syntax des Deutschen ein, um eine „definite perspectival position“ herzustellen. *Das Lied von der Erde* als lose Sammlung von Gedichten unterschiedlicher chinesischer Poeten wird letztlich durch Syntaktisierung allererst zu einer „Weltanschauung“ (Hermann Danuser).



Im Chinesischen ist das Verhältnis von **Welt** und Anschauendem als dem Poeten völlig offen. Chinesische Poesie ist durch das syntaktische Ausbleiben von zeitlicher – Verben werden in asiatischen Sprachen nicht konjugiert - und räumlicher Ordnung gerade keine „Weltanschauung“, in der eine innere oder/und äußere Welt von einem Ich angeschaut wird.



In der chinesischen Lyrik gibt es (k)ein Ich, das heutzutage selbst im Chinesischen als **wǒ** (ich) häufig vorkommt. Es gehört zu den häufigen Fehlern von Menschen, die in europäischen Sprachen aufgewachsen sind, im Chinesischen viel zu oft wǒ zu sagen. Am wǒ, muss man sagen, erkennt man den Europäer, wenn er Chinesisch spricht. Das wǒ regelt auch das ganze Wo! Selbst viele Chinesen haben durch die „Kulturrevolution“ vergessen, wie selten wǒ von Alters her im Gebrauch war. Als moderne Europäer sind wir zum Ich-Sagen syntaktisch verdammt.



Man muss diesen Unterschied zwischen chinesischer Poesie und der „Nachdichtung“ scharf herausstellen, um Gustav Mahlers Komposition und das, als was das **Chinesische** um 1900 in Europa und Deutschland formuliert wird, zu bedenken. China und das Chinesische, wie es in Europa und nicht zuletzt im Umkreis Preußens formuliert und gebraucht wird, sagt immer mehr über Weltbilder und Modernisierungsprozesse in Europa als über China.

Das Verhältnis des Wissens kehrt sich um. Von **China** wissen, heißt immer vor allem, was „wir“ selbst von uns „wissen“. Daran arbeitet seit geraumer Zeit der Berliner Kunsthistoriker Cay Friemuth. Was er in seiner ebenso interdisziplinär angelegten wie materialreichen Arbeit zu Tage fördert, ist Erstaunliches, auf das man gespannt sein darf.



Für das Chinesische in Europa um **1900** sind wahrscheinlich zwei Bewegungen entscheidend. Durch Richard Wilhelm (1873-1930) und Deutschlands prekären, kolonialen Aufbruch nach China (vgl. Satanische Chinesen) mit der Errichtung Qingdaos als einer deutschen Stadt der Kaiserzeit in China wird auch chinesische Dichtung für die Kunstschaffenden zugänglich und interessant. Es gibt sozusagen anderes als etwas Neues zu entdecken.

Eine **Standardisierung** des Chinesischen in neuartigen Wörterbüchern geht mit dem Interesse an dem Neuen einher. Mit *Herbert Giles' Chinese-English dictionary* erscheint 1892 ein erstes, modernes Wörterbuch, das ein heute noch gebräuchliches Transkriptionssystem für das Mandarin als chinesische Sprache entwickelt. Bethges Übersetzungen gehen häufig auf englische oder französische zurück. Nach 1900 entwickeln Ferdinand Lessing (1882-1961) und Wilhelm Othmer (1882-1930) ein deutsches Transkriptionssystem.



Für das „chinesische“ *Lied von der Erde* ist daher zu fragen, was Mahler an dem Chinesischen interessierte? Auffällig sind die bereits oft bemerkten deutlichen **Eingriffe** Gustav Mahlers in die „Nachdichtung“ von Bethge. Mahler hat bereits auf textlicher Ebene deutliche Änderungen vorgenommen. Am stärksten sind die Eingriffe im 6. Gedicht/Lied, mit dem das Lied auch endet. Insbesondere der Schluss des Liedes mit der Wiederholung *Ewig ... ewig ...* ist eine originäre Mahler-Komposition.

Das Konzept der **Ewigkeit** im europäisch-christlichen Sinn ist der chinesischen Poesie fremd. Es gibt das buddhistische Konzept der Wiederholung des Lebens in der Wiedergeburt als eine umfassende Lebenspraxis, die einer vollkommenen Befreiung vom Leben als Leiden entgegen strebt. Doch weder auf Seiten des Lebens in seinen Wiedergeburten noch auf Seiten des Todes als Abbruch der Wiedergeburten und Erleuchtung im Sinne Buddhas erscheint die Ewigkeit als teleologisches Konzept im Chinesischen.



Wie gut und ob Gustav Mahler überhaupt von chinesischer Dichtung informiert war, muss offen bleiben. Deshalb kann man auch offen lassen, ob Mahler bewusst einen buddhistischen Dichter, Mong Kao-Yen, mit dem taoistischen Wang Wei im 6. Lied verschneidet. Wesentlich einschneidender ist, dass der *Abschied* aus zwei Gedichten oder Teilen besteht, wie Chew gezeigt hat. Die 6 Lieder sind eigentlich **7**. Das verweist auf eine bestimmte, europäische Struktur, nämlich das Requiem.

