

|VII

Durch Vergeistigung stieß Mahler das Kriterium von Unmittelbarkeit und Natürlichkeit um, Exponent der gleichen Moderne, die auch den sakrosankten Begriff von Naturlyrik überholte. Der Schein der Kunst, Laut der Schöpfung zu sein, wird durchs Einbekenntnis ihrer eigenen dinghaften Elemente zerschlagen; Ehre widerfährt der unterdrückten Natur einzig dadurch, daß Mahler sie nirgends supponiert, als wäre sie schon da; daß er nirgends ihre Surrogate feiert. Einzig als unerreichbare, in der vergesellschafteten Gesellschaft zugerichtete wird ihre Idee Erscheinung. Technologisch läuft sie auf die Demontage der traditionellen Sprache heraus, mit der Mahler noch zögerte. Nur dadurch, daß nichts aus ihr mehr selbstverständlich ist, daß sie konsequent so reduziert wird, wie sie virtuell bereits in den Mahlerschen Trümmern sich darbietet, läßt sie autonom sich konstruieren. Deshalb springen Mahlers Klänge vielfach aus dem geschlossenen Klangraum heraus, führen ihr freies Leben unbekümmert um die sinnliche Einheit des Totalklangs. Nicht anders muß Musik insgesamt in ihre Elemente sich desintegrieren einer Einheit zuliebe, die nicht länger ihr diktiert wäre. Gleich jener Posaune der Dritten Symphonie reden seit Schönbergs Orchester-

stücken op. 16 alle Farben. Durch die Rücksichtslosigkeit des einzeln Erscheinenden gegen apriorische Sinnzusammenhänge schult die Musik sich zu den konkreten. Gerade der Mahlersche Klang hat etwas eigentümlich Zentrifugales. Von der akustischen Kugelgestalt strebt er weg: durch häufigen Verzicht auf die Hörnerpedale, durch die vielfach unsinnliche Verwendung von Streichern in spröder Lage, später auch durch die kammermusikalisch-solistischen Einschübe in die Totale. Deutlichkeit selbst; der Klang, der redlich alles und nicht mehr zeigt, als was in der Komposition sich ereignet, ist der Desintegration verschwistert. Je schärfer die kompositorischen Elemente distinguiert werden, desto mehr entfernen sie zunächst auch sich voneinander, desto entschlossener verzichten sie auf primäre Identität.

Die Idee der Desintegration kündigt wunderbarlich sich an im dritten Satz der Ersten Symphonie. In seinen kanonischen Teilen ist er, auf seine simple Weise, gewobener als das meiste vom früheren Mahler. Indem er das Dogmatische des Kanons parodiert, negiert er es; darum läßt er entlegene Farben wie den Solokontrabaß und die melodieführende Tuba hervortreten, die man damals als skurril muß empfunden haben. Die desintegrative Neigung erobert dann den Satz in Schockmomenten wie dem der jähen Beschleunigung. Zugleich wird er dadurch, als erster

Mahlers, statisch, schichtet Flächen aneinander; seine schlagende Originalität ist erzeugt von der Einheit des Desorganisierten und des Sinnvollen. So früh schon teilt der desintegrative Aspekt dem gesamten kompositorischen Verfahren sich mit. Seine Domäne ist die Form. Dem romanhaften Duktus zuliebe nähert sie sich der Prosa. Der tonale Mahler kennt das atonale Mittel der Verbindung durch Unverbundenheit, den ungemilderten Kontrast des ›Ausbrechenden‹¹ oder Abbrechenden² als Formmittel. Der Klang als Simultangestalt resultiert aus den Einzelklängen und ihren Ansprüchen; ausdrücklich verlangt das dann Schönberg für die Interpretation des dritten Orchesterstücks aus op. 16. Im ersten Satz der Neunten bemächtigt sich die Desintegrationstendenz auch der Satzweise: unablässige Überschneidungen und Stimmkreuzungen fransen die Linien aus; auch die Satzweise verleugnet den strikten Unterschied des Identischen und Nicht-identischen, das Ordnungsprinzip der neueren abendländischen Musik. Die Harmonik arbeitet mit an der Desintegration, wo sie wie unter einem Bann die Fundamentidee negiert. Nicht mehr als dann nach ihm die Atonalität denkt Mahler in Schwerpunkten. Er klammert sich an kein musikalisch Erstes, seine Symphonien zweifeln am Postulat der prima musica. Die Vortragsbezeichnung »schwebend« sagt mehr als bloß etwas über die Stellen, die sie charakterisiert; vergli-

chen mit dem Stufenbewußtsein schweben Mahlers frühere Märsche und Tänze ebenso wie die emanzipierten letzten Werke. Die Dissoziationstendenz aber ist als Revolte gegen die sichere, in sich ruhende Mitte, auch eine des Gehalts. Was vom Immanenzzusammenhang der Form schließlich **l**sich lossagt, ist das gebrochene Bild des Anderen; die integrale Form, das ist diese Welt.

Daher die größte Schwierigkeit, die Mahler dem Verständnis bereitet. In eklatantem Widerspruch zu allem an absoluter, programmloser Musik Gewohnten sind seine Symphonien nicht einfach positiv da, als etwas, was den Mitvollziehenden belohnte, indem es ihm zuteil wird, sondern ganze Komplexe wollen negativ genommen, es soll gleichsam gegen sie gehört werden. »Wir sehen ein Abwechseln positiver und negativer Situationen.«³ Eine Schicht, die der Literatur und der Malerei reserviert war, wird von der absoluten Musik erobert. Die brutal dazwischenfahrende Stelle in der Coda des ersten Satzes der reifen Sechsten Symphonie⁴ wird unmittelbar als Überfall des Abscheulichen gehört. Dem Convenu dünkt das literarisch und außermusikalisch; keine Musik soll nein sagen können zu sich selbst. Aber die Mahlersche empfängt gerade durch die stringente Fähigkeit dazu, die bis ins gewählt-wahllose Material hinabreicht, ihren begriffsfernen und gleichwohl unmißverständli-

