

## **Giorgio Serena und Gustav Mahler: zwischen romantischem Weltschmerz und Lebenslust.**

*Wie fremd fühle ich mich in dieser Welt!*

*Mein ganzes Leben ist ein andauerndes Sehnen nach Hause zurückzukehren.*

*Oh geliebte Welt, wann wirst du diesen Verlassenen in dir aufnehmen?*

*Mein Bedürfnis mich auszudrücken ... beginnt erst dort,  
wo dunkle Ahnungen herrschen,  
an der Pforte zu der anderen Welt,  
wo die Dinge nicht mehr durch Raum und Zeit bestimmt sind.*

*(Gustav Mahler)*<sup>[1]</sup>

Seit Jahren wußte Giorgio Serena, daß irgendwann der Augenblick kommen würde, sich mit Gustav Mahler auseinanderzusetzen.

Von entscheidender Bedeutung war der Einfluß, den Mahler auf ihn ausgeübt hat. Niemals sollte diese Begegnung erzwungen werden, sondern eher abwartend, bis der Augenblick reif sein würde und er selbst stark genug, um diese tiefe Verbindung zu pflegen.

Serena sammelt all seine Kräfte, um sich diesem Vergleich zu stellen und um sich einen tiefen Einblick in die Seele des Komponisten zu verschaffen. Hineintauchen und sich von ihr durchdringen lassen.

Besondere Schwierigkeiten, technischer und konzeptueller Natur, mußten in Angriff genommen werden. Themen und Rhythmen aus der Musik auf Bild darzustellen, erforderte die Ausarbeitung eines speziellen Ausdrucksmodells bzw. einer besonderen synästhetischen Syntax.

In der Zwischenzeit hat er Bekanntschaft mit anderen für ihn wichtigen Autoren gemacht. Serena, scharfsinniger wissenschaftlicher Restaurator inniger *künstlerischer Verwandtschaften*, führte sie ins Innere seiner ihm heiligen Einzäunung und schaffte somit eine Art *Bruderschaft*. So entstanden Ausstellungen, die Nievo, Beckett, Buzzati gewidmet waren. Durch diese Verbrüderung wurden sein künstlerisches Bewußtsein gestärkt und sein künstlerischer Horizont erweitert.

Die wichtigsten Merkmale, die der Maler mit diesen wenigen Auserwählten teilt, sind auf den Einfluß Mahlers zurückzuführen, den der Komponist auf Serena von Anfang an ausgeübt hat und ihm den *kulturellen Horizont* geöffnet hat.

Mit dem Malzyklus „Das Lied von der Erde“ ist also der Augenblick dieser lang ersehnten Begegnung gekommen.

*Mit 22 Jahren habe ich meine Liebe zu Mahlers Musik und meine „romantische Ader“ entdeckt. Seine Musik hat meine chronische „existentielle“ Sehnsucht geschmälert und in eine Art „magische Erzählung“, in ein „archetypisches nordisches Märchen“ verwandelt – das schafft sonst nur Schuberts Musik. Mahlers und Schuberts fahrende Gesellen vermitteln uns nie den Eindruck, sich an den „festen Sachen“ des Lebens festklammern zu wollen, beide sind sich dessen bewußt, daß ihr irdisches Dasein nur vorübergehend ist, sie beschränken sich darauf, erleichterte Träger zerbrechlicher Gefühle zu sein.*

*Das Toblacher Häuschen, „das schöne kleine Häuschen“ wie Mahler sein vorhergehendes Komponierhäuschen im Wald in Steinbach nannte, war für mich seit je her der Inbegriff der*

*Materialisierung eines Märchens der Gebrüder Grimm. Es war für mich ein wahres Erlebnis in diesem „magischen“ Wald die Erde sammeln zu dürfen, und eben mit dieser Erde den „sagenhaften“ Raum in der Bilder-Mikrowelt zu schaffen.....*

