

«VENI CREATOR SPIRITUS»

Der Heilig-Geist-Hymnus in Gustav Mahlers Achter Sinfonie

Glaubt man Gustav Mahlers (1860–1911) eigener Einschätzung, so handelt es sich bei seiner im Sommer 1906 komponierten 8. Sinfonie um sein wichtigstes Werk, demgegenüber all seine anderen Kompositionen – darunter spätere Meilensteine wie das «Lied über die Erde» und seine 9. Sinfonie – verblasen und «nur wie Vorstufen wirken».¹ Über die geradezu kosmische Dimension seiner eben fertiggestellten Komposition resümiert Mahler in einem Brief an Willem Mengelberg: «Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschl[iche] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.»²

Tatsächlich mangelt es Mahlers 8. Sinfonie nicht am Pathos des Monumentalen. Mit einem Großaufgebot an drei riesigen Chören, acht Solisten und einem weit über 100 Instrumentalisten umfassenden Orchester sprengt die Sinfonie bisherige räumliche und klangliche Kategorien, was ihr den ursprünglich als Werbegag zur Uraufführung von Emil Gutmann geprägten Beinamen «Symphonie der Tausend» einbrachte. Die euphorisch aufgenommene Uraufführung fand am 12. September 1910 in München in einem eigens errichteten, gigantischen Saal statt, der Platz für 4.000 Menschen bot. Auch die Textauswahl weist, wie der Komponist selbst bemerkt, die anderthalb Stunden dauernde, fast durchgehend gesungene «Sinfonie-Kantate» als ein Werk der Extreme aus: «Diese achte Sinfonie ist schon dadurch merkwürdig, daß sie zwei Dichtungen in verschiedenen Sprachen vereinigt; der erste Teil ist eine lateinische Hymne, und der zweite Teil nichts Geringeres als die Schlußszene des zweiten Teiles des «Faust».»³ Gewagt erscheint die Kombination des liturgischen Pfingsthymnus ‘«Veni Creator Spiritus» mit der Anachoretenszene aus

DOROTHEE BAUER, geb. 1983, Dr. theol, Universitätsassistentin am Lehrstuhl für Dogmatik und Dogmengeschichte an der Universität Wien; Mitarbeiterin dieser Zeitschrift.

Faust II – zweier bedeutender Texte, die nicht nur ein Zeitabstand von 1.000 Jahren voneinander trennt.

Die umjubelte Sinfonie der Superlative gehört zugleich zu den umstrittensten Werken Mahlers. Theodor W. Adornos (1903–1969) polemisches Diktum von der «symbolischen Riesenschwarte»⁴ steht für das Verdikt der Gigantomanie, des maßlosen Größenwahns, das auch zeitgenössische Konzertkritiker äußerten. Beargwöhnt wurde vor allem das kompositorische Amalgam aus zwei derart heterogenen Texten. Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer (1907–2001) sprach von dem «theologisch wie poetisch – fast absurden Einfall [...], in der Achten Symphonie die Hymne «Veni creator spiritus» mit dem Chorus mysticus aus dem zweiten *Faust* zu einer nicht bloß musikalischen, sondern spirituellen Einheit zwingen zu wollen». Dadurch sei «vom herrischen Tonsetzer» nicht nur der *Faust*, sondern «vor allem die lateinische Hymne umgedeutet» worden und eine «Tonschöpfung der totalen religiösen und poetischen Zweckentfremdung»⁵ entstanden. Usurpation religiöser und literarischer Inhalte, so lautet der Vorwurf.

In ähnlicher Stoßrichtung lässt sich mit Theodor W. Adorno fragen: Wer oder was wird im «Veni Creator Spiritus» angerufen? Wird hier das Kommen des Heiligen Geistes klangstark beschworen oder aber wird mit dem «Creator Spiritus» der eigenen künstlerischen Schaffenskraft gehuldigt – eine Deutung, die sich auf einer Linie mit Goethes Diktum sehen kann: «Der herrliche Kirchengesang: *Veni Creator Spiritus* ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie; deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht.»⁶ Stellt der erste Teil der Sinfonie eine pneumatologische Vereinnahmung dar, die vorgibt, den Schöpfergeist zu erbitten, in Wahrheit aber selbstreferentiell die eigene Kreativität, den kompositorischen Genius mit fulminanten Klangschwaden beweihräuchert? Mahlers vermeintliches «Hauptwerk» sei, so Adorno, die «missglückte, objektiv unmögliche Wiederbelebung des Kultischen. [...] In Wahrheit betet es sich selbst an.» Der Anruf «Veni Creator Spiritus» beziehe sich «auf die Musik selbst. Dass der Geist kommen solle, erbittet, die Komposition solle inspiriert sein. Indem sie das Venerabile des Geistes mit sich selbst verwechselt, verwirrt sie Kunst und Religion.»⁷

Vor diesem Hintergrund soll der erste Teil von Mahlers Achten einer kritischen Würdigung unterzogen werden. Wie kam Mahler dazu, die Hälfte seines *opus summum* einem mittelalterlichen Geist-Hymnus zu widmen? (1) Inwiefern beeinflusst Goethes *Faust*, dessen Gedankenwelt Mahler besser kannte als die des lateinischen Hymnus, die Interpretation des Geist-Hymnus? (2) Wie deutet Mahler kompositorisch den Text aus und welche pneumatologisch bedeutsamen Facetten bringt er zum Klingen? (3) Wie ist nun die Vertonung des Geist-Hymnus zu bewerten – «totale religiöse Zweckentfremdung», Kunst-Religion, klingende Geist-Epiklese, musikalisches Credo?

