

III

Mahler ist fortschrittlich nicht durch handgreifliche Innovationen und avanciertes Material. Antiformalistisch bevorzugt er das Komponierte vor den Mitteln des Komponierens derart, daß er keiner geradlinigen geschichtlichen Bahn folgt. Schon zu seiner Zeit drohte sie, die Einzelqualitäten, das Beste, das er nicht vergessen wollte, zur blanken Einheit der Organisation zu nivellieren. Ihn befriedigt die Totale lediglich dort, wo sie aus den nicht substituierbaren Eigenschaften der musikalischen Details resultiert. Wie seine Symphonien die immanente Logik musikalischer Identität anzweifeln, so widerstreben sie auch jenem historischen Verdikt, das seit dem Tristan die Musik eindimensional weitertrieb: der Chromatisierung als Entqualifizierung des Materials. Nicht als Reaktionär, doch als scheute er den Preis des Fortschritts, besteht er auf Diatonik als auf einem selbstverständlich Tragenden, während sie bereits von der Forderung autonomen Komponierens zerrüttet ist. Trotz solcher verspäteten Harmlosigkeit des Materials jedoch sind seine Werke, von ihrem ersten Erscheinen an, als anstößig empfunden worden. Der Haß gegen ihn, mit antisemitischen Nebentönen, war von dem gegen die neue Musik gar nicht so verschieden. Der

Schock, den er erteilte, hat sich im Lachen entladen, einem bösen nicht ernst Nehmen, das das Wissen verdrängt, etwas sei doch daran. Wie kaum für einen anderen gilt für Mahler, daß, was über den Standards ist, diesen zugleich nicht ganz genügt; der allemal geläuterte Geschmack von Akademikern der Tonkunst kann die Mahlerschen Durchbrüche kopfschüttelnd eines Kindischen überführen. Dem Wagnerischen Wunsch, Musik müsse endlich mündig – erwachsen also – werden, hat Mahler nicht umstandslos sich gebeugt. Unbeirrtheit des Traums und ein Infantiles lassen bei ihm nicht säuberlich sich scheiden. Als Debussy die Pariser Premiere der Zweiten Symphonie protestierend verließ, hat der |geschworene Antidilettant wie ein rechter Fachmann sich benommen; ihm mag die Zweite so geklungen haben, wie die Bilder von Henri Rousseau mitten unter den Impressionisten des Jeu de Paume aussehen. Mit dem Begriff des Niveaus ist Mahler unvereinbar; während er es zunächst nicht sicher besitzt, erschüttert er es dann, um die selbstgerechte Befangenheit seines Begriffs, schließlich den Kulturfetischismus zu demolieren; nicht zuletzt darauf antwortet Wut. All das trug inmitten der Tonalität sich zu. Vielleicht sind Verfremdungseffekte überhaupt nur an einem einigermaßen Vertrauten möglich; wird es ganz geopfert, zergehen auch sie. Der Bau von Mahlers Akkorden entspricht durchweg

der Dreiklangsharmonik; überall sind tonale Schwerpunkte offenbar, nirgends wird die übliche tonale Idiomatik ausgesperrt. Manches ist hinter den neunziger Jahren zurück. An Stufenreichtum muten zumindest die früheren Symphonien weniger zu als Brahms, an Chromatik und Enharmonik weniger als der reife Wagner. Mahlers Atmosphäre ist der Schein des Verständlichen, in den das Andere sich kleidet. Schreckhaft antezipiert er das Kommende mit vergangenen Mitteln.

Neu ist der Ton. Er bürdet der Tonalität einen Ausdruck auf, dessen sie von sich aus schon nicht mehr fähig ist. Indem sie überfordert wird, überschreitet sie sich: eine Bläserstelle des Scherzos der Siebenten Symphonie, auch eine Oboenstimme der ›Rewelge‹ bezeichnet die Partitur als »kreischend«. Das Forcierte aber wird selbst zum Ausdruck. Tonalität, die große musikalische Vermittlungskategorie, hatte sich konventionell-abschleifend zwischen die subjektive Intention und das ästhetische Phänomen geschoben. Mahler erhitzt sie von innen, vom Ausdrucksbedürfnis her derart, daß sie noch einmal aufglüht, redet, als wäre sie unmittelbar. Als explodierende vollbringt sie, was danach an die emanzipierte Dissonanz des Expressionismus übergang. Das erste Trio des bereits sehr groß einsetzenden Trauermarschs der Fünften Symphonie antwortet nicht mehr mit lyrisch subjekti-

ver Klage auf die objektive Trauer von Fanfare und Marsch. Es gestikuliert, erhebt ein Geschrei des Entsetzens vor Schlimmerem als dem Tod. Von den Angstfiguren der Schönbergischen ›Erwartung‹ ward es nicht überboten. Seine Gewalt zieht es paradox daraus, daß solcher Erfahrung noch keine musikalische Sprache **l**bereit stand. Durch den verstörten Kontrast zur harmlosen, deren sie sich bedient, wird jene Erfahrung schlagender, als wenn die klagende Dissonanz schon ganz freigesetzt und damit wiederum eingespielt wäre. In dem sich ins Wort fallenden Duett der schneidenden Trompeten und der regellosen Geigen verwirrt sich der Gestus des Hetmann, der zum Mord ermuntert, mit dem Jammer der Opfer: Pogrommusik, so wie die expressionistischen Dichter den Krieg prophezeiten. Nach den von der Form gefaßten Marschteilen, dem emphatischen cis-moll treibt die extreme, der sicheren Mitte von Gestalt sich weigernde Ausdruckslage der Stelle das Kunstwerk ins Protokoll wie fünfzig Jahre später Schönbergs ›Überlebender von Warschau‹. Dabei aber ist die Tonalität bereits reflektierend ergriffen, als Darstellungsmittel. So hatte sie allerdings das gesamte tonale Zeitalter hindurch, in jedem einzelnen bedeutenden Komponisten, zumal in Beethoven, stets wieder fungiert, wann immer jene subjektive Intentionen objektivieren mußten. Indem jedoch Mahler die Sprache der zweiten

Natur zum Reden bringt, schlägt sie qualitativ um.

Er stört das Gleichgewicht der tonalen Sprache.

Unter ihren Elementen unterstreicht, bevorzugt er geflissentlich eines, das in ihr neben anderen vorhanden ist, keineswegs jedoch herausragt, und das erst durch den auffälligen Gebrauch mit Ausdruck sich füllt. Seit den Jugendliedern mit Klavier, bis zum Adagio-Thema der Zehnten Symphonie, spielt Mahlers zähe Idiosynkrasie mit dem Wechsel der beiden Tongeschlechter Dur und Moll. Er ist die technologische Formel, in welcher der Überschuß der poetischen Idee sich verschlüsselt: von Einzelwendungen, wo Dur und Moll schroff alternieren, über die Motivkonstruktion, die in der Sechsten Symphonie den Übergang von Dur in Moll, die Senkung der großen in die kleine Terz als Einheitsmoment des Ganzen wählt, bis zur Anlage von Großformen, die – am prägnantesten im ersten Satz der Neunten – durch den althergebrachten Dualismus von Maggiore- und Minore-Partien organisiert werden. Auch die Melodik schwankt zwischen großen und kleinen Terzen oder anderen dem Dur-Moll-Charakter äquivalenten Intervallen, bei identisch bewahrten Motiven. Mahler hat damit den Einwand der Manier provoziert. Ihm zu begegnen erheischt Besinnung auf den Ausdruck in Musik. Dieser ist nicht Ausdruck von etwas Bestimmtem; nicht zufällig ward *espressivo* zu einer allgemeinen Vortragsbezeichnung. Sie

