

|VI

Der Antagonismus der Mahlerschen Technik als der von wiederholungsfeindlicher Fülle hier, dicht zusammengewachsener, sich fortbewegender Totalität dort betrifft nicht nur die Form im engeren Sinn der sukzessiven Komplexe, sondern durchzieht alle kompositorischen Dimensionen. Denn eine jegliche nutzt Mahler gleichermaßen zur Realisierung aus; sein Werk ist Vorstufe des integralen Kunstwerks. Sie stützen einander, eine hilft über Schwächen der anderen hinweg. Paul Bekker hat die Trivialität des Hauptthemas des später großartig sich aufschwingenden und erfüllenden Andantes aus der Sechsten Symphonie bemängelt; vielleicht allzu spröde gegen den trübselig innigen Ton der Kindertotenlieder in jener Melodie. Doch mochte ihre ohrenfällige Gesanglichkeit Mahler selbst nicht befriedigen. Er hat darum das zehntaktige Thema metrisch so disponiert, daß sich Ambivalenzen zwischen Phrasenenden und -anfängen ergaben. Die Wiederholung des Anfangsgedankens fällt anstatt auf eins auf drei, also einen relativ schwachen Taktteil; metrische Irregularität ist die Mitgift, welche die volksliedhaften Melodien der symphonischen Prosa einbringen. In dem kunstvollen Scherzo der Vierten verschieben die Schwerpunkte einer

Hauptgestalt sich achtelweise¹. Mahlers Rhythmik ist ein zartes und bevorzugtes Mittel seiner Variantentechnik. Mit ständigen Vergrößerungen und Verkleinerungen bewahrt er auf agogisch einfachste Weise ein melodisch Identisches ungeschmälert und modifiziert es doch. Die Kindertotenlieder sind besonders reich an derlei Bildungen. Dank solcher Veranstaltungen verlieren Mahlers Themen die Spur des Banalen, die, wer Lust hat, an manchen Intervallfolgen rügen könnte; meist isoliert der Begriff der Banalität bei Mahler rechthaberisch einzelne Dimensionen, blind dagegen, daß bei ihm nur deren Verhältnis zueinander und keine singuläre den Charakter, die ›Originalität‹ definiert. Daß die Mahlersche |Verfahrungsweise durch ihre Mehrdimensionalität dem Vorwurf des Banalen entrückt ist, besagt nichts gegen die Existenz banaler Elemente und gegen ihre Funktion in der Konstruktion des Ganzen. Was den banalen Musikstücken durch kompositorische Künste wie die metrischen widerfährt, ist eben jene Brechung, welche das Banale dem Kunstwerk einfügt, das dabei doch seiner als eines Agens eigenen Wesens, sogar als eines Unmittelbaren im musikalischen Zusammenhang bedarf. Auch die Kategorie des Banalen bei Mahler ist dynamisch: es erscheint, um paralysiert zu werden, ohne in dem kompositorischen Prozeß ohne Rest unterzugehen. Jener ist die disziplinierende Gegenkraft, prä-

gnant Mahlers ›Technik‹. Sorge für die Realisierung konkretisiert sich der Fülle gegenüber im Postulat der Deutlichkeit in allen Schichten. So genau hat der große Dirigent seine Pappenheimer, die Orchester und auch die anderen Kapellmeister, gekannt, daß er allen Unsinn, den sie aus Schlamperei, mangelndem Verständnis, Zeitnot oder unterm Druck der Klangmaterie begehen, voraussah. Die Vortragsbezeichnungen ebenso wie viele Eigentümlichkeiten der Instrumentation in den reifen Werken sind Schutzmaßnahmen gegen die Interpreten. Der kommende Bruch zwischen der Musik selbst und ihrer adäquaten Wiedergabe wird von jener verzeichnet: Mahler hat versucht, narrensicher zu komponieren. Es bestätigt seine Weisheit nicht weniger als die der Fischpredigt, daß genau die Fehler, die er verhindern wollte, immer wieder begehen; daß etwa die Prominenzen immer wieder dort eilen, wo die Partitur sie davor warnt. Sorge um richtige Wiedergabe ist zu einem Kanon der Komposition geworden. So komponieren, daß die Aufführung es nicht zerstören kann, virtuell also diese bereits abschaffen, heißt zugleich: in sich ganz deutlich, eindeutig komponieren. Weil nichts verschwimmen darf, wird wie bei Berg die romanhafte Fülle prüfender Ökonomie untergeordnet. Maximale Wirkungen erreicht Mahler mit einem Minimum an Mitteln. Schon in seinem exzessivsten Werk, der Dritten, klingt eine

