

## |VIII

An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als Verlorenes zum Glück wird, das es so nie war. Umschlagend werden dem die letzten Werke gerecht. Sie lassen von der Macht und Herrlichkeit nicht sich betören, der der kompositorische Immanenzzusammenhang der Achten zu Willen war, sondern möchten vom Falschen darin sich befreien. Nicht bloß durch den Ton von Abschied und Tod verläßt Mahler das affirmative Unwesen. Die musikalische Verfahrensweise selber spielt nicht mehr mit, Zeugnis eines geschichtlichen Bewußtseins, das ganz ohne Hoffnung zum Lebendigen sich neigt. Die extremen Seelenlagen, welche in der Spätphase mit für die Jahre nach 1900 stets noch einigermaßen traditionellen Mitteln ausgedrückt werden, verfremden diese vollends: das Allgemeine sättigt derart sich mit dem Besonderen, daß es daran verpflichtende Allgemeinheit erst wiederfindet. Das Mädchen des Lieds von der Erde wirft dem heimlich Geliebten »lange Blicke der Sehnsucht« nach. So ist der Blick des Werkes selbst, saugend, zweifelnd, mit abgründiger Zärtlich-

keit nach rückwärts gerichtet: wie zuvor nur jenes Ritardando in der Vierten Symphonie, aber auch wie der der Proustschen Recherche, die um dieselbe Zeit entstand; die Einheit der Jahre schlägt den schwanken Bogen zwischen zwei Künstlern, die nichts voneinander wußten und sich kaum verstanden hätten. Die *jeunes filles en fleurs* von Balbec sind die chinesischen Mahlers, die Blumen pflücken. Das Ende des Gesangs von der Schönheit, der Klarinetteneinsatz des Nachspiels<sup>1</sup>, eine Stelle, derengleichen der Musik nur alle hundert Jahre beschieden wird, findet die Zeit wieder als unwiederbringliche. Bei beiden stellen fesselloses Glück und fessellose Schwermut ihre Scharade; im Bilderverbot über die Hoffnung hat diese ihre letzte Stätte. Die aber ist bei beiden die Kraft, das Vergessene zu nennen, das im Erfahrenen sich verbirgt. Wie Proust hat Mahler seine Idee aus der Kindheit errettet. Daß ihm das idiosynkratisch Unverwechselbare, Unvertauschbare zum dennoch Universalen, zum Geheimnis aller wurde, hat er vor jeglicher Musik seiner Zeit voraus; darin kam unter den Komponisten wohl überhaupt nur Schubert ihm gleich.

Das Kind, das zu komponieren meint, wenn es auf dem Klavier herumtappt, traut jedem Akkord, jeder Dissonanz, jeder überraschenden Wendung unendliche Relevanz zu. Es hört sie mit der Frische des Zum ersten Mal, als hätte es diesen Schall, meist doch For-

meln, nie zuvor gegeben; als wären sie an sich geladen mit allem, was es dabei sich vorstellt. Dieser Glaube ist nicht zu halten, und wer solche Frische zu restituieren trachtet, wird Opfer der Illusion, die jene selbst schon war<sup>2</sup>. Mahler aber hat es sich nicht ausreden lassen und darum versucht, dem Trug es zu entreißen. Seine Sätze, als ganze, möchten ihrem musikalischen Inhalt das Zum ersten Mal anschaffen, das aus jedem einzelnen Element verdampft, so wie im österreichischen Dialekt das Wort anschaffen auch befehlen bedeutet. Alle Willkür der Materialbeherrschung wendet er ans Unwillkürliche. Fähig dazu ward seine Symphonik durchs Altern, durch ihr allmähliches Durchtränktwerden mit Erfahrung, dem Medium der epischen Kunstwerke. Früh schon zeigen das einzelne Stellen, desto weniger zu überhören, weil sie durch jene spezifische Qualität von ihrer Umgebung abstechen. In dem Lied ›Liebst du um Schönheit‹, am Ende des wohl etwa mit der Fünften Symphonie gleichzeitigen Zyklus der sogenannten Sieben letzten, schließt die Singstimme mit einem a, der Sext des Grundtons, dissonierend zum tonischen Dreiklang, als finde das Gefühl nicht nach außen, sondern ersticke an seinem Übermaß. Das Ausgedrückte überwiegt so sehr, daß es das Phänomen, die Sprache der Musik selber vergleichgültigt. Sie spricht sich nicht mehr zuende, Ausdruck wird zum Schluchzen. Was

ihr in solchen Einzelheiten widerfährt, ergreift sie insgesamt in den letzten Stücken. Erfahrungheit tingiert alle Worte und Konfigurationen der Musik des späten Mahler, weit über ihre funktionelle Bedeutung hinaus, so wie sonst nur im Spätstil großer Dichtung. Die Originalität des Lieds von **l**der Erde hat mit deren herkömmlichem Begriff wenig zu tun. Vertraute Wendungen aus dem musikalischen Sprachgefälle leuchten auf: wer Gewohntes ausspricht, wohinter sein ganzes Leben steht, sagt mehr und anderes, als er sagt. Musik wird zum Löschpapier, einem Alltäglichen, das mit Bedeutendem sich vollsaugt, es erscheinen läßt, ohne ihm sich zu unterwerfen. Solche Umfunktionierung des Trivialen als des Abstrakten durch die Erfahrung lag stets in Mahlers Sinn; im Spätstil läßt sie den Gedanken an Trivialität nicht mehr aufkommen. Formeln aus dem letzten Satz wie »O sieh! wie eine Silberbarke schwebt der Mond«<sup>3</sup> oder die parallele »Du, mein Freund, mir war in dieser Welt das Glück nicht hold«<sup>4</sup>, alltäglich und unik in einem, gab es vordem nur beim letzten Beethoven, allenfalls in Verdis Otello, wenn die Essenz ganzer arioser Entwicklungen in einem einzelnen Motiv aufgespeichert wird: Verwesentlichung des Unwesentlichen durchs Kleinerwerden, wie im Kästchen von Goethes Neuer Melusine. Das Allgemeine eines Lebens und die fast materielle Konkretion des Augenblicks wird zum Einstand ge-

zwungen, das gebrochen sinnliche Glück zum Über-sinnlichen. Derart relevant ist das beinah Nichtige ganz im Anfang der Neunten Symphonie. Dort bringt, im ungetrübten D-Dur, eine Begleitstimme der Celli und des Horns in der Kadenz ein  $b^5$ . Der Moll-Pol der alten Polarität wird von einem einzigen Ton vertreten. Wie durch Säure hat Leid darin sich zusammengezogen, als würde es gar nicht mehr ausgedrückt, sondern hätte in der Sprache sich niedergeschlagen. Nicht anders ist dem Reifen Leiden die unausdrückliche Voraussetzung alles dessen, was er sagt. Musik zuckt um die Mundwinkel. An sich, isoliert, wäre die Moll-Sext banal, allzu harmlos fürs Gemeine. Aber sie wird, wie insgesamt das Konventionelle, das auch der späte Mahler toleriert, durch die Dichte der Erfahrung vom Brüchigen geheilt: die entfremdeten musikalischen Mittel ergeben ohne Widerstand sich dem, was sie bekunden. Damit tendiert Mahler zum Dokumentarischen wie Prousts Roman zur Autobiographie; das wird am Ende aus dem Willen der Kunst, sich selbst zu übersteigen. Der Sinnzusammenhang, der jegliches Element assimiliert, findet sich zusammen mit Desintegration, der Lockerung des ästhetischen Banns durchs scheinlos Mitgeteilte.