chen Inhalt. Negativität ist bei ihm zur rein kompositorischen Kategorie geworden: durchs Banale, das als Banales sich deklariert; durch Sentimentalität, deren heulendes Elend die Maske sich herunterreißt; durch outrierten Ausdruck über das hinaus, was die Musik an Ort und Stelle trägt. Negativ, dabei ohne die verklärende Großheit ihrer Vorbilder, der Schlüsse der ersten Sätze von Kreuzersonate und Appassionata, sind auch die Katastrophen im zweiten Satz der Fünften, im Finale der Sechsten, im ersten Satz der Neunten. In ihnen spricht die Komposition ihrem eigenen Treiben das Urteil. Vor ihrer Gewalt wird der Einwand, all das sei bloß subjektive Projektion des Hörers, zum hilflos-versierten Gefuchtel. Die negativen Momente sind ohne Raum für beliebige Wahrnehmung auskomponiert. Oft werden die rein musikalischen Charaktere einzig von solchen Intentionen geprägt. In jedem ist Geschichte der musikalischen Sprache verkapselt. Niemals war das Material jenseits von Geschichte; untrennbar ist der Modus, in dem es in die Hand des Komponisten gelangt, von Zügen seiner Gleichheit und Ungleichheit mit dem Gewesenen, dem Veralteten, dem Gegenwärtigen. Alles musikalisch Einzelne ist mehr, als es bloß ist, vermöge seines Ortes in der musikalischen Sprache, eines Historischen. Aus diesem generellen Sachverhalt zieht Mahler seine spezifische Wirkung. Die Bewegung des

symphonischen Gehalts bei ihm ist die des Auf und Ab, des Gegeneinander und Ineinander dessen, was dem Material sich eingesenkt hat. Er ruft dessen oft halb vergessene Inhalte in ein zweites Leben durch Technik. Wer ein romantisches Stück der Vergangenheit von einem ärmlichen Orchester in eingezogener Besetzung hört, mit dem Klavier anstelle der Harfe, begehrt auf, nicht gegen den Klavierklang als solchen, den er anderwärts leiden mag, sondern weil im Orchester dem Klavier der Klang nicht ausgetrieben werden kann, zu dem es einmal die Salonkapelle degradierte. Solche Schichten, samt ihrer Negativität, sind von Mahler fürs Komponieren selbst fruchtbar gemacht worden. Weil sein Material veraltet, das neue noch nicht befreit war, ist bei Mahler das Veraltete, am Wege liegen Gebliebene zum Kryptogramm der noch nicht gehörten Klänge danach geworden. Was er an Unmittelbarkeit des musikalisch Erscheinenden entbehrt, hat er in solcher Negativität vor Bruckner voraus, der Spur vergangenen Leidens in seiner Sprache.

Wie sehr die musikalisch immanente Negativität Mahlers dem enthusiastischen Berlioz-Lisztschen Programm widerstrebt, zeigt sich daran, daß die Mahlerschen Romane keine Helden haben und keine verehren, so wie zwei Titel von Strauss und zahllose von Liszt es ausposaunen. Selbst im Finale der Sechsten wird man trotz der Hammerschläge, die ohnehin bis

heute nicht recht zu hören sind und wohl ihrer elektronischen Realisierung harren, vergebens auf den lauern, der da angeblich vom Schicksal gefällt wird. Die Hingabe der Musik an den ungezügelden Affekt ist ihr eigener Tod, ungeminderte Rache des Weltlaufs an der Utopie. Die düsteren und gar verzweifelten Partien⁵ treten in jenem Satz zurück hinter solchen des trüb Brütenden, des Übersäumens, des Heranbrausenden; Ausnahmen sind eigentlich nur der scheele Bläserchoral der Einleitung und der Posaunensatz der Coda. Die Katastrophen koinzidieren mit den Höhepunkten. Manchmal klingt es, als ob im Augenblick des endlichen Feuers die Menschheit noch einmal aufglühte, die Toten noch einmal lebendig würden. Glück flammt hoch am Rand von Grauen. Der erste Satz des Lieds von der Erde, in der gleichen Tonart, hat dann auch dem poetischen Vorwurf nach beides in eins gedrängt und damit den Dur-Moll-Wechsel erst ganz enträtselt. Musik selber zieht ihre parabolische Bahn, kein von ihr gemeintes Menschenwesen, gewiß kein Einzelner. Darum wird bei Mahler der Typus des symphonischen Konflikts der Eroica fortschreitend entmächtigt. Die Durchführung der Zweiten Symphonie willfahrt noch dem Schema eines Aufeinanderprallens feindlicher Kräfte, einer Schlacht. Das programmatisch Intentionierte dabei ist unverkennbar; der Verlauf ein wenig unverbindlich. Daran lernen

Mahlers Symphonien, daß die dramatische Kategorie der Entscheidung – die übrigens auch von Beethoven meist vermieden wird, der eher ein bereits Vollzogenes nachher ratifiziert, als daß seine Musik unmittelbar sich entschiede – musikfremd ist. Die Ermüdung, die in der Zweiten Symphonie nach Musikführerweis auf die Schlacht folgt, verrät in Wahrheit das Schimärische der Anstrengung, musikalisch dergleichen zu gestalten. Die These vom Themendualismus in der Sonate war wohl deshalb von je so inadäquat, weil sie die dramatische Kategorie des Konflikts unbesehen auf die Musik überträgt. Denn ihre verströmende Zeit kann eines objektiven Moments, eines von temps espace, nicht ganz ledig werden. Niemals, auch nicht durch symphonische Kontraktion, geht sie so auf in der Gegenwart des Augenblicks wie die pure des Subjekts, dessen Entscheidung als Akt der Vernunft Zeit gleichsam abschafft. Darum kritisiert der erste Satz von Mahlers Dritter brutal und mit Grund die dramatische Logik der Zweiten. Bei Mahler wird die Musik erstmals ihrer radikalen Divergenz von der Tragödie inne.

Das impliziert die Antwort auf das beliebteste Argument gegen Mahler: er habe Großes gewollt, aber nicht vollbracht. Es gehört ebenso ins Repertoire der Innenausstattung von bürgerlichem Geschmack und

bürgerlicher Echtheitsideologie wie die Phrase, Karl Kraus wäre eitel oder hätte sich ausgeschrieben; bitter schade, daß dieser, der zur großen Musik Distanz hielt, keine Apologie Mahlers verfaßte und sich mit einer Glosse über die Hoftheaterdirektoren begnügte, die »beim Tode Gustav Mahlers geschlafen und ihn am Morgen aus ihren Nachrufen erfahren haben«⁶. Übrigens ist nach dem fabrikkfertigen Cliché des Natürlichen auch Kraus Gewolltheit und Intellektualismus vorgeworfen worden. Wie an der Gebrochenheit der Mahlerschen Themen, die am vermeintlich naturwüchsigen Einfall gemessen wird, orientiert die automatische Abwehr sich am Modell von Tragik. Die Idiosynkrasien gegen Mahler melden zuweilen genauere Erfahrungen an als die Schwärmerei des Bühnenausgangs. Vieles, was den in der Realität allzu Tüchtigen in der Kunst nicht unwillkürlich genug sein kann, wird von Mahler wirklich gewollt, nach dem Satz Schönbergs, daß, wer nichts sucht, auch nichts findet. Oft formuliert er eine Gestalt, weil sie so, hier und jetzt, erfordert ist. Der Geist, der passiv dem sinnlichen Material sich überlassen will, muß es erst heranschaffen oder zurüsten, um ihm gehorchen zu können. Objektive Gesinnung bedarf zu ihrer Realisierung des subjektiven Eingriffs. Nichts, was in die epische Totalität eingeht, bleibt unverwandelt. Die spezifische, unschematische Idee eines jeden Satzes