Wendung im Menuett, als ginge ein Riesenschauer durch die Musik², ohne daß doch das Tutti bemüht wäre; es genügt der solistische Klang des Menuettkomplexes. Instrumental ist die Wirkung vorher vermiedenen Details zuzuschreiben wie dem Eintritt der vier Hörner, dem akkordischen Einsatz der Harfe und dem einfachen Forte in den Streichern. Zum ersten Mal gelangen die Geigen ganz in den Vordergrund, so daß die Komposition einen Augenblick lang voll nach außen sich kehrt, während sie bis dahin vegetativ vor sich hin spielte. Den wahren Grund des Effekts aber dürfte, wie den eines jeden, der mehr ist als bloß Effekt, die Komposition selbst enthalten, den sehr hellen Vorhaltsklang a-e-h-d-g und den darauf folgenden kleinen Dominantnonenakkord. Mahlers typische Satzweise, die Dreiteilung in Melodie, Nebenstimmenkomplexe und Baß; der Hang zu einer durch Verdopplungen und Akkordkopplungen überblendeten Dreistimmigkeit, so unähnlich dem üblichen Bild von Orchesterpolyphonie, möchte die sukzessive Fülle durch einfache Präsentation des Gleichzeitigen aufhellen. Von der Fünften Symphonie an wird, vermöge der Technik der motivischen Verknüpfung, dann auch der Satz reicher und dichter.

Die zunehmende Integration des Mahlerschen Kompositionsverfahrens setzt nicht, wie vielfach nach ihm, die Substantialität der einzelnen Dimensionen

herab, sondern verleiht ihnen erst recht Relief; rückwirkend kräftigt das Ganze die Momente, die es hervorbrachten. Beim frühen Mahler hatte die Harmonik zwar ihre Eigenheiten, war aber noch kein autonomes Medium. Nur wo andere Elemente, wie Melodik und Metrik, sich spezifizieren, bereichern sie die Harmonik mit dissonanten Brechungen und Stufen. Schon in der Dritten Symphonie gibt es, wie dann im Trauermarsch der Fünften, feurig-flüssige Akkorde, deren Komplexität in sich lebt; so ziemlich früh in der Einleitung³. Eine rezitativische Stimme der Bässe kollidiert mit der eigentlichen Harmonie; wann immer das geschieht, kommen weiterhin in der Dritten unregelmäßige Klänge zustande⁴. Im Konflikt zwischen liegenden Harmonien und emanzipierten Einzelstimmen wird, wie dann in der neuen Musik, der vertikale Klang durch den Kontrapunkt gezeitigt. Auf das schönste Beispiel der Interdependenz von Melodik und Harmonik beim jungen Mahler hat Alban Berg aufmerksam gemacht, jenen Mittelsatz des Mädchens in ›Der Schildwache Nachtlied‹, wo ein Bogen mit weiten Intervallen und die zwischen Geradtaktigkeit und Ungeradtaktigkeit alternierende Rhythmik sich spiegeln in körperhaft tiefen |Akkordfortschreitungen und Klängen wie jenem, der die Noten c-h-dis-fis-d zusammenstoßen läßt⁵, ohne daß er, aus der Stimmführung deduziert, zum Flecken in der harmonischen

Textur würde; nicht minder schön ist die Variante dazu in der Coda, die in völlig veränderten Akkorden den Dissonanzcharakter festhält und am Ende auch mit einer schärfer dissonanten Umschreibung des Dominantseptimakkords von B-Dur – einem d anstelle eines c – ins Weite sich auftut⁶. Beim reifen Mahler werden solche harmonischen Funde häufiger. Durch Perspektive modellieren sie die Form. So erreichen die Harmonisierungen der zweiten Themen der ersten Sätze der Sechsten und vor allem der Siebenten Tiefenwirkungen, welche die Themen über den bloßen Einfall hinaus als Momente des Gesamtverlaufs bestimmen; dabei wird die Harmonik selbst herzbrechend wie ehemals nur manchmal bei Schubert. Derart harmonisiert Mahler vor allem Eckpunkte, Themenscharniere, wo die Harmonisierung eine dritte Dimension aufreißt, die das zweidimensionale Wesen der Melodieflächen im Vordergrund aufs symphonische Gesamtvolumen bezieht. Die einst verwegenen Klänge solcher Stellen zumal in der Siebenten⁷ haben mittlerweile sich eingebürgert bis hinunter zu Gebrauchskomponisten von Balletten und zur Unterhaltungsmusik. Bei Mahler aber würzen sie nicht, sondern verdeutlichen, als auskomponierte Stufen, den Sinn, den melodischen erst, dann den Fluß der Form. Solche Zweckmäßigkeit wächst ihrer Schönheit selbst zu und hält sie jung wie die sinnverwandten Fortissi-

