

## IV

Das reaktionäre Moment von Mahlers Musik ist ihr Naives. Von jeher hat dessen Verschränkung mit Unnaivem bei ihm als Widerspruch besonders aufgereizt; die Physiognomik einer Musik, in der allbekannte volkstümliche Wendungen mit Bedeutung geladen werden, während sie umgekehrt keine Zweifel hegt an der Selbstverständlichkeit des hoch getriebenen symphonischen Anspruchs. Unmittelbares und Mittelbares werden verkoppelt, weil die symphonische Form nicht mehr musikalischen Sinn, als zwingenden Zusammenhang sowohl wie als Wahrheitsgehalt, garantiert, und weil die Form ihn suchen muß. Aus einer Art von musikalischem bloßen Dasein, jenem Volkstümlichen, sind die Vermittlungen herauszuholen, durch die es als sinnvoll erst sich rechtfertigt. Damit nähert Mahlers Form geschichtsphilosophisch sich der des Romans. Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag. Nicht anders war die Konfiguration von Inhalt und Stil im Roman aller Romane, der Flaubertschen *Madame Bovary*. Episch ist Mahler Gestus, das naive Paßt auf, jetzt will ich euch einmal etwas vorspielen, wie ihr es noch nie gehört habt. Gleich Romanen erweckt jede seiner Symphonien die Erwartung des Besonderen als Geschenks.

Guido Adlers Beobachtung, daß noch keiner, auch kein Gegner, bei Mahler je sich gelangweilt habe, spricht darauf an. Der frühe Mahler freute sich des musikalischen Materials, in dem es hoch hergehen soll; an Scheffelschen Phantasien mochte es dabei nicht mangeln. Seine Spiritualität hatte einen Fond musikalischer Unterwelt. Daß er manchmal »Vortrag ohne alle Parodie« und manchmal »mit Parodie« verlangt, ohne daß die Themen selbst die Entscheidung übers eine oder andere erlaubten, verrät ihre Spannung zum Hochfliegenden mit Worten. Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt. Analog zur philosophischen Terminologie wäre der **H**abitus nominalistisch zu nennen. Die Bewegung des musikalischen Begriffs fängt unten, gewissermaßen mit den Tatsachen von Erfahrung an, um sie in der Einheit ihrer Sukzession zu vermitteln und schließlich aus dem Ganzen den Funken zu schlagen, der über jene Tatsachen hinaus zündet, anstatt daß von oben, von einer Ontologie der Formen her komponiert würde. Insofern arbeitet Mahler entscheidend auf die Abschaffung der Tradition hin. Auf dem Grunde der musikalischen Romanform liegt eine Idiosynkrasie, die längst schon vor Mahler muß gespürt worden sein, die er als erster jedoch nicht verdrängte. Sie haßt vorauszuwissen, wie Musik weitergeht. Das Weiß ich

schon beleidigt musikalische Intelligenz, spirituelle Nervosität, die Mahlersche Ungeduld. Hat nach Mahler Musik ihre fixierten Elemente kassiert und zu Spielmarken entwertet, so begehrt er schon innerhalb der herkömmlichen musikalischen Logik wider diese auf. Aber er konstruiert nicht neue Formen, sondern bringt vernachlässigte, mißachtete, ausgeschiedene in Bewegung, die nicht unter die offizielle Formontologie fielen, welche das kompositorische Subjekt von sich aus weder mehr zu füllen vermag, noch anerkennt. Eingesprengte, dinghafte Warencharaktere der Musik sind das notwendige Korrelat zum Mahlerschen Nominalismus, der keine harmonische Synthesis mit vorgedachter Totalität mehr erlaubt. Nur als entzweigesprungene amalgamiert sich die symphonische Objektivität mit den subjektiven Einzelintentionen. Märsche und Ländler bei ihm gleichen der Erbschaft von Abenteuerroman und Kolportage im bürgerlichen Roman. Der Revisionsprozeß der Musik gegen ihre Spaltung in eine obere und untere Sphäre, die beiden ihre Male eingrub, wird von Mahler so betrieben, daß die in Gärung geratene untere Musik-sphäre über Stock und Stein hinweg restituieren soll, was die Stimmigkeit der oberen einbüßte. Dem messen die Schichten der Verständlichkeit Mahlers sich an. Er dürfte den Untertitel des Zarathustra beanspruchen, Musik für alle und keinen. Trotz ihres konser-

vativen Materials ist sie eminent modern darin, daß sie kein sinnhaftes Ganzes surrogiert, sondern dem entfremdet Zufälligen sich hinwirft, um darin va banque ihre Chance wahrzunehmen. Hat bis Mahler wahrhaft anachronistisch die Musik sich der Kritik des Geistes an den an sich seienden Ideen und Formen gesperrt und sich benommen, als wölbte über ihr sich der platonische Sternenhimmel, so hat Mahler erstmals musikalisch aus einem Stand des Bewußtseins die musikalische Konsequenz gezogen, das über nichts verfügt als über die notdürftig zusammengebündelte Fülle seiner Einzelregungen und Erfahrungen und die Hoffnung, daß aus ihnen etwas aufgehe, was sie noch nicht sind, ohne daß sie doch verfälscht würden. Daß Mahler vom Beethovenschen Typus intensiver Verschränkung, des Knotens, prinzipiell abgeht, auf dramaturgische Konzentration verzichtet, ist nicht damit zureichend erklärt, daß nach dem Beethovenschen non plus ultra auf diesem Boden nicht mehr fortzuschreiten gewesen wäre. Sondern der Klassizismus Beethovenscher erster Sätze: der Eroica, der Fünften und der Siebenten war für Mahler nicht mehr exemplarisch, weil die Beethovensche Lösung, die bereits subjektiv angegriffenen objektiven Formen aus Subjektivität noch einmal zu erzeugen, mit Wahrheit nicht mehr zu reproduzieren war. Die Differenz des epischen Kompositionsideals vom klassizistischen