Zu Entstehung und geistigem Umfeld der Sinfonie

Bereits in früheren Sinfonien hatte Mahler religiöse Inhalte aufgegriffen. Von seiner 2. Sinfonie mit dem programmatischen Beinamen «Auferstehungssinfonie» über den die göttliche Liebe fulminant in Klang setzenden Finalsatz seiner dritten Sinfonie, seinem in die vierte Sinfonie integrierten Lied «Das himmlische Leben» hin zum späteren Finale seines «Liedes von der Erde» – die Themen der menschlichen Sehnsucht, der göttlichen Liebe, der Hoffnung auf Unsterblichkeit und eschatologischer Versöhnung bei Gott durchziehen sein gesamtes musikalisches Schaffen.⁸ Auch wenn Mahler nachgesagt wird, dass karrierepolitische Gründe für seine Konversion vom Judentum zum Katholizismus mit ausschlaggebend waren, so beschreiben Zeitgenossen ihn doch als religiös tiefsinnigen Menschen, dessen Glauben zugleich offen für nicht-christliche Einflüsse war.⁹ So bekundet Mahlers Kollege Oskar Fried: «Er war ein Gottsucher. Mit einem unerhörten Fanatismus, mit einer beispiellosen Hingabe, mit einer unerschütterlichen Liebe war er stets auf der Suche im Menschen, in einem Jeden, nach dem Göttlichen. Sich selbst sah er als göttliche Sendung und war ganz von ihr erfüllt. Eine durch und durch religiöse Natur im mystischen, nicht aber im dogmatischen Sinn.»¹⁰

Rekurrierte Mahler in früheren Kompositionen auf Gedichte von Klopstock oder Rückert, so greift er in seiner Achten erstmals einen liturgischen Text auf. Es ist anzunehmen, dass Mahler, der zwar der katholischen Liturgie gegenüber affin war und dem seine Frau Alma bescheinigt, dass die religiösen Gesänge und Choräle in seinen Sinfonien «echt empfunden»¹¹ waren, eher bei-läufig auf den Pfingsthymnus stieß: «Da fiel mir zufällig neulich ein altes Buch in die Hände und ich schlage den Hymnus «Veni creator spiritus» auf – und wie mit einem Schlage steht das Ganze vor mir: nicht nur das erste Thema, sondern der ganze erste Satz, und als Antwort darauf konnte ich gar nichts Schöneres finden, als die Goetheschen Worte in der Anachoretenszene!»¹²

Skizzen belegen, dass der Hymnus «Veni Creator Spiritus» ideell und zeitlich am Anfang des Kompositionsprozesses stand.¹³ In kürzester Zeit, innerhalb von nur wenigen Wochen des Sommers 1906, komponierte Mahler seine monumentale Sinfonie in einem «wirklich pfingstlichen Schaffensrausch»¹⁴. Von legendarischer, verklärender Ausschmückung ist seine nachträgliche Schilderung des Kompositionsprozesses überzeichnet. Beim Eintritt in sein Komponierhäuschen in Maiernigg am Wörthersee im Juni 1906 habe ihn der «spiritus creator» gepackt: Er «schüttelte und peitschte mich 8 Wochen lang bis das Größte fertig war»¹⁵. In seiner Darstellung ist nichts zu spüren von der anfänglichen Schaffenskrise, von der seine Frau Alma berichtet. Auch die beiden ursprünglich viersätzigen Entwürfe der Sinfonie werden unterschlagen.

Vielmehr beschreibt Mahler den Entstehungsprozess rückblickend «wie eine blitzartige Vision [...] ich habe es nur aufzuschreiben gebraucht, so, als ob es mir diktiert worden wäre.»¹⁶ Es klingt beinahe, als sei der Geist selbst über ihn gekommen und habe Mahler – dem Offenbarungsempfänger – die Komposition eingegeben, ihn mit Inspiration, Kreativität und Schaffenskraft überschattet. Mahler scheint die Bedeutung seiner Komposition durch eine höhere, quasi göttliche Autorschaft nachträglich legitimieren zu wollen.