moakkorde auf dem Höhepunkt des letzten Orchesterstücks aus Schönbergs op. 16. Freie und dissonante Harmonisierung veranlaßt in der Siebenten auch die Linie zu großen und dissonierenden Intervallen; unvergleichlich an Bergs Lieblingsstelle aus der zweiten Nachtmusik, einer trübsinnig zärtlichen Passage, welche die Sologeige, die zweiten Geigen und die Solo-Bratsche einander abnehmen⁸, als ob sie Akkorde entblätterten; derlei Wechselwirkungen von Vertikale und Horizontale sind anachronistisch modern, ohne daß bis heute die Moderne ihresgleichen hätte.

Wie Mahlers Harmonik hat sein Kontrapunkt sich an der dichteren symphonischen Textur gekräftigt. Mahler hat ihm erst in der Vierten sein Augenmerk zugewandt, um ihn dann in der Fünften und später als kompositorische Dimension ganz einzubeziehen. Selten freilich kontrapunktiert er durch ganze Sätze hindurch; meist nur Abschnitte, die er eben dadurch charakterisiert. Sein erster Satz von nachhaltigem polyphonen Anspruch, der zweite der Fünften Symphonie, behandelt kontrastierend die langen Einschübe aus dem ersten Satz weiterhin homophon, als ob der Druck des Ineinander gefügter Musik ihr unerträglich würde bis zum Zerreißen. Durchkontrapunktiert ist dafür der folgende Satz, das große Scherzo. Das wirbelnd bewegte Stück, ein zur Symphonie vergrößerter

Walzer, hat seine große Zäsur⁹, den Augenblick der Suspension. Aber das jäh Erscheinende bleibt nicht als solches draußen, sondern entwickelt sich in ein zweites Trio. Während es der Qualität der Andersheit nie ganz sich begibt, gehen seine Themen doch in die symphonische Totale ein; in der Reprise, unmittelbar vor der Coda, wird es dann auch samt der Zäsur verkürzt wiederholt¹⁰. Die kontrapunktische Gesamtdisposition des Satzes erzwingt technisch die Immanenz dessen, was in die Musik hineinschlägt; die Einheit der vielstimmigen Durchbildung sträubt sich gegen alles, was ihrem Gesetz nicht unterworfen wäre. Exterritoriales dagegen ist desto möglicher, je loser komponiert wird. Mahler verhält zum Kontrapunkt sich zwiespältig. Er war, sonderbar genug, am Wiener Konservatorium vom Kontrapunktstudium, auf Grund seiner eigenen Kompositionen aus der Lehrzeit, befreit. Nach dem Bericht von Natalie Bauer-Lechner hat er darunter später gelitten: »da ich seltsamerweise von jeher nicht anders denken konnte als polyphon. Hier aber fehlt mir wahrscheinlich heute noch der Kontrapunkt, der reine Satz, welcher da für jeden Schüler, der ihn geübt hat, spielend eingreifen müßte.«¹¹ »Jetzt begreife ich, daß Schubert, wie man erzählt, noch kurz vor seinem Ende Kontrapunkt studieren wollte. Er empfand, wie der ihm fehlte. Und ich kann ihm das nachfühlen, weil mir selbst dieses

Können und ein richtiges, hundertfältiges Üben im Kontrapunkt aus der Lernzeit so abgeht. Da setzt nun an dessen Stelle bei mir allerdings der Intellekt ein, aber der Kräfteaufwand, der dazu erfordert wird, ist unverhältnismäßig groß.«¹² Die Berufung auf den »Intellekt« zeugt davon, daß er, trotz der These von seinem primär polyphonen Denken, die Kontrapunktik als Vermitteltes erfuhr; das belegt auch die Homophonie der drei ersten Symphonien. Mit Polyphonie meinte er offenbar jenen Hang zum chaotisch-unorganisiert Tönenden, zur regellosen, zufälligen Gleichzeitigkeit der ›Welt‹, deren Echo seine Musik durch ihre künstlerische Organisation hindurch werden will. An Polyphonie liebte er, was der »Schulfuchserie« ins Gesicht schlug, von der Mahlers Schwager Arnold Rosé einmal sprach; ihr war in Mahlers Jugend der Kontrapunkt noch überantwortet. Licht auf diesen Aspekt wirft eine Stelle der Bauer-Lechner, die kaum hätte erfunden werden können: »Als wir nun sonntags darauf mit Mahler denselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein Männergesangverein dort etabliert hatten, die alle auf derselben Waldwiese ohne Rücksicht auf einander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler:

