

### III

Wie Mahler jeweils verfährt, richtet sich nicht nach überkommenen Ordnungsprinzipien, sondern nach dem spezifischen musikalischen Inhalt und der Konzeption des Gesamtverlaufs. Wesentliche Gattungen seiner Formidee aber sind Durchbruch, Suspension und Erfüllung. Durchbruchstellen sind jene der Ersten Symphonie, später die D-Dur-Wendung der Bläser im zweiten Satz der Fünften. Suspensionen komponieren das alte *senza tempo* aus in dem Fortgang gegenüber exterritorialen Partien; vom Totenvogel vorm Choreinsatz der Zweiten über die Posthornepisode der Dritten, über die Episoden in den Durchführungen der ersten Sätze der Sechsten und Siebenten bis zu den Takten des Frühlings im ›Trunkenen‹ des Lieds von der Erde und der gehaltenen Stelle der Burleske der Neunten. Die Mahlerschen Suspensionen sedimentieren sich mehr stets zu Episoden. Diese sind ihm wesentlich: Umwege, die rückwirkend als die direkten sich erweisen. Von den kodifizierten Formkategorien kommt der Mahlerschen von Erfüllung am nächsten noch der Abgesang der Barform, der seiner Generation durch die Meistersinger eingeübt war. Erfüllungen als Abgesang sind etwa das kurze Expositivsende im ersten Satz der Dritten oder der Schluß

der Reprise des Finales der Sechsten, ehe die Einleitung zum letzten Mal erscheint; auch die dritte Strophe des ersten Satzes des Liedes von der Erde. Daß, bis zu ihrer Renaissance in Wagner, Abgesänge die gesamte Generalbaßära hindurch kaum geschrieben wurden, erklärt sich wohl damit, daß sie, als Erfüllung eines musikalischen Zusammenhangs durch ein ihm gegenüber wesentlich Neues, mit der Idee der immanenten Geschlossenheit der neueren Musik kollidierten, deren Ökonomieprinzip alles wie Zinsen vom Grundstock hecken ließ. Mahlers Revolte gegen solche Sparsamkeit erinnerte sich an den Abgesang unabhängig von historischer Bildung. Als Abgesang wird in Mahlers Symphonik, was nicht formimmanent, nicht kalkulabel ist, selbst zur Formkategorie, Anderes und Identisches zugleich. Das Uneigentliche tastet nach seinem An sich; nach dem, was die einzelnen Themen aus Askese gegen den subjektiven Anspruch, das Ganze aus sich heraus zu schaffen, ausgespart haben. Archaische Reste in der Volksmusik, vor allem im Marsch, mögen Mahler zur Rekonstruktion von Abgesängen bewogen haben. Ihr Vorbild in körperlicher Bewegung ist die Folge von auf der Stelle Treten und Frei weg. Aufgespeicherte Kraft wird losgelassen. Erfüllung ist Entfesselung, das physische Muster von Freiheit. Zu ihrem Typus rechnen weiter, ohne Abgesangsfunktion, der Repriseneinsatz im er-

sten Satz der Achten, die Fortissimo-Wiederkehr des Hauptthemas im Anfang des ersten Satzes der Neunten und sehr vieles im Finale der Sechsten, schon das Ende von deren Seitensatz in der Exposition. Erfüllt jedoch sind bei Mahler nicht nur solche Formteile, sondern jene Idee ist die gesamte symphonische Struktur hindurch am Werk. Allenthalben wird die Verpflichtung von Erwartung honoriert. Musik heimst Erfüllung als Gewinn ein, wo sie auf dramatische Schürzung, momentanen Einstand verzichtet. Mahler konnte Erfüllungsfelder beim frühen Brahms finden; so im ersten Satz des g-moll-Klavierquartetts, auch in der Marschepisode von dessen Andante. Die Geschichte der Musik des neunzehnten Jahrhunderts hatte, insoweit sie an Leitton und Chroma sich orientierte, die Spannungen ungemein vermehrt, die Entspannungen entwertet. Dadurch ist technisch eine Disproportion, dem Gehalt nach etwas von Versagung entstanden. Beides hat sich verstärkt, je weniger die Mittel, die konventionell Erfüllung vorspiegelten, vor allem die Wiederherstellung der Haupttonart, angesichts der anwachsenden Spannungen mehr ausreichten. Der Diatonik hielt Mahler sicherlich nicht zuletzt darum die Treue, weil er die Spannungen energischer ausgleichen wollte, als die Mittel des Tristan gestatteten. Da er jedoch nicht mehr schlicht auf die Tonalität vertrauen konnte, wurden ihm Erfüllungen