Um, nach Goethes Wort, »zurückzutreten von der Erscheinung« und zugleich seine Musik mit dem schmerzhaften Duft von Erinnerung zu infiltrieren,

neigt der letzte Mahler dem Exotismus der Periode sich zu. China wird zum Stilisierungsprinzip. Aus den kunstgewerblichen Texten Hans Bethges zum Lied von der Erde, denen die Unsterblichkeit nicht an der Wiege gesungen war, hat bei Mahler gezündet, was in den alten Originalen auf ihn warten mochte. Die Neunte aber, von der man nicht zu Unrecht gesagt hat, sie beginne dort, wo das Lied von der Erde ende, beharrt auf demselben Schauplatz. Sie verwendet weiter die Ganztonskala zur melodischen Konstruktion und mit Konsequenz für die Harmonieführung, vor allem im zweiten und dritten Satz. Mahler hat mit Pentatonik und fernöstlichem Klang gearbeitet zu einer Zeit, da in der Gesamtbewegung der europäischen Kunst all das bereits leise veraltet, die Ganztonskala überholt war; er erobert dieser etwas von dem Schock zurück, den sie unter Debussys Pflege schon verloren hatte: wo ein Ganztonakkord den »morschen Tand« des Trinklieds vom Jammer der Erde begleitet<sup>6</sup>, zerbröckelt gleichsam die Musik. Solche Elemente wollen kaum mehr impressionistisch genossen werden. Der Exotismus war übrigens auch in Debussy und im Strauss der Salome mit der Evolution des Materials verbunden; was man von außen in die abendländische Tonalität importierte, hat deren Vorherrschaft, zumal die der Kadenz, erschüttert. Beim späten Mahler soll jener musikalische Tonfall

helfen, mit bereits gängigen Prägungen gänzlich Individuiertes zu treffen. Das uneigentliche, überaus diskret nur eben skizzierte China spielt eine ähnliche Rolle wie beim früheren das Volkslied: Pseudomorphose, die sich nicht wörtlich nimmt, sondern durch Uneigentlichkeit beredt wird. Indem er aber das österreichische Volkslied durch Ferne, einen als Stilmittel approbierten Osten ersetzt, entschlägt er sich der Hoffnung auf kollektive Deckung des Eigenen. Auch insofern sind die Spätwerke Desillusionsromantik wie keine seit Schuberts Winterreise. Mahlers Exotismus war Vorspiel der Emigration. Wirklich ging Mahler, nachdem er die Leitung der Wiener Hofoper niedergelegt hatte, nach Amerika; dort brach er zusammen. Auch Berg spielte in den zwanziger Jahren mit dem Gedanken der Auswanderung und | entgegnete auf die Frage, wie er mit der technischen Zivilisation fertig zu werden gedächte: drüben sei diese wenigstens konsequent und funktioniere. Nicht unähnlich verhielt Mahler sich zu den technischen Mitteln. – Das Lied von der Erde ist auf dem weißen Fleck des geistigen Atlas angesiedelt, wo ein China aus Porzellan und die künstlich roten Felsen der Dolomiten unter mineralischem Himmel aneinander grenzen. Pseudomorphose ist dieser Osten auch als Deckbild von Mahlers jüdischem Element. Auf es läßt so wenig der Finger sich legen wie sonst in Kunstwerken: es weicht vor der

Identifizierung zurück und bleibt doch dem Ganzen unverlierbar. Der Versuch, es zu verleugnen, um Mahler für einen vom Nationalsozialismus angesteckten Begriff deutscher Musik zu reklamieren, ist so abwegig, wie wenn man ihn als national-jüdischen Komponisten beschlagnahmt. Synagogale oder profan-jüdische Melodien dürften selten sein; am ehesten noch könnte eine Stelle aus dem Scherzo der Vierten Symphonie<sup>7</sup> dahin weisen. Was jüdisch ist an Mahler, partizipiert nicht unmittelbar an Volkstümlichem, sondern spricht durch alle Vermittlungen hindurch als ein Geistiges, Unsinnliches, gleichwohl an der Totalität Fühlbares sich aus. Damit freilich entfällt der Unterschied zwischen der Erkenntnis jenes Aspekts von Mahler und der philosophischen Interpretation von Musik überhaupt. Sie ist auf die musikalische Unmittelbarkeit und ihre technischen Organisationsformen verwiesen, diese aber auch auf den Geist der Musik. Der läßt so wenig abstrakt, mit einem Zauberschlag sich ergreifen wie an unreflektierten sinnlichen Gegebenheiten. Musik verstehen ist nichts anderes als der Vollzug der Wechselwirkung von beidem: musikalisch sein und Philosophie der Musik konvergieren. – Was im Spätstil nicht länger die kompositorische Manier sondern das Material selber beistellt, das Grelle, zuweilen Näselnde, Gestikulierende und durcheinander Redende macht genau, ohne Beschönigung jenes

Jüdische zur eigenen Sache, das den Sadismus reizt. Die Verfremdungseffekte des Lieds von der Erde sind getreu dem Irritierenden abgehört, das fernöstliche Musik unabdingbar fürs europäische Ohr behält. Der Ausdruck chinesische Mauer begegnet bei Karl Kraus und bei Kafka. Diesem könnte die Geschichte von dem Tamtamschlag des Feuerwehrmanns in Amerika entlehnt sein, der Mahler einen traumatischen Schock versetzt haben soll und der wohl am Ende des ›Purgatorio‹-Fragments aus der Zehnten Symphonie wiederkehrt; durchaus vermöchte bei Mahler eine Feuerwehrkapelle zum Jüngsten Gericht zu blasen. Seine Utopie ist vernutzt wie das Naturtheater von Oklahoma. Den Assimilierten schwankt – wie den Zionisten – der Boden unter den Füßen; durch den Euphemismus des Fremdartigen möchte der Fremde den Schatten des Grauens beschwichtigen. Das, nicht bloß der Ausdruck individueller Todesahnung des Kranken, verleiht den letzten Werken ihren dokumentarischen Ernst. Unmittelbar, mit greifbaren motivischen Zusammenhängen, leitet die chinesische Bilderwelt des Lieds von der Erde vom biblischen Palästina der Faustmusik sich her, zumal in dem nach außen lustigsten Gesang, dem von der Jugend. Der Exotismus gibt sich nicht mit Pentatonik und Ganztonskala zufrieden, sondern modelt die gesamte Textur; Mahlers alte Baßlosigkeit kommt in der Fremde nachhause. Das

nicht ganz Nachvollziehbare des entlegenen Musiksystems wird Ingrediens des Sinnes, so als wäre die Erde des vergangenen Lebens dem Subjekt selber so entrückt wie solche Sprachen. Nicht zum wenigsten trägt dazu die vielfach chinesisch denaturierte, hohe Lage des Tenors bei, welche die Interpretation bis heute prohibitiv erschwert hat: das und nicht die Furcht vorm eigenen Werk mag Mahler bewogen haben, es nicht mehr aufzuführen. Das unscharfe Unisono, in dem miteinander identische Stimmen rhythmisch ein wenig divergieren – seit den Kindertotenliedern improvisatorisches Korrektiv der allzu ausgefegten Kunstlieder – ist im Lied von der Erde mit voller Konsequenz gebraucht. Es kommt übrigens auch in der Achten vor, wohl aus dem Gefühl der im Material gelegenen Divergenz vokaler und instrumentaler Erfindung heraus. Vor allem aber liefert im Lied von der Erde der Exotismus das thematische Konstruktionsprinzip. Mahler wählt die kritische Tongruppe aus der Pentatonik aus, die melodische Folge von Sekund und Terz, also die Deviation von der Skala in Sekunden. Sie bildet ein latentes Urmotiv. Analog war Wagner, aus der Not der Panchromatik heraus, im Tristan verfahren. Jenes Motiv a-g-e in seinen ungezählten Modifikationen und Transpositionen – auch der Umkehrung, dem Krebs und der Achsendrehung – ist ein Mittleres zwischen thematischem Bestandteil und mu-

siksprachlicher Vokabel, darin wohl das späteste und eindringlichste Modell der ›Grundgestalten‹ von Schönbergs Zwölftontechnik. Wie in ihr wird das Motiv auch simultan zusammengeklappt, so im un aufgelösten Schlußakkord des Werkes.