Mahler notierte den lateinischen Text des Hymnus in seinem Komponierhäuschen offenbar zunächst aus dem Gedächtnis. Als er merkte, dass die dazu komponierte Musik über den Text «hinausquoll», also umfangreicher war als der Text, deponierte er «in rasender Aufregung [...] nach Wien und ließ sich den ganzen alten lateinischen Hymnus telegraphieren». Zu dieser, etwas längeren Textfassung passte die Musik – oh Wunder – ganz genau. Mahler hatte, so die legendarische Notiz von Alma Mahler, bereits zuvor «intuitiv die vollen Strophen auskomponiert.»¹⁷

Die Texte der Sinfonie

Mit dem Hymnus «Veni Creator Spiritus» vertont Mahler einen Text, der mit der jüngeren Sequenz «Veni Sancte Spiritus» zu den Grundtexten der Pfingstliturgie gehört.¹⁸ Vieles spricht dafür, Hrabanus Maurus (780–856) als Verfasser des anonym überlieferten Gebets anzunehmen, der «eine poetische Summe biblischer und patristischer Pneumatologie»¹⁹ vorgelegt hat. Den verschiedenen, voneinander abweichenden Handschriften des Hymnus zufolge, die bis ins 10. Jahrhundert zurückreichen, umfasst er sechs ambrosianische Strophen, die dem Versmaß des jambischen Diameters folgen. Die siebte Strophe, je nach Überlieferung eine Schlussdoxologie oder die nur in wenigen Quellen nachzuweisende Strophe «Da gaudiorum praemia», dürfte als zahlensymbolische Anspielung auf die sieben Gaben des Geistes sekundär eingefügt worden sein. Seinen liturgischen Ort hatte der Hymnus, dessen frühester Gebrauch für die Synode von Reims im Jahr 1049 belegt ist, seit dem Hohen Mittelalter als Hymnus zur Vesper und zur Terz von Pfingsten, zu liturgischen und nichtliturgischen Anlässen. Konzilien und Synoden werden damit eröffnet. Heute ist er zur Vesper von Christi Himmelfahrt bis zur zweiten Vesper von Pfingsten vorgesehen, im Gotteslob aufgeführt unter der Nr. 341 mit der originalen gregorianischen Melodie, in der Übersetzung von Friedrich Dörr (Nr. 342) und der Übersetzung von Heinrich Bone (Nr. 351).

Wie auch bei anderen Kompositionen, nimmt Mahler am Text aus kompositorischen und programmatischen Gründen Änderungen vor: Umstellun-

gen von Strophen, Versen und einzelnen Worten (die originale Strophen- und Versfolge ist durch Zahlen zu Beginn der Zeilen gekennzeichnet), leitmotivische Wiederholungen von Textteilen, Auslassungen (in eckigen Klammern), Ersetzen einzelner Worte, Hinzufügungen von Worten (in runden Klammern). In seiner Sinfonie umfasst der Hymnus «Veni Creator Spiritus» siebeneinhalb Strophen. Mahler lag keine deutsche Fassung des Textes vor, an dem sich seit dem Mittelalter zahlreiche namhafte Übersetzer zu schaffen machten, auch Goethes Übersetzung des Pfingsthymnus war Mahler offenbar nicht bekannt.

1. Veni, creator Spiritus!
Mentes tuorum visita.
Imple superna gratia,
quae tu creasti pectora.

Komm, Schöpfer Geist, kehr bei uns ein,
besuch das Herz der Kinder dein:
Die deine Macht erschaffen hat,
erfülle nun mit deiner Gnad.

2. Qui (tu) Paraclitus diceris.
Donum Dei altissimi.
Fons vivus, ignis, caritas
et spiritalis unctio.

Der du der Tröster wirst genannt,
vom höchsten Gott ein Gnadenpfand,
du Lebensbrunn, Licht, Lieb und Glut,
der Seele Salbung, höchstes Gut.

4c Infirma nostri corporis.
4d Virtute firmans perpeti.
4a Accende lumen sensibus.
4b Infunde amorem cordibus.

Stärk unsres Leibs Gebrechlichkeit
mit deiner Kraft zu jeder Zeit.
Zünd an in uns des Lichtes Schein,
gieß Liebe in die Herzen ein.

5. Hostem repellas longius.
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevio
vitemus omne pessimum
[ersetzt: noxium].

Treib weit von uns des Feinds Gewalt,
in deinem Frieden uns erhalt,
dass wir, geführt von deinem Licht,
in Sünd und Elend fallen nicht.

3. Tu septiformis munere,
dextrae paternae digitus.
[tu rite promissum Patris
sermone ditans guttura]

O Schatz, der siebenfältig ziert,
o Finger Gottes, der uns führt,
Geschenk, vom Vater zugesagt,
du, der die Zungen reden macht.

6. Per te sciamus, da [,] Patrem,
noscamus [atque] Filium,
[Te utriusque] Spiritum
(per te) credamus omni tempore.

Gib, dass durch dich den Vater wir
und auch den Sohn erkennen hier
und dass als Geist von beiden dich
wir allzeit glauben festiglich.

Da gaudiorum praemia, (da,)
 da gratiorum munera.
 Dissolve litis vincula,
 adstringe pacis foedera.

Gib der Freuden Belohnung,
 gib die (Auf)Gaben der Gnaden.
 Löse die Fesseln des Streits,
 knüpfe das Band des Friedens.