zur Aufgabe der rein musikalischen Gestalt. Wo Doppelpunkte oder Fragezeichen komponiert sind, dürfen sie von keinem bloßen Satzzeichen beantwortet werden sondern stets nur mit einem Satz. Die aktuelle Energie der Charaktere darf nirgends geringer sein als die potentielle der Spannung: die Musik sagt gewissermaßen *voilà*. Dies Moment hat dann Schönberg geerbt, dessen Satz, die Musiktheorie handle immer nur von Anfang und Schluß und nie vom Entscheidenden dazwischen, auf jenen Sachverhalt anspielt. Seine Idee des Spannungsausgleichs durch den dynamischen Inbegriff der Form ist das Selbstbewußtsein eines Mahlerschen Bedürfnisses. Gerechtigkeit waltet in der Kompositionstechnik. Aber sie erschöpft sich nicht im Maß für Maß. Der permanente Bedacht auf Erfüllung zitiert das Unaustauschbare mitten in die kompositorische Verfahrensweise, anstatt es als abstraktes Wunschbild oder als poetisierende Vision draußen zu halten. – Durchbruch ist stets Suspension, die des Immanenzzusammenhangs; aber nicht jede Suspension ist Durchbruch. Daß sie zu diesem die Kraft hat, lernt Mahler bezweifeln; kaum mehr riskieren seine Sätze nach der Fünften die Vorstellung eines Transzendenten als neue Unmittelbarkeit. Unwillkürlich hat seine kompositorische Logik jener philosophischen sich angeglichen, der zufolge aus der Dialektik nicht ins Unbedingte sich herausspringen läßt ohne Gefahr des

Rückfalls ins gänzlich Bedingte: er scheut sich kompositorisch den Namen Gottes zu nennen, um ihn nicht seinem Widerpart auszuliefern. Die Intention des Durchbruchs wird allmählich mediatisiert. Die Suspensionen kündigen die Formimmanenz, ohne die Gegenwart des Anderen positiv zu behaupten; Selbstbesinnungen des in sich Befangenen, nicht länger Allegorien des Absoluten. Retrospektiv werden sie von der Form aufgefangen, aus deren Elementen sie gefügt sind. Mahlers Erfüllungsfelder leisten in der Form, durch ihre Relation zum Vorhergegangenen, was der Durchbruch vom Außen sich versprach und was der symphonisch-dramatische Typus der Explosion des Augenblicks vorbehielt. Momentan bei Mahler ist der Durchbruch, die Suspensionen dehnen sich aus, Erfüllungen sind thematische Gestalten spezifischen Wesens. Darin aber, daß Mahlers Musik das Versprechen hält; daß es dort wahrhaft kommt, wo sonst, nach Busonis Bemerkung, Höhepunkte erreicht werden, nach denen es enttäuscht und enttäuschend wieder von unten anfängt, kommt ein Verlangen nach-hause, das eigentlich, vom ungebändigten Geist, an alle Musik herangezogen wird und über das der gebändigte nur darum als Geschmack erhaben sich wähnt, weil er immer wieder darum betrogen ward und in den größten Kunstwerken am meisten. Die Idiosynkrasie gegen den Kitsch ekelt sich vor dessen