*Die kleinen Skulpturen, die ich forme und auf meinen Bildern anbringe, stellen die Figur des Orpheus, den Sänger des Hades dar, so wie es die alten Völker übrigens auch gemacht haben. Wie ein junger Orpheus, der aus der Hölle zu steigen versucht, findet Mahler Zuflucht in Toblach, wo er in der idyllischen Abgeschiedenheit seine „Trilogie des Abschieds von der Welt“, die letzten drei Werke seines Lebens schreibt.*

*Ich bin der Meinung, daß Mahler der ideale Komponist für nostalgisch veranlagte Menschen ist, die ihre Trauer aufarbeiten müssen<sup>2</sup>: In Mahlers Musik finden wir die Wut wegen des Verlustes, die schmerzliche Erinnerung, die immer wieder auftaucht. Seine Musik stellt eine Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten dar. Dank seiner Musik kehrt das vertraute Gesicht des geliebten Menschen wieder zurück. Auch deshalb werde ich niemals aufhören, Mahlers Musik, die gleichzeitig irdisch und metaphysisch ist, zu lieben<sup>3</sup>.....*

Mit kaum zwanzig Jahren widmet sich Serena leidenschaftlich dem Studium der sinfonischen klassischen Musik. Und über Bruckner, rein zufällig, stößt er auf Mahler. Seine Musik ergreift ihn im Innersten: eine neue Eingebung weist ihm den endgültigen Weg zur Heimat seiner Wahl.

Und Dank dieses Einflusses, wie er uns selbst in dem oben zitierten, langen autografischen Passus bestätigt, fühlte sich der Maler immer mehr von den Themen, der Ästhetik, der Philosophie und der Kunst angezogen, die das kulturelle Leben der zu Ende gehenden Habsburger Monarchie charakterisieren. Mahler ist es, der ihn mit der süßen Fäulnis der mitteleuropäischen, vor allem der Wiener Kultur der Jahrhundertwende bekannt macht, mit der kosmischen Einsamkeit und den epikureischen “Fin de siècle”- Anhängern an eine Zweig’sche *Welt von gestern*, mit dem dramatischen Karussell der absoluten, romantisch-dekadenten Dichotomien, wo Todessehnsucht und *Lebenslust* vereint sind. Für Serena bedeutet Mahler *Ahnung* und *Gegenwart*<sup>4</sup>.

In diesem Kontext findet er zu sich selbst und entdeckt einen idealen *humus* zur Kultivierung der eigenen Natur, die sich seit Kindertagen zur Melancholie, zu schmerzlichen Entdeckungen und existentiellen Fragen hingezogen fühlt.

Später, wenn der Maler entdecken sollte, dass die *Trilogie des Todes* in Toblach komponiert worden ist, in den Wäldern, wo er gewöhnlich seine Ferien im Sommer verbracht hat, entsteht ein unauflösbarer Bund mit dem Musiker. Die Verbindung zur Erde, der *Naturlaut*<sup>5</sup>, die Qual, die durch die Einsicht entsteht, dass die Idylle unmöglich geworden ist, die hartnäckige Modernität der trivial-diessseitig gewollten Motive einer *Volkstümlichkeit*<sup>6</sup> innerhalb des metaphysischen Gewebes der Sinfonien: all diese Elemente sollten sichtbar werden. Serena hat jetzt *das Raunen der Erde*, durch *das Mahler zu ihm sprach*<sup>7</sup> erhört.

Um die authentische geistige Konsonanz der beiden Künstler ganz zu verstehen, ist es notwendig, ein paar Grundbegriffe einzuführen.

Vor allem den Mythos<sup>8</sup>, das Symbol, die Grundform, den Prototyp.

Diese ursprünglichen Elemente und Sinnzusammenhänge herauszuarbeiten, wiederaufzunehmen und in ein Gehäuse von *gleichartigen*, um das *Herzstück* angeordneten *Objekten* einzugliedern: dies ist das konstante Anliegen des Malers, seiner Mentoren, die wie er Archäologen des Mysteriums der Existenz sind.