(Deo) (sit) Gloria Patri Domino(,) (et) (Filio) Natoque, qui a mortuis
 Surrexit, ac Paraclito
 (Gloria) in saeculorum saecula. [Amen]

Dem Vater Lob im höchsten Thron
 und seinem auferstandnen Sohn,
 dem Tröster auch sei Lob geweiht
 jetzt und in alle Ewigkeit.²⁰

Bereits Mahlers Aussage von der blitzartigen Erleuchtung bei der Lektüre des Hymnus «Veni Creator Spiritus», auf den er «als Antwort [...] gar nichts Schöneres finden» konnte als Goethes Worte in der Anachoretenszene, legt nahe, dass Mahler den Pfingsthymnus «gerade nicht im Sinne eines aus dem christlichen Kult stammenden Texts, sondern vielmehr im Sinne der Schlusskonzeption von Goethes *«Faust»*²¹ verstand. Goethe fungiert gewissermaßen als hermeneutischer Schlüssel zu Mahlers Deutung des Pfingsthymnus. Insbesondere Goethes Idee von der Entelechie als der Schaffenskraft, die das Menschsein ausmacht, scheint Mahler, der seit seiner Jugend ein profunder Kenner der Texte Goethes war und der *Faust* besonders schätzte, bewegt zu haben. Immer wieder bekannte sich Mahler zu der Überzeugung, dass der Lebenssinn in der ständigen (künstlerischen) Produktion bestünde. An Alma schreibt er: «Der Mensch – und alles Wesen wahrscheinlich – sind unaufhörlich productiv – (...) Nun wirst Du vielleicht schon ahnen oder wissen, was ich von den *«Werken»* der Menschen halte. Sie sind das wahrhaft Flüchtige und Sterbliche; aber was der Mensch aus sich selbst macht – was er durch rastloses Streben und Leben wird, das ist das Dauernde.»²² Der Mensch als rastlos Schaffender und Strebender verwirkliche darin seine ihm eigene Bestimmung. Wie passend mag ihm vor diesem Hintergrund der Appell an den «Creator Spiritus» erschienen sein, weniger als Person der Trinität denn als «Schöpfer Geist», an dem die menschliche Kreativität und Inspiration teilhaben. Jens Malte Fischer resümiert: «Nicht also katholisch war diese Vertonung gemeint, sondern durchaus goetheisch.»²³

Auch Mahlers Konzeption von Erlösung zollt dem Goethe'schen Weltbild, wie es im *Faust* zur Geltung kommt, Tribut. «Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen» (T. 369ff; V. 11936f), heißt es mit Bezug auf Fausts Erlösung. Das menschliche Streben, sein Schaffensdrang, sein Bemühen werden zur menschlichen Voraussetzung der Erlösung. Ihm kommt die Gnade, die Liebe entgegen, bei Goethe personifiziert im «Ewig-Weiblichen», der «Mater gloriosa» mit Anspielung auf den christlichen Marienkult. Dass bei Goethe zwar Anklänge, jedoch keine genuin christliche Soteriologie zu finden sind,

braucht an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Lassen wir Mahler selbst sprechen, der in einem Brief an seine Frau Alma das Ende von *Faust II* deutet und dabei betont, dass das «Ewig-Weibliche», die allversöhnende Liebe, auf Erden nur «im Gleichnis» zu verstehen sei: «Das, was uns mit mystischer Gewalt hinanzieht – was jede Creatur, vielleicht sogar die Steine, mit unbedingter Sicherheit als das Centrum seines Seins empfindet, was Göthe hier – *wieder in einem Gleichniß* – das *Ewig Weibliche* nennt – nämlich das *Ruhende*, das *Ziel* – im Gegensatze zu dem ewigen Sehnen, Streben, sich Hinbewegen zu diesem Ziele – also dem Ewig Männlichen! – Du hast ganz recht, es als die *Liebesgewalt* zu charakterisieren. Es giebt unendlich viele Vorstellungen, Namen dafür.» Im Jenseits, «*dort aber*» wird der Leib von seiner «irdischen Unzulänglichkeit» befreit sein, dann bedarf es keines Gleichnisses mehr für das Unbeschreibliche: «Das *Ewig Weibliche* hat uns *hinangezogen* – Wir sind da – Wir ruhen – Wir besitzen, was wir auf Erden nur ersehnen, erstreben könnten. Der Christ nennt dieß die «ewige Seligkeit» und ich mußte mich dieser schönen und zureichenden mythologischen Vorstellungen als Mittel für meine Darstellung bedienen – der adäquatesten, die dieser Epoche der Menschheit zugänglich ist.»²⁴ Das irdische Streben und Tagwerk des Menschen, für das er den Schöpfer Geist erbittet, findet dereinst – so eine christliche Lesart der Sinfonie – Ruhe bei Gott, in seiner unbeschreiblichen, versöhnenden Liebe.

Klingende Pneumatologie? Musikalische Akzentuierungen

Kompositorisch folgt Mahler im ersten Teil seiner 8. Sinfonie weitgehend dem strophischen Aufbau des Hymnus, verbindet die immer wieder durchbrochene Strophenfolge zugleich mit der erweiterten Tektonik der Sonatenhauptsatzform. Dabei werden einzelne Themen, die mit besonderer Semantik verknüpft sind, leitmotivisch eingesetzt, sie verknüpfen die beiden Teile.