Das **Requiem** besteht aus 7 Teilen oder Liedern:

- 1) *Introitus: Requiem aeternam dona eis, Domine* (gib ihnen die ewige Ruhe, oh Herr);
- 2) *Kyrie* (erbarme dich);
- 3) *Sequenz: Dies irae* (Tag des Zorns);
- 4) *Offertium: Domine Jesu Christe* (Darbietung: Herr Jesus Christus);
- 5) *Sanctus* und *Benedictus* (Heilig und Lobpreisung);
- 6) *Agnus Dei* (Lamm Gottes);
- 7) *Communio: Lux aeterna* (Gemeinschaft: Ewiges Licht).



Man kann der Struktur des Requiems die des *Lieds von der Erde*, indem es eben nicht um Gott, den Himmel und das ewige Licht – *lux aeterna* - geht, gegenüberstellen. Nicht zuletzt sind die 7 Teile des Requiem in der Regel mit einer Solostimme wie (liturgische) **Lieder** komponiert:

- 1) *Das Trinklied vom Jammer der Erde,*
- 2) *Der Einsame im Herbst,*
- 3) *Von der Jugend,*
- 4) *Von der Schönheit,*
- 5) *Der Trunkene im Frühling,*
- 6/7) *Der Abschied.*



Wahrscheinlich könnte man nun mit einer ausführlicheren Analyse die **Gegenüberstellungen** der einzelnen Teile des Requiems mit dem *Lied der Erde* durcharbeiten. Doch die Kontrastierung von *Agnus Dei* und *Communio* mit dem *Abschied* sollte ausreichen. Versprechen *Agnus Dei* und *Communio* am Schluss des Requiem eine ewige Gemeinschaft im Glauben an Gott und ewiges Licht, so geht es zunächst um einen Abschied von einem Freund, also gerade dem Verlust von Gemeinschaft. Und die Schlussverse bei Mahler lauten:

Die liebe Erde überall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig
Blauen licht die Fernen!
Ewig ... ewig ...

Das ewige **Licht** der Gemeinschaft in Gott ist verkehrt zu „Blauen licht die Fernen“. Das ist syntaktisch schwer zu fassen. Denn es ist nicht unbedingt „ein blaues Licht der Ferne“. Anstelle eines lichten Versprechens auf die Ewigkeit bleibt Dunkel, ob sich nur die Fernen im Blauen lichten. „Die liebe Erde überall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu“, folgt noch der Syntax, doch dann scheitert sie oder, mit anderen Worten, sie löst sich auf. Gemeinschaft, Licht und Ewigkeit werden äußerst rätselhaft.



In Johannes Brahms' (1833-1897) **Deutschen Requiem** von 1866 endet das sinfonische Requiem noch mit einem Bibeltext, Offenbarung des Johannes 14, 13, und „Feierlich“ in „F-Dur, C“:

Selig		sind		die		Toten,
die	in	dem		Herrn		sterben,
von		nun				an.
Ja,		der		Geist		spricht,
daß	sie	ruhen	von	ihrer		Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.						

Erstens ist in Mahlers *Lied von der Erde* keine Gemeinschaft mehr zu erwarten, obwohl es noch kurz zuvor heißt: „Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.“ Doch diese **Heimat** ist nur noch eine metaphorische des Nichts. Denn im Schlussvers überlebt nicht etwa das Ich im ewig, sondern die Erde ohne (m)ich. Phonetisch-klanglich verlischt das Ich gerade im Ewig als ewich. Kein Gott, kein Herr, dem die Toten sterben, kein Versprechen vom ewigen Licht. Zweitens spricht kein Geist mehr wie noch bei Brahms, vielmehr wird die Sprache rätselhaft.



Am Mittwochabend in der **Philharmonie** brachte Claudio Abbado die Aufführung des *Lieds von der Erde* genau auf diesen Punkt. Dabei muss ein Medieneffekt bedacht werden. Sieht und hört man die Aufführung auf ARTe, dann war jedes Wort von Jonas Kauffmann und Anne Sofie von Otter deutlich zu verstehen. Schallplattenaufnahmen, Radio- und Fernsehübertragungen unterliegen indessen einer Tontechnik, die am Pult gesteuert wird. In der Philharmonie selbst in Block B rechts, Reihe 9, Platz 1 übertönte allerdings der große Orchesterklang über weite Strecken die Sänger. Einzig das 6. Lied schiebt so ganz und gar den Text in die Aufmerksamkeit. Am stärksten im Verhauchen des Ewig durch Anne Sofie von Otter.