Auf Grund seines Naturells verfolgt Serena seine Nachforschungen in systematischer Weise und mit Nachdruck, um die Grundformen, die Ursprungherkmale seines Wesens als Mensch und Künstler auszugraben, zu säubern und einzuordnen. Zu diesem Zweck benutzt er als Übersetzungscode und Interpretationsschemata Bilder von Figuren oder Inhalten, die seinem Seelenzustand<sup>9</sup> am ehesten entsprechen und die ihm helfen, ein kritisches Bild von sich selbst zu entwerfen.

Das fortwährende Wiederaufnehmen von Ähnlichem, die Fülle von Entsprechungen, die in fast obsessiver Weise um einen Korpus kreisen, die *verwandten Geister* dienen eben diesem Zweck. Es handelt sich um das *sich Wiedererkennen in Anderem*. Im Spiegel des Anderen. Das Auffinden von Formen *außerhalb des eigenen Ich* ist nichts anderes als die äußere Spur eines schwierigeren und tieferen *Suchens im Inneren*. Und am Ende ist das Zitat nichts anderes als die echtste und reinste Form dieser Suche. Cesare Pavese, auch er eine Persönlichkeit, die Serena sehr lieb ist, vertritt die Ansicht, *das Leben jedes Künstlers und Menschen sei nichts anderes als das ununterbrochene Bemühen darum, die eigenen Mythen zu entmythologisieren*.

Und das Wiederaufnehmen des Mythos, des Symbols, des Vergangenen mit all der damit verbundenen Nostalgie, ist einer der Aspekte, der ihn in die unmittelbare Nähe von Mahlers Werk rückt, das so sehr davon angefüllt ist.

Wir bemerken jetzt, wie sogar die Suche nach Elementen einer Ursprungs-Wahrheit, wie dem Mythos, sich leicht in eine Spielart von dekorativem Ästhetizismus verwandeln kann.

Wir erleben dies häufig gerade im sensuellen, impressionistisch dekadenten "Jung-Wien". Man denke nur an die Prosastücke von Hofmannsthal und Schnitzler oder an die an Wilde erinnernden intelligenten Posen von Kraus oder Loos<sup>10</sup>.

Der Mythos zeigt sich fast nie wirklich bloß; ihn bloß zu legen, ist ein schwieriges Unterfangen. Eher wird er erahnt, nur undeutlich wahrgenommen, ist noch umhüllt von seinem zufälligen poetischen Schleier, von den spezifischen Formen eines jeweiligen kulturellen Kontextes.

Der Mythos ist also Zugang zu einem Universum von Übereinstimmungen, die aufzufinden wir uns vorgenommen haben.

Bei Serena ist diese Suche eine rein strukturelle Angelegenheit.

Nach dem Bloßlegen der Grundformen<sup>11</sup> oder besser durch den Prozess ihres Bloßlegens werden sie im Bewußtsein aktiviert, in einem energiegeladenen Höhenflug, der uns an eine andere wichtige Bezugsperson bei Mahler erinnert, nämlich an Nietzsche, bei dem der *Übermensch* sich durch die *Macht des Willens*<sup>12</sup> hervorbringt.

Und auf dem Weg zu Nietzsche, dem unversöhnlichen Umwerter und Meister des Abgrunds, stoßen wir auf ein anderes, bei Mahler typisches und auch für Serena fundamentales Grundgefühl: die *Freude am* und sogar *im Schmerz* oder allgemeiner gesagt, die Koexistenz von scheinbar gegensätzlichen, auseinanderstrebenden<sup>13</sup> Impulsen, welche die sogenannten *Décadents*<sup>14</sup> charakterisieren.

In der *Geburt der Tragödie* klärt der Philosoph das vitale, Wagnerische Substrat seines klassischen Weltbildes, das sich vor allem auf eine dionysisch-musikalische, erotisch-kreative Reaktion auf den Schmerz und die chaotische Irrationalität der Existenz gründet. Dieser Schmerz, so Nietzsche in der *Genealogie der Moral* ist notwendig und fruchtbar; er kommt mit dem *Willen zur Macht*, nährt das dionysische Element und kann und darf absolut nicht ausgeschlossen werden<sup>15</sup>. Die wirkliche Dekadenz kennt folglich keinen Schmerz, und dies bedeutet den Verzicht auf ein Agieren. In diesem Sinne sind weder Mahler mit seinem titanischen Kampf<sup>16</sup> und seinem heroischen und verzweiferten Versuch, trotz der starken und widerstrebenden Impulse<sup>17</sup> zu überleben, noch Serena mit seinem melancholisch vergeistigten, aber entschlossen agierenden Malen<sup>18</sup> wirkliche *Décadents*. Schon in der Antike fragte sich Euripides, *wer denn wirklich wissen könne, ob das Leben nicht etwa das Sterben und das Sterben nicht etwa das Leben sei? Vielleicht sei unser ganzes Leben nur ein Sterben*.