Die Sinfonie setzt mit einem vollen Es-Dur-Akkord der Orgel ein, darauf stimmt der Doppelchor fortissimo das erste Hauptthema an: «Veni, Veni creator spiritus». Das einprägsame Motiv mit fallender Quarte, Pause und aufsteigender Septe, in markant punktierter Rhythmik, dem Sprechduktus folgend, wird von Mahler im Verlauf der Sinfonie immer wieder eingespielt. Der leitmotivische Einsatz, durchaus in Varianten, verdeutlicht die Eindringlichkeit der Bitte. Die Wucht und Kraft des Themas macht bereits wirkungsästhetisch die Stärke und geballte Schaffenskraft, beinahe explosive Poiesis des Schöpfergeistes erfahrbar. Mahler war sich der überwältigenden Wirkung des Beginns durchaus bewusst: «Nach dem ersten Thema wird kein Widersacher mehr im Saal sein, es muss jeden umwerfen»²⁵. Eigentlich ist das Attribut «Creator» Gott

Vater, dem Schöpfer des Himmels und der Erde, vorbehalten. Der Hymnus spielt an auf die schöpferische Lebenskraft des Geistes, der bei der Erschaffung der Welt über dem Wasser schwebt (vgl. Gen 1,2), der bei der Taufe Jesu am Jordan und in jedem Neugetauften neuschöpfend wirkt. Indem Mahler in der letzten Strophe, der Schlussdoxologie, den Lobpreis des Vaters musikalisch mit dem Veni-Thema verbindet, ordnet er folgerichtig den Schöpfergeist der Sphäre des Vaters zu.

Der Invokation folgt die Kontemplation, ganz im Sinne des zweiten Themas des Sonatensatzes (T. 46ff): «*Imple superna gratia*» – «erfülle uns mit höchster Gnade». Die kantable, zarte Passage in Des-Dur verbreitet eine Aura der Gnade: «Gnade ist die Atmosphäre des Geistes. Der Pfingststurm «vom Himmel her» hat hier die sanftere Form einer himmlischen, von oben heranwehenden Geistigkeit.»²⁶

Der Schöpfergeist wird in der zweiten Strophe als *fons vivus, ignis, caritas* tituliert. Die Liebe (*caritas*) wird mit dem Feuer (*ignis*) verbunden, in Anspielung auf die Feuerzungen der Pfingstgeschichte, die ihren Ausdruck im feurigen Reden der Apostel finden. In Mahlers Vertonung fällt auf, dass das Wort «*caritas*», das zum pneumatologischen Grundvokabular gehört, das einzige der gesamten Sinfonie ist, das ohne Orchesterbegleitung oder kontrapunktische Verflechtung unisono von vier Gesangssolisten deklamiert wird und so in ausgedünnter Besetzung ein Höchstmaß an Textverständlichkeit garantiert (vgl. T. 94). Die *caritas*, der Mahler in früheren Entwürfen zur 8. Sinfonie einen eigenen Satz widmen wollte, wird zu einem Schlüsselbegriff der Sinfonie, der eine Brücke zum zweiten Teil herstellt und zugleich pneumatologisch bedeutsam ist. In der Tradition wurde Liebe (*caritas, diligentia, amor*) geradezu zu einem Eigennamen des Heiligen Geistes. Bei Thomas von Aquin heißt es: «*nomen amoris [...] est proprium nomen Spiritus sancti*»²⁷, wobei er das Diktum von Gregor dem Großen aufgreift: «Der Heilige Geist selbst ist die Liebe»²⁸.

Dass der Heilige Geist nicht nur den Geist des Menschen, sein Inneres erfüllt, sondern auch seinem Körper Stärke verleiht, deklamiert Mahler in getragenen Klängen (T. 141ff), die die körperliche Schwäche spürbar werden lassen: «*Infirmi nostri corporis. Virtute firmans perpeti.*» «So nimmt sich auch der Geist unserer Schwachheit an» (Röm 8,26). Der Heilige Geist gewährt «Licht für den Verstand, Liebe für das Herz, Kraft für den Leib, dem das ewige Leben verheißen ist.»²⁹

An die Metaphorik von Licht und Liebe knüpft Mahler mit den prominent vertonten Versen «*Accende lumen sensibus. Infunde amorem cordibus*» an. «Mit plötzlichem Aufschwung», so die Partituranweisung, ertönt das «*Accende*» in kraftvollem Fortissimo unisono, unter erstmaligem Einsatz des Knabenchors (T. 262). Bei der Generalprobe zur Uraufführung bekundete Mahler

gegenüber Anton Webern: «Diese Stelle bei «accende lumen sensibus» – da geht die Brücke hinüber zum Schluß des «Faust». Diese Stelle ist der Angelpunkt des ganzen Werkes»³⁰. Auf die leitmotivisch eingesetzte Melodie des Accende-Themas erklingt eine der wichtigsten Aussagen des zweiten Teils: «Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen. Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen; und hat an ihm die Liebe gar von oben teilgenommen, begegnet ihm die sel'ge Schar mit herzlichem Willkommen» (Teil 2, T. 385ff).