›Hört ihr's? Das ist Polyphonie und da hab' ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.«¹³

Kontrapunktik war Mahler die sich selbst entfremdete, dem Subjekt aufgenötigte Gestalt des Musikalischen, im Extrem das bloße ineinander Klingen. Das fugale Wesen galt ihm vorab für komisch, und etwas von solchem Verdacht müßte polyphonisches Denken wachhalten, wenn es nicht hinter Mahler zurückfallen will in Heteronomie. Aber er hat auch, wie alles Entfremdete, das kontrapunktische Wesen absorbiert, gerade insoweit das vielfach Tönende die thematische Einheit übersteigt. Seine Vielfalt ist selber zugleich Organisationsprinzip, nach Mahlers Wort »Ordnung«. Die Verflochtenheit der Stimmen, jenes Integral der Musik, das nichts ausläßt, gewissermaßen den ganzen musikalischen Raum durchflutet und den

virtuellen Hörer inhuman aus der Musik vertreibt, wird ihm zunächst zum Gleichnis eines ausweglos erstickenden Funktionszusammenhangs. Anstelle der *perpetuum mobile*-Sätze der Jugendsymphonien bemüht Mahler sich um die artikulierte Durchbildung auftauchender, gegeneinander gesetzter, wieder verschwindender Stimmen. Ihre Dichte wird unerbittlicher, aber auch, durch den Zuspruch ihrer Logik, weniger sinnlos als die Gleichförmigkeit ununterbrochener Bewegung, in der nichts geschieht. Vorm Gestaltenreichtum solcher Immanenz müßte die bloße Fanfare, als Allegorie des ihr Entrückten, geistig ebenso versagen, wie sie kompositorisch ohnmächtig dagegen blieb. Je enger Technik und Gehalt im Komponierten sich verschwistern, desto weniger grob polarisiert sich die Bilderwelt. Wird Polyphonie von der Vorstellung des Weltlaufs erweckt, so stärkt sie zugleich, als Bedingung der Wahrheit von Musik, ihre Autonomie: »Wo Es ist, soll Ich werden.«

Durch solche Autonomie unterscheidet der Mahlersche sich vom neudeutschen Kontrapunkt seiner Epoche, dem Straussens wie dem Regers: eben durch Deutlichkeit. Füllungen bleiben Füllungen, harmonisch *sans phrase*; Stimmen, auch Nebenstimmen, sind melodisch durchgebildet; zwitterhafte Füllstimmen schreibt Mahler nicht, auch keine ungefähren, mitschwirrenden Arabesken. Er ist allergisch gegen

Scheinkontrapunkte, die in Wahrheit bloß den harmonischen Verlauf duplizieren. Lieber als um der Klangfülle willen Polyphonie vorzutäuschen, nimmt er gelegentliche Dürftigkeit des Satzes in Kauf. Der erste spezifisch Mahlersche Kontrapunkt ist jene spitzige Oboenmelodie, die im dritten Satz der Ersten gegen den Kanon gesetzt ist¹⁴: Programm des Mahlerschen Tons. Solche Kontrapunktik ist unmittelbar charakterisierender Absicht. Die ätzenden Charaktere vertrauen sich gut mit dem technischen Bedürfnis, zu den quasi-volksliedartigen Melodien solche hinzuzufügen, die überdeutlich, wie Negationen fast, von ihnen sich unterscheiden. Die Definition von Themen als von differierenden wird dann vielfach absolut, ihr selbständiges Wesen; Charakter ist Differenz schlechthin. Dennoch hat Mahler nur selten konstruktiv verbindlichen: mehrfachen Kontrapunkt geschrieben, den Klangraum wirklich durch Polyphonie konstituiert¹⁵. Wo er so weit geht, im Scherzo der Fünften, in Komplexen ihres Finales, im ersten Satz der Achten, wird er durch Stilisierungsprinzipien – oft das Fugato – dazu bewogen, allenfalls in der Burleske der Neunten Symphonie kompositorisch unmittelbar. Wie im karikaturistischen ›Lob des hohen Verstandes‹, war offenbar selbst für den späten Mahler der mehrfache Kontrapunkt mit dem Odium des Zopfigen, schulmeisterlich Bornierten behaftet; kaum zufällig ist der durch-