Typus wird desto sichtbarer, je mehr Mahler diesem sich zu nähern scheint. Das Hauptthema des Finales der Fünften Symphonie orientiert sich ähnlich an Beethoven wie das in der Ersten von Brahms, mit einer huldigenden Reminiszenz an die Hammerklaviersonate<sup>1</sup>. Aber dies Hauptthema ist eines nur pro forma, beherrscht den Satz nicht, sondern wird von anderen überwuchert, gewissermaßen vor der Tür des Satzinneeren gehalten. Denn es meldet eben jenen symphonischen Anspruch älteren Stils an, den eines zu zergliedernden und dramatisch zu entwickelnden Modells, dem die Struktur der Mahlerschen Symphonik unangemessen wurde, weil sie nicht mehr auf die emphatische Bestätigung des musikalischen Immanenzzusammenhangs durch sich selbst zählen kann, deren Pathos den klassizistischen Symphonietypus durchtönt. Schon bei Beethoven drohte die statische Symmetrie der Reprise den dynamischen Anspruch zu desavouieren. Die nach ihm anwachsende Gefahr akademischer Form gründet im Gehalt. Das Beethovensche Pathos, die Bekräftigung von Sinn im Augenblick der symphonischen Entladung kehrt einen Aspekt des Dekorativen und Illusionären hervor. Beethovens mächtigste symphonische Sätze zelebrieren ein »Das ist es« in der Wiederholung dessen, was ohnehin schon war, präsentieren die bloße wiedererreichte Identität als das Andere, behaupten sie als

sinnhaft. Der klassizistische Beethoven verherrlicht was ist, weil es nicht anders sein kann, als es ist, indem er seine Unwiderstehlichkeit vorführt. »Der erste Satz der Eroika, der Pastorale, der Neunten sind im Grunde nur Kommentare dessen, was in ihren ersten Takten geschieht. Die gewaltigsten Steigerungen, die Beethoven geschaffen hat: die Linien vom Anfang der fünften und der siebenten Sinfonie bis zu ihren Abschlüssen entrollen sich mit der niederzwingenden Logik, die die Offenbarung eines in seiner Folgerichtigkeit unabweisbaren Geschehens mit sich bringt. Es trägt in sich die Unerschütterlichkeit der mathematischen Formel und steht vom ersten Augenblick an bis in seine letzten Folgerungen hinein als elementare Tatsache da. Gerade in der unanfechtbaren logischen Gewalt dieser Kunst ruhte die Kraft, ruht heute noch die einzigartige Wirkung der Beethovenschen Sinfonik. Aus ihr ergab sich das grundlegende organische Gesetz, dem Beethoven auch in der Neunten sich nicht zu entziehen vermochte, dieses Gesetz, das zur Konzentration der geistigen Grundideen in den Vordersatz, in den Anfang, in das Thema zwang und den ganzen Organismus als in sich Fertiges aus diesem Anfang hervorspringen ließ.«<sup>2</sup> Was ihn, nach dem großartig retrospektiven ersten Satz der Neunten Symphonie, zu den letzten Quartetten bewog, mag nicht durchaus verschieden sein von dem dunklen

Drang, der längst vor den Jahren seiner Meisterschaft Mahler motivierte: offensichtlich war er vom letzten Beethoven, vor allem von op. 135 überaus beeindruckt. Deutsche Philosophie und Musik waren seit Kant und Beethoven System. Was darin nicht aufging, sein Korrektiv, flüchtete in die Literatur: den Roman und eine halb apokryphe Tradition des Dramas, bis die Kategorie des Lebens, zur Bildung ausgelaut und meist schon reaktionär, um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert auch philosophiefähig wurde. Demgegenüber hat Mahlers Musik originär Nietzsches Erkenntnis eingeholt, daß das System und seine lückenlose Einheit, der Schein der Versöhnung, nicht redlich sei. Seine Musik nimmt es auf mit dem extensiven Leben, stürzt sich geschlossenen Auges in die Zeit, ohne doch Leben als Ersatzmetaphysik zu installieren, parallel zur objektiven Tendenz des Romans. Das Potential dazu wuchs ihm aus der vom deutschen Idealismus verschonten, teils vorbürgerlich feudalen, teils josephinisch-skeptischen österreichischen Luft zu, während ihm gleichwohl das symphonisch-integrale Wesen noch gegenwärtig genug war, um ihn vor einer Formgesinnung zu behüten, die dem schwächlich atomistischen Hören Avancen macht.

»Er nahm dem Thema als solchem die Beethovensche Bedeutung des konzentrierten Mottos und gab ihm durch üppigere melodische Ausbreitung den Charak-

ter der ihr Wesen erst allmählich enthüllenden Anfangslinie. Diese neue Art organischer Anlage bedingte eine neue Art auch der thematischen Gestaltung. Die thematische Arbeit Beethovenscher Prägung, diese unheimlich großartige Spiegelung schärfster Gedankenzusammendrängung und unbeirrbares Zielbewußtseins fand keine innere Begründung mehr in dem neuen sinfonischen Stil, der das unablässige Wollen aus einem Mittelpunkt geistigen Schaffens heraus nicht kannte, sondern im Gegenteil zunächst in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen die Kräfte sammeln mußte. So fiel die straffe, thematisch organische Technik Beethovens, vielmehr sie wurde zum nebengeordneten Hilfsmittel.«<sup>3</sup> Nur hat Bekker unterschätzt, daß Mahler auch die konstruktiven Kräfte des Systems, wie immer er an ihnen irr geworden sein mochte, mobilisierte. Im produktiven Konflikt der kontradiktorischen Elemente hat er seine Stunde. Darum ist es so töricht, ihn als Komponisten zwischen den Zeiten zu begünstigen.

Musikalisch fehlte es für seine Anschauungsweise nicht durchaus an Tradition, an einem quasi erzählenden, ausatmenden Unterstrom, der in ihm nach oben drang. Immer wieder paaren sich gerade bei Beethoven mit den symphonischen Konzerten, die virtuell Zeit eintreten lassen, Werke, deren Dauer ihnen die eines glückvollen, zugleich bewegten und in sich ru-

henden Lebens wird. Unter den Symphonien nimmt die Pastorale dies Interesse am unbefangenen wahr; zu den bedeutendsten Sätzen des Typus rechnet der erste des F-Dur-Quartetts op. 59, Nr. 1. Er wird gegen Ende der sogenannten mittleren Periode Beethovens immer wesentlicher; so in den ersten Sätzen des großen B-Dur-Trios op. 97 und der letzten Violinsonate, Stücken oberster Dignität. In Beethoven selber hat Vertrauen auf die extensive Fülle und auf die Möglichkeit, passiv Einheit in der Mannigfaltigkeit zu entdecken, der tragisch-klassizistischen Stilidee einer Musik des handelnden Subjekts die Waage gehalten. Schubert, dem diese Idee bereits verblaßt, wird vom epischen Typus Beethovens um so mehr angezogen. In den Klaviersonaten mißachtet er zuweilen mit Nonchalance die Einheit wie später, aus Dumpfheit, Bruckner in dem, was man als Formlosigkeit bemängelte. Von allen Vorformen der Mahlerschen Gestaltungsweise dürfte der erste Satz der Schubertschen h-moll-Symphonie die wichtigste sein; ihn hat Webern als eine ganz frische Konzeption des Symphonischen überhaupt verehrt. Mahler ward fasziniert von der ungebundenen Anlage unterhalb der üblichen; von der Frage danach, wohin die einzelnen Themen, unabhängig von ihrem abstrakten Stellenwert, wollen; von der Trauer eines Ganzen, das nicht prätendiert, als Ganzes wäre es bereits im Sicherem. Unter diesem As-