In diese Perspektive, die den Tod mit einschließt, oder es zumindest versucht, die das Leben als Mischung von Himmel und Hölle begreift, reihen sich die Künstler ein, die die Grenzen ausloten und deren Symbole distillieren, zu denen Mahler und Serena von Natur aus gehören.

Nicht nur im Mythos, einem Symbol für den Ursprung und einem Zeichen, das auf Vergangenes hinweist, was erinnert werden soll, findet Serena Mahler wieder, sondern auch im Tod, *vor dem Tor*,

das in eine andere Welt führt<sup>19</sup>. Und wir wissen, dass sich dieses Tor für den Komponisten am Ende schließen sollte, denn er hatte weder seinen Willen befreien<sup>20</sup>, noch sich von ihm befreien können und so die Rettung in jener Resignation gefunden, die er am Ende des *Liedes von der Erde*, im *Abschied*<sup>21</sup> thematisiert hat. Seine Krankheit hat sich als wirklich tödlich erwiesen. Die dunklen *Vorahnungen* haben sich bewahrheitet.

Die *condition humaine* und die psychologische Konstitution von Serena sind da wohl verschieden. Obwohl er sehr viele Gefühle des Lehrmeisters kennt und nachempfinden kann, will er in dieser Welt verweilen, Brücken schlagen und Türen öffnen, durch seine Arbeit als Künstler, Zeuge und Sammler von Spuren.

Deshalb hat Serena 2007 Mahlers letzte Schaffensstätte aufgesucht, hat dort die Erde gesammelt, die er für die Verwirklichung seiner Bilder<sup>22</sup> brauchte.

Hier hat das neue, ehrgeizige Projekt seinen Ausgang genommen: Musizieren mit dem Farbenkasten oder vielmehr ein Versuch der bildlichen Übertragung der Musiksprache - Mahler'sche Empfindungen und Themen auf Bild gebracht! Auf Bild gebrachte verklärte Erinnerungen an Stätten, an denen Mahler gewirkt hat, doch diesmal hat Serena das gesamte Oeuvre „übersetzen“ müssen, was technisch sehr schwierig ist. Erleichtert wurde das Ganze von der Tatsache, daß Serena mit dem großen Meister sehr vertraut ist, sowohl thematisch, philosophisch als auch spirituell.

Aus methodologischer Sicht zeichnet sich Serenas Stil, der in den letzten beiden Jahren sehr gereift ist und eine gewisse Ausgeglichenheit erlangt hat, dadurch aus, daß er frei von abrupten Bewegungen oder radikalen Erneuerungen ist. Also eine Art Revolution, Trägerin eklektischer Keime, die dem Künstler fremd ist, der eher dazu neigt, die mühsam ausgewählten und durch einen langsamen Entwicklungsprozeß erzeugten Elemente zu hegen und pflegen.

Trotzdem hat Serena einige neue Elemente einfließen lassen.

21 Bilder, die mehr oder weniger zwei verschiedenen Typologien angehören. Im ersten Teil, der aus circa 10 Bilder besteht, greift Serena auf einen klassischen Stil zurück, der bis ins kleinste Detail ausgeklügelt ist.

Bei den Bildern dieser Reihe, mit den gewohnten Rahmen aus Erde, befindet sich der expressionistische Hintergrund auf einer Grundlage, auf der ein stark ausgeprägtes Craquelé die Erde wie Blasen aufsteigen läßt.