kontrapunktierte Satz der Neunten ›Burleske‹ überschrieben und »meinen Brüdern in Apoll« gewidmet, als sollte mit denen, die strebend sich bemühen, auch das Fugenwesen als ihre Domäne verspottet werden; das Suspensionsfeld ist homophon. Wie der musikalische Klassizismus, und gewiß die Meistersinger, assoziiert Mahler den Kontrapunkt vielfach noch mit Humor und Spiel; Ernstfall ist ihm das freie, autonome Leben der Form. Aber im Spielen regt sich doch schon das polyphonische Bedürfnis: es möchte auf Konstruktion hinaus. Beim späten Mahler rebelliert der Kontrapunkt. Insgesamt sucht seine Polyphonie nach einer Verfahrensweise, die prägnant wäre und frei in eins. Sie dürfte er als Entscheidendes der Volksmusik verdanken. Ihm war kontrapunktieren: zu einer Melodie eine zweite hinzuerfinden, die es nicht weniger ist, ohne doch jener gar zu sehr zu ähneln oder sie zu überwuchern. So verfuhr man wohl auf dem Land bei mehrstimmigen Improvisationen über Lieder; Mahler mag der ›Überschlag‹ aus den österreichischen Alpen vor Augen gestanden haben, wie ihn dann Berg in dem Mahler huldigenden Violinkonzert ausdrücklich schrieb; jene zu einer Melodie nach harmonischen Regeln simultan addierte zweite, die deren Schatten und doch in sich selbst melodisch ist; nur entfernen Mahlers freie Kontrapunkte, bei zunehmender Reife, immer weiter sich von der Abhängig-

keit des Überschlags von seiner Melodie, auch dort, wo sie in stilisierten Tänzen hinzuerfunden werden¹⁶. In der Konzeption solcher Kontrapunkte war Mahlers Phantasie unerschöpflich. Auch kontrapunktisch denkt er in Varianten. Die übereinander gelagerten Stimmen reichern den Satz stetig an, jede Reprise eines Formkomplexes wird durch sie zu einem Anderen, und dennoch der Kern nicht tangiert. So war schon die Cellomelodie im langsamen Satz der Zweiten Symphonie empfunden, übrigens ein doppelter Kontrapunkt zum Hauptthema, dem langen Ländler. Die frühesten überschlagsähnlichen Wendungen bei Mahler, aus dem zweiten Satz der Ersten Symphonie¹⁷, sind Brucknerisch; an ihrem Typus überlagernder Polyphonie wurde Mahler allmählich zum Meister des freien Kontrapunkts. Strukturell antwortet jene Technik auf eine Beschränkung: daß durchweg bei Mahler die eigentlich melodischen Stimmen über einer harmonisch fungierenden tiefsten, sei's einem Baß, sei's liegenden Unterstimmen, sich erheben; unter dem bei ihm noch herrschenden Primat der Harmonik können Oben und Unten nicht so unbedenklich vertauscht werden wie dann bei Schönberg. Was ihm durch die tonale Grenze an thematischer Bündigkeit des polyphonen Satzes entgeht, kompensiert er durch dessen Spontaneität. Wie der freie Kontrapunkt vom Überschlag, leitet übrigens wohl auch der vielbemer-

te Hang Mahlers zur Baßlosigkeit sich von der Tanzmusik her, dem Alternieren von Tonika und Dominante im Baß anstelle von Fundamentschritten. Mahlers Reaktionsweise funktioniert das in ein eigenartliches in der Luft Hängen der Musik um, auch darin ketzerisch wider die offizielle harmonische Konsequenzlogik. Das Vertikalbewußtsein gibt dem melodisch-monodischen nach: Keim von Linearität. Während Mahlers Stimmen selten den Rahmen der Harmonien sprengen, verhalten sie sich doch, etwa im Vergleich mit Reger, als duldeten sie eben noch das Generalbaßschema, ohne ganz daran zu glauben; mit Lust reiben die Mahlerschen Kontrapunkte sich unbotmäßig an den Harmonien. – In der Sechsten Symphonie verbündet sich der Hang des Kontrapunkts zum Dissonieren mit der Dur-Moll-Polarität. Die Kontrapunkte tendieren zum entgegengesetzten Tongeschlecht als die Begleitharmonien. Das kehrt im Lied von der Erde wieder. Die nach-Wagnerische Idee harmonischer Polyphonie wird von Mahler vielleicht mehr untergraben als selbst in Salome und Elektra, wo tonale Kräfte und polyphonische nebeneinander herspielen, aber sich nicht gar zu sehr behelligen, während Mahlers Gefüge vielfach aus ihrer Spannung resultiert.