pekt übrigens mag sich enträtseln, warum Schuberts großartigster Entwurf Fragment blieb, der erste ganz und gar organische, von rationalistischen *vérités éternelles* gereinigte Satz der Musik. Daraus wird Mahlers ästhetisches Programm. Bei den Österreichern vor ihm ward die Absage an die synthetische Einheit der Apperzeption, die konstitutive Arbeit und Anstrengung des Subjekts bestraft durch häufiges Erlahmen, Erschlaffen der symphonischen Bögen, schließlich durch Einbuße an organisierendem Geist selber, an technischer Legitimation. Das sucht Mahler an der Tradition, die seine eigene ist, zu korrigieren. Der ihm zugeschriebene Ausspruch über Bruckner, seinen Freund: Halb Gott, halb Trottel, ist zumindest gut erfunden; Bauer-Lechner zufolge hat er über Bruckner wie über Schubert<sup>4</sup> genug Kritisches gesagt. Was er aber an Bruckner tadelte, war nichts anderes, als daß bei diesem die emanzipierten, verselbständigten Einzelmomente und die tradierten Normen der Architektur auseinanderklafften. Verschleiert Mahlers Musik, vom Trio der Ersten über den Choral der Fünften und den Schluß der Siebenten bis zur Anlage des Finales der Neunten und zum Ton des ersten Satzes der Zehnten, nie seine Dankbarkeit für Bruckner, so trachtet gleichwohl sein epischer Impuls, durch Konstruktion seiner selbst mächtig zu werden, während er, unreflektiert, bei Schubert und Bruckner oftmals verrinnt.

Dem Moment von Lässigkeit gesellt sich Aktivität, aber keine feldherrnhaft planende, sondern eine von Schritt zu Schritt sich fortbewegende wie im Marsch. Was immer Bruckners walddunkle Unberührtheit vor Mahlers Gebrochenheit vorauszuhaben scheint – diese ist dem Klobigen an Bruckner überlegen, jener ein wenig verstockten Statik, die kein festes Fundament hat, als daß in St. Florian Nietzsche noch nicht sich herumsprach. Mahler verhielt sich zu Bruckner wie Kafka zu Robert Walser. Österreichisch aber war noch sein Korrektiv gegen die österreichische Tradition: Mozart, in dem der einheitsstiftende Geist und die unbeschnittene Freiheit der Details sich zusammenfinden. Daher wohl das hommage à Mozart am Anfang der Vierten. Asymmetrie und Unregelmäßigkeit der Einzelgestalten wie der Komplexe, oft auch des Formganzen, sind nicht Zufälle des Mahlerschen Naturells, sondern notwendig aus der epischen Intention. Sie liebt das nicht schon Eingeplante, nicht Veranstaltete, das, dem keine Gewalt widerfährt, und dort, wo sie ihm bereits widerfuhr, die Abweichung. Mahlers Abweichungen sind nie Substitute wie bei Strauss, nie überraschender Ersatz für Erwartetes. Jede Irregularität steht auch spezifisch für sich selbst. Gleichwohl reflektiert Mahler in dem, was wohl musikalische Empirie heißen mag, auf den Sinn des Ganzen, den Bruckner noch autoritätsgläubig von der symphoni-

schen Form als solcher erborgte. Er ist dessen eingedenk, was schließlich noch an der radikalsten, aufgelöstesten Musik seine Wahrheit behält: daß verwandelt, verkappt, unsichtbar objektive Formtypen, Topoi, wiederkehren, wo hartnäckige Empfindlichkeit sie vermeidet. Für solche Wiederkehr sorgen bei ihm die Trümmer, aus denen er seine Architektur schichtet, wie wohl normannische Baumeister in Süditalien mit dorischen Säulen hantierten. Als spröde Stoffmassen ragen sie hinein, Repräsentanten des Moments im Epischen, das auf bloße Subjektivität nicht zu reduzieren ist. Was dinghaft, hart, selbst zufällig dem Subjekt gegenübersteht, soll von der Komposition in die Erfahrung des immanenten Subjekts der Musik eingebracht werden. Dadurch wird die kompositorische Situation, aus der Mahler spricht, prekär. Denn weder ist die Musiksprache schon so entqualifiziert, daß das kompositorische Subjekt rein darüber verfügen könnte, aller vorausgesetzten musiksprachlichen Formen und Elemente ledig; noch sind diese umgekehrt noch so intakt, daß sie von sich aus das Ganze zu organisieren vermöchten. Die Anfälligkeit von Mahlers Musik, die von ihrem ersten Auftreten an bemerkt wurde, folgt daraus, nicht aus der Schwäche dessen, was Ernst Bloch vor einem Menschenalter seine »bloße Talentgabe«<sup>5</sup> nannte. Die Gebrochenheit des Mahlerschen Tons ist das Echo jener objektiven

Aporie, des Zwiespalts von Gott und Trottel. Beide werden unterm Blick seiner Musik gleich fragwürdig, der Gott zum unvermittelt dogmatischen Gebot der Form, der Trottel zur kontingenten, sinnverlassenen, potentiell albernen Einzelheit, die aus sich keinen stringenten Zusammenhang entläßt.

Der Begriff des Epischen begründet gewisse Exzentrizitäten Mahlers, die ihm sonst leicht angekreidet werden könnten. Bei aller kritischen Wachsamkeit gegen Leerlauf und Formelkram wie den der Brucknerschen Sequenzen scheut Mahler nicht – wie Beethoven etwa – vor überzähligen Takten zurück, vor Augenblicken, in denen, nach dem Maß musikalischer Aktion, nichts geschieht, sondern wo die Musik Zustand wird. Noch in der überaus kontrollierten Neunten Symphonie steht, sogleich nach dem Ende der Exposition des ersten Satzes, nicht nur ein voller Takt, in dem der Paukenwirbel des vorhergehenden Schlußakkords ausklingt, sondern die harmonische Rückung durch den Hinzutritt des *ges* zum *b* beansprucht einen weiteren für sich, noch ohne motivischen Inhalt, während dieser, das Harfenmotiv der Einleitung, erst im dritten Takt in der Pauke erscheint<sup>6</sup>. Ein Komponist, der das Verweilen fürchtete, hätte diesen Einsatz bereits gleichzeitig mit dem des *ges* erfolgen lassen. Raffiniert unbekümmert läßt Mahler in einem Feld