Das Lied von der Erde ist eine Folge von sechs Orchestergesängen, der letzte beträchtlichen Umfanges. In allen, zumal im ersten Stück sprengt symphonische Expansion die Liedgrenze. Dennoch sind die meisten, wie die Mahlerschen Lieder zuvor, unverkennbar strophisch gedacht. Aber die Varianten gehen außerordentlich weit. Sie erstrecken sich auch auf den Tonartenplan. Vielfach erfolgen die Strophenwiederholungen auf neuer tonaler Ebene, und erst das Ende erreicht wieder die originale; die perspektivische Lagerung harmonischer Flächen aus den Symphonien ist mit dem Strophischen vereint. Nur gelegentlich, etwa in ›Von der Jugend‹ und im ›Trunkenen im Frühling‹, werden die Strophenenden und -anfänge unmittelbar als solche evident; gern werden sie durch Ummontagen des Motivmaterials cachiert. In den Ecksätzen sind die Typen der Durchführung und des Suspensionsfelds zu Orchesterzwischenstücken vor den repräsenthaften Schlußstrophen verschmolzen; doch kennt auch die Form des Lieds von der Erde den Augenblick der Selbstbesinnung, wie im ›Trunkenen im Frühling‹<sup>8</sup>. Der erste Satz ist ein Bar; erst gegen

Ende<sup>9</sup>, kurz vorm Refrain, kehrt der Abgesang zum Stollen zurück. Der lange, aus zwei Gedichten dunkel kombinierte Schlußteil legt die Strophenform als Wechsel breit entwerfener, einander entsprechender Felder aus. Wie wenn deren Proportion allein nicht genügte, prosahafte Gebilde musikalisch zu organisieren, stehen rezitativische, ›ausdruckslose‹ und melodisch gefestigtere, höchst expressive Teile einander gegenüber. Was Wagner in der Oper außer Kurs setzte, formt wiederentdeckt die musikalische Prosa. Schönberg hat dasselbe Verfahren etwa gleichzeitig im Finale des Zweiten Quartetts angewandt und seitdem immer wieder Rezitative geschrieben; in den umfangreicheren Bühnenwerken der neuen Musik ›Von heute auf morgen‹, ›Moses und Aron‹, ›Wozzeck‹ und ›Lulu‹ haben sie sich behauptet. Man wird ihre Resurrektion beim späten Mahler aus dem redenden Wesen verstehen dürfen, das zuweilen der absolutmusikalischen Vermittlung überdrüssig ist: aus dem dokumentarischen Zug. Das Lied von der Erde rebelliert gegen die reinen Formen. Es ist ein Zwischentyp. Ihm hat später Alexander Zemlinsky in einem eigenen Werk den Namen ›Lyrische Symphonie‹ gegeben; er wirkte bis in Bergs ebenfalls sechssätzig Lyrische Suite hinein weiter. Schon die Kindertotenlieder waren architektonisch disponiert, das letzte ein rudimentäres Finale. Die Konzeption der Liedersympho-

nie ist der Mahlerschen Idee ungemein adäquat: ein Ganzes, das ohne Rücksicht auf a priori übergeordnete Schemata aus sinnvoll aufeinander folgenden Einzelereignissen zusammenwächst. Als latentes Kraftzentrum senden die Kindertotenlieder von der Vierten Symphonie an ihre Strahlen über das gesamte Werk Mahlers. Selbst in der Achten Symphonie, deren Landschaft sie trotz der Stimmen der früh verstorbenen Knaben am fernsten liegen, ist ein Zitat daraus versteckt<sup>10</sup>. Ihre spezifische Beziehung zum Lied von der Erde aber ist wohl in der Erfahrung zu suchen, daß in der Jugend unendlich Vieles als Versprechen des Lebens, als antezipiertes Glück wahrgenommen wird, wovon dann der Alternde, durch die Erinnerung hindurch, erkennt, daß in Wahrheit die Augenblicke solchen Versprechens das Leben selber gewesen sind. Die versäumte und verlorene Möglichkeit errettet der letzte Mahler, indem er durchs umgekehrte Opernglas die Kindheit betrachtet, in der es noch möglich gewesen wäre. Jene Augenblicke meint die Wahl der Gedichte des dritten, vierten und fünften Gesangs. Die Farbe des ›Einsamen im Herbst‹, Apotheose des Orchesters der Kindertotenlieder, ist die des Wortes Altgold. Wie in den Herbstgedichten aus Georges ›Jahr der Seele‹ schimmert Verwesend-Organisches metallenen. Das Lied vom Pavillon, das wie eine durchsichtige Fata morgana endet, mahnt an die chinesische Er-

zählung von jenem Maler, der in seinem Bild verschwindet, nichtiges und unauslöschliches Unterpfand<sup>11</sup>. Verkleinerung, das Verschwinden ist die Erscheinung des Todes, in der Musik das Untergehende gleichwohl bewahrt. »Freunde, schön gekleidet, trinken, plaudern« nie wirklich so, wie in der Miniatur der Erinnerung, die es den Ungeborenen verheißt. In solcher Verjüngung sind die Toten unsere Kinder. Die literarische Pointe des Gedichts vom Pavillon, das Spiegelbild, war zur Entstehungszeit des Lieds | von der Erde musikalisch nicht zu bewältigen. Mahler reagiert darauf mit seinem angestammten Mittel, dem Minore, einer melancholischen Episode. Wie sehr aber jene Pointe die seiner eigenen Konzeption ist, wird offenbar in dem ungeheuerlichen Stück vom ›Trunkenen im Frühling‹. Seine Situation ist bereits die expressionistische hinter der Maske objektiven Balladentons. Der Innenraum ist isoliert, ohne Brücke zu dem Leben, an dem doch Mahlers Musik mit jeder Faser hängt. Mit paradoxem Realismus denkt das Werk die Situation unverschleiert zu Ende: die Affinität zu Proust ist eine des monologue intérieur. Die Trauer des Teichs als Spiegel ist, daß dem Welt-schmerz, der schließlich die Fäden durchschneidet, das lockende wirkliche Leben als der Traum erscheint, den die erste Gedichtzeile anredet, während objektlose Innerlichkeit in die Realität sich verkehrt.