ist der Magnet ihrer Teilgestalten. Mahler weicht der Aporie nicht aus, daß das ungebundene Einzelne in ein Ganzes irgend nur dann sich fügt, wenn es präformiert ist nach den Desideraten jenes Ganzen. Er horcht nicht bloß seinen Themen hingebend nach, sondern schlüpft in sie hinein; oft ist ihnen anzumerken, daß sie um ihrer Funktion willen, etwa der des extremen Kontrasts, da sind; das Gesangsthema des ersten Satzes der Sechsten Symphonie ist das gängige Beispiel solcher Not. Sie ist inkorrigibel: eine der objektiven Formproblematik. Das Ganze soll ohne Rücksicht auf vorgedachte Typik aus den Einzelimpulsen zusammenschießen. Aber diese sind von ihrer Kontingenz nicht zu erlösen. Zu synthetisieren sind sie nur, wenn ihnen bereits das Potential des Ganzen innewohnt, und dafür muß von der Komposition diskret, unsichtbar Regie geführt werden: ein Trügerisches ist nicht auszuschalten. Detail und Totalität, sogar unabgeschlossene, gehen bruchlos nicht zusammen. Was immer ihre Genesis sein mag, die Male des Gewollten an Mahler bezeugen die Unmöglichkeit der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem in einer dem Systemzwang entronnenen Form. In ihnen büßt Mahlers Musik dafür, daß sie von dem Halt sich wendet, der sie nicht mehr stützt, und trotzdem lange noch einstimmigen Sinn prätendiert. Daß jedoch Mahler solche objektiv in der Sache gelegene Unver-

söhnlichkeit nicht geschickter |verdeckt, wächst dem Gehalt seiner Musik zu. Wo sie gewollt klingt, redet aus ihr Vergeblichkeit selber, eigentlich die nominalistischer Kunst überhaupt. Die eilfertige Frage, was am Mahlerschen Ausdruck des sich Übernehmens beabsichtigt, was unfreiwillig sei, ist demgegenüber so subaltern, wie dergleichen Sorgen stets: am Kunstwerk zählt seine Gestalt und ihre Implikationen, nicht die subjektiven Bedingungen des Entstehens; nach der Absicht fragen, heißt ein dem Werk Äußerliches und der Erkenntnis kaum Zugängliches als Kriterium erschleichen. Ist die objektive Logik des Kunstwerks einmal in Bewegung geraten, so reduziert sich das hervorbringende Individuum zum untergeordneten Vollzugsorgan. Mahler wäre aber gegen den Unverstand nicht damit zu verteidigen, daß man das Gewollte ableugnet und ihn in einen Schubert umstiliert, der er nicht war und nicht sein mochte⁷. Vielmehr wäre jenes Moment abzuleiten aus dem Gehalt. Die Wahrheit von Mahlers Musik ist nicht abstrakt den Momenten entgegenzuhalten, in denen sie hinter der Intention zurückbleibt. Es ist die des Unerreichbaren. Gewollt ist sie als Wille dazu, über das Zu wenig der Existenz hinaus, ebenso wie als Zeichen von Unerreichbarkeit selber. Sie sagt, daß die Menschen erlöst werden wollen und es nicht sind: das heißt denen Unwahrhaftigkeit oder neudeutscher Größenwahn, die

selber dagegen sich sträuben, daß es werde.

Der technische Schauplatz des Gewollten und sich Übernehmenden als eines Moments im Wahrheitsgehalt ist die Mahlersche Melodiebildung: das Melodisieren. Der Komponist melodisiert, wo er gleichsam von außen her verfügt, Fortgang anspornt, anstatt rein die objektive Triebkraft gewähren zu lassen; augenblicksweise verfuhr so auch Beethoven, etwa wo sein Entschluß mit der letzten Durchführungspartie großer Sätze durchdringt. Dies Moment ist kompositions-fremd und kompositionseigen zugleich. Etwas davon lebt im ›Mitreißenden‹ der Märsche, die immer auch den Marschierenden etwas befehlen, indem sie deren Schritt mimetisch vorwegnehmen. Nach diesem Muster möchte Mahlers Musik ihre Hörer mobilisieren. Was bei Beethoven noch ans konsequenzlos reine Gefühl appellierte, der Wunsch, »dem Mann Feuer aus der Seele zu schlagen«, sträubt sich bei Mahler gegen die bloße Kontemplation. Als hätte er Tolstojs Kritik an **l**der Kreutzer-sonate sich zugeeignet, möchte er in Praxis übergehen. Er rennt mit dem Kopf gegen die Mauern bloßer ästhetischer Abbildlichkeit. Während er, gekettet an das unbegriffliche und ungegenständliche Material aller Musik, nie sagen kann, wofür und wogegen sie geht, scheint er es doch zu sagen. Das eröffnet Einsicht in die Konstellation von Subjektivem und Objektivem bei ihm. Ebensooft wird er verstiegen

subjektivistisch gescholten, wie man seinen Liedern und Symphonien, die in der ersten Person nicht sich bescheiden, Objektivität attestiert. Aufzulösen wäre der Widerspruch dadurch, daß Subjektivität die Bewegung des Ganzen auf seine Erfüllung hin motiviert, nicht jedoch in dem Bewegten sich abbildet. Das Mahlersche Subjekt ist weniger Seele, die sich bekundet, als ein seiner selbst unbewußter politischer Wille, der das ästhetische Objekt zum Gleichnis dessen macht, wozu er die realen Menschen nicht veranlassen kann. Weil aber der Kunst die leibhaftige Praxis versagt ist, der sie nachhängt, kann ihr das nicht gelingen, kann Mahler eines Restes von Ideologie nicht sich entäußern. Dieser offenbart sich dann in ästhetischen Gewaltaktionen wie dem Melodisieren. Sie haben aber doch auch ihren Grund in den Melodien selber. Zu Mahlers Zeit bedurften die überanstrengte Tonalität und die volkstümliche Melodik schon der Stimulanzien. Vollends mußte Mahler die abgeleiteten Materialien kommandieren, um das Versteinerte und Tote zum Marsch zu bringen. Die sekundären, gebrochenen Themen, mit denen er schaltet, haben nicht länger den primären Impuls, durch den sie vielleicht einmal aus sich heraus leben mochten. Aber Mahler will weiter, nicht sich bescheiden. Solcher Konflikt wird zum kompositorischen Faktor. Weil es nicht zur Identität des subjektiven Ansporns mit dem objektiven Bewe-