Weil Instrumentation von den überlieferten Diszipli-

nen der Kompositionslehre nicht gedeckt wird, eignet sie sich bei Mahler besonders zur Wechselwirkung sowohl mit den einzelnen Kompositionsschichten wie mit der Totale. Das Orchester widerstand Mahlers spezifischen kompositorischen Intentionen weniger als etwa Form oder Harmonik. Seine souveräne Freiheit als Instrumentator trug ihm von früh auf, ähnlich wie Bruckner, den Ruf der Meisterschaft ein, nicht ohne den Beiklang jener hämischen Gesinnung, die an Musik das vorgebliche Gewand, die ›Mache‹, von Substanz und Echtheit kategorisch auf den ersten Blick zu scheiden sich anmaßt. Von Mache indessen kann bei Mahlers Instrumentation so wenig die Rede sein wie von jener Meisterschaft, die das Cliché meint. Anstatt daß sein Ohr dem sich anpaßt, was ihm tagein, tagaus das Orchester antut, sinnt es auf Gegenmaßnahmen. Sie sind kein geringfügiges Ingrediens seiner Instrumentationsweise; die oft bizarren Register der Sechsten Symphonie, ihre vielfach paradoxen Kombinationen von Forte und Piano in verschiedenen Instrumenten und Gruppen schaffen einen Klang, der so ist, wie er ist, indem er verhindert, was geschähe, wenn konventioneller gesetzt oder bezeichnet wäre. Nirgends ist Mahlers Musik primär vom Klangsinn inspiriert. Eher war er zu Beginn ungeschickt. Der Mangel an Routine allein schon ist an einem Dirigenten seiner Erfahrung bewunderns-

wert. Das strahlende Orchestertutti, das die neudeutsche Schule bis hinab zu ihren minderen Repräsentanten Wagner ablernte, will ihm zu Beginn selten gelingen, wofern er es überhaupt anstrebte. Der runde, voluminöse, geschlossene Klang fehlt auffällig in den Jugendsymphonien, und wo Mahler seiner später bedarf, folgt er wie selbstverständlich, ohne zusätzliche Veranstaltung, aus dem Satz. »Das Orchester Mahlers nimmt nicht Teil an dieser Farbenschwelgerei der neudeutschen Schule. Entscheidend ist bei Mahlers Instrumentation der Kontur. Alles Farbige wird mit fast verächtlicher Härte und Rücksichtslosigkeit behandelt.«¹⁸ Was aber bei Mahler, nach Wagnerischen oder Schrekerschen Kriterien, trocken oder unkörperlich instrumentiert wäre, ist sachgerecht nicht durch Askese, sondern als treue Darstellung der Komposition, und insofern seiner Epoche um Dezennien voraus. Auch darin erstellen Not und Tugend ihr quid pro quo. Das Postulat der Deutlichkeit konvergiert, von der erscheinenden Musik her, mit dem Wesen der integralen Komposition. |Farbe wird zur Funktion des Komponierten, das sie klarlegt; die Komposition wiederum zur Funktion der Farben, aus denen sie sich modelliert. Die funktionelle Instrumentation aber wird für den Klang selbst produktiv, haucht ihm sein Mahlersches Leben ein. Es wird so instrumentiert, daß jede Hauptstimme unbedingt, unmißverständlich hör-

bar ist. Das Verhältnis des Essentiellen und Akzidentellen ist ins klangliche Phänomen übersetzt; nichts verwirrt den kompositorischen Sinn. Daher kritisiert Mahler jenes Ideal des Wohllauts, das den Klang dazu verleitet, um die Musik sich zu bauschen und sich aufzuplustern. Überdies bedürfen die Mahlerschen Charaktere jener Mannigfaltigkeit, aus deren Artikulation das Ganze aufsteigt, solcher Farben, die charakteristisch sind wie die melodischen oder auch harmonischen Einzelereignisse, nicht wohltuend an sich. Auch die Mahlersche Farbe wird zur Charakteristik auf Kosten der in sich ausgeglichenen, kantenlosen Satttheit des Klangspiegels. Diese Desiderate terminieren dann in einem in sich stimmigen Instrumentationsverfahren. Der Klang des Lieds von der Erde und der Neunten Symphonie ist nicht weniger ihr Charakter als die anderen kompositorischen Eigentümlichkeiten.