Hört der Trunkene an einer über alle Worte rührenden Stelle die Stimme des Vogels, die Natur als Zuspruch der Erde, so ist ihm »wie im Traum«. Vergebens möchte er noch einmal zurück. Seine Einsamkeit überschlägt sich im Rausch zwischen Verzweiflung und der Lust absoluter Freiheit, schon in der Zone des Todes. Der Geist dieser Musik konvergiert mit Nietzsche, dem Mahler in seiner Jugend anhing<sup>12</sup>. Aber wo der Dionysos des objektlosen Innen ohnmächtigherrisch seine Tafeln aufrichtet, entgeht Mahlers Musik der Hybris, indem sie den eigenen Schrei noch reflektiert, Lachen über ihr Unwahres mitkomponiert. Der Rausch der Selbstzerstörung; das Herz, das sich nicht halten kann, verschenkt sich an das, wovon es abgeschieden ist. Sein Untergang will die Versöhnung. Das Adagio-Finale der Neunten Symphonie, etwa die letzte Periode der ersten Des-Dur-Strophe, hat denselben Ton des Überschwangs von Selbstpreisgabe<sup>13</sup>. Das Taumeln des Trunkenen aber, das die Musik nachahmt, läßt durch die Lücken zwischen Tönen und Akkorden den Tod ein. Musik holt in Mahler den Schauer von Poe und Baudelaire, den *goût du néant*, nach, als wäre er zur Entfremdung vom eigenen Körper geworden: das Lied von der Erde ist aus der Region jenes Wahnsinns eingebracht, vor dem die Interjektionen im Autograph der Zehnten Symphonie erzittern. Im ›Abschied‹ dann verflüchtigt sich der

Schein des Glücks, bis dahin das Lebenselement aller Musik. Weil Glück heilig ist, täuscht die Musik nicht mehr vor, daß es schon sei. Nichts davon ist übrig als das wohlige Erschlaffen dessen, der nichts mehr zu verlieren hat; den Affirmativen heißt das Mangel an Ethos. Der Ton des Satzes ist auch nicht der von Verzweiflung. Vom Schluchzen durchschüttelte Prosa inmitten der Tonalität, weint er ohne Grund wie ein von Erinnerung Übermannter; mehr Grund hätte kein Weinen. Die kompositorischen Felder darin sind Blätter eines Tagebuchs; jedes gespannt in sich, manche in die Höhe fahrend, keines aber verspannt mit dem anderen, wie Seiten sich umblättern in der bloßen Zeit, deren Trauer die Musik nachbildet. Kaum sonstwo dissoziiert Mahlers Musik sich so vorbehaltlos; die Naturlaute mischen sich in anarchischen Gruppen, potenzieren Mahlers altes »Ohne Rücksicht auf das Tempo«<sup>14</sup>. Häufig wird die Musik ihrer selbst müde und klappt auseinander<sup>15</sup>: dann trägt der innere Fluß über das Versiegen des äußeren hinweg, das Leere wird selber Musik. So hat erst sehr spät wieder die neue Musik Schweigen komponiert. Dissoziiert wird auch vertikal: die Akkorde zersetzen sich in Stimmen. Das Kontrastmittel des Rezitativs steckt das durchweg karg gewobene Ganze an; die Instrumente laufen auseinander, als wollte ein jegliches ungehört vor sich hinreden. Das stammelnde Ewig des Endes aber, wie-

derholt, als hätte die Komposition den Stab von Herrschaft niedergelegt, ist nicht Pantheismus, der den Blick in selige Weiten aufschlüge. Kein Ein und Alles wird als Trost vorgegaukelt. Der Titel ›Lied von der Erde‹ könnte der Komplizität mit solchen aus der neudeutschen Sphäre, wie ›Natursymphonie‹ oder gar ›Das hohe Lied vom Leben und Sterben‹, sich verdächtig machen, wenn nicht der Gehalt des Werkes ebenso den außerordentlichen Anspruch rechtfertigte, wie durch seine trauernde Wahrheit das Pompöse wegwischte. Dazu befähigt ihn nicht zuletzt die Atmosphäre, welche die Musik dem Wort Erde selber verleiht. Von ihr heißt es im ersten Gesang, daß sie lange – nicht ewig – fest stehe, und der Abschied Nehmende nennt sie gar die liebe Erde, als die im Verschwinden umfaße. Sie ist dem Werk nicht das All, sondern was fünfzig Jahre später die Erfahrung des in großen Höhen Fliegenden einholen durfte, ein Stern. Dem Blick der Musik, der sie verläßt, rundet sie sich zur überschaubaren Kugel, wie man sie mittlerweile aus dem Weltraum bereits photographiert hat, nicht **l**das Zentrum der Schöpfung sondern ein Winziges und Ephemeres. Solcher Erfahrung gesellt sich die schwermütige Hoffnung auf andere Gestirne, die von Glücklicheren bewohnt wären als den Menschen. Aber die sich selber ferngerückte Erde ist ohne die Hoffnung, die einst die Sterne verhiessen. Sie geht

unter in leeren Galaxen. Auf ihr liegt Schönheit als Widerschein vergangener Hoffnung, die das sterbende Auge füllt, bis es erfriert unter den Flocken des entgrenzten Raumes. Der Augenblick der Entzückung vor solcher Schönheit vermißt sich, dem Verfallensein an die entzauberte Natur standzuhalten. Daß keine Metaphysik möglich sei, wird zur letzten.

Der Abglanz unmittelbaren Lebens im Medium der Erinnerung ist im ersten Satz der Neunten Symphonie, einem reinen Instrumentalstück, so sinnfällig wie im Lied von der Erde, das sie noch durch Texte kommentiert. Aber absolute Musik, von Gegenwart zu Gegenwart spielend, vermag nie rein Erinnerung zu sein. Davon läßt der erste Satz der Neunten, Mahlers Meisterstück, sich inspirieren. Winfried Zillig hat darauf aufmerksam gemacht, daß seine vollen 450 Takte eigentlich von Anfang bis zu Ende aus einer einzigen Melodie bestünden. Die Totale ist durchmelodisiert. Sämtliche Periodengrenzen verwischen sich: die musikalische Sprache geht vollends in die redende über. Wo aber die melodisierenden Stimmen sich übereinander schieben und kreuzen, murmeln sie wie in Träumen. So begehrt das Kollektiv Einlaß in die Symphonie des Abgeschiedenen und gründet die erzählende Stimme. Berichtend von Vergangenen hebt es an, episch schlechthin. Es wird ausgeholt, als solle

nun etwas erzählt werden und doch das Erzählte verhüllt, so wie auch zu Beginn des Finales der Sechsten Symphonie der Vorhang sich hebt über einem Unsagbaren und Unsichtbaren. Der gesamte Satz neigt zu eintaktigen Ansätzen; in ihnen stockt der Vortrag ein wenig, vom schweren Atem des Erzählenden begleitet. Die fast mühsamen Eintaktschritte der Erzählung tragen die lastende Schwere des symphonischen Zuges beim Einsatz des Trauermarschs<sup>16</sup> wie einen Sarg im schweren Kondukt. Die Glocken dazu sind keine christlichen: mit so bösem Gepränge wird ein Mandarin zu Grabe getragen. Indem jedoch der Satz, vorher, mit der Zeit sich einläßt, verstrickt er sich in Unmittelbarkeit, in ein zweites Leben, blühend als wäre es das erste: »Oft bin ich mir kaum bewußt, daß die wilde Freude zücket.« Die Musik entwickelt sich, indem sie die Distanz verliert, mit der sie beginnt. Sie begibt in die Welt sich zurück, geht mit dem dritten Thema der Exposition sinnfällig über zur Leidenschaft. Erinnerung vergißt die Selbstbesinnung, bis der trügenden Unmittelbarkeit auf ihrer Höhe ein gräßlicher Schlag widerfährt, das Memento von Hinfälligkeit. Nichts als Trümmer behält sie in Händen und zwielichtig schmeichelnden Zuspruch: Musik nimmt tödlich sich in sich selbst zurück. Daher die Reprise des sonst, nach dem Nachweis von Erwin Ratz, windschief zur Sonate stehenden Satzes. Zwie-

lichtig ist der sinnliche Trost des letzten Mahler darum, weil er einzig solchen Augenblicken des Zurückschauens und keiner Gegenwart zuteil wird: nur als Erinnerung ist das Leben süß, und eben das ist der Schmerz. Der Rhythmus der Katastrophe aber ist derselbe wie der fast unhörbar leise der ersten Noten, so als verwirklichte er nur, was verborgen dem Ganzen schon vorangeht, das Urteil übers unmittelbare Leben. Wo es ganz gegenwärtig ist, ganz für sich, enthüllt es sich als todverfallen.