Die Bäume, ein weiteres für Serena typisches Stilelement, ragen wie Skelette in den Himmel, ein romantischer Symbolismus, die an Friedrich erinnern und mit der wirklichen Natur wenig gemeinsam haben (was andererseits von einer fast unnatürlichen Farbenfreudigkeit unterstrichen wird).

Bei der zweiten Bildreihe bezieht sich Serena auf musikalische Themen, die er auch mit einigen noch nie veröffentlichten Kompositionselementen belegt. Diese Bilderreihe unterscheidet sich klar von der Reihe klassischen Stils. Sie agieren wie richtige *Partituren*. Da er eine Reihe von musikalischen Themen und Zeichen ins Bild einbauen mußte, hat Serena den normalerweise sehr überladenen Hintergrund zu *neutralisieren* versucht. Er wollte eine einheitliche Grundlage schaffen und über diese die neue musikalische Syntax ablaufen lassen. Die *Gaze*, die bisher nur für einige wenige kontrapunktistischen Einlagen, in geringer Menge, verwendet wurden, haben nun vollständig Besitz vom Inneren des Bildes ergriffen. Die Farbe konnte in die Makroporosität des Baumwollstoffes eindringen, sich einheitlich verteilen und sich zu einer verworrenen, unscharfen, undurchsichtigen Einheit vermengen. Somit entstand eine Reihe feiner homogener Farbnuancen. Teilweise wurden Kartonagen oder mit frischer Farbe gespachteltes Papier auf den Gemälden angebracht, und zwar unter der Gaze, um den Hintergrund glatter erscheinen zu lassen.

Auf diesen glatten Flächen wurde eine leichte Farbe aufgetragen, meistens wurde weiß, ein leichtes

Grau oder mit wenigen Farbnuancen verwendet; bzw. beige, ockergelb oder zartrosa.

Über der angefertigten Partitur tauchen dann die Zeichen auf. Menschen und Bäume, die sich immer mehr von der Materie entfernen und beinahe eine lyrische Leichtigkeit annehmen. Lineare Zeichen auf den Punkt gebracht.

Keine Perspektive, Tiefe, Erweiterung des Horizonts!

Die Landschaft erscheint leer, arm, ja wegen des Mangels an Farbe und Erzählelementen sogar abstrakt – sie nimmt beinahe zur Gänze symbolischen Charakter an.

Nun ist sie für den letzten Vorgang gerüstet, die kleinen musikalischen Zeichen aufzunehmen. Die Noten verteilen sich auf der Struktur des Hintergrunds. Das Modell dieser musikalischen Interpunktion wurde von Mal zu Mal bestimmt. Eine Reihe schwimmender Kugeln , ein unordentliches, mathematisches Spiel kleiner unförmiger Flecken, ein markanter Ablauf der rhythmischen Milchstraßen-Gegenstände, die durch das rhythmische Pulsieren Licht ausstrahlen.

Die Kugeln erstrahlen in all ihrer Kraft, aus der Ferne hinter einem Sternenvorhang. Es scheint so, als würde man ein Hintergrundgeräusch vernehmen, den Klang einer ungeheuren kosmischen Atmung<sup>23</sup>.

Und zum Schluß, um das Werk zu vervollständigen, bedarf es einer Legende. Auf jedem Gemälde erscheint ein musikalischer Gegenstand. Die herausragenden/abstrakten Teile befinden sich im Zentrum der Perspektive – die Knochenflöte aus „Das Klagende Lied“. Die kleinen Harfen des Orpheus, geformt oder entstanden aus gesammelten, zerkleinerten Steinen, zerstreuen die Klangteilchen.

Ein Tanzreigen von Himmelskörpern, die Himmel der Gemälde sind voll davon. Sterne und Neutronenteilchen außer Rand und Band!

Serena hält die Erinnerung an Mahler wach und pflegt sein Andenken. So wie bei Orpheus, dessen Kopf nach seinem Tod uns erhalten blieb und aus dessen Mund noch heute – man weiß nicht warum – Gesang erklingt. Und in der Zwischenzeit hat sich seine Lyra in ein Sternbild verwandelt und wird somit in dem vom Sänger gemalten Himmel aufgenommen.