Anspruch, das Erwartete zu sein, das er doch durch seinen Defekt entwürdigt. Er öffnet mit dem, was er zugleich vor der Kunst voraus hat. Mahler möchte die schlechte Alternative wegräumen, indem er dem Kitsch raubt, was die hohe Musik versagt, und ihn vom Schwindel kuriert durch den Zug der hohen Musik, dem allein Erfüllung wahrhaft zuteil wird. Nimmt Mahler Abschied vom glorreichen Augenblick, so hinterläßt ihm dieser Flächen der dauernden Gegenwart. In seinen Erfüllungspartien verweilt, was sonst entflieht, wie vor ihm vielleicht nur manchmal bei Bruckner: dem Fis-Dur-Mittelsatz aus dem Adagio von dessen Siebenter Symphonie. Die aus einem unscheinbaren Kontrapunkt aus dem Hauptthemenkomplex gebildete G-Dur-Episode nach der Exposition des ersten Satzes der Vierten Symphonie Mahlers, eine selige Stelle, liegt vor dem Hörer da wie das Dorf, vor dem ihn das Gefühl ergreift, das wäre es<sup>1</sup>. Daß die Musik solcher Dauer mächtig werde, entschädigt für die Abdankung des authentisch symphonischen Prinzips. Das Mahlersche Formgefühl verlangt aber, daß dieser episodische Charakter der Gesamtsymphonie nicht wieder entgleite; das lang ausgespannene erste Thema des Variationssatzes der Vierten hat, ohne alles schrille Pathos, denselben Frieden eines wunschlos Heimatlichen, geheilt vom Schmerz der Grenze. Seine Verbürgtheit, welche die Beetho-

vensche nicht zu fürchten braucht, besteht die Probe dadurch, daß Sehnsucht rastet, unbestechlich jedoch wieder laut wird im klagenden zweiten Thema, mit dem singenden Nachsatz des Transzendierens<sup>2</sup>.

An Mahlerschen Kategorien wie Suspension oder Erfüllung geht eine Idee auf, die über den Umfang seines *œuvres* hinaus dazu beitragen könnte, Musik durch Theorie zum Sprechen zu bringen: die einer materialen Formenlehre, also der Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn. Sie wird von der akademischen Formenlehre versäumt, die mit abstrakt-klassifikatorischen Einteilungen wie der nach Hauptsatz, Überleitung, Nebensatz und Schlußsatz haushält, ohne daß sie diese Abschnitte ihrer Funktion nach begriffe. Bei Mahler überlagern sich die üblichen abstrakten Formkategorien mit den materialen; zuweilen werden jene spezifisch zu Trägern des Sinnes; zuweilen auch konstituieren sich materiale Formprinzipien neben oder unter den abstrakten, die zwar weiterhin das Gerüst beistellen und die Einheit stützen, selber aber keinen musikalischen Sinnzusammenhang mehr hergeben. Mahlers materiale Formkategorien werden physiognomisch besonders deutlich dort, wo die Musik einstürzt wie im Kaleidoskop. Der Ausklang der Durchführung des ersten Satzes der Neunten Symphonie etwa wirkt, nach den Worten von Erwin Ratz, »wie ein furchtbarer Zusammenbruch«<sup>3</sup>.

Die traditionelle Formenlehre kennt, meist in den Schlußgruppen vor der Coda, Auflösungsfelder. In ihnen zergehen die thematischen Konturen in ein mehr oder minder formelhaftes Tonspiel, etwa auf der Dominante; nicht ungewöhnlich sind auch über verhältnismäßig weite Strecken auskomponierte Diminuendi. Die Einsturzpartien Mahlers jedoch vermitteln nicht mehr bloß zwischen anderen oder besiegeln Entwicklungen, sondern sprechen für sich selbst. Während sie eingebettet sind in den Gesamtverlauf der Form, erstrecken sie sich in dieser zugleich als ein Eigenes: die negative Erfüllung. Tritt in den Erfüllungsfeldern ein, was die Entwicklung verhieß, so ereignet sich in den Einstürzen, wovor der musikalische Verlauf sich ängstigt. Sie modifizieren nicht bloß die Komposition, die in ihnen weniger dicht würde oder vollends zerstäubte. Sie sind Formteile als Charaktere. Materiale Formenlehre hätte durchweg Formabschnitte Mahlers zum Gegenstand, die anstatt mit Charakteren ausgefüllt, dem eigenen Wesen nach als Charaktere formuliert werden. Die Kategorie des Einsturzes läßt auf ein sehr frühes und einfaches Modell sich zurückverfolgen, den Schluß des dritten Gesellenlieds: »Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr'«, wo über einem Dominantorgelpunkt aneinandergereihte Akkorde nach unten schreiten. Sie gehen nicht zu einem Anderen über; sie sind selber Ziel, die Motivfragmen-