mitten aus dem ersten Satz der Vierten Symphonie die Bewegung verebben, um danach frisch fortzufahren<sup>7</sup>. Anstatt daß der äußere Fluß auf Kosten des Ruhebedürfnisses der thematischen Gestalt emsig angespornt würde, vertraut Mahler auf den inneren; nur die größten Komponisten können derart die Zügel schleifen lassen, ohne daß das Ganze ihnen entglitte. Die Werke des Dirigenten Mahler werden nicht angesteckt vom Gestus des Praktikers, der in der Komposition gewissermaßen mit dem Finger schnalzt und dafür sorgt, daß es Zug um Zug geht, daß nur ja keiner weghöre. Überhaupt ist Mahlers Musik nirgends entstellt durch die Bescheid wissende Erfahrung des Interpreten. Nie wird von den empirisch gegebenen Möglichkeiten her komponiert, nie passen die Symphonien der praktischen Übung sich an. Konzessionslos folgen sie der Imagination; die praktische Erfahrung tritt sekundär, als kritische Instanz hinzu, die darauf achtet, daß das Vorgestellte auch in der Erscheinung sich realisiere; insofern ist Mahler der Gegenteil jener späteren Art von Sachlichkeit, wie Hindemith sie verkörpert. Solche tyrannische Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Wirkungszusammenhang steht der epischen Intention bei; die agogische Bezeichnung »Zeit lassen«, die gelegentlich vorkommt, beschreibt seine Reaktionsweise insgesamt. Wie solche Geduld mit der Ungeduld in Konstellation tritt, rechnet zu seinen Eigen-

heiten: einem Bewußtsein, das weder die Zeit verleugnet, noch vor ihr kapituliert.

Mahlers episch-musikalische Gesinnung trifft auf eine Gesellschaft, in der Musik so wenig mehr ›erzählen‹ wie aufspielen kann. Der abscheulichen Aura des Wortes Musikant entgeht Mahler, indem sein Formapriori eher dem des Romans als dem des Epos sich anbildet, trotz der Courage zum Verweilen ohne das Gehebe von gelassener Seinsverbundenheit. Er fesselt zuerst dadurch, daß es immer anders weitergeht, als man denkt, spannend im prägnanten Sinn. Erwin Stein hat das in einem verschollenen Aufsatz aus ›Pult und Taktstock‹ vor Dezennien angemerkt. Bekannt ist Mahlers passioniertes Verhältnis zu Dostojewsky<sup>8</sup>, der um 1890 noch für anderes stand als im Zeitalter Möllers van den Bruck. Bei einem Ausflug mit Schönberg und dessen Schülern soll Mahler diesen einmal weniger Kontrapunktstudium und mehr Dostojewskylektüre empfohlen haben, um von Webern die heroisch schüchterne Antwort zu vernehmen: Entschuldigen Sie, Herr Direktor, aber wir haben den Strindberg. Die wahrscheinlich apokryphe Geschichte belichtet zugleich den Unterschied zwischen der romanhaften Musikgesinnung und der expressionistischen der nächsten, voll emanzipierten Komponistengeneration. An den großen Roman mahnt aber nicht nur, daß Mahlers Musik oft so klingt, als wolle sie

etwas erzählen. Romanhaft ist die Kurve, die sie beschreibt, das sich Erheben zu großen Situationen, das Zusammenstürzen in sich<sup>9</sup>. Gesten werden vollführt wie die der Nastassja des Idioten, welche die Banknoten ins Feuer wirft; oder wie jener bei Balzac, wo der als spanischer Kanonikus verummte Verbrecher Jacques Collin den jungen Lucien Rubempré vom Selbstmord zurückhält und zur befristeten splendeur befördert; vielleicht auch die Esthers, die für den Geliebten sich aufopfert, ohne zu ahnen, daß unterdessen die Roulette des Lebens beide aus aller Misere gerettet hätte. Wie in Romanen gedeiht bei Mahler Glück am Rand der Katastrophe. Überall wirken bei ihm dessen Bilder offen oder latent als Kraftzentren. Glück ist ihm die Figur des Sinnes im prosaischen Leben, für dessen utopische Erfüllung der unverhoffte und unsichtbare Gewinn des Spielers einsteht. Es bleibt bei Mahler so sehr an sein Gegenteil gekettet wie das des Spielers an Verlust und Ruin. Ohne Vernunft und selbsterhaltende Kontrolle sich genießend und verschwendend tragen die Elevationen im Finale der Sechsten Symphonie teleologisch den Untergang in sich. In unermüdlicher Überforderung, zu keiner Resignation bereit, zeichnet Mahlers Musik ein Elektrokardiogramm, Geschichte des brechenden Herzens. Wo sie sich übernimmt, drückt sie die Möglichkeit der Welt aus, welche die Welt verweigert und für die

in der Sprache der Welt die Worte fehlen: dies Allerwahrste ist als ihre Unwahrhaftigkeit anrühlich. Wie in den großen Romanen – so wie musikalisch vorher vielleicht nur im zweiten Akt der Walküre – soll die ephemere Erfüllung alles andere aufwiegen: an keine Gestalt von Ewigkeit glaubt er als an die vergängliche. Gleich der Philosophie, der Hegelschen Phänomenologie, ist Musik bei Mahler das gegenständliche Leben noch einmal, durchs Subjekt hindurch, und seine Wiederkunft im Innenraum verklärt es zum schäumenden Absoluten. So ist die Konkretheit der Romanlektüre von anderer Dimension als die distinkte Wahrnehmung der Geschehnisse. Das Ohr läßt von Musik sich fortschwemmen wie das Auge des Lesers von Seite zu Seite; der stumme Lärm der Worte konvergiert mit dem musikalischen Geheimnis. Aber es löst sich nicht. Die Welt zu schildern, welche epische Musik meint, bleibt dieser verwehrt: sie ist so deutlich wie kryptisch. Die Wesenskategorien der gegenständlichen Realität kann sie zu den Ihren machen nur, wofern sie wider die gegenständliche Unmittelbarkeit sich abblendet; sie entfernte sich von der Welt, wo sie diese symbolisieren oder gar abbilden wollte. Das haben Schopenhauer und die romantische Ästhetik dort erfahren, wo sie dem Schattenhaften und Traumhaften der Musik nachsannen. Nicht sowohl aber malt Musik schattenhafte und traumhafte Zwi-

schenzustände der Seele, als daß sie nach Logik und Erscheinung selber der von Traum und Schatten verwandt ist. Wesenhaft wird sie, als Wirklichkeit sui generis, durch Entwirklichung. Dies Medium, das aller Musik, wird in Mahler gewissermaßen thematisch. Zweimal schreibt er »schattenhaft« als Vortragsbezeichnung, im Scherzo der Siebenten und im ersten Satz der Neunten Symphonie<sup>10</sup>. Das Gleichnis aus dem optischen Bereich indiziert Auswendigkeit als Komplement des musikalischen Innenraums. Indem alles Musikalische, gesteigert bis zur sinnlichen Gewißheit, jenen Innenraum besetzt, wird nichts als bloßer Stoff verschmäht und ausgeschieden. Im musikalischen Raum gedeiht eine Empirie zweiten Grades, nicht länger, wie die andere, dem Kunstwerk heteronom. Die Innerlichkeit von Musik assimiliert Auswendiges, anstatt Innerliches darzustellen, zu veräußerlichen. Soviel ist wahr an jener psychoanalytischen Theorie, welche Musik als Abwehr der Paranoia interpretiert: sie behütet das Subjekt vor der Überflutung der Realität durch subjektive Projektion. Weder verwechselt sie die Welt, die sie als Ihresgleichen nennt, mit sich, noch sind ihre Kategorien losgelassene des bloßen Subjekts: zugeeignet bleiben sie die der Welt. Wäre diese unmittelbar dem Wesen gleichgesetzt – und nach Schopenhauers Einsicht ist Musik Wesen unmittelbar – so wäre Musik der