Bemerkenswerterweise führt Mahler beim ersten Erklängen des «Accende lumen sensibus» die Tonart E-Dur ein. Er konterkariert damit nicht nur die traditionelle Tonartendisposition des Sonatensatzes, dessen Hauptthema in der denkbar weit entfernten Tonart Es-Dur steht: E-Dur ist bei Mahler mit einer eigenen Semantik belegt. Als «überirdische Offenbarung, Himmelsöffnung» (Paul Bekker) und «Paradies-Tonart»³¹ (Gerd Indorf), als «lautes Aufzucken» (Christian Friedrich Daniel Schubart), als «himmlische, visionäre Tonart», die die «neue Welt einführt» (Donald Mitchell), als Tonart, die «schließlich auf die Sphäre einer himmlischen Instanz»³² (Peter Revers) verweist, hat E-Dur bei Mahler eine überirdische Konnotation. Eine erstaunliche Parallele ergibt sich zur Semantik, die der einige Jahrzehnte später komponierende Olivier Messiaen (1908–1992) mit der Tonart E-Dur verbindet. E-Dur ist bei Messiaen, der beim Erklängen von Akkorden vor seinem inneren Auge Farben sah, mit der Farbe Rot-orange verbunden. In seiner Farbenlehre erläutert er, dass rot-orange die Farbe des Heiligen Geistes und insbesondere die Farbe der Liebe sei: Der Heilige Geist ist «gleichzeitig die Flamme der göttlichen Liebe, mit rot-orangem Zeichen (die Flammen von Pfingsten), und die Wahrheit mit blauem Zeichen»³³. Den Farben Rot-orange und Blau entsprechen Messiaen zufolge verschiedene Attribute des Heiligen Geistes: «In dem Maße, wie der Heilige Geist die Göttliche Liebe versinnbildlicht, ist er *rot*.» Die azurblaue Farbe des Himmels hingegen stehe für die göttliche Weisheit. «Der Geist Gottes nämlich ist sowohl Liebe als auch Weisheit, Ausgießung und Wahrheit. Doch es ist die Liebe, die den Zugang zur Wahrheit öffnet. Es sind Feuerzungen, die sich am Pfingsttag über die Apostel herabgesenkt haben. Die Liebe ist das Feuer, das eingibt, reinigt und erneuert.»³⁴ Widmet sich die Sequenz «Veni Sancte Spiritus» mehr der göttlichen Weisheit, so setzt der Hymnus «Veni Creator Spiritus» die göttliche Liebe ins Wort. Mahler scheint gerade die Aspekte der Liebe und des Lichtes besonders angesprochen zu haben, die er – kongenial mit Messiaen – in sprechenden E-Dur-Klängen vertont.

Der erste Teil mündet mit der Schlussdoxologie in eine fulminante Fuge, in der fast alle Themen des ersten Satzes nochmals eingespielt werden: «Gloria sit Patri Domino et Filio natoque, qui a mortuis surrexit, ac Paraclito.» Der

hymnische Jubel, die Affirmation, die klanggewaltige Verherrlichung Gottes, das Bekenntnis des dreieinen Gottes beschließt in apotheotischer Überhöhung die Vertonung des Heilig-Geist-Hymnus.

Ausklang

Alfred Roller berichtet über seinen Freund Gustav Mahler: «Er war tief religiös. Sein Glaube war der eines Kindes. Gott ist die Liebe und die Liebe ist Gott. Diese Idee kehrte in seinem Gespräch tausendfältig immer wieder. Ich fragte ihn einst, warum er eigentlich keine Messe schreibe. Er schien betroffen. «Glauben Sie, dass ich das vermöchte? Nun, warum nicht? Doch nein. Da kommt das Credo vor.» Und er begann das Credo lateinisch herzusagen. «Nein, das vermag ich doch nicht.» Aber nach einer Probe der «Achten» in München rief er mir in Erinnerung an dieses Gespräch fröhlich zu: «Sehen Sie, das ist meine Messe.»³⁵

Mahler nimmt in seiner Achten eigenwillige Verknüpfungen vor: Pneumatologie und Soteriologie, der Creator Spiritus findet sein Pendant in der Mater gloriosa, der Verkörperung des «Ewig-Weiblichen», der liturgische Pfingsthymnus geht eine Verbindung ein mit Weltliteratur des 19. Jahrhunderts. Mit seiner Sinfonie ist ihm kein dogmatisch korrektes System gelungen. Und doch gleicht seine Achte Sinfonie am ehesten einem persönlichen Glaubensbekenntnis, inspiriert durch Gedanken in Goethes *Faust*: einem Credo an den Schöpfer Geist, der stärkend wirkt und der die Liebe Gottes ausgießt «in unsere Herzen» (Röm 5, 5), einem Credo an die Liebe, die den Tod überwindet. Das menschliche Streben, das Bemühen um ein gelingendes Leben darf, gerade im Bewusstsein der eigenen Schwäche, auf die Gnade und göttliche Liebe hoffen, die im Wirken des Heiligen Geistes schon im Leben spürbar sind. Mahler komponierte seine Achte Sinfonie in seinem letzten unbeschwerten Sommer. Die Affirmation, der Jubel, die Begeisterung dieser Musik stehen im Schatten des Kommenden: der Verzweiflung über die Untreue seiner Frau, des Todes der Tochter, der eigenen Erkrankung. Mahler starb 10 Monate nach der Uraufführung seiner Achten Sinfonie.