te danach bloß noch Coda; das letzte Lied dann Epilog. Diesen Typus hat Mahler unverkennbar im ersten Satz der Zweiten Symphonie übernommen<sup>4</sup>, der überhaupt die Tendenz zusammenzustürzen zeigt. Mit voller Meisterschaft ist ein solcher Zusammenbruch komponiert im Trauermarsch der Fünften Symphonie<sup>5</sup>. Er dynamisiert die Form, ohne daß doch die traditionellen Formrayons durch Entwicklung einfach abgeschafft wären; vielmehr ist die Dynamik des Katastrophenabschnitts selbst zugleich ein Charakter, ein quasi räumliches Feld. Nicht nur wird durch die Einsturzteile einem formalen Entspannungsbedürfnis genügt, sondern sie entscheiden inhaltlich die Musik durch ihren ausgeführten Charakter.

Mahlers Charaktere insgesamt machen eine Bilderwelt aus. Der erste Blick sieht sie als romantisch, sei's ländlich-landschaftlich, sei's kleinstädtisch, wie wenn der musikalische Kosmos an einem unwiederbringlichen gesellschaftlichen sich wärmte; wie wenn die ungestillte Sehnsucht nach rückwärts projiziert wäre. Daß Mahler trotzdem vor Spitzweg und den Butzenscheiben gefeit war, indem sein Schwung die Idylle, nach dem Modell der Wagnerischen Meistersinger, zum Entwurf eines dynamischen Ganzen ausweitete, war nur durch die Gebrochenheit seiner imagines möglich. Umgekehrt werden diese gebrochen auch

vom symphonischen Zug, dessen Totalität die Unmittelbarkeit der Details auslöscht. In den Gedichten, mit denen Mahlers Musik sich durchtränkte, denen des Wunderhorns, waren Mittelalter und deutsche Renaissance selber schon Derivate wie auf gedruckten fliegenden Blättern, die von edlen Rittern melden, während sie bereits halbwegs Zeitungen sind. Wahlverwandt war Mahler seinen Texten weniger in der Illusion des Heimgeligen als im Vorgefühl unveränderter Zeitläufte, das ihn in geordnet spätbürgerlichen Verhältnissen überfiel, vielleicht motiviert von der Not seiner eigenen Jugend. Seinem Mißtrauen gegen den Frieden der imperialistischen Ära ist Krieg der Normalzustand, die Menschen sind wider ihren Willen gepreßte Soldaten. Er plädiert musikalisch für die Bauernlist gegen die Herren; für die, welche Reißaus nehmen vor der Ehe; für Außenseiter, Eingekerkerte, darrende Kinder, Verfolgte, verlorene Posten. Auf Mahler allein paßte das Wort sozialistischer Realismus, wäre es nicht selber so depraviert von Herrschaft; häufig klingen die russischen Komponisten der Jahre um 1960 wie ein verschandelter Mahler. Berg ist der legitime Erbe jenes Geistes; in den Ländler, der im Wozzeck den armen Leuten zum ungelassenen, unfreien Tanz aufspielt, tönt ein Klarinettenrhythmus aus dem Scherzo der Vierten Symphonie herein. Die vorwaltende Ideologie des Wahren, Schönen, Guten,

mit der Mahlers Musik zu Anfang sich gemein macht, schlägt um in stichhaltigen Protest. Mahlers Menschheit ist eine Masse von Enterbten. Das materialistische Moment lassen auch die Spätwerke nicht sich abmarkten: die Desillusion, in der sie terminieren, antwortet auf das geschichtliche Leid, dessen Furchen Mahlers Musik auf dem Antlitz einer Vergangenheit gewahrt, von der noch zu singen und zu erzählen wäre. Mahlers Romantik negiert sich selbst durch Entzauberung, Trauer, langes Eingedenken. Geschichtlich aber ist seine Bilderwelt, auch als die seiner eigenen Stunde, Abschiedsgruß dessen, was an Enklaven des traditionellen, vorkapitalistischen Europa im spätindustriellen sein Dasein fristete und was, verurteilt schon von der Entwicklung, vom Widerschein eines Glücks strahlt, das niemals gegenwärtig war, solange die einfache Warenwirtschaft als Produktionsform herrschte. Mahlers altdeutsche imagines sind ebenso sehr Traumwünsche ums Jahr 1900. Zur zweiten Nachtmusik der Siebenten Symphonie könnten Verse das Motto abgeben wie die Rilkeschen »Die Uhren rufen sich schlagend an, und man sieht der Zeit auf den Grund«. Der Band, in dem sie stehen, heißt ›Buch der Bilder‹. Sie waren ephemere genug, und ein Hauch ihrer Sentimentalität beeinträchtigt auch die Mahlersche Bilderwelt. Seine Musik jedoch reicht über ihre Dimension dadurch hinaus, daß sie nicht,