Begleitet wird Mahlers Vermögen charakterisierender Instrumentation von einer Kenntnis der Möglichkeiten des Uncharakteristischen, die er in höchster Reife sich erwarb. Vertraut er im Dreiviertel-Schlußabsatz des Lieds von der Erde einen tiefen C-Dur-Akkord drei Posaunen in weiter Lage an, so fällt der Klang als solcher, trotz seiner hallenden Sonorität, nicht auf, stört nicht das allmählich entschwindende Ganze. Für große Instrumentationskunst ist so wich-

tig wie die Fähigkeit, Wirkungen zu erreichen, die, sie zu vermeiden oder zu umschreiben, Latenz durchzugestalten. Den extremen Gegensatz dazu bilden die gewissermaßen losgelassenen, aus dem Verband des Chorals sich befreienden Soloposaunen in der Dritten Symphonie. Mahler hat überhaupt die Posaune als solistische Farbe erst entdeckt. In der Dritten oder auch an manchen Stellen im Trauermarsch und im Scherzo der Fünften Symphonie realisiert sie, was ihr Name verheißt und was das Ohr vom mehrstimmigen Posaunensatz vergebens sich erhofft. Befähigt freilich wird sie dazu durch die Musik, die der Riesenstimme in den Mund gelegt ist, jene **Z**wischengebilde von Rezi-tativ und Thema, von Melos und Fanfare, in denen improvisatorischer Zufall und Emphase sich ver-schränken. Verstärkt wird das durch die Rhythmik, die prosahaften, überlangen Pausen¹⁹. Dadurch erst, daß diese in der Fortsetzung²⁰ verschwinden, die Me-lodik sich rafft, wird jener wilde Charakter entfesselt, der in der vorhergehenden ›schweren‹ Episode erst sich sammelte. Solches Instrumentieren war von An-beginn unkonformistisch. Das Finale der Ersten Sym-phonie enthält eine monströse Klangwirkung: brüllende Posaunenakkorde unmittelbar vorm Ende des er-sten Themenkomplexes, dort, wo dessen zielloser Sturm in momentanen Ausbrüchen explodiert²¹. Die Stelle, welche die Posaunen durch Trompeten und ge-

stopfte Hörner zum dreifachen Fortissimo potenziert, ähnelt, mit ihren Luftpausen, den statischen Schreckenslauten im Schlußanzug des Opfers von Strawinskys *Sacre*. Kaum woanders klingt Mahlers Musik so un-domestiziert: die Farbe träumt, was erst ein Menschenalter danach ganz komponiert ward. Aber selbst hier wird der Klang von der Musik herbeigerufen, vom Bedürfnis nach Konzentration eines sonst allzu chaotisch, zeitfremd Dahinbrausenden; handgreiflich auch vom dissonanten Zusammenstoß der Achteloberstimme mit den tragenden Harmonien, den die Farbdissonanzen reflektieren. – Mahler hat avancierte Klänge geschrieben, wo man es am wenigsten vermutet. Inmitten des sich selbst betuernden Es-Dur der Hymne der Achten Symphonie nimmt ein Feld etwas vom letzten Webern vorweg. Das Timbre des ›Infirmas‹²² mit den solistischen Blechbläsern²³ ist das von Weberns Kantaten; als hätte Mahler in das affirmative und retrospektive Werk eine geheime Botschaft an die Zukunft versenken wollen. Kaum weniger erstaunlich ist ein instrumentaler Augenblick in der an der Oberfläche so unschuldigen Vierten Symphonie, beim Übergang vom ersten zum zweiten Thema ihrer Variationen und an den analogen Punkten später. Unmerkliches Verklingen ist instrumental ausgesetzt²⁴. Ein Bläserakkord auf der Tonika, im Wert einer ganzen Note, führt diminuendo in einen

zweiten, auf der Dominante; die Bläser aber halten diesen nur ein Viertel, während er simultan, auf eins, in fast unmerklichem Einsatz von dreifach geteilten Bratschen und Harfenflageoletts identisch übernommen wird; der Farbwechsel |wiederholt sich. In ihm zittern die thematischen Vorgänge nach, die in dem Ritardando schon zur Ruhe gekommen sind. Man wird wohl in der unscheinbaren Stelle das Modell des wechselnden Akkords aus Schönbergs op. 16 heraus hören dürfen, den Entwurf der späteren Klangfarbenmelodie, der Verwandlung der Farbe in ein konstruktives Element eigenen Rechts. Ihren Ursprung hat die Idee wohl im Lohengrinvorspiel. Klangfarbenwechsel wird bei Mahler nicht nur an Akkorden sondern sogar an einzelnen Tönen vollzogen wie an dem f-Doppelpunkt der Hörner im zweiten Trio des Scherzos der Fünften Symphonie²⁵; Egon Wellesz hat in seinem 1930 publizierten Aufsatz im ›Anbruch‹ die Instrumentation der Stelle instruktiv analysiert²⁶; unleugbar ihre Ähnlichkeit mit dem berühmt gewordenen Farbencrescendo auf dem h vor der nächtlichen Schenkenszene des Wozzeck, zumal dem von Berg sogenannten »Innenleben« jenes Tons. – Konstruktives Instrumentieren ist bei Mahler aber auch im großen zu beobachten. Bekker hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Durchbruch, die Vision der Blechbläser im zweiten Satz der Fünften Symphonie ihre Ge-