gungsgesetz kommt, werden die Linien über das hinaus gedehnt, was sie und ihre implizite Harmonik von sich aus hergeben. Melodik war in Mahlers Epoche insgesamt problematisch. Die tonalen Kombinationsmöglichkeiten, zumal die diatonischen, sind zu verbraucht für jenes Neue, das seit den Anfängen der Romantik Kriterium von Melodie war. Die neuen, chromatischen Konfigurationen tendieren zumindest im Anfang der Wagnerischen und nach-Wagnerischen Phase zur Verkleinerung, zur Reduktion aufs kurze Motiv, entsprechend den engen Melodieschritten; erst in der neuen Musik entstanden aus dem emanzipierten Chroma große freie Melodien, wo sie intendiert wurden. Strauss gestand einmal, eigentlich wären ihm immer nur kurze fragmentarische Motive eingefallen; bei Reger wird Melodik atomisiert zu qualitätslosen kleinen Sekundsritten, die eine Harmonie mit der anderen verkitten. Die Straussisch-Berliozsche Technik des *imprévu*, des Abbrechens als Effekt, der permanenten Überraschung sucht diese Not zu konterkarieren, indem ein *principium stilisationis* daraus wird. Mahler hat die umgekehrte Konsequenz gezogen, Melodie dort diktiert, wo sie schon nicht mehr sein will, und damit den Melodien selber ihr Cachet verliehen, entfernt analog der Beethovenschen Manier, durch die Setzung der *Sforzati* den tonalen Fluß zu stauen und darin gleichsam die Spur von Subjektivität zu hinter-

lassen. »Wie gepeitscht« heißt es einmal im Scherzo von Mahlers Sechster Symphonie. Seit der langen Melodie aus dem Finale seiner Ersten schon er seine Themen so wenig wie ein vom Ziel besessener Kutscher zusammenbrechende Pferde. Aber was er der Musik antut, trägt diese vorwärts, als Drang übers immanente Maß hinaus, als Anspannung zum Zerbrechen, als Transzendenz der Sehnsucht. Vielfach beschreiben bei Mahler die Motive bereits in sich, auf kleinstem Raum, transzendierende Bewegung und akzentuieren sie harmonisch, durch Trugfortschreitungen, wie einst das sogenannte Speermotiv des Parsifal, dort wo es in den modulierenden D-Dur-Teilen des Vorspiels zuerst in Bratschen und ›Altoboe‹ – dem Englischhorn – auftritt, von Oboen und Celli übernommen wird und dann mit dem wieder erreichten As-Dur, fortissimo in Geigen und vielfachem Holz, weiter stets trugschlüssig modulierend, in den Vordergrund gelangt⁸. Ähnlich holt Mahler oft mit drei in Sekunden aufsteigenden Achteln aus zu einem Viertel; um eine Sekund steigt es dann ab zu einem punktierten Viertel als Schwerpunkt. Der gute Takteil erklingt, sei es sogleich, sei es, wenn er sich wiederholt, über anderen Harmonien als den erwarteten. Solche Passagen bieten das Paradoxon einer vorbereiteten Überraschung, das bei Berg als Kunststück wiederkehrt. Das Andere, Unerwartete wird schon in dem

avisiert, worüber es hinausgeht. Derlei Augenblicke sind unersättlich. Sie müssen den, der Mahler mit Forderungen von außen her zuhört, besonders |verwirren. Immer wieder wird es versucht, als hoffte die abprallende Musik, daß sie einmal doch durchkäme: »Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen.« Unersättlich wird melodisiert, unersättlich ist zuweilen der Ton der Einzelgestalten, auch die Formanlage. Der Gehalt, den es im abgesteckten Umfang, in der Rechtfertigung des Endlichen nicht duldet, macht den musiksprachlichen Gestus sich gefügig, sabotiert die ästhetische Norm von Maß und Ordnung. Das ist der Schaden, den Transzendenz als unerreichte im Immanenzzusammenhang hinterläßt. Der Affekt kollidiert mit der Zivilisation, die ihn als unerzogen zum Schweigen verhält; unersättliche Musik ist die Resultante des Konflikts. Sie verletzt das mimetische Tabu⁹. Der sich nicht halten kann, flüchtet zur unbegrifflichen Sprache, die schrankenloses Weinen und schrankenlose Liebe eben noch gestattet. – Zuweilen gesellt sich jenem Gestus in der Form ein eigenümliches Gefühl des Nachher: was sehnsüchtig über sich hinaus will, ist zugleich Abschied, Erinnerung. Etwas davon lebt in dem Wort »entlächelnd« in einem frühen Gedicht von Werfel. Derart wird der Motivtyp in dem »mit Empfindung« bezeichneten Nachsatz der ersten Geigen aus dem Adagietto der Fünften beseelt¹⁰.

Die Idee von Transzendenz ist zur graphischen Kurve der Musik geworden. Der melodisierende Habitus Mahlers ist mit einem Mangel an dem, was vulgär Einfall genannt wird – Mahler selbst hat übrigens an jener Kategorie nicht gezweifelt – keineswegs erklärt. Wo es ihm darauf ankam, produzierte er so viel an originalen Einfällen, wie er nur wollte; Belege wären vom Andante der Zweiten Symphonie bis zum beispiellosen Hauptthema des Adagios der Zehnten mühe-los zu sammeln. Vielmehr folgt die ketzerische Manipulation der Melodien aus Mahlers latentem Strukturgesetz, mit Riegls allzu psychologischem Wort: seinem »Kunstwollen«. Den Melodien widerfährt Gewalt um des Ganzen willen, das Mahler, bei aller Obsession mit dem Detail, keinen Augenblick aus dem Gedächtnis verlor.