zielt auf markierte Intensität. Sie wächst der Musik zu aus deren ferner Vergangenheit, vor der Phase von Rationalität und eindeutiger Signifikation. Als ausdrucksvolle verhält Musik sich mimetisch, nachahmend, wie Gesten auf einen Reiz ansprechen, dem sie sich im Reflex gleichmachen. Dies mimetische Moment tritt in der Musik allmählich mit dem rationalen, der Herrschaft übers Material zusammen; wie beide aneinander sich abarbeiten, ist ihre Geschichte. Versöhnt werden sie nicht: auch in Musik unterdrückt das rationale Prinzip, das der Konstruktion, das mimetische. Dieses muß sich polemisch behaupten, sich selbst setzen; *Espressivo* ist der durchgelassene, rezipierte Protest des Ausdrucks gegen den Bann, der über ihn erging. Je versteineter jedoch das musikalische System der Rationalität, desto weniger gewährt es dem Ausdruck seine Stätte. Damit er überhaupt noch in tonalen Mitteln laut werde, muß er einzelne herausbrechen, zur überwertigen Idee steigern, so sehr zu Ausdrucksträgern sie verhärten, wie das umgebende System sich verhärtete. Manier ist die Narbe, welche der Ausdruck in einer Sprache hinterläßt, die eigentlich zum Ausdruck schon nicht mehr zureicht. Die Mahlerschen Abweichungen sind Sprachgesten nächstverwandt: seine Eigenheiten krampfen sich zusammen wie im Jargon. Paradigmatisch sind manche hin- und herzuckenden, zugleich heftigen und ge-

hemnten Motivwiederholungen im Maggiore des Trauermarschs der Fünften Symphonie¹. Zuweilen – keineswegs bloß im Rezitativ – hat Mahlers Musik dem sprechenden Gestus so durchaus sich angeähnelte, daß sie klingt, als redete sie buchstäblich, wie es einmal, in der musikalischen Romantik, der Mendelssohnsche Titel ›Lieder ohne Worte‹ verhieß. Im Trio des Scherzos der Siebenten Symphonie, durchaus einer Dur-Moll-Partie, singen instrumentale Liedwendungen einen imaginären Text². Extreme Sprachähnlichkeit ist eine der Wurzeln der Mahlerschen Symbiose von Lied und Symphonie, an der auch während der mittleren Instrumentalsymphonien nichts sich änderte. Die Fünfte etwa zitiert im ersten Satz ein Kindertotenlied³, das zweite Trio des Scherzos ist vom Typus des Maggiore in ›Wo die schönen Trompeten blasen‹, das Adagietto, tatsächlich Lied ohne Worte, hängt mit ›Ich bin der |Welt abhanden gekommen‹ zusammen, und im Rondofinale ist eines der Hauptmotive aus dem Wunderhornlied gegen die Kritiker exzerpiert. Lied und Symphonie treffen sich in der mimetischen Sphäre, diesseits säuberlich getrennter Gattungen. Die Liedmelodie verdoppelt nicht das, wovon gesungen wird, sondern vermacht es gleichsam einer kollektiven Tradition. Auch Instrumentales und Vokales sind bei Mahler nicht unvermischten Wesens; die Instrumente schmiegen der singenden Stimme sich an,

diese ergeht sich vorsubjektiv, melismatisch wie dann erst wieder in einer späten Phase der Neuen Musik. Guido Adler schon spricht von der »Begleitung von Worten zu seiner Musik«⁴, im Gegensatz zu jener »Begleitung der Musik zu den Worten«, die auf der Verdinglichung von beidem beruht. Alle Kategorien werden bei Mahler angenagt, keine etabliert sich in unproblematischen Grenzen. Ihr Verschwimmen entspringt nicht in Mangel an Artikulation, sondern revidiert diese: weder das Deutliche noch das Verwischte wird als endgültig definiert, beides schwebt. Wie der sich selbst überspielende Ausdruck ins Material seine Spuren gräbt, so ereilen ihn umgekehrt Spuren des Dinghaften und Konventionellen im Sentimentalen. Indem Mahler einer gleichsam vorkritischen, noch akzeptierten, aber nicht mehr tragfähigen Sprache das Eigene abverlangt, wird er dem Klassizismus inkommensurabel. Die Komplexion seiner Musik verwehrt widerspruchsfreie Synthesis. Ihr Gegensatz, das perennierend nicht Eingeschmolzene, heißt Manier; sie steht ein für den immer wiederholten und immer wieder vereitelten Versuch. Die Schicht des Dinghaften in Mahlers Musik, unerbittlich gegen die Illusion von Versöhnung der antagonistischen Elemente im Unversöhnten, ist kein Makel kompositorischer Insuffizienz, sondern verkörpert einen Gehalt, der seiner Auflösung in die Form sich verweigert. Mahlers Dur-

Moll-Manier hat ihre Funktion. Sie sabotiert die eingefahrene Musiksprache durch Dialekt. Mahlers Ton schmeckt, so wie man in Österreich die Rieslingtrauben ›schmeckert‹ nennt. Sein Aroma, beizend und flüchtig zugleich, hilft als enteilendes zur Vergeistigung. Das Schwankende, Ambivalente jenes Tons, darin wie im volkstümlichen Freischütz Liebe mit Kummer stets Hand in Hand zu gehen pflegt, setzt technisch ein Verhältnis zu Dur und Moll voraus, das zur Entscheidung nicht sich drängen läßt. Das Tongeschlecht hält sich offen, als stammte es aus einer Vorwelt, in der die antithetischen Prinzipien noch nicht als logische Gegensätze fixiert sind. Die Zwiespältigkeit, das Leiddurchtränkte auch noch der glückvollen Regung aber ist nicht, wie die billige Mahlerauffassung es will, auf Mahler als psychologisches Subjekt zu reduzieren, kein Zustand seiner Seele, sondern eine Reaktionsform in der Erfahrung des Wirklichen, ein Verhalten zur Realität, vergleichbar dem Galgenhumor, der übrigens Mahler nicht fremd war. Immer wieder wird über Mahlers Musik als Abbild seiner Seele geschwätzt. So heißt es jüngst noch in der Einleitung zu der Kletzki'schen Platte der Neunten Symphonie, Mahler habe darin seine »inneren, persönlichen Probleme« kompositorisch ausgedrückt, und »when people talk about their souls the result is not always uniformly profitable«⁵. Weisheit desselben