Wahnsinn. Diesem ist alle große Musik geraubt; in jeglicher steckt Identifikation des Inwendigen mit dem Äußeren, aber er hat über das Resultat keine Macht. Die Trennung von Wesen und Gegenstand sanktioniert Musik als ihre eigene Grenze zum Gegenständlichen: so ergreift sie das Wesen. Daß Mahler, der sein Leben in der Oper zubrachte und dessen symphonische Bewegung der der Oper so vielfach parallel geht, keine Opern schrieb, mag aus der Transfiguration des Gegenständlichen ins inwendige Bilderreich sich erklären. Seine Symphonie ist opera assoluta. Wie die Oper steigt Mahlers romanhafte Symphonik aus Leidenschaft auf und flutet zurück; Partien der Erfüllung wie die seinen kennen Oper und Roman besser als sonst absolute Musik.

Mahlers Beziehung zum Roman als Form läßt sich demonstrieren etwa an seiner Neigung, neue Themen einzuführen oder wenigstens thematische Materialien so zu verkleiden, daß sie im Verlauf der Sätze ganz neu wirken. Nach Ansätzen in den ersten Sätzen der Ersten und Vierten wird diese Tendenz prononciert im zweiten Satz der Fünften, wo nach einem der langsamen Einschübe eine einigermaßen sekundäre Expositionsgestalt<sup>11</sup> aufgegriffen und umformuliert<sup>12</sup> wird, als beträte helfend, unerwartet eine zuvor nicht beachtete Person die Szene wie bei Balzac und schon im älteren romantischen Roman bei Walter Scott; Proust

soll darauf aufmerksam gemacht haben, daß in Musik zuweilen neue Themen das Zentrum eroberten wie bis dahin unbemerkte Nebenfiguren in Romanen. Die Formkategorie des neuen Themas stammt paradox aus der dramatischsten aller Symphonien. Aber gerade der singuläre Fall der Eroica verleiht der Mahlerschen Formintention Relief. Bei Beethoven kommt das neue Thema der mit Grund überdimensionierten Durchführung zu Hilfe, als vermöchte diese der längst vergangenen Exposition schon gar nicht recht mehr sich zu erinnern. Trotzdem überrascht das neue Thema eigentlich gar nicht, sondern tritt ein wie ein Vorbereitetes, Bekanntes; nicht zufällig haben die Analytiker immer wieder versucht, es aus dem Expositionsmaterial abzuleiten. Die klassizistische Idee der Symphonie rechnet mit einer definiten, in sich geschlossenen Mannigfaltigkeit wie die aristotelische Poetik mit den drei Einheiten. Das schlechthin neu erscheinende Thema frevelt an ihrem Ökonomieprinzip, dem der Reduktion aller Ereignisse auf ein Minimum von Setzungen; einem Vollständigkeitsaxiom, das die integrale Musik so sehr sich zu eigen gemacht hat wie die wissenschaftlichen Systeme das Ihre seit Descartes' Discours de la méthode. Unvorgesehene thematische Bestandteile zerstören die Fiktion, Musik sei ein reiner Deduktionszusammenhang, in dem alles, was geschieht, mit eindeutiger Notwendigkeit folgt. Auch

darin waren Schönberg und seine Schule dem klassizistischen Ideal des ›Obligaten‹, das heute seine fragwürdigen Momente hervorkehrt, treuer als Mahler. Bei diesem werden selbst Gestalten, die wie in der Fünften tatsächlich |aus Vorhergegangenen motivisch entwickelt waren, zu frischen, der Maschinerie des Verlaufs entrückten. Wo die dramatische Symphonie ihre Idee zu ergreifen glaubt in der dem Modell der diskursiven Logik nachgeahmten Unerbittlichkeit ihrer Verklammerung, sucht die Romansymphonik aus jener den Ausweg: möchte ins Freie. Dabei bleiben die Mahlerschen Themen insgesamt wie Romanfiguren kennbar, noch als sich entwickelnde mit sich selbst identischen Wesens. Auch darin differiert er vom klassizistischen Musikideal, wo der Vorrang des Ganzen über die Teile der unbestrittene des Werdens über alles Seiende ist; wo das Ganze virtuell die Themen selber hervorbringt und sie dialektisch durchdringt. Umgekehrt aber ist bei Mahler die thematische Gestalt auch so wenig gleichgültig gegen den symphonischen Verlauf wie Romanfiguren gegen die Zeit, in der sie agieren. Impulse treiben sie an, als gleiche werden sie zu anderen, schrumpfen, erweitern sich, altern wohl gar. Solche sich eingrabende Modifikation eines Festen ist so unklassizistisch wie die Duldung bestimmten musikalischen Einzeldaseins, der unauslöschliche Charakter der thematischen Figuren. So-

bald die traditionelle große Musik nicht durchführte und ›arbeitete‹, begnügte sie sich mit konservierter architektonischer Identität; kehrte in ihr Identisches wieder, so war es, abgesehen von der Tonart, identisch und nichts sonst. Die Mahlersche Symphonik jedoch sabotiert diese Alternative. Nichts darin wird von der Dynamik ganz verzehrt, nichts aber bleibt je, was es war. Zeit wandert ein in die Charaktere und verändert sie wie die empirische die Gesichter.