Dem Einwand des Gewollten assoziiert regelmäßig sich der des Zeitbedingten. Der mehr wolle, als er vermag, sei das hohl aufgeblasene Subjekt des Spätliberalismus als der Verfallsperiode von Romantik. So wenig Brücken zu Strauss führen, von dem man deren Begriff abgezogen hat: die pure Chronologie ermuntert |zum Vergleich zwischen ihm und Mahler. Um die Zeit der Salome war die Entscheidung, der Mitteilung Alban Bergs zufolge, recht schwierig. Straussens leichte Hand streute nicht nur all die illustrativen Pointen über ein zugleich sicheres und überraschen-

des Gefüge aus: der Wechsel von Assoziation zu Assoziation machte auch die Struktur in sich beweglicher und, in den besten Stücken, gegliederter. Der obenauf so viel neutönerischere Impressionist Strauss war besser in der Tradition der motivischen Kleinarbeit zuhause als Mahler; eben darum ist der Auflösungsprozeß bei ihm weiter gediehen als die zu Beginn bei aller Unregelmäßigkeit etwas quadrigte Mahlersche Technik. Angesichts der Straussischen Art, Zeit zu besiegen, indem das Gehör unablässig beschäftigt und in Atem gehalten wird, dünkt die Mahlersche zutraulich anachronistisch. Der junge Mahler ließ sich eher von einem mehr oder minder vag ihm Vorschwebenden leiten, als daß er nach überlegenem Willen komponiert hätte; darum gerieten seine Stücke gegenüber dem in jeder Note beherrschten, in die entlegensten Stimmen Leben injizierenden Strauss schwerfällig. Aber dieser schaltet so unbekümmert und wirkungssicher mit den Materialien, gerade weil ihn wenig kümmert, wohin die Musik von sich aus, ihrer immanenten Logik nach will. Er behandelt sie als ein Kontinuum gegeneinander durchgerechneter Wirkungszusammenhänge. Sie werden auf seine Weise bis ins Kleinste hinein organisiert, aber ihr Habitus ist der Musik gleichsam auferlegt, mit ihr verfahren in fixem Überblick. Mißachtet wird die Forderung, rein die objektive Tendenz der Themen und des

Ganzen auszuhören und kompositorisch nachzuvollziehen. Nach dem Maß eines nachdrücklichen Begriffs von Technik ist der so viel versiertere Strauss technisch unter Mahler, weil dessen Gefüge objektiv verbindlicher ist. Mahlers metaphysische Intention realisiert sich, indem er, als wäre er sein eigener detachierter Zuhörer, an den objektiven Zug des Gebildes sich verliert. Entgeht seine Musik, kraft der Einheit der Epoche, stilgeschichtlich jenem Begriff von Leben nicht, der auch die irrationalen Nuancen Debussys und den Schwung Straussens unter sich befaßt, so ist der Gehalt seiner Musik weniger als bei beiden bestätigendes Echo solchen Lebens. Eher ähnelt er den metaphysischen Philosophien, welche die Idee des Lebens reflektierten, Bergson und dem späten Simmel. Die Simmelsche Formel vom Leben als Mehr als Leben paßt nicht schlecht zu ihm. Die Differenz zwischen Straussens großbürgerlich vitalistischer Genußmusik und der transzendierenden Mahlers bleibt aber keine des bloß Ausgedrückten, sondern wird zu einer des Komponierten. Bei Mahler vergißt die Gestalt ihrer selbst. Bei Strauss bleibt sie die *mise en scène* eines subjektiven Bewußtseins, das nie von sich loskommt, trotz aller Äußerlichkeit nie zur Sache sich entäußert. Strauss ist nicht über die Unmittelbarkeit des Talents hinausgelangt, mußte, verstockt in dieser, sich kopieren, Josephslegende und Alpensymphonie

schreiben, von trostlosen Spätwerken wie dem Capriccio zu schweigen. Was bei Mahler tappend anhebt, ward keine Beute des Allerweltjargons der Wilhelminischen Ära. Ihn geleitete es zur Meisterschaft des So und nicht anders sein Könnens, während Strauss in Konkordanz mit warenhaften Filmbegleitungen endete, zur Rache für seine schlechte Naivetät, das Einverständnis. Der letzte Beethoven, Urbild großen Spätstils, kündigte es wie Mahler. Dessen geschichtliche Stellung ist die latenter Moderne, gleich der van Goghs, der noch als Impressionist sich fühlte und das Gegenteil war. Der frühe Mahler hat, bei prinzipiell konservativerer Grundhaltung, etwas gemein mit dem fauvistischen Aspekt der Anfänge der neuen Malerei. Die Abwehr von Sätzen wie dem langsamen, geflissentlich sprunghaften der Ersten Symphonie durch die Kulturbesitzer; die sich selbst andrehende Überzeugung, so etwas sei doch nicht ernstzunehmen, wird begleitet vom Wissen, etwas sei doch daran und vielleicht justament im Beleidigenden das, worauf es ankäme. Das Lachen über solche Sätze und Stellen Mahlers ist immer auch solidarisch mit ihm, der Zuhörer läuft zu ihm über. Selten harmoniert die jähe Erscheinung des noch nicht Gewesenen mit der vollkommenen Herrschaft über die zerbrechende Tradition. Verträgt Mahlers Musik zunächst sich schlecht mit dem Begriff des Niveaus, so erinnert sie diesen

ans eigene Unrecht, die naivpolierte Verstocktheit in einem abgezielten Umkreis von Technik und Geschmack, der der Musik die falsche Fassade des Gültigen anhebt. Die Verletzung des Niveaus durch Mahler, gleichgültig ob Absicht oder nicht, wird objektiv zum Kunstmittel. Gebärdet er sich kindisch, so verschmäht er, erwachsen zu sein, weil seine Musik der erwachsenen Kultur auf den Grund schaut und herauswill. – Zeitbedingtes wäre auch an solchen Komponisten der Vergangenheit mühelos zu demonstrieren, die gerade die Richter Mahlers als ewig geborgenen Vorrat verbuchen: schablonenhafte Fehler bei Bach und Mozart, der Einschlag des dekorativen Empire-Heroismus bei Beethoven, des Öldruckhaften bei Schumann, des Salons bei Chopin und Debussy. Was von solchen Momenten in bedeutender Musik abstirbt, läßt als Vergehendes einen Gehalt erst hervortreten, der ohne Nahrung an dergleichen Schichten verkümmerte. Die Trennung von Zeitbedingtem und Bleibendem ist untriftig, weil, was etwa bleibt, auch in der Musik nichts anderes ist als »ihre Zeit in Gedanken erfaßt«¹¹. Am Ende verdinglicht die Idee des Bleibens selbst das Leben der Werke zu festem Eigentum, anstatt es als sich Auseinanderfalten und Absterben so zu denken, wie es menschlichen Gebilden gegenüber sich ziemt. Man hat einmal Mahlers Symphonien mit romanischen Bahnhöfen und katedralischen Wa-