Die technischen Verfahrensweisen sind dem Gehalt angegossen. Der Konflikt mit den Schemata ist gegen diese entschieden. So wenig wie die Sonatenschema ist die der Variationen dem Stück adäquat<sup>17</sup>. Doch wirkt das alternierende Moll-Thema, dessen Kontrast zur Dur-Region den ganzen Satz hindurch nicht aufgegeben ist, durch die metrische Ähnlichkeit seiner Kurzphrasen mit denen des Hauptthemas, trotz verschiedenen Intervallinhalts, wie dessen Variation. Auch das ist antischematisch; anstatt das Kontrastthema strukturell vom vorhergehenden abzuheben, ähnelt Mahler die Strukturen einander an und verlagert den Kontrast ins Tongeschlecht allein. In beiden Themen sind, nach dem radikalisierten Prinzip der Variante, die Intervalle überhaupt nicht festgelegt sondern nur der Duktus und gewisse Ecknoten. Ähnlichkeit und Kontrast werden beide den kleinen Zellen entzogen

und an die thematische Ganzheit zediert. Die Form dürfte der Begriff symphonischer Dialog treffen. So sprach Wagner von den Orchesterwerken, die er nach der Vollendung des Parsifal allein noch zu schreiben vorhatte; nicht unwahrscheinlich, daß der sehr belese- ne Mahler davon wußte und in dem Wagnerischen Projekt ein der eigenen Musik Verwandtes erkannte, nachdem diese einmal vom Formenkanon sich losge- sagt hatte: Alfredo Casella hatte gegen Guido Adler recht, als er mit dem Lied von der Erde eine neue Phase Mahlers datierte. Konnte man der vor-Mahler- schen Symphonik nur gezwungen, in Analogie zum Drama den vielberufenen Themendualismus nachsa- gen, so verwirklicht ihn erst der epische Komponist; das große Andante der Neunten Symphonie ist kon- struiert nach der Proportion von Erstem und Zweitem. Die Kurzphrasen selber schon sind potentiell dialo- gisch. Sie gewähren Antworten und brauchen sie zu ihrer Ergänzung. Die Tendenz zum Dialogisieren teilt dem Ganzen ebenso in der Setzweise permanenter Überschneidung wie in der Dur-Moll-Antithese sich mit: überall changieren eine und zwei Hauptstimmen. Die allgegenwärtige Antithetik macht eine Durchfüh- rung als Reservatsphäre aufeinander stoßender Ge- gensätze überflüssig: so bahnt die Liquidation der So- nate durch die neue Musik in Mahlers Neunter sich an. Nach der Achten hat Mahler wirkliche Sonatensät-

ze so wenig mehr geschrieben wie der reife Alban Berg. Das zweite Thema wirkt als Minore des ersten, kaum als Seitensatz, während freilich das dritte unmißverständlich den Schlußgruppencharakter kondensiert. Die Wiederholung der Exposition ist in stetigen Varianten so sehr auskomponiert, daß sie spontan wie eine erste Durchführungspartie wahrgenommen wird; erst dem Zurückhören klärt sich auf, was allenfalls Durchführung heißen dürfte. Die Konsequenz von Mahlers Formsinn in der neuen Phase demonstrieren Einzelheiten wie die, daß in der zerfallenden Reprise des Satzes, nach der Katastrophe, ein längeres kadenzartiges Soloduet zwischen der Flöte und dem beispiellos kühn behandelten Horn, begleitet von tiefen Streichern, sich bildet: der ursprünglich aus Dur und Moll herausgelesene Dualismus wird schließlich auf seinen Idealtypus, die unverhüllte Zweistimmigkeit gebracht. Mahler reduziert in jenen Takten die Auflösungsfelder auf die durchgeformte Kadenz; als solche werden jene beredt und kehren am Ende zu ihrem geschichtlichen Ursprung zurück. Meisterlich mißachtet er dabei die Satzregel, der zufolge man dem Horn dauernd Pausen zum Atmen gewähren müsse. In einem spinnt er die Hornmelodie fort. Schwebend hält sie die Mitte zwischen Rezitativ und Thema gleich dem letzten Stück des Lieds der Erde. Melodisieren wird am Ende zu einer Formkategorie sui generis, der

Synthesis von thematischer Arbeit und Beredtheit. In der dialogisierenden Anlage des Satzes erscheint sein Gehalt. Die Stimmen fallen einander ins Wort, als wollten sie sich übertönen und überbieten: daher der unersättliche Ausdruck und das Sprachähnliche des Stücks, der absoluten Romansymphonie. Die Themen sind weder aktiv, prägnant hingestellt, noch auch passiv eingefallen, sondern sprudeln, als ob die Musik während des Sprechens den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde.

Die thematischen Rhythmen, welche die Einheit stiften, wurden zum Modell derer aus Bergs ›Wozzeck‹, dem Kammerkonzert und schließlich der Monoritmica der ›Lulu‹: die serielle Einbeziehung des Rhythmus in die Konstruktion hat ihren Ursprung in jenem Satz. Im Futurum exactum steht auch der Bau des Hauptthemas. Es wird aus unscheinbaren, rezitativisch-uncharakteristischen Ansätzen zu einem mächtigen Höhepunkt geleitet, ein Thema als sein eigenes Resultat, auch es erst im Zurückhören ganz evident. Nicht anders disponierte Schönberg im ersten Satz des Violinkonzerts, und solche Innovationen der Formsprache erweisen heute sich als relevanter denn der Vorrat des Tonmaterials. Die Themengruppen sind zwar scharf antithetisch gesetzt, aber dem motivischen Inhalt nach, genial regelwidrig, untereinander verwandt: einer der Hauptrhythmen<sup>18</sup> kommt in den

Maggiore- wie in den Minore-Sektoren vor, und insgesamt wirken beide wie Varianten eines verschwiegenen Grundgedankens; auch durch die ihnen gemeinsame Gliederung in kurze Ansätze. Konturen werden markiert zugleich und verschleift, als beargwöhnte der musikalische Prosateur in der Eindeutigkeit der musikalischen Felder, die er doch braucht, die Willkür. Durchweg operiert der Satz mit überzähligen Takten, nicht bloß präludierenden, sondern auch nachspielend leerlaufenden, welche die Grenzen aufweichen, ohne doch als Übergänge zu fungieren<sup>19</sup>. In die alternierenden Hauptkomplexe sind motivische Bestandteile eingefügt, die später sich verselbständigen. Der Seitengedanke der Celli<sup>20</sup>, zunächst Variante eines Teiglieds des Hauptthemas, dient dann, sehr abgewandelt, als eine Art Überleitung |zwischen den Feldern<sup>21</sup>. Unabhängig von jedem fixierten Ort im Schema, erlangt ein durch seine Chromatik ebenso wie durch den Wechsel von Triolen und punktiertem Rhythmus sehr einprägsames Motiv Ubiquität. Aus dem Geist der Blechbläser erfunden, durchwandert es das ganze Orchester. Seinem vagierenden Charakter entspricht, daß es trotz seiner Prägnanz nirgends fest, endgültig formuliert ist. Es wird nicht als solches einfach in den Vordergrund gestellt, sondern ist zuerst Schlußglied eines viertaktigen Kontrapunkts der Hörner zum Minore-Thema, ehe es in der Trompete