Schlages peroriert über Mahler als ›tragische Figur‹ und bekundet, indem sie mit unberechtigter Superiorität über seinen angeblichen Zwiespalt Krokodilstränen vergießt, die Rancune, die dem Habitus der Würdigung allemal innewohnt. Mahlers »innere, persönliche Probleme« mögen für seine Musik, zu ihrem Segen, nicht »uniformly profitable« gewesen sein, aber sie haben ihr sicherlich weniger Schaden zugefügt als der barbarische Strich im zweiten Satz jener sonst gar nicht üblen Grammophonaufnahme; die Rede von ihnen besagt wohl überhaupt mehr über die Hilflosigkeit von Geisteshistorikern geistigen Gebilden gegenüber als über diese selbst. So selbstverständlich Mahler, wie alle neuere Musik, Durchseelung voraussetzt; so wenig er bei den Tapetenmustern tönend bewegten Spiels sich bescheidet, so wenig sind seine Symphonien, in ihrem Zug zur Entäußerung, zur Totalität, an eine Privatperson gekettet, die in Wahrheit sich zum Instrument machte, um sie zu produzieren. Das widerwärtige Gegenbild zum zwiespältigen Mahler entwirft das kompositorische Subjekt als blonden Siegfried, einen harmonischen, mit sich einstimmigen Menschen, der, indem er singt, wie der Vogel singt, seinen Zuhörern ebensoviel Glück bereiten soll, wie fälschlich ihm selbst zugeschrieben wird. Das Cliché reimt sich bequem auf das entgegengesetzte vom Titanen, von dem Gott weiß warum mit

sich selbst ringenden Beethoven, der es schließlich doch schafft. Aber die Qualität von Musik bewährt sich nicht in der dubiosen Leistung des Freudenbringers. Sie rangiert um so höher, je tiefer sie der Widersprüchlichkeit der Welt innewird, die auch das Subjekt durchfurcht. Mehr als bloß widersprüchlich wird sie, wo sie die Spannungen, die sie austrägt, durch ästhetische Synthesis ins Bild eines real möglichen Eines transformiert. Nicht daß Mahler die Person, und gar das immanente Subjekt seiner Kompositionen, konfliktlos gewesen wäre. Der Ton des Traumatischen an Mahlers Musik, ein subjektives Moment der Gebrochenheit, ist nicht zu verleugnen, und er hat ihn gegen die Ideologie der *mens sana in corpore sano* gefestigt. Aber auch wo der musikalische Verlauf Ich zu sagen scheint, ist sein Bezugspunkt, analog zum latenten objektiven Ich der literarischen Erzählung, durch den Abgrund des Ästhetischen geschieden von der Person, die das Gebilde niederschrieb. Mahler hat nicht die Wunde als expressiven Inhalt gestaltet wie Wagner im dritten Akt des Tristan. Sie manifestiert sich objektiv im musikalischen Idiom und in den Formen. Dadurch wird der Schatten von Negativität in seinen Symphonien so plastisch. Die Wunde der Person, das, was die Sprache der Psychologie neurotischen Charakter nennt, war aber eine geschichtliche Wunde zugleich, insoweit sein Werk mit ästhetischen

Mitteln das ästhetisch bereits Unmögliche realisieren möchte. Nicht zum kleinsten Teil hat er sich legitimiert, indem er aus dem Defekt selber die Produktivkraft zog, die psychologischen Brüche zu objektiven erhob. Ticks des Subjekts sind dort in seiner Musik übrig, wo sie nicht ganz sich objektivierten, aber sie ist kein Seismogramm der Seele; dazu ward Musik erst im Expressionismus. Stattdessen erscheint bei Mahler jener subjektiven Vorstellung, die Musik physisch wie ein Rauschen im Kopf fühlt, die objektive Welt noch einmal, entgegenständlicht, begrifflich nicht festzunageln, zugleich aber höchst bestimmt und einsichtig. Subjektivität wird von Musik nicht so sehr mitgeteilt oder ausgesprochen, als daß in ihr wie auf einem Schauplatz ein Objektives sich zuträgt, dessen identifizierbares Gesicht ausgelöscht ist. Eher spielt ein Orchester im musikalischen Bewußtsein, als daß es auf ein Orchester sich projizierte. Vielleicht befähigt diese Auswendigkeit des musikalisch Inwendigen Musik zu jener Leistung, aus der die Psychoanalyse sie erklären möchte, zur Abwehr der Paranoia, zur Beschwichtigung des pathischen Narzißmus. Es ist nur eine andere Wendung für den gleichen Sachverhalt, daß dem, der die Sprache der Musik versteht, sich verdunkelt, was sie bedeutet: bloßes Bedeuten wäre lediglich Bild jener Subjektivität, deren Allmachtsanspruch an ihr zunichte wird. Mahlers Musik-

sprache hat ihre Dignität daran, daß sie ganz und gar sich verstehen läßt und sich selber versteht, aber der Hand entgleitet, die das Verstandene packen will. Nicht an ihren einzelnen Intentionen, sondern erst an dem Gewebe, in dem sie aufscheinen und wiederum versinken, wird dies Medium dem Gedanken zugänglich, in der Totalität. – Mahlers Musik drückt nicht Subjektivität aus, sondern diese bezieht in ihrer Stellung zur Objektivität. In seiner Dur-Moll-Manier konzentriert sich das Verhältnis zum Weltlauf; Fremdheit zu dem, was das Subjekt gewaltsam ›abweist‹; Sehnsucht danach, der nach der endlichen Versöhnung von Innen und Außen. Die starren polaren Momente sind in der musikalischen Erscheinung vermittelt, und ihr Ineinander bewirkt den Ton. Zum Sigel der Trauer wird das längst in der Syntax der abendländischen Musiksprache neutralisierte, als Formelement sedimentierte Moll nur, indem der Kontrast zum Dur es als Modus erweckt. Sein Wesen ist es, Abweichung zu sein; isoliert übte es jene Wirkung nicht mehr aus. Als Abweichung bestimmt dies Moll zugleich sich als das nicht Integrierte, nicht hinein Genommene, gleichsam noch nicht Seßhafte. Im Kontrast der beiden Tongeschlechter ist bei Mahler ein für allemal die Divergenz von Besonderem und Allgemeinem geronnen. Moll ist das Besondere, Dur das Allgemeine; das Andere, Abweichende wird, mit Wahr-

heit, dem Leiden gleichgesetzt. So schlägt im Dur-Moll-Verhältnis der Ausdrucksgehalt sinnlich-musikalisch sich nieder. Der Preis dafür ist eine Regression: was Mahler der entwickelten musikalischen Kunstsprache noch einmal abverlangt, ist nichts anderes, als wofür Dur und Moll einst dem Kind standen. Solche Erweckung ist die Figur des Neuen in Mahlers Musik. Tonalität, die im permanenten Dur-Moll-Spiel sich schärft, wird zum Medium von Moderne. Die Ambivalenz des Tongeschlechts kritisiert insofern schon die Tonalität, als sie diese, durch Rückbildung, so preßt, bis sie ausdrückt, was sie nicht mehr ausdrücken kann; auch bei Schönberg wurde die Tonalität nicht durch ihre Verweichlichung sondern durch konstruktive Anspannung gebrochen. Die Mahlerschen Moll-Akkorde, welche die Dur-Dreiklänge desavouieren, sind Masken kommender Dissonanzen. Das ohnmächtige Weinen jedoch, das in ihnen sich zusammenzieht, und das, weil es Ohnmacht einbekennt, sentimental gescholten wird, löst die Erstarrtheit der Formel, öffnet sich dem Anderen, dessen Un-erreichbarkeit weinen macht.