renhäusern verglichen¹². Aber seine Formphantasie hätte nie sich emanzipiert ohne die Intention aufs Monumentale. Hätte er mit intimen Genreformaten sich begnügt, so hätte die musikalisch entscheidende Frage nach der Konstruktion von Dauer überhaupt nicht sich aufgeworfen. Der wie immer auch wackelige Prospekt des Grandiosen, den ihm seine Ära lieferte, war der Hintergrund seines metaphysischen Elans, hoch über dem mittleren Maß der gleichen Ära. Wie wenig der armselige Begriff eines Zeitbedingten, das vom Bleibenden und Ewigen als einem Rest zu subtrahieren wäre, sein Werk oder irgendein bedeutendes erledigt; wie sehr vielmehr der Wahrheitsgehalt eingesenkt ist einer Zeitlichkeit, die am behendesten bemängelt, wer vor der gewürdigten und entwürdigten Sache nichts voraushat, als daß er später geboren ward – das erweist sich an dem, was aus der Monumentalität bei Mahler geworden ist. Er zog aus, hohe Lieder zu schreiben, und hat das Lied von der Erde geschrieben. Daß in seiner Entwicklung Affirmation immer wieder scheiterte, ist sein Triumph, der einzige ohne Schande, die permanente Niederlage. Er hat das monumentale Dekor widerlegt, indem er seine ungemessene Anstrengung von dem Monumentalen widerlegen ließ, dem sie galt. Bloß durch Scheitern scheitert er nicht. Die Authentizität der letzten Werke, die alle Fiktion von Rettung fahren lassen, war um kein

geringeres Risiko zu erlangen. Das Finale der Sechsten Symphonie hat darum seinen Vorrang in Mahlers *œuvre*, weil es, monumentaler komponiert als alles andere, den Bann des affirmativen Scheins zerstört. Die gegenwärtige Allergie gegen das Kolossale ist kein Absolutes: auch sie hat ihren Zoll zu entrichten. Ihr zerrinnt die Konzeption von Kunst als Erscheinung der Idee, die das Ganze wäre. So indifferent ist die Qualität nicht gegen die Quantität, wie es aussieht, nachdem diese einmal zur sauren Traube wurde. Sie läßt sich nicht mehr pflücken, wohl aber erretten von der Reflexion. Die Gewalt des Herzbrechenden und Durchbrechenden wäre Mahler nicht beschieden gewesen, hätte nicht in ihm bis zur Weißglut sich erhitzt, was die Liebhaber eines übrigens nicht existenten musikalischen Barock als romantischen Subjektivismus abkanzeln. Mahler, erfüllt von der Spannung des geschichtsphilosophisch Fälligen und zugleich geschichtsphilosophisch Unmöglichen, überlebt allein aus dem, was zeitlich ist an ihm. Eher stünde zur Kritik, daß ihm, was anders wäre als der Weltlauf, der Augenblick des Transzendierens, die Suspension des immanenten Gefüges und seiner Formkategorien selbst zur Kategorie, zum festen Bestandteil der Form gefriert. Wer die Sprache seiner Symphonien kennt, sieht nicht ohne Besorgnis voraus: jetzt wird die Struktur gelockert, durchstoßen, jetzt breitet unwei-

gerlich die Episode sich aus. Auch darum, nicht bloß als dem logischmusikalischen Verlauf entrückte, sind Mahlers Signale und Naturlaute starr. Seiner Musik droht, was sie am letzten möchte, das Ritual. Es bekundet sich bis in Disproportionen der Form hinein, in Überdehnungen noch der großartigsten Episoden wie der der Burleske der Neunten Symphonie mit den gehäuften Glissandi. Tröstlich dabei, welch unerschöpflichen Reichtum Mahler der verhängnisvollen Identität dessen, was das Gegenteil meint, abgewonnen hat.

Nur der sture und ängstlich-apologetische Wille könnte bestreiten, daß es schwache Stücke von Mahler gibt. Wie seine Formen nie im Umkreis der gegebenen bleiben, sondern allerorten ihre eigene Möglichkeit und die musikalischer Form überhaupt thematisch machen, betritt eine jegliche die Zone potentiellen Mißlingens. Gegen seine Brüche ist die ästhetische Qualität selber nicht immun. Das Werk, an dem wohl die meisten Mahler lieben lernten, die Zweite Symphonie, dürfte am raschesten verblassen, durch Redseligkeit im ersten Satz und im Scherzo, durch einige Primitivität des Auferstehungsfinals. Dieses hätte jener durchgebildeten Polyphonie bedurft, die der erste Satz der Achten sich zumutet; der lange instrumentale Teil plaudert zuviel vom vokalen aus und

scheint lose gereiht, auch bei den Rufen überrieselt es einen schwerlich mehr; nur der Pianissimo-Einsatz des Chors und dessen Thema bewahrt die suggestive Kraft. – Das Adagietto der Fünften grenzt trotz bedeutender Konzeption innerhalb des Ganzen als Einzelstück, durch den einschmeichelnden Klang, an Genrehaftigkeit; das Finale, frisch in vielen Details und mit neuartigen Formideen wie der des kompositorischen Zeitraffers, wiegt wohl doch gegenüber den drei ersten Sätzen zu leicht. Läßt darüber sich rechten, so bringt das Finale der Siebenten auch den in Verlegenheit, der Mahler alles vorgibt. Schönberg hat in einem Brief Beispiele für Mahlers Erfindungskraft gerade aus jenem Satz ausgewählt¹³. Selbst sie aber bleiben eigentümlich stecken und sind gehemmt in der Entfaltung. Ein ohnmächtiges Mißverhältnis zwischen der prunkvollen Erscheinung und dem mageren Gehalt des Ganzen wird man auch bei angestrenzter Versenkung kaum sich ausreden lassen. Technisch trägt Schuld die unentwegte Diatonik, deren Monotonie bei so ausgiebigen Dimensionen kaum zu verhindern war. Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese. Die Positivität des *per aspera ad astra* aus der Fünften, welche dies Finale noch übertrumpft, kann sich nur als Tableau, als Szene mit buntem Getümmel offenbaren; vielleicht tendiert bereits das Finale der Schu-