durchdringt und jenen Fortissimo-Höhepunkt des Hauptthemas vorbereitet<sup>22</sup>. Die gesamte Exposition schließt mit einem Thema von größter Intensität. Sein Formsinn ist etwa der einer Schlußgruppe<sup>23</sup>. Obwohl auch es rhythmisch abgeleitet ist<sup>24</sup>, wirkt es wie die neue Romanfigur im zweiten Satz der Fünften: die kritische Gestalt des Satzes. Meist luxurierend begleitet, zieht es die Katastrophe als seine eigene Negation gewissermaßen herbei. Beim ersten Mal bricht es die Kraft des Satzes noch nicht<sup>25</sup>, die dann ›leidenschaftlich‹ wiederum sich aufbäumt; der Akkord d-f-a-cis dazu, überhaupt die Basis des Minore-Komplexes, wurde zum Leitklang des ersten Orchesterstückes aus Schönbergs op. 16. Endgültig, ärger als einst der Hammer, fährt der Hauptrhythmus, beim zweiten Mal, im schweren Blech mit großer Trommel und Tamtam<sup>26</sup> dazwischen. Schon die Harmonie über dem tiefen es, vor der ersten Spitze des Minore<sup>27</sup>, greift durchdringend, gleichsam allzu nah in den musikalischen Körper. Aus dem Blendenden des Schlußgruppenthemas wird am Ende des Satzes, gesänftigt, der schillernde Trost. Einem, von dem man weiß, daß er sterben muß, wird, als wäre er ein Kind, versichert, daß alles gut werde. Der ganze Satz ist die epische Ausführung des »Mir war in dieser Welt das Glück nicht hold« aus dem Lied von der Erde, das zwei Takte vorm ersten Minore-Eintritt anklingt. Auch das

Feld, das unmittelbar auf die Exposition folgt und mit dem Katastrophenrhythmus in den Hörnern eingeleitet wird<sup>28</sup>, ist im Lied von der Erde vorgedacht, in den atomisierten Stellen des ›Abschieds‹; mit der Spachtel nebeneinander geklexte Farben, Überlagerungen von Piano und Fortissimo intensivieren die Partie ohne schweres Tutti zum drohenden Extrem<sup>29</sup>. An das zer-rissene Feld schließt sich eine fausse reprise, die unter Benutzung des Nebengedankens ausläuft und erst bei dem Einsatz »Mit Wut«<sup>30</sup> eine Durchführung freigibt bis zur ersten Katastrophe. Nach dieser wird das Mi-nore in einer b-moll-Variante<sup>31</sup> wiederholt, durchfüh-rungsähnlich gegen Ende; es folgt ein entwirklichtes Auflösungs-feld, dann abermals eine Reprise in der Haupttonart, im letzten Durchführungsabschnitt ge-steigert zur Katastrophe. Die Trauermarschepisode leitet zur endgültigen, von der Originalgestalt sehr weit abgehenden Reprise.

Die Formeln des Spätstils sind gültig nicht als wie immer auch ererbte, sondern vom kompositorischen Willen herausgestanzt. Das ermöglicht die Instrumentation, gänzlich nun konstitutives Darstellungsmittel der Musik. Den punktierten Rhythmus des Anfangs schlagen leise die Celli an. Synkopiert antwortet ihnen das gleiche a im tiefen Horn; außer dem Rhythmus wechselt nur das Timbre, rudimentäre Klangfarbenmelodie. Im dritten Takt spielt die Harfe das Ur-

motiv des Lieds von der Erde im Krebs dazu; ihr Forte ist nicht ganz real gegen das undeutliche Piano. Die Dynamik ist divergent und doch gebunden, mit einer hohlen Resonanz, deren Raum die Interpretation erst herstellen muß. Während das rhythmische Dessin der Celli und des vierten Horns sich fortsetzt, intoniert im vierten Takt ein gestopftes Horn, abermals also in anderer und zugleich ähnlicher Farbe, einen neuen Rhythmus, der aus dem synkopierten sich herleitet; das Motiv, das ihn füllt, ist jenes essentielle, den beiden späteren Hauptthemengruppen gemeinsame. Im fünften Takt wird, wiederum unverbunden, eine unverkennbar begleitende Sextolenfigur der Bratschen addiert; sie währt fort bis in die zweite Hauptthemengruppe hinein. Nach dem ersten Eintritt dieser Figur variiert das zweite Horn, nun offen, den Schluß seines essentiellen Motivs<sup>32</sup>. Dann sinkt es in den Hintergrund der duettierenden Begleitung; der Hauptthemeneinsatz selbst, in den zweiten Geigen, verknüpft sich mit ihm durch Gegenbewegung. Jedes Instrument fürchtet die vorschriftsmäßige Parallele zum anderen. Paradox rundet diese Einleitung sich zur Einheit kraft nach allen Richtungen konsequenter Verschiedenheit. Der Gegensatz von Desintegration und Integration schließt bei Mahler zugleich ihre Identität ein: die zentrifugalen Momente der Musik, von keiner Klammer mehr zu bändigen, ähneln sich

und artikulieren sich zu einem zweiten Ganzen. Das Zerfallende der Einleitung wirkt weiter in den Beginn des Hauptsatzes hinein, über der Tonika und in deutlichem D-Dur. Während das Thema tröstlich nahe scheint, als hätte die Musik heimatlichen Boden betreten, bleibt die klangliche Grundierung finster; durch einfachste instrumentale Mittel wie jenes, daß die begleitenden Pizzicati allein den Kontrabässen in tiefer Lage vorbehalten sind, ohne durch solche der Celli sich aufzulichten. Das Beängstigende und Drohende wird der Satz nicht mehr los, wie Kafka qualvoller Traum und doch überreal; die Katastrophe verifiziert diesen Ton, als hätte man es insgeheim immer schon gewußt und nichts anderes erwartet. Die Dissoziationstendenz produziert weiter die instrumentale Grundfarbe des gesamten Satzes, ein gleichsam erwürgtes Dämpfer-Forte: gebrochen wird, mit der Musik, der Klang selber. Der knatternde d-moll-Akkord von schwerem Blech, Fagotten, Kontrafagott und Pauken zum Minore-Thema<sup>33</sup> ist sein Paradigma. Untreu werden ihm nur die Stellen, die sich verschwenden zu den Katastrophen hin. Gegen Ende des Satzes, etwa von der solistischen Stelle nach der letzten Andeutung des Minore-Themas<sup>34</sup> an, vollzieht die Farbe den Formsinn dessen nach, was geschah: als wäre der Satz schon dahin, begibt er sich des Volumens, die Musik hält sich wie ein Astralleib,

schließlich nach Mahlers Vorschrift ›schwebend‹. Der Fortgang des Satzes in dissoziierten Atemzügen ist überall durchzuspüren, auch dort, wo die melodischen Linien bereits lang ausgesponnen sind; ähnlich fühlt man im ersten Satz der Sechsten Symphonie immerzu den über ganze Komplexe hin lautlosen Marschrhythmus, als hätte der Komponist vom eigenen Stück periodisch sich abgewendet. Eben darum muß in der Darstellung des ersten Satzes der Neunten die Gefahr des Trottenden vermieden werden durch stetige Bereitschaft, die Auftakte anstelle der guten Takteile zu markieren, so wie es zu Beginn der Durchführung Mahlers eigene dynamische Zeichen suggerieren, sobald die Sekunden des Hauptmotivs in die Posaunen gelangen<sup>35</sup>.