walt hat nur, weil diese zuvor geschwiegen hatten. Ähnlich wird das Streicher-Adagietto, in Wahrheit ein in sich geschlossenes Einleitungsfeld zum Rondofinale, das denn auch thematisch darauf zurückgreift, formbildend durch seinen Kontrast zum Gesamtklang der Symphonie, in dem die Bläser bis dahin vorherrschten. Klangdispositionen über lange Strecken erzielen Plastizität der Form; in solchem Geist hat dann Alban Berg für manche Wozzeckszenen wie das Adagio auf der Straße oder den Anfang des ersten Akts Teilensembles aus dem großen Orchester herausgegliedert, in den Frühen Liedern das Orchester jedes einzelnen anders besetzt, schließlich in der Lulu manchen Figuren ihre eigenen Orchestergruppen zugeordnet. Im Lied von der Erde variiert, wie bei Berg, die Besetzung ein wenig in jeglichem Stück. Äußerst sparsam sind die Trompeten verwendet, Tuba und Pauken werden nur in einem Stück herangezogen; das Mahlersche Ohr mag gefühlt haben, daß, verglichen mit den wie immer auch bereits eingebürgerten orientalischen Schlaginstrumenten, die Pauke das Stilprinzip des Exotismus würde gefährdet haben, und der Tubaklang war in einer Symphonie für Solostimmen meist wohl zu schwer. Bei einheitlicher instrumentaler Grundfarbe des gesamten Zyklus sind die einzelnen Gesänge koloristisch nochmals gegeneinander differenziert. Der Kammerklang der Kindertotenlieder

wird als Teilaspekt des großen Orchesters rezipiert. Beim letzten Mahler dann ist durch Wiederaussetzung des zuvor nach dem Geheiß der Verdeutlichung der einzelnen Stimmen auseinandergenommenen Klangs auch das Tutti zusammengepreßt, abgeblendet, analog dem von Schönberg gelegentlich verlangten »gedämpften Forte«. – Mahlers Instrumentationskunst ist ein Kraftfeld, kein Stil. Dem Bedürfnis nach Deutlichkeit und Charakterisierung wirkt das nach Integration entgegen, nach Bindung derart, wie in der Kochkunst Suppen gebunden werden. Die Konfiguration des Deutlichen und Gebundenen wäre an Mahlers Kunst der Verdopplung zumal der Holzbläser zu studieren. Sie verdeutlichen die Stimmen, die sie verstärken, sind aber stets auch koloristischen Sinnes. Die Addition zweier Farben im Einklang ergibt eine dritte, streng dem Charakter des Themas angemessene, zuweilen wie an manchen Stellen der Kindertotenlieder und analogen im ›Einsamen im Herbst‹ einen orgelhaften Interferenzton. Das Unisono der vier Flöten zu Beginn der Durchführung der Vierten ist qualitativ vom Flötenklang verschieden; die sechs Klarinetten der Einleitungsmelodie des ersten Schönbergischen Orchesterlieds op. 22 stammen wohl gar dorthin. Führt das Prinzip homogen gebundenen Klanges allein zu schlechten Füllstimmen, so bliebe ohne es die deutlichste Instrumentation abstrakt.

Mahler ist der große Instrumentator, weil er aus diesem Widerspruch sein Verfahren ableitete, so wie auch in seiner Zeichnung die Prägnanz der Einzelheit und der Schwung des Ganzen nicht sich befehden, sondern voneinander leben. Sein Orchester ist spröd gegen die illusionäre Wagnerische Unendlichkeit, zu sinnlich fürs nüchterne Grau; nirgends beeinträchtigt Sachlichkeit bei ihm die Differenziertheit. Aber das Orchester wirft die Schwere des instrumentalen Faltenwurfs ab wie Mahlers Harmonik oftmals die des verkappten vierstimmigen Chorals; am konsequentesten in den Kindertotenliedern und einigen anderen Rückert-Gesängen, Urphänomenen des künftigen Kammerorchesters. Körperlos wird Mahlers Musik, weil sie so klingt, wie sie spezifisch ist. Noch der Klang, von allen Dimensionen der Musik die sinnlichste, wird zum Träger eines Geistigen.