bertschen C-Dur-Symphonie, das letzte gefüllte Stück symphonischer Positivität, das geschrieben ward, insgeheim zur Opernveranstaltung. Der lichte Aufschwung der Sologeige im ersten Takt des vierten Satzes von Mahlers Siebenter, *Trost*, der wie ein Reim der Trauer des tenebrosen Scherzos folgt, ist glaubwürdiger als all der Pomp des fünften. Leise verspottet ihn Mahler einmal mit dem Epitheton »etwas prachtvoll«, ohne daß doch der Humor durchdränge. Auf den Anspruch, es sei erreicht, die Angst vor Aberrationen après fortune faite antworten deprimierend endlose Wiederholungen zumal des menuettartigen Themas. Der angestrengt fröhliche Ton vergegenwärtigt Freude so wenig wie das Wort *gaudeamus*: die thematischen Erfüllungen, die der Gestus des Erfüllenden übereifrig avisiert, stellen nicht sich ein. Mahler war ein schlechter Jasager. Seine Stimme überschlägt sich, wie die Nietzsches, wenn er Werte verkündet, aus bloßer Gesinnung redet; wo er selbst jenen abscheulichen Begriff der Überwindung praktiziert, den dann die thematischen Analysen ausschachten, und musiziert, als wäre Freude schon in der Welt. Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es selber. In die überlieferten Formen war es noch eingebaut und mochte durchschlüpfen, solange die Konvention es von spezifischer Verantwortung

entlastete; es versagt, wo der Scherz Ernst wird. Die affirmativen Sätze dürfen, um des Gleichgewichts willen, nicht gegen die ersten abfallen, wo sie Resultat eines Prozesses sein wollen. Bekker hat die Werke dieses Typus Finalsymphonien genannt. Sie weigern sich dem Kehraus, dem minder verbindlichen Residuum der Suite. Zugleich jedoch können sie eben das nicht bringen, was sie postulieren. Sie sollen Lösungen, Überwundenes vorstellen, dürfen die vorhergehenden Spannungen weder wiederholen noch gar überbieten. Der clichéhaft fröhliche Beschluß der älteren Symphonik trug wie die Heirat am Ende der Komödie solcher Einschränkung Rechnung. Symphonische Dynamik duldet sie nicht länger, damit nicht die ohnehin problematische Einheit der Sätze zunichte werde. Weil beide Alternativen objektiv falsch sind, ist das Finalproblem, das Mahler als erster radikal anpackte, schon im gleichen Augenblick nicht mehr zu lösen. Ihm gelangen die Finalsätze, die den Schein der astra fahren lassen. Der der Sechsten Symphonie steigert ihren ersten und negiert ihn; Lied von der Erde und Neunte Symphonie weichen mit großartigem Instinkt aus, indem sie so wenig Homöostase usurpieren, wie einen konfliktlos positiven Ausgang spielen, sondern fragend ins Ungewisse blicken. Ende ist hier, daß kein Ende mehr möglich sei, daß Musik nicht als Einheit gegenwärtigen Sinns hypostasiert werde.

|Solche Hypostasis betreibt das offizielle Hauptwerk, die Achte Symphonie. Die Worte offiziell und Hauptwerk nennen die Angriffspunkte, le genre chef d'œuvre, Puvis de Chavannes, den repräsentativen Karton, die symbolische Riesenschwarte. Das Hauptwerk ist die mißglückte, objektiv unmögliche Wiederbelebung des kultischen. Es beansprucht, Totalität nicht nur in sich zu sein, sondern eine des Wirkungszusammenhangs zu schaffen. Der dogmatische Inhalt, von dem es die Autorität borgt, ist ihm zum Bildungsgut neutralisiert. In Wahrheit betet es sich selbst an. Der Geist, den der Hymnus der Achten mit Namen nennt, ist zur Tautologie, zur bloßen Verdopplung seiner selbst degeneriert, während der Gestus des sursum corda den Anspruch unterstreicht, mehr zu sein. Was Durkheim, etwa als die Weihfestspiele vom Parsifal bis zur Achten Symphonie entstanden, den Religionen nachsagte: sie seien Selbstdarstellungen des kollektiven Geistes, das gilt prägnant jedenfalls für die ritualen Kunstwerke im Spätkapitalismus. Ihr Allerheiligstes ist leer. Der Witz Hans Pfitzners über den ersten Satz, Veni Creator Spiritus: »Wenn er nun aber nicht kommt«, rührt mit der Hellsicht der Rancune an ein Richtiges. Nicht daß es Mahler an Kraft gebrochen hätte: gerade das erste Thema ist zu jenen Worten bewundernswert erfunden, genial der Gedanke, das nach Riemanns Terminologie tote Pausenin-

tervall der Septime zwischen den beiden ersten Motivgliedern in der unmittelbaren Fortsetzung durch die Posaunen zu verlebendigen. Aber der Anruf bezieht sich dem objektiven Formsinn nach auf die Musik selbst. Daß der Geist kommen solle, erbittet, die Komposition solle inspiriert sein. Indem sie das Venerabile des Geistes mit sich selbst verwechselt, verwirrt sie Kunst und Religion, im Bann eines falschen Bewußtseins, das von den Meistersingern zu Pfitzners Palestrina reicht und dem auch die weltanschaulichen Konzeptionen Schönbergs, der Mann der ›Glücklichen Hand‹, der Erwählte der ›Jakobsleiter‹, untertan sind. Mahler war wie kein anderer Komponist seiner Zeit empfindlich für kollektive Erschütterungen. Die Versuchung, die daraus aufstieg: das Kollektiv, das er durch sich hindurch tönen fühlte, unmittelbar zum Absoluten zu erhöhen und zu glorifizieren, war fast übermächtig. Daß er ihr nicht widerstand, ist sein Frevel. In der Achten hat er die eigene Idee der radikalen Säkularisierung der metaphysischen Worte verleugnet und sie im Munde geführt. Wollte man, dies eine Mal, von Mahler in Begriffen der Psychologie reden, so wäre die Achte, wie schon das Finale der Siebenten, Identifikation mit dem Angreifer. Sie flüchtet zur Macht und Herrlichkeit dessen, wovor sie sich fürchtet; die zur Affirmation verbogene Angst ist das Offizielle.