Der zweite Satz ist ein Durchführungsscherzo wie das der Fünften und Siebenten, mit drei diesmal auch durchs Tempo scharf unterschiedenen Hauptgruppen, dem Ländler in C-Dur, einem viel rascheren Walzer in E-Dur<sup>36</sup> und einem quasi überösterreichischen, zeitlupenhaften Ländlerthema in F<sup>37</sup>; die motivischen Bestandteile der Gruppen werden dann unermüdlich kombiniert. Der Geist des Scherzos jedoch hat kein Vorbild, auch bei Mahler nicht. Die Ländler-Hauptgruppe ist wohl der erste exemplarische Fall musikalischer Montage, Strawinsky vorwegnehmend ebenso durch die zitatenhaften Themen wie durch ihre De-

komposition und schiefe Wiedervereinigung. Der Ton solcher Montage indessen ist keiner von Parodie sondern eher nochmals der eines Totentanzes, wie er gelassener in der Vierten angeschlagen war. Die Trümmer der Themen versammeln sich zu beschädigtem Nachleben, beginnen zu wimmeln, entfernt ähnlich dem Scherzo aus Beethovens op. 135. Hinzu tritt in den raschen Walzerteilen der verzweifelte Ausdruck jener Erniedrigung, die dem Trio der Siebenten ange-  
tan ward. Durch unversöhnliche und ohrenfällige Negativität ist der Satz trotz der überkommenen Tanztypen miraculös seiner Zeit voraus. Dabei differenziert er noch in der Hölle wie Karl Kraus. Klebebild aus deformierten Floskeln ist nur die Hauptgruppe: sie stellt das dinghaft Verhärtete nackt an den Pranger. Die kompositorische Intention dringt durch in der Walzergruppe. Diese verläuft viel direkter, auch motivisch bruchloser, erschreckt jedoch durch die torkelnd überenergische Harmonik des ›Trunkenen im Frühling‹ und durch wüste Vulgarismen<sup>38</sup>. Zum dritten Thema schließlich werden Bestandteile des ersten kontrapunktiert. Das Scherzo hält sich dynamisch, ergötzt sich nicht an der bloßen Montage von sinnlos Verhärtetem, Unbeweglichem, sondern schwemmt es mit in der symphonischen Zeit und macht es dadurch dem Subjekt doch wieder kommensurabel. Der Schauer solcher Musikanschauung ward vom surrealisti-

schen Strawinsky verdrängt: erst an der symphonischen Zeit wird das Grauen dessen lesbar, was die Zeit verloren hat wie Peter Schlemihl den Schatten.

Der Rondo-Burleske, deren Name anmeldet, daß sie über den Weltlauf lachen will, vergeht darüber das Lachen. Sie ist Mahlers einziges Virtuosenstück, kompositorisch nicht weniger als für das Orchester, aller Erinnerung ans Gediegene ledig noch in den eigentlichen Fugatopartien. Sie fallen als solche, im Gegensatz zu denen im Finale der Fünften und im ersten Satz der Achten, nicht **lauf**, sondern werden durchs Prinzip der Doppelfuge raffiniert versteckt: verdichten bloß den ohnehin überaus integrierten Satz. Offenbar war Mahler, nach dem Hymnus der Achten, der festliche Anspruch der handgreiflichen Fugenmanier zuwider. Der reife Kontrapunktiker stößt darauf, daß keine Fugen mehr sich schreiben lassen. Der trotz seiner Länge vorüberrasende Satz spielt den Weltlauf nicht als ein dem Ich Fremdes und Schmerzliches vor, sondern als wäre er ins Subjekt hineingezogen, als wäre es selber ihm verfallen, und darum ginge er so wenig es an wie der Frühling den Trunkenen. Nicht länger hasten die anderen, unterm Blick eines musikalischen Ichs, das besser sich dünkt. Sondern für den Verstrickten steht es nicht mehr dafür, sich draußen zu halten: ihm verwüstet der Weltlauf das eigene Herz. Nur der Musik ist es gestattet, irdisches Leben und

Sterbenmüssen so durcheinander zu wirbeln. Dort wo die Notation, bei real strikt durchgehaltenem Tempo, vom Alla breve zum Zweivierteltakt hinüberwechselt, entpuppt sich eines der Rondo-Hauptmotive als selbständiges Thema<sup>39</sup>. Es schlenkert im Rhythmus des Weibchansons aus der Lustigen Witwe, das damals aus den Messingtrichtern der Grammophone quäkte. So benimmt sich Proust auf jenen Photographien, die ihn als bonvivant mit chapeau-claque und keck geschwungenem Stöckchen zeigen: Incognito des Genius, der sich zerstört, indem er ins schale Leben der anderen sich mischt. Erst das Allegro misterioso aus Bergs Lyrischer Suite ist wieder ein solches Virtuosenstück der Verzweiflung. Virtuosität und Verzweiflung aber ziehen sich an. Denn jene balanciert stets am Rand des Mißlingens, des Sturzes wie von der Kuppel im Zirkus; in jedem Augenblick kann der Virtuos sich vergreifen, aus der Geschlossenheit herausfallen, die der Satz vor Augen stellt. Mit dem geringsten Fehler scheiterte das Ganze: so eng vermählen sich technische Prozedur und Ausdruck. Jenes »Was kost' die Welt?«, mit dem Mahler das Finale der Siebenten Symphonie soll erläutert haben, beantwortet die Burleske der Neunten mit: nichts. Es ist aber die Frage des Spielers, der à la longue gegen die Bank verlieren muß. Die Welt kaufen ist das Fallissement. Virtuosität, die absolute Herrschaft als Spiel, verur-

teilt den Herrschenden zugleich zur vollkommenen Ohnmacht. In aller Virtuosität, auch der kompositorischen, bestimmt das **I**Subjekt sich als bloßes Mittel und unterwirft dadurch verblendet sich dem, was zu unterjochen es sich vermißt. – Die Episode des Durchbruchs ist in der Burleske so vergeblich geworden, wie die Hoffnung des sich öffnenden Fensters beim Tod Joseph K.'s im Prozeß, nur noch ein Flattern des richtigen Lebens, das möglich wäre und nicht ist: »Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus.«<sup>40</sup> So wenig weckt den Trunkenen im Frühling der Vogelruf, der sein Echo hat im Klang und selbst in der Thematik der Burlesken-Episode<sup>41</sup>; so vollständig ist das Subjekt sich selbst entfremdet, daß es nicht zurück findet: Wahrheit erfährt es als Phantasmagorie. Als Widerschein der Immanenz, die alle transzendenten Bilder nährt und damit vergiftet, bekennt sich das Episodenthema eben dadurch, daß es ein Kontrapunkt aus dem letzten Fugato ist<sup>42</sup>. Ganz arm ward die Hoffnung in Mahlers Bilderwelt, ihre Exterritorialität dem Gebilde gegenüber zur verwehenden Spur in dessen Höhlentiefen.

Bis in die Motivik hinein geht die Burleske auf den zweiten Satz der Fünften zurück. Nicht selten entste-

hen bei Mahler aus den gleichen Materialien durchaus veränderte Charaktere; so schon im Scherzo der Fünften, wo das düster pathetische Thema des zweiten Trios mit dem Übergang nach As-Dur<sup>43</sup> idyllisch beleuchtet wird. Die Burleske ist verwegen lustig, als könnte sie in jedem Augenblick ins Bodenlose stürzen. Beim zweiten Auftreten des Alternativthemas fällt eine wahrhaft schauerliche Hörnerstelle<sup>44</sup> auf, trällernd wie der altmodische Schlager »In der Nacht, wenn die Liebe erwacht«, hintersinnig dadurch, daß schwere Instrumente die ordinär-lustige Melodie vortragen. Ihr Mißverhältnis zum motivischen Inhalt läßt sie apoplektisch japsen. Überhaupt entzaubert die virtuose Behandlung des Blechs in der Neunten Symphonie vollends jene Instrumentenfamilie: verhetztes Pathos ist schon Stöhnen der Angst. Einmal noch überschneiden sich in der Episode des Satzes Trost und Verzweiflung, nicht aber trüb verwaschen sondern distinkt, wie die gegeneinander getupften Farben des Orchesters der Neunten. Solche Partien erst holen die kaleidoskopisch schaltende Phantasie ein, welche die deutsche Frühromantik von der Musik sich erhoffte. Die Befangenheit des Trunkenen ist eins mit dem Verblendungszusammenhang lückenloser Immanenz. Ihr fügt selbst jenes Taumelnde der Harmonik, als Moment des Trugs und als Element der Sprache, sich ein. Die Neunte Symphonie rezipiert es nicht nur in