Oft wird von der **Privatheit**, von den tiefsten, privaten Gefühlen gesprochen, die Gustav Mahler im *Lied von der Erde* zum Ausdruck gebracht habe. Günter Wand (1912-2002) sprach beispielsweise davon, dass ihm Mahler in seiner Musik zu privat sei. Die Gefühle werden nicht unbedingt mit dem Tempo der einzelnen Liedsätze angesprochen: Allegro pesante - Etwas schleichend. - Ermüdet - Behaglich heiter - Comodo. - Dolcissimo - Allegro - Schwer. Geht es da um ein privates Ich und wenn ja, dann wie?



Hörte man *Das Lied von der Erde* in der Philharmonie, dann fällt vor allem auf, wie die Stimme des Ichs zum Bestandteil des Orchesterklangs wird. Nicht die Gefühle und Stimmungen sollen verstanden werden. Da ist vielmehr der polyphone **Klang** des Lebens, der Erde. Obwohl Mahler an dem Ich in den Übersetzungen festhält, es geradezu verstärkt, entschwindet dieses Ich in einer eurozentrischen Perspektive doch nahezu völlig im Orchesterklang.

Die **Koinzidenz**, die in Gustav Mahlers *Lied von der Erde* mit chinesischer Poesie stattfindet, ist jener Verlust der Perspektive, die die Übersetzer recht eigentlich eingeführt hatten und die für die Moderne konstitutiv ist, doch deren Verlust bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts beklagt werden wird. Gustav Mahler ist nicht nur modern in seinem Requiem. Vielmehr wird es zu einem Requiem auf das Ich der Moderne.



Es ist die unaussprechliche **Kunst** Claudio Abbados mit seiner Aufführung am Mittwoch, diesen Punkt herausgearbeitet zu haben. Ulrich Eckhardt sprach am Donnerstagabend in der Humboldt-Universität zu Berlin, davon dass die Zuhörer in der Philharmonie, die humanistische Botschaft von Abbados Weise *Das Lied von der Erde* zu dirigieren, verstanden hätten und deswegen im Saal eine minutenlange Stille geherrscht habe. Abbado hat das nicht kommentiert.



Claudio Abbado hat als Musiker und Dirigent eine starke, politische **Haltung**. Er hat sie nicht nur in den 60er und 70er Jahren entwickelt und z.B. mit seinem Freund, dem Schauspieler Bruno Ganz auch verschiedentlich zur Aufführung gebracht, vielmehr hat er sie durch vielfache Orchestergründungen praktiziert und sich einem überdrehten Musikbetrieb entzogen. Von Humanismus indessen würde er allerdings weniger sprechen.

Es war in der Veranstaltung der Reihe der *Mosse-Lectures* in der Tat beeindruckend, wie Bruno Ganz sozusagen das Wort für die Frage nach dem **Politischen** in der Kunst ergriff und beispielsweise die Gründung der *Schaubühne am Halleschen Ufer* aus einem revolutionären Impuls der Schauspieler erzählte. Abbado und Ganz, soviel wurde deutlich, sind Freunde aus ihren politischen Aktivitäten in der Kunst geworden. Doch Abbado kann und will wahrscheinlich weniger über die Praxis des Politischen in der Musik sprechen, als vielmehr über institutionelle Veränderungen durch Konzertprogramme, Festival- und Orchestergründungen. Darin war und ist er erstaunlich und nachhaltig aktiv.



Was es letztlich war, das die **Stille** nach dem letzten Ton des Orchesters ausmachte, lässt sich nicht sagen. Und vielleicht sagt man schon zuviel, wenn man dann vom „Verstehen eines Humanismus“ oder dem „ethischen Gedanken“ in der Art und Weise, wie Claudio Abbado Gustav Mahler dirigiert, spricht. Meine Analyse rührte von einer Erschütterung her, die die Aufführung des *Lieds von der Erde* durch Claudio Abbado in mir auslöste. Es geht dabei natürlich auch um Humanismus und Ethik nur auf andere Weise.



Man kann *Das Lied von der Erde* nach diesem Mittwochabend in Berlin nicht mehr allein im Kontext des subjektlogischen Privaten begreifen. Vielmehr hat Gustav Mahler mit der Folie der chinesischen **Lyrik** eine Möglichkeit gefunden, die christlich-europäische Tradition und die Moderne gleichzeitig in Frage zu stellen. Wie er die buddhistischen und taoistischen Gedichte einsetzt, lässt eine versöhnliche Esoterik weit hinter sich. Das ist das wirklich Erschütternde am Ewigen.

Torsten Flüh

Tags : [gustav mahler](#) . [claudio abbado](#) . [berliner philharmoniker](#) . [mosse-lectures](#) . [humboldt-universität zu berlin](#) . [requiem](#) . [das lied von der erde](#) . [chinesisch](#) . [china](#) . [syntax](#) . [musik](#) . [welt](#) . [politik](#) . [bruno ganz](#) . [jonas kauffmann](#) . [anne sofie von otter](#) . [ewig](#) . [licht](#) . [johannes brahms](#) . [deutsches requiem](#) . [heimat](#) . [klang](#)