Sozialstruktur wie Stand der ästhetischen Formkonstituentien verbieten das Hauptwerk. Darum hat die neue Musik von der Symphonie überhaupt sich abgekehrt; Schönberg konnte jene, deren Potential in der ›Glücklichen Hand‹ so vernehmbar sich regte, nicht vollenden, auch nicht das Oratorium und die alttestamentarische Oper. Die geschichtsphilosophischen Voraussetzungen waren bei Mahler schwerlich günstiger, und er hat es dennoch, darin naiv, gewagt. Er hat damit jenem Neudeutschtum den Tribut gezollt, dem seit Liszt als Vorwurf von Musik nichts zu hoch und teuer war, und das an der Verschleuderung des sogenannten kulturellen Erbes durch dessen sekundäre Herrichtung mitschuldig wurde. Die Achte ist angesteckt von dem Wahn, erhabene Gegenstände, jener Hymnus Veni Creator Spiritus, die Schlußszene des Faust, bürgten für die Erhabenheit des Gehalts. Aber erhabene Gegenstände, an die das Kunstwerk sich heftet, sind zunächst nicht mehr als dessen Vorwurf. Daß der Gehalt durch Negation besser bewahrt werden kann als durch Demonstration, dafür steht sonst Mahlers eigene Musik, seinem Bewußtsein entgegen, exemplarisch ein. In der Achten jedoch hat er jener Vulgarisierung der Hegelschen Inhaltsästhetik sich gebeugt, wie sie heute im Ostbereich blüht. Vom ersten Orgelakkord an ist sie durchweht von den erhebenden Hochgefühlen der Sängereisen, abermals mei-

stersingerhaft sogleich¹⁴. Daß sie der Begeisterung zuliebe die Faktur vereinfacht, schlägt dieser trotz meisterlicher Ökonomie nicht zum Segen an. Die gedrängte Polyphonie des ersten Satzes, die vor der Zweiten alle Erfahrung der mittleren Instrumentalsymphonien voraushat, wird ins beengende Generalbaßschema stilisierend hineingesteckt. Freilich durchschlägt an einigen Stellen das Pathos des Hauptwerks dessen Begriff und verwirklicht ihn dadurch: vielleicht kann das nur ganz ermessen, wer noch das Accende der Wiener Aufführung Anton von Weberns im Ohr hat. Auch der Einsatz der Reprise behielt damals seine Gewalt. Muß alle musikalische Interpretation der Unzulänglichkeit der Werke zu Hilfe kommen, so bedarf die Achte der vollkommensten. Der retrospektiv geschlossene Sonatenbau ihres ersten Satzes ist weder mit dem Bedürfnis eines Kontrasts zum zweiten noch dem der Steigerung zureichend erklärt. Vielmehr gestattet die Sonate der unentwegten und sich selber unglaublichen Affirmation etwas wie Dialektik. In der Durchführung gähnt der Abgrund eines Bösen und Fehlbaren auch musikalisch und schützt den Hymnus vorm fad Erbaulichen. – Die Faustmusik dagegen läßt sich verführen vom Phantasma der großen Einfachheit. Entlehnt sie das Thema zu den Worten »Neige, neige« einem Kinderstück Schumanns, so bangt ihr nicht vor der Großheit der Worte. Auffällig,

wie wenig sie reproduziert, was an der Dichtung primär der Komposition sich darzubieten scheint, den Aufstieg von den Bergschluchten in den Marianischen Himmel. Eher hat Mahlers epische Kontemplation eine Phänomenologie der Liebe herausgelesen. Daher geht dann das antithetische Moment dem zweiten Teil ab, trotz der Verse vom peinlichen Erdenrest.

Die allein menschenwürdige Frage wäre, was trotzdem dem Hauptwerk glückte. Das ist aber nicht einfach dem Affirmativen entgegengesetzt; Böcke und Schafe sollte nicht sondern, selbst wer es mit den Böcken hält. Die affirmative Intention der Achten ist auch Mahlers alte des Durchbruchs, und sie gliedert nicht gänzlich dem Offiziellen sich ein. Singt in der Faustmusik der Knabenchor: »Jauchzet laut, es ist gelungen«, so durchschauert es den Hörenden für eine Sekunde, als ob es wirklich gelungen wäre. Scheinhaftes Jasagen und scheinlose Gegenwart verschlingen sich: nur in solcher Scheinhaftigkeit mochte der primäre Impuls Mahlers, der der Ersten Symphonie, undomestiziert noch einmal laut werden. Nutznießer davon ist, zumal im zweiten Teil, die musikalische Verfahrensweise. Die Textwahl hat, durch die kantatenhafte, repriseslose Architektur der Szene, Mahler zu jener ungebundenen Formanlage angeregt, die dann die der Spätwerke wurde. Das sehr umfangreiche, in breiten Komplexen ausgeführte Stück ist nicht

mehr Sonate, aber auch keine bloße Folge kontrastierender Sologesänge und Chöre, sondern, durchflutet von einem mächtigen unterirdischen Entwicklungsstrom, »Symphonie« so schon wie das Lied von der Erde, mit dem es wunderbarlich konvergiert. Die Erfahrung der geopferten Sonate ist unverloren. Die zum Adagio expandierte Einleitung geleitet deutlich zu einem Hauptsatz im vollen Allegrotempo¹⁵. Manche der Alla breve-Gesänge sind das Äquivalent eines Scherzos¹⁶; Erfüllungsfeld der durchgehenden Dynamik dann der Hymnus des Doktor Marianus »Blicket auf«. Der Chorus mysticus wendet sich gleichsam nach rückwärts, mit dem Gestus der Coda. Signatur des Satzes ist die Kombination absichtsvoll einfacher harmonischer Grundverhältnisse mit von ihnen sich ablösender Stimmführung. Die überaus inspirierte es-moll-Einleitung bringt den Mahlerschen Typus stufenlos von der Erde sich entfernender Harmonik zu sich selbst. Ihre potentielle Energie aktualisiert sich in den wild ergriffenen Gesängen des Pater ecstaticus und des Pater profundus. Rätselhaft genug stellte Mahler der Text etwas von der Farbe kabbalistischer Gewura bei¹⁷. Daß er das Riesenorchester durchweg zur Begleitung dämpft, fördert die Desintegration des Klangs durch eine gewisse spitze Schärfe, auch durch solistische Mischungen; der zweite Teil des wegen seines Massenaufgebots verschrienen Werks ist arm

an gehäuften Massenwirkungen; keine Rede kann darin von einer Übersteigerung der äußeren Mittel sein. Grund des Aufgebots ist vermutlich Mahlers Wunsch, um monumentaler Wirkungen willen vieltönige Klänge zuweilen in homogener Farbe zu instrumentieren. Alles steht auf des Messers Schneide, die ungeschmälerte Utopie und der Rückfall ins grandios Dekorative. Mahlers Gefahr ist die des Rettenden.