der Burleske sondern ebenso im Walzerthema des zweiten Satzes; auch bei Mahler wird, was Ausdrucksscharakter war, Material. Analog zum früheren Schönberg kräftigen sich die Fundamentschritte und beziehen gleichzeitig das Chroma ein. Der Tonalität geht es ans Leben. Die verselbständigten Stufen dissoziieren sich in ihrer unmittelbaren Folge; nur gewaltsam wären sie noch mit Riemannschen Mitteln zu analysieren. Auch darin sind Dissoziation und Konstruktion wechselseitig vermittelt. Den energischen Fortgang eines Satzes, der einheitlicher zusammengehalten wird denn jeglicher andere von Mahler, ermöglichen ebenso die starken Fundamentschritte, wie diese in sich schwanken, zwei kontradiktorische Aspekte des gleichen Sachverhalts, so als wäre rücksichtslos unbedachtes Fortschreiten vorweg die Bahn des Untergangs.

Das Adagio-Finale zögert zu schließen wie vollends dann das von Bergs Lyrischer Suite, das kunstvolle Fragment. Dabei aber bleibt es doch innerhalb der Form durch die Beziehung auf den ersten Satz, der bei ständiger Neigung zum Allegro ebenfalls langsam ist. Über das Tempo hinaus entsprechen die beiden Sätze sich strukturell dadurch, daß beide im Verlauf der Reprise die Themen ihrer gesetzten Bestimmtheit entkleiden und schließlich nur noch Bruchstücke daraus präsentieren. Das verstärkt den Charakter des

Rückschauenden, der nicht länger gebändigten, diskontinuierlich sich anmeldenden Erinnerung. Solche lediglich strukturelle Ähnlichkeit musikalischer Felder, in denen kein Takt mehr kompakt ist, sondern wo überall Luft hineindringt, schafft architektonische Symmetrie, auch ohne alle motivischen Beziehungen. Das Gefühl eines Ungeheuren, das am Schluß den Hörer angehaltenen Atems entläßt, wird eher hervorgebracht vom Bewußtsein des Nachher, als daß es in unmittelbarer musikalischer Präsenz seinen Ort hätte. Wie über Äonen kehrt das »Im Himmel Sein« aus dem Urlicht der Zweiten Symphonie zu Beginn wieder<sup>45</sup>. Aber gleichwie im höchsten Alter, durchtränkt mit Erfahrung und schon ihr sich entfernend, schaut der Satz zurück, Musik der abgeschiedenen Reminiscenz. Als wäre es halb vergessen, verteilt sich das Melos vom Weiten Gang aus den Kindertotenliedern in zwei Violinstimmen<sup>46</sup>; das Episodenthema der Burleske ist im Adagio zunächst in einer Mittelstimme verborgen<sup>47</sup>. Die Mahlersche Transzendenz der Sehnsucht redet selber, unwiederholbar, in der über zwei Oktaven gespannten Melodie der ersten Geigen, einen Takt vorher. Die Formidee huldigt Bruckner in der immer reicher umkleideten Rückkunft desselben Hauptkomplexes nach Kontrastpartien. Nicht nur jedoch ist diese Wiederkehr von allem Mechanischen, bloß äußerlich Gesteigerten gereinigt, wie es jenen

Adagio-Typus Bruckners noch in dessen Spätzeit beinträchtigt; nicht nur trägt Mahlers Kunst der Variante in einem Satz, der mit relativ beschränktem Motivmaterial haushält, doppelte Sorge dafür, daß es immer anders weitergehe, am intensivsten vielleicht in der Fortsetzung der letzten Reprise des Hauptthemas<sup>48</sup>. Sondern die Brucknersche Struktur, die zuweilen selbst die Behandlung des Kontrapunkts bestimmt<sup>49</sup>, wird modifiziert durch einen höchst neuartigen Formeinfall. Nach der ersten achttaktigen Periode des Hauptthemas erscheint eine zweitaktige Interpolation des Solofagotts in des-moll. Sie kehrt, in cis-moll notiert, zweimal wieder, breitet als selbständiger Themenkomplex sich aus, ein Werdendes gegenüber dem statischen, lediglich durch Varianten umgelenkten ersten Thema. Dadurch wird das überaus langsame Stück dem Mahlerschen dynamischen Zeitbewußtsein einverleibt. Bei seinem dritten, entscheidenden Auftreten<sup>50</sup> bekennt sich der cis-moll-Komplex nach Klang und Motivik – mit den Unisono-Terzen der Klarinetten und der Harfe, den solistischen Holzbläsern, der Vermeidung des Streichertuttis – als einen Sinnes mit dem ›Abschied‹ des Lieds von der Erde. Den Wiedereintritt des Streicherchors mit der zweiten Strophe des Hauptthemas bezeichnet Mahler als »heftig ausbrechend«<sup>51</sup>: unwiderstehlich erinnernd. Dieser retrospektiven Wendung gehorcht die

gesamte Reprise. Die zurückgenommene Zeit hat kein Ziel mehr, führt nirgendwohin, gänzlich verliert sich der Schluß. Selbst dieser Satz läßt dabei das Pedestre ein in vierstimmigen Posaunenstellen, einer Apotheose des Männerchors. Der Abschied jedoch entäußert sich der Feierlichkeit des Hauptthemas, nur versprengte Tongruppen sind übrig, darunter auch das Motiv aus den Kindertotenliedern<sup>52</sup>. Die Abschiednehmende Musik kommt nicht los. Aber nicht, weil sie aneignen, sich selbst behaupten wollte. Vom Unwiederbringlichen vermag das Subjekt die anschauende Liebe nicht abzuziehen. Ans Verurteilte heftet sich der lange Blick. Seit der unbeholfenen, vom Klavier begleiteten Jugendkomposition des Volkslieds ›Zu Straßburg auf der Schanz‹ sympathisiert Mahlers Musik mit den Asozialen, die umsonst nach dem Kollektiv die Hände ausstrecken. »Ich soll dich bitten um Pardon, und ich bekomm' doch meinen Lohn! Das weiß ich schon.« Subjektiv ist Mahlers Musik nicht als sein Ausdruck, sondern indem er sie dem Deserteur in den Mund legt. Alles sind letzte Worte. Der gehenkt werden soll, schmettert heraus, was er noch zu sagen hätte, ohne daß einer es hört. Nur daß es gesagt wird. Musik gesteht ein, daß das Schicksal der Welt nicht länger vom Individuum abhängt, aber sie weiß auch, daß dies Individuum keines Inhaltes mächtig ist, der nicht sein eigener, wie immer auch abge-

spaltener und ohnmächtiger wäre. Darum sind seine Brüche die Schrift von Wahrheit. In ihnen erscheint die gesellschaftliche Bewegung negativ wie an ihren Opfern. Noch die Märsche werden in diesen Symphonien von dem vernommen und reflektiert, den sie verschleppen. Die aus der Reihe Gefallenen, Niedergetretenen allein, die verlorene Feldwacht, der bei den schönen Trompeten Begrabene, der arme Tambourg'sell, die ganz Unfreien verkörpern für Mahler die Freiheit. Ohne Verheißung sind seine Symphonien Balladen des Unterliegens, denn »Nacht ist jetzt schon bald«.