*In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling*

*In zarter Knospe*

*Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist,*

Das trunkene Saitenspiel

*Und verstummte in rosiger Blute<sup>24</sup>*

**Gianluca D’Inca Levis**

[1] Von einem Brief an Max Marschalk

<sup>2</sup> Wir weisen von nun an darauf hin, dass Serena auf keinen Fall ein nachgiebiger Mensch ist, da er - im Vergleich zu Mahler, welcher sich am Ende verirrt - eine Lösung zum Existenz- und Künstlerproblem finden will. Er zweifelt nie daran *Die Aufarbeitung der Trauer* scheint ihm nicht

nur möglich, sondern auch nötig.

3 Giorgio Serena, Castelfranco, 2008.

4 Mit Bezug auf den Titel eines Romans von Joseph von Eichendorff, auch einem großen Wanderer in der untergehenden Welt der Idylle, die sich aber doch weniger zerrissen darstellt als die von Mahler.

5 Die *Sprache* der Natur.

6 Adorno schreibt in Bezug auf die Modernität Mahlers: Mahler antizipiert die Zukunft mit traditionellen Mitteln

7 *il sussurro della terra che mi parlava di Mahler*, Giorgio Serena, Castelfranco 2008.

8 Um näher am Thema zu bleiben, wollen wir hier den sehr problematischen philosophischen Begriff des Mythos in hermeneutischer, neuplatonischer Bedeutung verstanden wissen, an eine Intuition gebunden und nicht in philologisch-deterministischer Hinsicht; mehr wie bei Schelling als bei Vico, also eher Cassirer als Wundt.

9 Auf ästhetischer, moralischer, fast (physio)logischer Ebene.

10 Obwohl für sie alle der folgende Gedanke von Cicero Gültigkeit haben könnte: *Cum minime videbantur tum maxime philosophabamur*.

11 Mythen und Symbole.

12 1 Wiederum von Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* entlehnt. Nietzsche ist in Mahler präsent wie ein Gegensatz, durch den sich die Natur des Komponisten leidenschaftlich Raum schafft.

13 Die *doppelten Perspektiven*.

14 Und des Schizophrenen.

15 Was dagegen Schopenhauer, die wahren Décadents und die Buddhisten tun.

16 Von *sinfonischem Kampf* und devoter und leidenschaftlicher Absolutheit im Künstlertum wird Thomas Mann sprechen.

17 Aus denen im übrigen die großartigen, stilistischen Sprünge hervorgehen, die seiner Musik eigen sind, die, so Eggenbrecht, die Vulgarität des Hässlichen in einer ziemlich modernen Form des Banalen ausdrückt, sozusagen als Parodie auf schlechte Normal-Musik. Was die Dualismen betrifft, die Mahler ergreifen und erschüttern, können wir in einem seiner Briefe lesen: *das glühendste Feuer der höchsten Lebenslust, das verzehrendste Verlangen nach dem Tod, beide herrschen abwechselnd in meinem Herzen, manchmal wechseln sie sich gar innerhalb einer Stunde ab...*

18 Auch er, wie Orpheus, bemüht sich in seinem Werk, das Reich des Lebens mit dem des Todes zu verbinden.

19 Gustav Mahler, siehe Eingangs-Epigraph.

20 Diese erste Lösung ist in der Lehrschrift von der *Ewigen Wiederkehr* enthalten und lädt dazu ein, das gegensätzliche Kräftespiel gänzlich auszuschalten und ganz und gar in der Gegenwart zu leben.

21 Nach Schopenhauer können weder Kunst noch Musik, die reiner Wille sind, den Menschen seinem tragischen Schicksal der Körperlichkeit, des *Willens zum Leben* entziehen. Die einzige definitive Lösung besteht in der Resignation, oder *noluntas*. Mahler wusste dies, vermochte es aber nicht.

22 Infos zu Serenas Technik finden Sie auf seiner Homepage [www.giorgioserena.net](http://www.giorgioserena.net)

23 Keine *himmlische* Musik. Vielleicht eine *Systole*.

24 Georg Trakl, *An Novalis (Aus dem Nachlaß)*.