Anmerkungen

- 1 Richard SPECHT, *Zu Mahlers Achter Symphonie*, in: Tagespost, 59. Jhg. (1914), Nr. 150, Morgenblatt vom 14. Juli 1914, 9. Bogen; zitiert nach: Christian WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler. Konzeption einer universalen Symphonik*, Frankfurt/M. u.a. 2000, 14.
- 2 Gustav MAHLER, Brief an Willem Mengelberg (Poststempel 18.8.1906), in: Herta BLAUKOPF (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien – Hamburg 1982, Nr. 360, 312.
- 3 Richard SPECHT, *Zu Mahlers Achter Symphonie*, zit. nach: WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie* (s. Anm. 1), 14.
- 4 Theodor W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1978, 182.
- 5 Hans MAYER, *Musik und Literatur*, in: Arnold SCHÖNBERG u.a., *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, 142–156, hier 149. Vgl. ähnlich Hans MAYER, *Gustav Mahler und die Literatur*, in: *Gustav Mahler* (Musik-Konzepte, Sonderband 1), hg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, München 1989, 150–158. Kritisch dazu: Dieter BORCHMEYER, *Gustav Mahlers Goethe und Goethes Heiliger Geist*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 32 (1994) 18–20.
- 6 Johann Wolfgang von GOETHE, *Maximen und Reflexionen*. Aphorismus Nr. 762, zit. nach: WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie* (s. Anm. 1), 255.
- 7 Theodor W. ADORNO, *Mahler* (s. Anm. 4), 182–183.
- 8 Vgl. Helmut HOPING, *Sehnsucht und Unsterblichkeit. Musik und Religion bei Gustav Mahler*, in: *Her-Korr* 65 (2011) 260–265. Zur religiösen Semantik der Auferstehungssinfonie und Mahlers Glaubenszugänge vgl. bes. Dominik SKALA, *Mahlers Auferstehung. Theologische Notizen zur Zweiten Symphonie*, in: *IKaZ Communio* 40 (2011) 574–583. Zum religiösen Horizont der Werke Mahlers vgl. Constantin FLOROS, *Gustav Mahler. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung*, Wiesbaden 1977.
- 9 Fakt ist, dass Mahler ohne Taufe wohl keine Chance auf den Posten des Kapellmeisters in Wien gehabt hätte. Seine Frau Alma Mahler beschreibt ihn als Christ, der gleichwohl auch zu seinen jüdischen Wurzeln stand, vgl. Alma MAHLER-WERFEL, *Gustav Mahler. Erinnerungen*, Frankfurt/M. 1991, 124: «Er konnte an keiner Kirche vorbei, ohne hineinzugehen, er liebte Weihrauchgeruch, die gregorianischen Gesänge. Seine Wahrhaftigkeit sagte ihm, dass seine Skepsis der jüdischen Religion gegenüber und seine Taufe keineswegs sein Judentum vergessen machen könnten.» Eine differenzierte Auseinandersetzung leistet Christian WILDHAGEN, «Sehen Sie, das ist meine Messe! Mahlers Religiosität», in: *Gustav Mahler Sinfonien. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hg. von Renate ULM, München – Kassel u.a. 2001, 239–246; vgl. auch Jens Malte FISCHER, «*Es geht dir nichts verloren*» – *Glaube und Weltanschauung*, in: DERS., *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, München 2010, 481–500.
- 10 Oskar FRIED, zitiert nach FISCHER, *Gustav Mahler* (s. Anm. 9), 482.
- 11 MAHLER-WERFEL, *Gustav Mahler* (s. Anm. 9), 125.
- 12 Richard SPECHT, zitiert nach: WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie* (s. Anm. 1), 14.
- 13 Zur Entstehung der Sinfonie, den verschiedenen Entwürfen und Skizzen vgl. die detaillierte Studie von WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie* (s. Anm. 1), 29–107.
- 14 FISCHER, *Gustav Mahler* (s. Anm. 9), 642.
- 15 Gustav MAHLER, Brief an Alma vom 8. Juni 1910, in: *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*. Erste Gesamtausgabe. Hg. und erl. von Henry-Louis de LA GRANGE und Günther WEISS, Nr. 303, 423–426, hier 424.
- 16 Richard SPECHT, zitiert nach: WILDHAGEN, *Die Achte Symphonie* (s. Anm. 1), 15.
- 17 MAHLER-WERFEL, *Gustav Mahler* (s. Anm. 9), 125.
- 18 Zum Hymnus «*Veni Creator Spiritus*» vgl. die Studien von Dom Robert LE GALL, *Zwei Hymnen zum Heiligen Geist. «Veni Creator Spiritus» und «Veni Sancte Spiritus»*, in: *IKaZ Communio* 27 (1998) 143–157, bes. 144–151; Alex STOCK (Hg.), *Lateinische Hymnen*, Berlin 2012, 188–203; Heinrich LAUSBERG, *Der Hymnus «Veni Creator Spiritus»*, Opladen 1979; Franz Joseph MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. 1, 241–243; Adalbert SCHULTE, *Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale*, Paderborn 1898, 187–191; André WILMART, *L'hymne et la séquence du Saint-Esprit*, in: DERS., *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen âge latin*, Paris 1971, 37–45; Raniero CANTALAMESSA, *Komm, Schöpfer Geist. Betrachtungen zum Hymnus Veni Creator Spiritus*, Freiburg i.Br. 1999.
- 19 STOCK, *Lateinische Hymnen* (s. Anm. 18), 190. Stock sieht die von Lausberg vorgenommene und gemeinhin kolportierte Datierung des Hymnus' im Umfeld der Synode von Aachen (809 n.Chr.) und die Annahme, dass es sich um einen «doktrinalen Kampfhymnus» zur Aufnahme des «Filioque» in das Glaubensbekenntnis handle, nicht als zwingend an.