Darstellungsmittel bei Mahler ist die Tonalität insgesamt, und vorab der Dur-Moll-Dualismus, um der Abweichung willen, des Ferments eines Besonderen, das im Allgemeinen nicht untergeht und eben darum

des Allgemeinen bedarf, des Bezugssystems, an dem es ablesbar wird und von dem es differiert. Allgemein sind in Mahlers Kompositionen am Ende die Abweichungen selbst. Der Ton stellt sich her nicht – wie exemplarisch bei Brahms – durch die Artikulation aller verfügbaren Mittel sondern durch Einsprengsel, die das unangefochten Herkömmliche affizieren. Die akademische Musiktheorie spricht von ›eingebürgerten‹ Akkorden und Ähnlichem. Davon wimmelt Mahlers Musik; von Assimiliertem und doch nicht ganz Autochthonem, von harmonischen und melodischen Akzidentien, chromatischen Zwischenstufen und -noten, Moll-Einschiebseln in Dur-Stellen, Intervallen aus der harmonischen Mollskala in der Melodik. Er benutzt ein Instrumentarium von Kunstmitteln, die gleich Fremdwörtern von der Diatonik längst geduldet, aber nicht eins mit ihr sind, und die durch ihr quantitatives Übergewicht diese unterhöheln, wie wenn die rationale Ordnung der Musik sei's noch nicht ganz durchgesetzt wäre, sei's schon wieder schwankte. Vielfach verstößt die Vorliebe für jene Momente gegen die Normen des guten Musikertums. Der frühere Mahler mißachtet die elementare Forderung der Schule nach kraftvollem Fortgang der Stufen. Er häuft Orgelpunkte, Bässe, die zwischen den Hauptstufen pendeln wie im Marsch und in volkstümlichen Tänzen, verschiebt Akkorde in Parallelen, gern von Quinten. Der Gene-

ralbaß hat über ihn, wie etwas später bei Puccini und Debussy, keine rechte Autorität mehr. Auffällig auch seine Modulationsscheu; ihrer wurde er nie ganz ledig. Ursprünglich mag sie pure Unbeholfenheit gewesen sein; aber bei bedeutenden Künstlern tritt, was einmal Defekt war, indem es beharrt, zugleich in den Dienst der Sache. Daß bei Mahler Modulatorik, übrigens mit erheblichen Ausnahmen zumal in der Sechsten, Siebenten und Neunten Symphonie, relativ untergeordnet blieb, gewinnt kompositorischen Sinn. Auch mit Rücksicht auf die Vertikale verfährt Mahler selten analytisch-differential. Er organisiert nicht durch die Harmonik im Kleinsten, sondern verschafft durch sie dem Ganzen Licht und Schatten, Vordergrund- und Tiefenwirkungen, Perspektive. Darum sind ihm Tonartenflächen wichtiger als ihr bruchloser Übergang oder die harmonische Durchartikulation jeder einzelnen Fläche in sich: seine Harmonik ist makrologisch. Rückungen werden vor unmerklich-glaten Modulationen bevorzugt. Die Idee makrologischer Harmonik wirkt bis in die Anlage ganzer Symphonien hinein. In der Siebenten steht der erste Satz, nach einer im Tonartenplan weit ausladenden Einleitung, in e-moll. Die drei Mittelsätze – allesamt, auch das Scherzo, Nachtstücke – senken danach sich in die Unterdominanzregion. Die erste Nachtmusik ist in der Unterdominanztonart der Dur-Parallele von e-moll,

C-Dur, beheimatet; das Scherzo fällt weiter zur Moll-Parallele der Unterdominante von C nach d-moll; die zweite Nachtmusik schließlich hält sich auf derselben harmonischen Ebene, hellt diese jedoch auf, indem sie das d-moll durch dessen Dur-Parallele, F, ersetzt. Das Finale restituiert das Gleichgewicht zwischen dem ersten Satz und den Mittelstücken. Diese indessen haben so viel Schwere, daß jenes Finale sie nicht ganz kompensiert. Es muß eine Dominante unterhalb der Paralleltonart des ersten Satzes bleiben, also im C-Dur der ersten Nachtmusik. Die harmonische Homöostase der gesamten Symphonie, die Haupttonart, wäre demnach C-Dur, und die Siebente eine C-Dur-Symphonie. – Im Gesamtplan entspricht die abrupte Behandlung der Tonarten den überraschenden Akzidentien im Einzelnen. Sie erlaubt perspektivische Verhältnisse zwischen großen Tonartenflächen anstelle des nivellierenden Übergangs, ähnlich manchen Stellen der Eroica und der Neunten Symphonie von Beethoven, und vielen bei Bruckner. Auch die reife Technik der Sechsten Symphonie und des Lieds von der Erde operiert häufig mit Rückungen um der plastischen Differenz der harmonischen Ebenen willen, ohne Furcht vorm statischen Moment in der Symphonie. Alle kompositorischen Dimensionen, auch die Metrik, tendieren zur Abweichung. Generell herrschen bei Mahler die geraden Taktzahlen vor. Agogi-

sche Modifikationen, Dehnungen und Verkürzungen jedoch werden mit Lust auskomponiert, insbesondere identische Motive in verschiedenen Längenverhältnissen, verdoppelt oder halbiert fortgesponnen: die Quantität solcher vom Vortrag angeregter Nuancen wird zur Qualität der Musik selbst.

Noch der Großrhythmus von Mahlers Formen, die Bewegung des Ganzen, ist dem Wechsel von Maggiore und Minore nah; wie vordem bei Schubert einer von Trauer und Trost. Daß diese Bestimmung in Mahlers Sinn lag, dafür gibt es ein außerordentliches Zeugnis. Zum Text des Glockenchors der Dritten Symphonie – im Wunderhorn trägt er den von Mahler verschwiegenen, insgeheim um so nachhaltigeren Titel ›Armer Kinder Bettlerlied‹⁶ – hat er etwas hinzugefügt; mit seinen Texten, auch dem Klopstockschen Auferstehungshymnus, dem ›Wer hat denn dies Liedlein erdacht‹, den chinesischen Vorlagen für den ›Abschied‹ verfuhr er nicht anders, als wo er in faßlich wiederholte Liedmelodien abändernd eingriff. Auf die von ihm mit »bitterlich« – einem Wort, dessen Timbre, wie das von »kläglich«, bei Mahler nachhallt – bezeichnete Stelle⁷ »Und sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott« antworten im dreifachen Pianissimo, zu grellen Oboenakzenten, die Soprane, mit Mahlers eigenen Worten: »Du sollst ja nicht weinen! sollst ja nicht weinen.« Der sprachlose Wille der

Musik dringt in die Sprache. Musik ruft sich selber beim Wort, als Einspruch. Pathetisch kehrt die Intention wieder im Hymnus der Achten Symphonie, bei der Anrufung des Parakleten. Indem Musik aber den Trost anredet, will sie nicht sowohl ihn ausdrücken als selber trösten. Damit ist das Gefühl der Vergeblichkeit bloßen Trostes bei Mahler stets beigemengt. Der Einspruch weiß mit sich Bescheid: nicht umsonst ist jener Glockenchor der Dritten thematisch verknüpft mit der Vierten Symphonie, dem absurden Traum aus Blöken und schwermütigem Trost. Mütterlich fährt Mahlers Musik denen, welchen sie sich zuwendet, über die Haare. So verschränken sich in den Kindertotenliedern Zärtlichkeit des Nächsten und zwielfichtiger Trost des Fernsten. Sie blicken auf die Toten wie auf Kinder. Die Hoffnung |des nicht Gewordenen, die als Schein von Heiligkeit um die sich legt, welche früh starben, erlischt auch den Erwachsenen nicht. Mahlers Musik bringt Speise dem vernichteten Mund, wacht über dem Schlaf der nicht mehr Erwachenden. Gleich jeder Tote einem, der von den Lebenden ermordet wurde, so auch einem, den sie zu erretten hätten. »Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen«, nicht weil sie Kinder waren, sondern weil fassungslose Liebe den Tod faßt einzig, als wäre der letzte Ausgang der von Kindern, Heimkehrenden. Bei Mahler ist Trost der Reflex von Trauer. Bangend konserviert