Der dramatisch-klassizistischen Symphonie verkürzt Zeit sich durch Vergeistigung, als hätte sie den feudalen Wunsch, Langeweile zu töten, Zeit totzuschlagen, zum ästhetischen Gesetz verinnerlicht. Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus, überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selber ist ihr die imago von Sinn; vielleicht aus Gegenwehr dagegen, daß Dauer in der Produktionsweise des späten Industrialismus und den diesem angepaßten Bewußtseinsformen kassiert zu werden beginnt. Nicht länger soll über die Zeit mit musikalischem trompe l'oreille betrogen werden; sie soll nicht den Augenblick | vor-täuschen, der sie nicht ist. Die Antithesis dazu waren schon Schuberts himmlische Längen. Nicht bloß sind die Melodien, von denen dessen Instrumentalsätze zuweilen nicht sich losreißen mögen, so sehr ein An sich, daß der Gedanke an Entwicklung ihnen gegen-

über nicht sich ziemte. Sondern Zeit mit Musik ausfüllen, der Vergängnis widerstehen durch das, was zu verweilen sein Recht hat, wird selber zum musikalischen Wunschbild. Auch es hat seine Vorgeschichte; schwer genug fiel es noch der Periode Bachs, der Musik zeitliche Extension zu erringen. – Über die Mahlerschen Längen zu lamentieren ist nicht würdiger als jene Gesinnung, die gekürzte Fassungen von Fielding oder Balzac oder Dostojewsky verhökert. Allerdings stellt ausschweifende zeitliche Extension bei Mahler an die zum Waren-Hören Dressierten kaum geringere Anforderungen als früher die symphonische Verdichtung: wo diese wachste Konzentration verlangt, verlangt jene die vorbehaltlose Bereitschaft von Geduld. Mahler macht kein Zugeständnis an den Komfort des easy listening ohne Erinnerung und Erwartung. Dauer wird auskomponiert. Mochte es den Zeitgenossen Beethovens vor der gerafften Zeit seiner Symphonien schaudern wie vor den angeblich den Nerven schädlichen ersten Eisenbahnen, so schaudert es denen, die Mahler um fünfzig Jahre überlebten, vor ihm wie den Habitués der Flugzeuge vor einer Seereise. Die Mahlersche Dauer mahnt sie daran, daß sie selber Dauer verloren haben; vielleicht fürchten sie, gar nicht mehr zu leben. Das wehren sie ab mit der Überlegenheit des wichtigen Mannes, der versichert, er habe keine Zeit, und damit seine eigene schmähli-

che Wahrheit ausplaudert. Aberwitzig, Mahler und Bruckner durch Striche genießbar zu machen, die, nach dem Wort Otto Klemperers, ihre Sätze verlängern und nicht verkürzen. Nichts darin ist entbehrlich; wo etwas fehlt, wird das Ganze zum Chaos. Fast hundert Jahre nach Schubert ist für Mahlers Musik die bloße Länge nicht mehr göttlich. So geduldig sie in die Zeit sich ergießt, so ungeduldig horcht sie darauf, ob der musikalische Inhalt diese auch füllt; die kritische Frage ist das Agens ihrer Form. Kraft rücksichtsloser Durchbildung der Details und ihrer Relationen kündigt sie den Konformismus, mit dem österreichisch gemütlichen den aller zum Konsum verkommenen musikalischen Kultur. Ihrer Dauer wiegen die Augenblicke, die moments musicaux nicht weniger schwer als Schubert, auf den das Wort zurückdatiert. Denn nur vermittelt durch deren Intensität, nicht als vollgestopfte Strecke wird ihr die extensive Zeit zur Fülle.

Das Bindeglied zwischen dem romanhaften Wesen und dem Mahlerschen Duktus sind die Lieder. Ihre Funktion für die Mahlersche Symphonik läßt sich nicht, nach dem Muster von Wagners Wesendonkgesängen, unter den gängigen Begriff von Vorstudien subsumieren. Durch ihr eigenes symphonisches Element unterscheiden sie sich von fast jeder anderen

musikalischen Lyrik derselben Epoche; die archaische Textwahl, welche vom psychologisch individuierten Ich geflissentlich sich distanziert, schafft dafür die Bedingung. Richard Specht hat zu den kleinen Partiturausgaben der Mahlerschen Orchesterlieder eine unsägliche Einleitung beigesteuert. Er schreckt nicht vor der Behauptung zurück: »In früheren Jahrhunderten mag man in Marktflecken, unter Soldaten, Hirten, Landleuten so gesungen haben«<sup>13</sup>, ohne daß ihn an solchem Unsinn die »einzigartige Instrumentation« irremachte: »hier ist eine Delikatesse, eine Vielfalt der Farbentönung erreicht, die erst unserer Zeit, der Zeit nach Wagner und Berlioz, erreichbar geworden ist«<sup>14</sup>, während doch jene Künste nicht nur die Wiedergabe auf Messen und Märkten ausschließen, die es ohnehin nicht mehr gibt, sondern dem Begriff des Volkslieds ins Gesicht schlagen. Inmitten solcher Kontaminationen jedoch überrascht Specht mit der Bemerkung, es handele sich bei Mahler nicht um subjektive Lyrik. Paul Bekker hat die Einsicht fruchtbar gemacht: »Lied und Monumentaltrieb streben in Mahler zueinander. Das Lied wird aus der Enge subjektiven Gefühlsausdruckes hinaufgehoben in die weithin leuchtende, klingende Sphäre des sinfonischen Stiles. Dieser wiederum bereichert seine nach außen drängende Kraft an der Intimität persönlichsten Empfindens. Dies erscheint paradox, und doch liegt in sol-

cher Vereinigung der Gegensätze eine Erklärung für das seltsame, Innen- und Außenwelt umspannende, Persönlichstes und Fernstes in sein Ausdrucksbereich einbeziehende Wesen Gustav Mahlers. Eine Erklärung für seine äußerlich oft so widerspruchsvolle Kunst, die scheinbar heterogenste Stilelemente |wahllos durcheinander würfelt. Eine Erklärung für die Gegensätze in der Beurteilung und Bewertung seines Schaffens.«<sup>15</sup> Erst im Lied von der Erde, das sich Symphonie nennt, wird die Idee subjektiver Lyrik, und nicht umstandslos, zu der Mahlers. Darin ist er ein Außenseiter in der Geschichte des deutschen Liedes von Schubert bis Schönberg und Webern; eher auf der Linie Mussorgskys, an dem solche Objektivität gelegentlich konstatiert wurde, oder der Janáček; vielleicht tastete auch Hugo Wolf an Stellen, welche die übliche Grenze des komponierbaren Texts überschreiten, nach Ähnlichem; gerade in diesem Moment mag Mahler mit dem slawischen Osten, als einem Vorbürgerlichen, noch nicht durchaus Individuierten wesentlich sich berühren. Wem Mahler diese Lieder in den Mund legt, ist ein anderer als das kompositorische Subjekt. Sie singen nicht von sich, sondern erzählen, epische Lyrik, so wie die Kinderlieder, an deren Verhalten wenigstens die früheren der Mahlerschen als gebrochene Wiederkehr von Tanz- und Spielmelodien sich anlehnen. Ihr Strom ist gleichsam