- 20 Die bekannte liturgische Übersetzung stammt von Heinrich Bone, der sich an der Übertragung durch Angelus Silesius orientiert. Die vorletzte Strophe «Gib der Freuden Belohnung», die nicht bei Bone belegt ist, folgt einer wörtlichen Übersetzung.
- 21 Michael MURRMANN-KAHIL, «*Veni creator spiritus – wenn er aber nicht kommt?*» *Die Beschwörung des Religiösen in der autonomen Kunst am Beispiel Gustav Mahlers*, in: Wiener Jahrbuch für Theologie 5 (2004) 171–183, hier 175.
- 22 Gustav MAHLER, Brief an Alma MAHLER vom 20.06.1909, zit. nach: DE LA GRANGE – WEISS (Hg.), *Ein Glück ohne Ruh'* (wie Anm. 15), 385f.
- 23 FISCHER, Gustav Mahler (s. Anm. 9), 637.
- 24 Gustav MAHLER, Brief an Alma vom 22. (?) Juni 1909, in: DE LA GRANGE (Hg.), *Ein Glück ohne Ruh'* (s. Anm. 15), 389.
- 25 Richard SPECHT, zitiert nach: Gerd INDORF, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i.Br. u.a. 2010, 363.
- 26 STOCK, Lateinische Hymnen (s. Anm. 18), 193.
- 27 THOMAS VON AQUIN, *Summa Theologiae* I, q. 37, art. 1, co.
- 28 GREGOR DER GROSSE, *Homiliae in Evangelia* 30,1 (PL 76, Sp. 1220), zitiert bei: THOMAS VON AQUIN, *Summa Theologiae* I, q. 37, art. 1, sc.
- 29 LE GALL, Zwei Hymnen (s. Anm. 18), 150.
- 30 Gustav MAHLER, zitiert nach: Peter REVERS, *Achte Symphonie*, in: *Mahler Handbuch*. Hg. Von Bernd SPONHEUER und Wolfram STEINBECK, 329–342, hier 339.
- 31 INDORF, *Mahlers Sinfonien* (s. Anm. 24), 366 mit Beleg für Zitat Bekkers.
- 32 REVERS, *Achte Symphonie* (s. Anm. 29), 339 mit Belegen.
- 33 Olivier MESSIAEN, zitiert nach: Wolfgang RATHERT – Herbert SCHNEIDER – Karl A. RICKENBACHER (Hg.), *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* (Musikwissenschaftliche Publikationen 30,1), Hildesheim – Zürich – New York 2012, 441.
- 34 MESSIAEN, zit. nach: RATHERT, *Texte, Analysen, Zeugnisse* (s. Anm. 33), 444.
- 35 Alfred ROLLER (Hg.), *Die Bildnisse von Gustav Mahler*, Leipzig u.a. 1922, 26.

Abstract

«*Veni Creator Spiritus*»: *A hymn to the Holy Spirit in Gustav Mahler's Eighth Symphony*. In the first part of his epic Eighth Symphony, Gustav Mahler sets the Latin hymn «Veni Creator Spiritus» to music. Mahler's symphonic recourse to the Pentecost hymn makes his acclaimed «Symphony of a Thousand» at the same time one of his most controversial compositions. Reproaches include the usurpation of religious content (Hans Mayer) and the confusion of art and religion (Theodor W. Adorno). Against this background, the article undertakes a critical appraisal of Mahler's musical approach to the hymn. First, the spiritual horizon and the genesis of the symphony are reflected. Then the question is discussed to what extent the final scene from Goethe's *Faust II*, which dominates the second part of the symphony, can be seen as a hermetic key to Mahler's understanding of the Pentecost hymn. Mahler's interpretation of the «Veni creator spiritus» is presented on the basis of exemplary musical passages. References to Olivier Messiaen are made. Finally, Mahler's setting of the Pentecostal hymn is appreciated as a dogmatically not entirely consistent, but very personal testimony of the composer's faith.

Keywords: Mahler's Eighth Symphony – Pentecost hymn – Veni Creator Spiritus – Goethe's Faust II – music and religion