Mahlers Musik darin jenes Besänftigende, Heilende, das Überlieferung seit undenklichen Zeiten der Musik als Kraft zuschrieb, Dämonen zu bannen, und das doch zur Schimäre verblaßt nach dem Maß der Entzauberung der Welt. Auf die Frage, was er einmal werden wolle, soll Mahler als Kind geantwortet haben: Märtyrer. Weil seine Musik am liebsten selbst der Paraklet sein möchte, übernimmt sie sich und wird uneigentlich. Das tingiert ihre gesamte Formsprache. Wie der Trost aufgeht als strahlendes Als ob, so spricht Mahler in indirekter Rede. Von je hat man das notiert als sein ironisches oder parodistisches Moment. Schönberg hat die meist phrasenhafte und feindselige Beobachtung auf ihre Wahrheit gebracht. »His Ninth is most strange. In it, the author hardly speaks as an individual any longer. It almost seems as though this work must have a concealed author who used Mahler merely as his spokesman, as his mouthpiece.«⁸ Versteckt sich der wahre Komponist, so ist der manifeste der Kapellmeister, welcher die Objektivität des Werkes gegen den fehlbaren Autor vertritt. Nach der Wagnerischen ist die Mahlersche die zweite Kapellmeistermusik höchsten Ranges; eine die sich selbst vorträgt. Der gesellschaftliche Standort der Komposition hat derart sich verändert; sie hat sich so sehr in sich zusammengezogen, daß sie eines Mediums zwischen dem Komponisten, der nicht einfach

mehr sich mitteilt, und der Sache bedarf, so wie im Film der Regisseur zum Träger der Sache wird und den Autor alten Stils eliminiert. In jener Zwischenschicht verschränkt sich Mahlers Gebrochenheit mit der geschichtlichen Formproblematik. Daß er in einem Augenblick, der die sanktionierte symphonische Form als buchstäblich bereits nicht mehr zuließ, unverdrossen der symphonischen Objektivität nachhing, nötigt zum Einschub der vermittelnden Instanz. Das der Musik selbst innewohnende Subjekt, an dem ihr vortragender Gestus haftet, offenbart sich wie in der literarischen Formkategorie der Rahmenerzählung. Feind aller Illusion, betont Mahlers Musik seine Uneigentlichkeit, unterstreicht die Fiktion, um von der Unwahrheit selber zu heilen, zu welcher Kunst zu werden beginnt. So entspringt im Kraftfeld der Form, was als Charakter von Ironie an Mahler wahrgenommen wird. Merkmale der Kapellmeistermusik, die Nachbilder des Bekannten im neu Produzierten, hört bei ihm jeder Esel. Nicht jedoch die Leistung der Kapellmeisterinstanz in der kompositorischen Formulierung. Ihr fällt die gebrochene uneigentliche Objektivierung auf Kosten der spontanen Einheit von komponiertem und kompositorischem Subjekt zu. Die vermeintliche Naturwüchsigkeit des engen Stroms primärer kompositorischer Vorstellungen berichtigt sich durch die Kenntnis des Kapellmeisters von allen

Möglichkeiten, aus denen er auswählen kann. Sie infiltriert den Kompositionsvorgang technologisch mit jener Reflexion, die vom Unverstand der Mahlerschen Intellektualität aufgebürdet wird. Dem Kapellmeister als Komponisten ist nicht bloß der Orchesterklang im Ohr sondern auch die Orchesterpraxis, das Wie der instrumentalen Spielweisen samt jenen Anspannungen, Schwächen, Übertreibungen und Mattheiten, welche seine Intention sich erobert. Grenzlagen und Ausnahmesituationen des Orchesters, wie der Dirigent gerade an Fehlleistungen sie studieren mag, erweitern seine Sprache, so wie die Erfahrung vom Orchester als einem lebendig spielenden, Korrektiv jeder statischen Vorstellung vom Klang, der Musik hilft, sich spontan hervorzubringen, im Fluß zu bleiben. Orchesterpraxis, in der Betriebsphäre ein unselig Positives, Fesselndes, entbindet bei Mahler die kompositorische Phantasie. Selbst seine transzendierenden Augenblicke mögen zum Urbild die zufahrende Bewegung haben, mit der der Dirigent sein Orchester packt, so wie eine Kritik Speidels der Mahlerschen Interpretation des Lohengrinvorspiels es nachrühmt. Wo immer Mahler gegen das Gefälle der Musik Charaktere als ein Besonderes setzt, dürfte die Darstellungsweise des Dirigenten in seine Komposition transferiert sein. Sie entzieht seinen Stücken die Wörtlichkeit, als wären sie einfach von Natur so, wie

sie sind. | Daß Mahler der musikalischen Kultur als von ihrer Sprache durchtränkter Meister zugehört und ihr doch disparat ist, wird zum Äther seiner Sprache. Sie ist eingeschliffen und die eines Fremden zugleich. Ihre Fremdheit verstärkt sich gerade durch ein allzu Vertrautes, dessen Kompositionen entraten, die so tief einig sind mit ihrer Sprache, daß diese dialektisch mit jenen sich wandelt. Bei Mahler treten Geläufiges und Dinghaftes in eine dem Deutsch Heines⁹ verwandte Konstellation. Brüche der Form sind darum ihm nicht vorzuhalten, weil er seine Idee an Gebrochenheit selbst hat. Wie man des öfteren behauptete, wie er es auch wohl selbst äußerte, spielte bei ihm die hartnäckige Vorstellung einer Brücke zwischen Volks- und Kunstmusik noch herein. Er hoffte auf kollektives Vernommenwerden, ohne daß er dem doch etwas an Differenziertheit hätte opfern, den Stand des eigenen Bewußtseins hätte verleugnen mögen. Objektiv-musikalisch stand dahinter das Bedürfnis nach Stärkung des Melos, nicht um seiner selbst willen – in großer Symphonik war es stets sekundär – sondern weil die Riesendimensionen der Sätze, ihr Anspruch auf Totalität, auf ›Welt‹, nichtig hätte bleiben müssen ohne das Substrat, das in ihnen seine Geschichte hat; Synthesis liefe leer ohne das Mannigfaltige, das sie synthetisiert; sie darf überhaupt nicht absolut werden, wenn sie nicht ihren Sinn verlieren soll. Aber jenes