Bericht, Ausdruck dessen Kommentar. Solche stilisierte Objektivität bildet das homogene Medium von Mahlers Liedern und Symphonien. Jene entfalten sich in den Symphonien so, wie sie es prinzipiell an sich schon vermocht hätten. Die Totalität der Symphonien ist die der Welt, von der in den Liedern gesungen wird. Die zum Absurden tendierende, durch Montage divergenter Gedichte bewirkte Irrationalität der Wunderhorntexte, die Goethe in seiner Rezension vermerkte<sup>16</sup>, ist von Mahlers Kompositionsweise vindiziert: sie läßt jenen musikalischen Sinnzusammenhang ein, der so wenig begrifflich ist wie psychologisch. Volkselement und Subjektiv-Kompositorisches verhalten so sich zueinander, daß der Bodensatz des Absurden, Unterschluß der Musik im Text, von jener nach ihrem eigenen Gesetz organisiert, ›rationalisiert‹ wird. Wie aber Mahlers Liedkompositionen zu den Gedichten stehen, so verfahren seine Symphonien insgesamt mit ihren thematischen Kernen. Das Einheitmoment von Lyrik und Symphonie ist die Ballade, und Mahler plauderte wohl aus der Schule, wenn er in einem rein instrumentalen Satz, in einem Augenblick atemloser Anspannung, ein älteres Instrumentalstück zitierte, das den Titel Ballade trägt: die Chopinsche in g-moll im zweiten Satz der Fünften Symphonie<sup>17</sup>. Balladenhaft objektiv sind die Mahlerschen Lieder als Strophenlieder, während subjektive Lyrik den Stro-

phenbau dem des Gedichts und der musikalischen Form opfert. Daher die besondere Schwierigkeit der Interpretation von Mahlers Orchesterliedern. Sie realisieren den strophischen Charakter und wandeln doch die Strophen mit fortschreitender Erzählung ab. Was sie erzählen, ist der musikalische Inhalt selber; ihn tragen sie vor. Daß Musik sich selber vortrage, sich selbst zum Inhalt habe, ohne Erzähltes erzähle, ist keine Tautologie, auch keine Metapher für den Habitus des Erzählenden, der vielem von Mahler fraglos zukommt. Das Verhältnis von Vortrag und Vorgetragenem in Musik seines Typus ist das zwischen den partikularen Momenten und dem Zug. Das Vorgetragene sind die konkreten Einzelgestalten, der musikalische ›Inhalt‹ im engeren Sinn. Der Vortrag aber ist der Strom des Ganzen. Indem jene Einzelmomente auf ihm schwimmen, stellt er sie gewissermaßen dar; die Reflexion der Details durch den Zusammenhang ist desselben Wesens wie die eines Erzählten durch die Erzählung. So vulgär dem Kunstwerk gegenüber die Trennung von Form und Inhalt, so schwächlich ist die abstrakte Versicherung ihrer Identität; nur wo beide Momente auch auseinander gehalten sind, werden sie bestimmbar als eines. Als vermittelte bleiben sie in ihrer Unterschiedenheit erhalten, und eben das erreicht der epische Gestus der sich vortragenden Musik. In ihm nimmt bei Mahler das Rätsel jeglicher

Kunst Gestalt an, die den Betrachter, je besser er sie versteht, desto hartnäckiger mit der Frage, was sie sei und solle, quält. Gleich dem Erzähler sagt Mahlers Musik nie zweimal das Gleiche gleich: so greift Subjektivität ein. Durch sie wird das Unvorhersehbare, Kontingente, das sie berichtet, zur Überraschung als Form, dem Prinzip des immer ganz Anderen, das eigentlich erst emphatisch Zeit konstituiert. Nie dürfen denn auch Mahlers Lieder ohne zeitliche Artikulation wie an einem Band aufgeführt werden – nur die Regel bestätigt mit der Vortragsbezeichnung »In einem fort« als Ausnahme die Regel, um eines Marsches willen, den selbst der Tod nicht unterbricht. Jene artifizielle Objektivität der Mahlerschen Lieder, Urbild seiner symphonischen, dürfte erhellen, warum alle, nach den drei ersten Heften, mit Orchesterbegleitung gesetzt sind. Mahler sträubte sich gegen das Klavier als das zu seiner Zeit bereits dinghaft klappernde Instrument subjektiver Lyrik, während das Orchester ein Doppeltes vermag: die kompositorische Vorstellung genau in konkreter Farbe registrieren, und durch das chorische Volumen, das ihm noch im Pianissimo bleibt, eine Art innere Großheit bewirken. Der bloße Klang stellt ein Wir als musikalisches Subjekt vor, wo das Klavierlied des neunzehnten Jahrhunderts in der Wohnung der bürgerlichen Privatperson sich einrichtete. Als Balladen organisieren sich die Mahler-

schen Lieder nach dem Formgesetz des Erzählten, ein Zeitkontinuum aus aufeinanderfolgenden, miteinander wesentlich zusammenhängenden und doch abgesetzten Ereignissen. Die strophische, dabei nirgends mechanisch, zeitfremd wiederholende Schichtung musikalischer Felder wird übertragen auf die Symphonik. Während ihre Objektivität sich stützt auf den alten Wiederholungszwang, bricht sie ihn zugleich in der immerwährenden Produktion von Neuem. Aus der Zeitlosigkeit des Immergleichen läßt Mahler historische Zeit entspringen. Er nimmt damit die ursprüngliche antimythologische Tendenz des Epos und vollends dann des Romans<sup>18</sup> auf. Am unverhohlensten nähern sich ihm manche von Mahlers ersten Sätzen, die am wenigsten durch die Statik von tanzartigen Schemata behindert sind. Fertig zu werden haben sie mit der Reprise. Entweder verkürzen sie diese so, daß sie gegenüber der Vormacht von Entwicklung kaum mehr zählt, oder modifizieren sie radikal. Im ersten Satz der Dritten Symphonie ist das Sonatenschema wirklich nur noch dünne Hülle über dem inwendigen, ungebundenen Formverlauf. Mahler riskiert darin mehr als jemals wieder, überbietet durch Komplizität mit dem Chaos selbst das Finale der Ersten. Nicht weniger monströs ist die Länge des Satzes als die Disproportionen. Die panische Fülle, die das beherrschende musikalische Subjekt virtuell ausradiert, wirft