Bedürfnis wurde in den zur Vulgärmusik herabgesunkenen Volksmelodien so wenig mehr befriedigt wie von aller fortgeschrittenen Kunstsprache der Epoche. Volksmusik war schon ihr eigenes Trugbild; darum mußte Mahler ihr die symphonische Intensität gewissermaßen einspritzen. Nicht zuletzt drückt seine Gebrochenheit die Unmöglichkeit jeglichen Ausgleichs zwischen dem einmal Divergenten aus. Die Anleihen beim Volkslied und bei volkstümlichen Musikformen werden durch die Kunstsprache, in die sie verschleppt sind, mit unsichtbaren Führungszeichen versehen und bleiben Sand im Getriebe der rein musikalischen Konstruktion. Der musikalischen Logik fährt die Besinnung auf das gesellschaftliche Unrecht in die Parade, das Kunstsprache unabdingbar denen antut, die am Bildungsprivileg nicht teilhaben. Der Streit der hohen mit der unteren Musik, in dem seit der industriellen Revolution der objektive gesellschaftliche Prozeß von Verdinglichung, zugleich von Auflösung der naturwüchsigen Residuen ästhetisch sich spiegelte, und den kein künstlerischer Wille schlichtete, erneuert sich in Mahlers Musik. Seine Integrität hat für die Kunstsprache sich entschieden. Aber der Bruch zwischen den beiden Sphären war zu seinem eigenen Ton geworden, dem von Gebrochenheit. Durchweg wäre seine Musik als Pseudomorphose zu entziffern; die Abweichungen sind deren Inbegriff. Dazu wäre er mit

Bruckner zu konfrontieren, mit dem man ihn, als wäre bloße Länge eine qualitative Kategorie, in den westlichen Ländern so bedenkenlos zusammenspannt. Mahler spürt Sinn im Sinnverlassenen auf, das Sinnverlassene im Sinn. Nichts dergleichen bei Bruckner; so viel ist wahr an der penetranten Rede von dessen Naivetät. Brüchig wird Bruckners Formsprache gerade, weil er sie ungebrochen verwendet. Selbst subjektivistische Elemente wie die Wagnerische Enharmonik verwandeln sich zurück in Vokabeln eines Vorkritischen, Dogmatischen. Was er von sich aus möchte, überantwortet sich, darin ähnlich dem so viel späteren Anton von Webern, ohne Zögern dem Material. Durch den Verzicht des ästhetischen Subjekts, sein Material eingreifend zu bestimmen, wie es in der großen abendländischen Musik zur Norm geworden war, empfängt seine Musik den Ton des gegen den Strich Komponiertseins. Das Gefälle von Bruckners Symphonik ist konträr zum Glauben an Komposition als subjektiven Schöpfungsakt. Demgegenüber ist Mahlers Sprache Pseudomorphose, weil sie vom objektiven Medium ihres Vokabulars zugleich sich distanzziert. Sie tut ihm Gewalt an, um es beschwörend zu einer Verbindlichkeit zu nötigen, die an ihm selber problematisch ward. Ein Ausländer spricht Musik fließend, aber wie mit einem Akzent. Nur urige Reaktionen haben das eifernd gewahrt, die Schönberg-

schule hat es aus Protest geflissentlich überhört, während gerade im Moment des Uneigentlichen, das die Lüge der Eigentlichkeit demaskiert, Mahler seine Wahrheit hat. Das fahle oder grelle, trübe oder überscharfe Licht, das die Abweichungen auf die Musiksprache werfen, die sie umgibt, entzieht dieser die Selbstverständlichkeit: sie erscheint wie von außen. Was musikalisch vorhanden ist, wird transparent. Aus Uneigentlichkeit wird das unersetzlich Einmalige destilliert; ein Sinn, der abwesend bliebe, wo das Besondere als Echtes ganz mit sich identisch sein wollte. Objektiv weiß und gestaltet Mahlers Musik, daß Einheit sei nicht trotz der Brüche, sondern allein durch den Bruch hindurch.

Was an Mahler klingt, als wäre es hinter seiner eigenen Zeit zurück, ist mit der Idee verzahnt. Sein Erfahrungskern, Gebrochenheit, das Gefühl der Entfremdung des musikalischen Subjekts, will sich ästhetisch realisieren, indem auch die Erscheinung nicht als unmittelbar sich gebärdet sondern ebenfalls gebrochen, eine Chiffre des Gehalts; auf diesen wiederum wirkt die abgetrennte Erscheinung zurück. Bei ihm sind die musikalischen Phänomene ebensowenig à la lettre zu verstehen, wie der Erfahrungskern geradezu kompositorische Struktur werden kann. Zog jegliche andere große Musik der Epoche sich zurück auf das, was in ihr einheimisches Reich fällt, ohne Anlei-

he bei einer ihr heteronomen Realität oder Sprache, so innervierte Mahlers Musik das Abgespaltene, Partikulare, ohnmächtig Private solcher Reinheit. In Mahler dröhnt ein Kollektives, die Bewegung der Massen etwa so, wie noch im erbärmlichsten Film für Sekunden die Gewalt der Millionen, die damit sich identifizieren. Schaudernd macht Mahlers Musik selber sich zum Schauplatz kollektiver Energien. Daß er späterhin sogar das Medium der Kammermusik verschmähte, das einer geliebt haben muß, der täglich beobachten konnte, wie sehr der Orchesterapparat das Komponierte vergrößert, zeugt davon. Mahlers Musik ist Traum des Individuums vom unaufhaltsamen Kollektiv. Zugleich aber drückt sie objektiv aus, daß Identifikation mit ihm unmöglich sei. Wie sie von der Nichtigkeit des isolierten und sich selbst als absolut verkennenden Ichs weiß, so weiß sie, daß dies Ich nicht sich aufspielen darf, als wäre es kollektives Subjekt unmittelbar. Von objektivistischen Veranstaltungen wie denen des Neoklassizismus nach ihm fehlt jede Spur; in ihren Sphären wird Mahler gehaßt. Seine Musik redet weder lyrisch vom Einzelnen, der in ihr sich ausdrückt, noch bläht sie sich zur Stimme der vielen auf oder versimpelt um ihretwillen. Sie hat ihre antinomische Spannung an der Unerreichbarkeit beider für einander. Auch wo Mahlers Symphonien das Echo kollektiver Bewegung entwerfen, gehorchen sie

der Pseudomorphose durch die Stimme des Subjekts, das einsam für jene redet, zu denen hoffnungsloser Drang **l**es zieht. 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, motiviert wohl in Wahrheit die Verzweiflung des fahrenden Gesellen, den zwei blaue Augen in die weite Welt schickten. Mahler relativiert den Standpunkt des Individuums als des substantiellen Trägers von Musik, ohne renegatenhaft zu positiver Kollektivität überzulaufen. Auch das ist eine der Facetten seiner Sprache. Sie fügt sich als eine zweite der Musik, aus den Trümmern der sei's veralteten, sei's unerreichbaren kollektiven¹⁰. Unterdessen hat diese Intention von Thornton Wilder bis Eugène Ionesco auf die avancierte Literatur übergegriffen. Wo aber Mahlers Musik nicht selbst als gebrochen auftritt, muß sie zerbrechen. Auch sie ist dem Gedanken von Karl Kraus untertan, daß ein gut gemalter Rinnstein mehr sei als ein schlecht gemalter Palast. Das hat seine Entwicklung konzediert. Technische Selbstkritik wird zu der an der Idee. Sie geleitet zur Schwelle der Intention fortge-

schrittener Musik: daß Komponieren keine Chance von Objektivierung hat, daß sie nicht anders vor der gesellschaftlichen Wahrheit standhält, als wo der Komponist, ohne über die ästhetische Gestalt des Komponierten hinauszulugen, rückhaltlos dem sich überläßt, was im eigenen Umkreis ihm erreichbar ist.

Zu seinen Lebzeiten hat ihm, nach dem Zeugnis Schönbergs, ein angesehenener Kritiker vorgeworfen, seine Symphonien seien nichts als »gigantische symphonische Potpourris«¹¹. So absurd das heute angesichts der Erkenntnis von Mahlers Konstruktionen dünkt, so getreu notiert es doch, was an ihnen bestürzte. Das war ihr Irreguläres, Unschematisches. Seit Berlioz begleitete den symphonischen Integrationsprozeß als Schatten Irrationalität der kompositorischen Verfahrungsweise. Bei Mahler versteckt sie sich nicht länger, offenbart aber zugleich die eigene Logik. Verglichen mit Mahlers unschematischer Prozedur war die gesamte Musik seiner Zeit, auch die des früheren Schönberg, traditionalistisch insofern, als sie fachmännisch war. Aktuell an Mahler ist genau der Kampf mit dem Fachmann. Was im Potpourri Not der wahllosen Aneinanderreihung arrivierter Melodien war, wird bei ihm Tugend eines Gefüges, das empfindlich die eingefrorenen Gruppierungen der anerkannten Formtypen auftaut. Der Zusammenhang, den

diese garantieren sollten, wird nun von der Gebrochenheit der prägnanten Themen und Gestalten gestiftet; vom Anschein des schon Bekannten, durch den ein jegliches mehr ist, als es bloß ist. In der spätromantischen Symphonik, vor allem den sogenannten nationalen Schulen, bei Tschaikowsky oder Dvořák, war das vorbereitet. Die fiktiv volksliedhafte Spezifikation der Themen placiert diese derart im Vordergrund, daß sie die Vermittlungskategorien der klassizistischen Tradition, wo sie sie bemühen, zum theatralischen Rummel oder zum Füllsel entwerten. Was bei ihnen unfreiwillig vulgär war, wird bei Mahler zur herausfordernden Allianz mit der Vulgärmusik.

Schamlos paradieren seine Symphonien mit dem, was allen in den Ohren liegt, Melodieresten der großen Musik, schalen volkstümlichen Gesängen, Gassenhauern und Schlagern. Sogar solche klingen an, die erst viel später geschrieben wurden, wie das Maxim-Chanson in der Ersten Symphonie oder gar, im zweiten Satz der Fünften, das Berlinische ›Wenn du meine Tante siehst‹ aus den zwanziger Jahren. Von den potpourriähnlichen spätromantischen Stücken holt er sich die zugleich auffälligen und eingängigen Einzelprägungen, beseitigt aber das läppisch gewordene Zwischenwerk. Stattdessen entwickelt er die Beziehungen konkret aus den Charakteren. Manchmal läßt er diese übergangslos aufeinanderprallen, solidarisch mit der

späteren Kritik Schönbergs am Vermittelnden als dem Ornamentalen, nicht zur Sache Gehörigen. Mehr als einem Desiderat Mahlers genügt das Potpourri. Es schreibt dem Komponisten nicht vor, was auf was zu folgen habe; es befiehlt keine Wiederholungen, entzeitlicht nicht die Zeit durch prästabilierte Ordnung ihres Inhalts. Den verwesten Themen aber, die es zusammenrafft, hilft es zum Nachleben in der zweiten Musiksprache. Diese bereitet Mahler artifiziell. Ihm wird das Potpourri Form durch unterirdische Kommunikation seiner zerstreuten Elemente, eine Art triebhaft ungebundener Logik. Jakobinisch stürmt die untere Musik in die obere ein. Die selbstgerechte Glätte der mittleren Gestalt wird demoliert vom unmäßigen Klang aus den Pavillons der Militärkapellen und Palmengartenorchester. Geschmack hat für Mahler so wenig Autorität wie für Schönberg¹². Symphonik gräbt nach dem Schatz, den allein noch der Wirbel von Pauken aus der Ferne oder Stimmgeräusche verheißen, seitdem Musik als Kunst häuslich sich einrichtete. Sie möchte die Massen ergreifen, die vor der Kulturmusik flüchteten, ohne doch ihnen sich gleichzuschalten. Daß sie schwerlich symphonischen Organismen ohne Krücken folgen und desto lieber über deren Mangel an Kultur sich entrüsten würden, ist nicht einkalkuliert. Wohl aber wird die Konsequenz daraus gezogen, daß die disparaten Niveaus nicht de-

retorisch wiederzuvereinigen sind. Das ungehobene Untere wird als Hefe in der hohen Musik verrührt. Drastik, Sinnfälligkeit eines musikalisch Einzelnen, das weder auszutauschen noch zu vergessen wäre: die Kraft des Namens¹³ ist vielfach in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet als in der hohen, die schon vorm Zeitalter radikaler Konstruktion all das dem Stilisationsprinzip opferte. Jene Kraft wird von Mahler mobilisiert. Frei wie nur einer, der selber von Kultur nicht ganz verschluckt ist, greift er auf musikalisch obdachlosem Zug nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstraße und hält es gegen die Sonne, daß alle Farben darin sich brechen. »Daß gerade er, der Bedürfnislose, der ›Barbar‹, wie wir ihn oft wegen seiner Abneigung gegen Luxus und die Annehmlichkeiten und die Verschönerung des Lebens nannten, von solcher Herrlichkeit umgeben sei, erscheint ihm wie eine Ironie des Schicksals, die ihm oft ein Lächeln über sich selber abzwingt.«¹⁴ Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schürft er nach unerlaubtem Glück. Er erbarmt sich des Verlorenen, damit es nicht vergessen sei und der Gestalt zum Guten anschlage, die es behüten soll vor der sterilen sich selbst Gleichheit. Wie ingeniös er das Heteronome, den Bodensatz fürs autonome Gebilde einsammelt, bezeugt das skandalös gewagte Posthornsolo der Dritten Symphonie. Darin komponiert Mahler das subjektive Rudiment aus, das

Rubato des Blasenden. Fanfare und Lied spielen ineinander: der wirkliche Liedeinsatz¹⁵ erfolgt auf der Dominante, als wäre unerhörbar ein Melodieteil schon vorhergegangen; die Dehnungen des Vertrags verändern auch hier metrisch die Melodie, retten sie vor trivialer Achttaktigkeit. Unmerklich expressiv ist die Harmonik dazu. Ist Banalität Inbegriff musikalischer Verdinglichung, so wird sie bewahrt und gemildert zugleich durch die beseelt improvisierende Stimme, die dem Dinghaften sich einlegt. So wird noch das Brüchige eingebaut, ohne daß das Ganze zerbräche. Beim zweiten Auftritt des Posthorns aber horchen, nach Mahlers Vorschrift, die Geigen diesem nach¹⁶; als schüttelten sie den Kopf darüber. Indem sie das Unmöglich des Geschmacks reflektieren, der auf seinem Urteil: Kitsch besteht, bejahen sie die Möglichkeit, das Versprechen, ohne das keine Sekunde sich atmen ließe.