jeglicher Kritik sich in die Speere. Wie nicht selten kompositorische Innovatoren, scheint Mahler davor erschrocken zu sein; das nächste Werk war die höchst stilisierte, gestraffte Vierte. Auffällig im ersten Satz der Dritten der Verzicht auf alle bewährten Vermittlungskategorien. Ähnlich dem expressionistischen Schönberg werden die Komplexe nicht kunstvoll ineinander übergeführt. Auftrumpfend barbarisch, verbindet Mahler sie eben noch durch den bloßen Schlagzeugrhythmus, ein abstraktes Pochen der Zeit. Verschmäht ist das Glättende, Harmonisierende der vermittelnden Arbeit; Mahler wartet nur mit Brocken auf, nicht mit Brühe. Schon inmitten der Einleitung wird verwegen eine leere Hörkulisse jenseits der musikalischen Bewegung aufgestellt<sup>19</sup>. Nicht bloß nach Schulregeln scheint später die Überleitung zur Reprise durch bloße Trommeln absurd<sup>20</sup>. Aber angesichts der genialen Stelle torkeln solche Einwände hilflos wie die Ästhetik des juste milieu. Die Durchführung wird weggefegt, als wäre das kompositorische Subjekt des Eingriffs in seine Musik überdrüssig und ließe sie gewähren, damit sie unbelästigt zu sich selbst komme. Themen üblichen Stils fehlen, wie schon im ersten Satz der Zweiten, wo ein Hauptthema substituiert wird durch ein Rezitativ der Bässe und dessen cantus firmus-ähnliche Gegenstimmen. Im ersten Satz der Dritten aber sind die Komplexe, aus

denen er sich fügt, überhaupt nicht mehr tektonisch da, sondern werden vor den Ohren des Hörers; besonders kraß, wo in der Reprise der Marsch nicht einfach eintritt, sondern, als wäre er latent immer weitergespielt worden, allmählich wieder hörbar wird<sup>21</sup>. Das Kopfthema, das man zunächst mit einem Hauptthema verwechseln könnte, ist nach Bekkers Bemerkung eher ein Sigel denn Material der Verarbeitung. Seine charakteristischen abwärtsschreitenden Sekundintervalle jedoch sind bereits die eines der später wichtigsten Marschmotive<sup>22</sup>. Die Proportionen des Satzes sind vorweltlich. Die improvisatorische, in zwei Riesenstrophen gebaute Einleitung überschattet die Marschexposition und -reprise, die dem Sonatenschema entsprechen; balanciert wird die Einleitung allenfalls von der ebenso unmäßigen Durchführung. Die literarische Idee des großen Pan hat das Formgefühl erobert; Form selber wird schreckhaft-ungeheuerlich, Objektivation des Chaos; nichts anderes ist die Wahrheit des diesem Satz gegenüber besonders mißbrauchten Naturbegriffs. Immer wieder schallen rhythmisch irreguläre Holzbläserfragmente als Naturstimmen herein; die Kombination von Marsch und Improvisation streift das Zufallsprinzip. Nirgends übt Mahler weniger Zensur am Banalen; da wird »Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand«, da |die Sommernachts-  
traumouverture von Mendelssohn vernehmbar, und

das patriotische Lied vom Feldmarschall aus Schulgesangsbüchern pfeift dazwischen, als hätte es nie den alten Blücher gemeint. Der Satz reckt und dehnt sich nach allen Dimensionen wie ein Riesenkörper. Für Polyphonie hat er nichts übrig. Das Hauptmodell der Durchführung, der b-moll-Einsatz<sup>23</sup>, wird zwar ein paar Takte lang solo aufgestellt, als sollte er fugiert werden, beißt sich dann aber höchst fugenwidrig auf einer Note fest, und wer auf die wohlerzogene Antwort wartet, wird gefoppt. Ältere idiomatische Elemente wie die Schubertschen Doppelschläge sind potenziert zum antizivilisatorischen Überfall. – Der letzte Satz der Sechsten erbte von diesem die Frage nach der Möglichkeit gleichsam mehrbändiger musikalischer Romane und reagierte mit unerbittlicher Konstruktion. Die Dritte aber dreht dem Gedanken an Ordnung eine Nase und ist dabei doch so prall und dicht komponiert, daß es nirgends erschlafft. Die Organisiertheit des Desorganisierten dankt sie einem singulären Zeitbewußtsein. Erreicht ihr erster Satz eine eigentliche Allegro-Exposition, ist diese nicht einfach, wie der Rhythmus es suggeriert, ein langer Marsch, sondern der Teil verläuft so, als ob das musikalische Subjekt mit einer Kapelle mitzöge, die allerhand Märsche nacheinander spielt. Impuls der Form ist die Vorstellung einer räumlich bewegten Musikquelle<sup>24</sup>. Wie manche jüngste Musik hat der Satz,

seiner inneren Struktur nach, kein festes, sondern ein labiles Bezugssystem. Dabei resultiert kein impressionistisches, raumhaft-unzeitliches Ineinander der Klänge wie in Debussys *Feux d'Artifice*, mit der Fanfare des 14. Juli, sondern die aneinandergereihten Teilmärsche stiften durch genaue Proportionen artikulierte Geschichte. Einmal wird es durchbruchsähnlich<sup>25</sup>, ein Marschabgesang schließt sich an<sup>26</sup>, bis, doch ganz ohne Ausdruck des Katastrophischen, eher als öffnete sich jäh ein neuer Aspekt, die gesamte Marschmusik zusammenbricht<sup>27</sup>. Die exzessiv vergrößerte Durchführung dann sammelt das antiarchitektonische Wesen der Exposition doch noch in die Architektur ein. Ihr Bau entspricht, wie nicht selten bei Mahler, und wie gelegentlich schon im Wiener Klassizismus, den größten Umrissen nach dem, was vorher bis zur Durchführung geschieht, selbstverständlich ohne plumpe Parallelen. Sie ließe sich als gleichsam erste, aufs äußerste variierte Reprise analysieren, auf die dann eine zweite, die im engeren Sinn, folgt. Durch die angedeutete Wiederholung wird rückwirkend die Exposition zum architektonischen Trakt, während die gänzlich lockere Behandlung der Durchführung, die nirgends zweckrational auf ein Ziel hinsteuert und am Ende sich verläuft<sup>28</sup>, der antiarchitektonischen Intention treu bleibt. Reprisenähnlich ist zunächst der erste Durchführungsabschnitt als Alle-

gro-Äquivalent der Einleitung<sup>29</sup>. Er mündet mit einem blassen Nachsatz des Englischhorns<sup>30</sup> in die nächste Partie. Diese dann ist ein Analogon zum vagen Vorfeld des ursprünglichen Marsches; ihr teilt sich das Verblassen der Einleitung mit<sup>31</sup>. Der dritte Teil benutzt Marschbestandteile, aber, in Konsequenz der schwächeren Belichtung, lyrischen Tons, eine deutlich eingeschobene Episode in Ges<sup>32</sup>. Der vierte Durchführungsteil schließlich setzt, wie manchmal die letzten, entscheidenden Durchführungspartien bei Beethoven, mit jähem Entschluß ein<sup>33</sup>, so heftig von der Tendenz des Satzes sich losreißend, wie diese vorher die Kontrollen überflutete.