Mahler hat die Revolte wider die bürgerliche Musik aus dieser selbst herausgelesen. Seit Haydn wird in ihr ein Plebejisches tradiert. In Beethoven rührt es, übrigens ist auch Faust, auf dem Osterspaziergang mit dem pedantisch gelehrten Famulus, Sprecher jener Schicht, als wäre sie Natur. Die Emanzipation der bürgerlichen Klasse fand ihr musikalisches Echo. Ästhetisch jedoch so wenig wie in der Realität war sie identisch mit der Menschheit, die sie

proklamiert. Humanität wird eingeschränkt vom Klassenverhältnis. Daß sie den formal Gleichberechtigten vorenthalten bleibt, macht deren Attitude aufsässig. Solange sind die Bürger Plebejer, wie ihr autonomer Geist nicht universal sich verwirklicht. Auch im Kunstwerk: schlecht Gekleidete, Unmanierliche tummeln sich in einem festlichen Raum, dessen absolutistische Imago die bürgerliche Musik weiter entwirft. Mit der Konsolidierung des Bürgertums hatte sich dann das plebejische Element allmählich zum folkloristischen Reiz gemäßigt. Bei Mahler, in einer Phase, in der die erdrückende Realität vom ästhetischen Sensorium nicht mehr im Bilde zu schlichten war, wird jener Klang schrill. Was zuzeiten der bürgerliche Geschmack als rote Blutkörperchen zur eigenen Regeneration goutierte, trachtet nun jenem nach dem Leben. Noch Beethoven versöhnte das plebejische Moment mit dem klassizistischen im Verhältnis zu einem Mannigfaltigen, das zwar als ›Material‹ bearbeitet wird, nirgends aber eigenständig, ungeschliffen heraussticht. Mahlers Stunde aber kannte kein Volk mehr, das als naturwüchsig sich hätte wahrnehmen lassen, und dem musikalisches Spiel mit Anstand sein Kostüm hätte entleihen können. Ebenso wenig erlaubt der mittlerweile erreichte |Stand der musikalischen Materialbeherrschung, das Plebejische zu absorbieren. Darum verkörpert bei Mahler das Untere nicht

Elementarisches und Mythos, nichts Naturhaftes, auch wo seine Musik derlei Assoziationen streift wie in den Stimmungen der Herdenglocken; dort holt eher eine Musik Atem, die sich den Weg zurück versperrt weiß, als daß sie jenen Weg vortäuschte. Vergebens die Suche nach Geistfernem in Mahler. Vielmehr ist das Untere bei ihm das Negativ der Kultur, die mißlang. Form, Maß, Geschmack, schließlich die Autonomie der Gestalt, die seinen Symphonien selbst vorschwebt, sind gebrandmarkt von der Schuld derer, die die anderen davon ausschließen. Wodurch Kunstwerke zum Sinnzusammenhang werden, der Schein, der sie abdichtet von der Schmach der Wirklichkeit; ihr Wählendes und Erlesenes, basiert nicht bloß gesellschaftlich auf der materiellen Verfügung und der in dieser entspringenden Bildung, sondern trägt das Vorrecht als *noli me tangere* hinein in ihr Allerheiligstes. Der Geist, der in großer Musik desto selbstherrlicher sich zelebriert, je größer sie ist, verachtet die niedrige, körperliche Arbeit der anderen. Nach solchen Regeln möchte Mahlers Musik nicht mitspielen. Desperat zieht sie an sich, was Kultur verstößt, so armselig, verwundet, verstümmelt, wie Kultur es ihr übermacht. Das Kunstwerk, gekettet an Kultur, möchte die Kette zerreißen, Barmherzigkeit üben am schäbigen Rest; jeder Takt bei Mahler öffnet weit die Arme. Was aber von der Norm der Kultur fortgewiesen ward, der Freu-

dische Abhub der Erscheinungswelt, erschöpft sich, nach der Idee solcher Symphonik, nicht vollkommen in Komplizität mit der Kultur: Freuds Lehre vom Einverständnis von Es und Über-Ich gegen das Ich ist wie Mahler auf den Leib geschrieben. Abhub soll das Kunstwerk hinaustreiben über den Schein, zu dem es unter der Kultur ward, und etwas von jener Leibhaftigkeit wiederherstellen, durch welche Musik von anderen ästhetischen Medien insofern sich unterscheidet, als ihr Spiel nichts vorstellt. Kraft des Unteren als eines Gesellschaftlichen meint Mahlers Musik hinaus über den Geist als Ideologie. Die erste Niederschrift des Themas »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« aus der Achten Symphonie, seit Dezennien in der Wohnung Alban Bergs, steht auf einem Stück Klosettpapier. Der verborgene Impuls seiner Musik |will den Überbau vertilgen, zu dem vordringen, was die Immanenz der Musikkultur verdeckt. Dessen aber ist Kunst so wenig wie irgendeine Gestalt der Wahrheit als reiner Unmittelbarkeit mächtig. Unverführt von der Romantik des Eigentlichen und Wesentlichen, prätendiert Mahler nirgends, jenes Nackte unmetaphorisch, als an sich Seiendes vor Augen zu stellen. Daher die Gebrochenheit. Was bei Beethoven noch als Spaß sich verhummt: daß die Vögel am Ende der Szene am Bach wie mechanische Spielzeuge leiern; die unfreiwillige Komik der Ursymbole aus Wagners

Ring, wird zum Apriori alles dessen, was in Mahlers Musik Natur heißt. Erst die Einsicht darein schützt Mahler vor jenem Enthusiasmus, der seit seinen Anfängen in dem grausligen Wort ›kosmisch‹ sich zusammenfaßte und dem Hohn über den Intellektuellen sich darbietet, der auf der Alm Stunden der Einkehr feiere. Nicht jedoch verspottet Mahler wie Strawinsky seine infantilen Modelle. Der Stellung der Mahlerschen Musik zur Objektivität ist hämisches Archaisieren fremd. Weder am ohnmächtig Alten noch am impotenten Subjekt kühlt er sein Mütchen. In seinen vielberufenen ironischen Momenten klagt das Subjekt der Vergeblichkeit der eigenen Anstrengung sich an, anstatt die verlorene und beschworene Bilderwelt zu verlachen. Nie beruhigt sich Mahler bei jenen Momenten. Das Subjekt, das aus dem Überbau hinabsteigt, reißt hoch und verändert, worauf es stößt. Wollte man, auf die Gefahr des prompten Mißverständnisses hin, Mahler und Strawinsky mit Strömungen der Psychologie vergleichen, dann hielte Strawinsky es mit den Jungschen Archetypen, während das aufklärerische Bewußtsein von Mahlers Musik an die kathartische Methode jenes Freud mahnt, der, deutsch-böhmischer Jude wie Mahler, in einer kritischen Phase dessen Leben kreuzte, aus Ehrfurcht vor dessen Sache darauf verzichtete, die Person zu heilen, und damit ums Ganze den Diadochen überlegen sich

zeigte, welche Baudelaire mit der Diagnose seines Mutterkomplexes erledigen. Das kompositorische Subjekt bildet bei Mahler nicht sich der infantilen Schicht an, sondern läßt sie herein, um sie zu entmythologisieren. Nach der Destruktion der zur Ideologie erniedrigten Kultur von Musik sichtet sich aus den Bruchstücken und Erinnerungsfetzen das zweite Ganze. In ihm läßt subjektiv organisatorische Kraft Kultur |wiederkehren, gegen welche Kunst sich auflehnt, aber die sie nicht ausrottet. Jede Mahlersche Symphonie fragt, wie aus den Trümmern der musikalischen Dingwelt lebendige Totalität werden kann. Nicht trotz des Kitschs, zu dem sie sich neigt, ist Mahlers Musik groß, sondern indem ihre Konstruktion dem Kitsch die Zunge löst, die Sehnsucht entbindet, welche der Kommerz bloß ausbeutet, dem der Kitsch dient. Der Verlauf von Mahlers symphonischen Sätzen entwirft Rettung kraft der Entmenschlichung.