wie etwa auch die Wesensschau der gleichzeitigen Phänomenologie, in den Bildchen sich stillt, sondern diese zu einer Bewegung verhält, die schließlich doch die jener Geschichte ist, welche das beseligte Verharren in den Bildern so gern vergessen möchte.

Bunt verschieden, spielen dabei die Bilder proteisch ineinander. Über ihren Wandel wacht extreme Bestimmtheit der Komposition. Jedes Phänomen, vom ganzen Symphoniesatz bis hinunter zur Einzelphrase, zum Motiv und seiner Abwandlung leistet genau, eindeutig das, was es leisten soll: die neue Musik, Berg zumal, hat ihm das abgesehen. Entwicklungen bei ihm sprechen gleichsam: dies ist eine Entwicklung; unverkennbar schroff fahren Unterbrechungen dazwischen; öffnet sich die Musik, so hört man die Doppelpunkte; erfüllt sie sich, so übertrifft die Linie merklich an Intensität was vorherging, und verläßt nicht die **l**errungene Ebene. Auflösungen verwischen klar die Konturen und den Klang. Das *Marcato* unterstreicht das Wesentliche, meldet: »Hier bin ich«, ein Danach wird von Fragmenten früherer Motive demonstriert, ein in Fluß Kommen vom harmonischen Fortgang; was ganz anders sein soll und neu erscheinen, ist es wirklich. Solche Präzision arbeitet die Charaktere heraus: sie fallen zusammen mit ihrer emphatischen Formfunktion, der *characteristica universalis* von Mahlers Musik. Die Norm von Deutlichkeit, der

er zumal die Instrumentation rigoros unterwarf, entstand aus kompositorischer Selbstbesinnung: je weniger die Tonsprache mehr die Musik artikuliert, desto strenger muß diese selbst für ihre Artikulation sorgen. Deshalb nennt sie gleichsam ihre Formen beim Namen, komponiert ihre Typen aus wie nachmals paradigmatisch Schönbergs Bläserquintett<sup>6</sup>; der imaginäre Adrian Leverkühn, der mehr von Mahler empfing als bloß das hohe g der Celli vom Ende der ersten Nachtmusik der Siebenten Symphonie, hat jenes Prinzip zum Kanon seiner Werke erkoren. Mahlers Unnaivetät im Verhältnis zur eigenen Sprache hat in Verdeutlichung ihr technisches Korrelat. Was charakterisiert, ist eben dadurch schon nicht mehr einfach, was es ist, sondern, wie das Wort Charakter es will, Zeichen. Seine funktionellen Charaktere: was jeweils die Einzelpartie für die Form leistet, hat Mahler aus dem Fundus der traditionellen Musik geschöpft. Aber sie werden verselbständigt, ohne Rücksicht auf ihre Stellung im tradierten Schema verwendet. So kann er Melodien erfinden, die schlechterdings den Charakter des Nachher haben, Essenzen von Sonatenschlußgruppen: solcher Art ist etwa die Abgesangsgestalt des Adagiettos der Fünften Symphonie<sup>7</sup>. Ihr Charakter dürfte herrühren vom gedehnten Beginn, einem Zögern, das den Zeitverlauf sistiert und die Musik zum Rückblick verhält. Essentiell ist solchen schlie-

ßenden Modellen der von Mahler überhaupt bevorzugte Sekundschrift nach unten. Er ist der sich senkenden Stimme abgehört, melancholisch wie der Sprechende, der Endungen fallen läßt. Ohne daß Bedeutungen dazwischen sich schoben, wird ein Sprachgestus auf die Musik übertragen. Freilich fungiert ein so Alltägliches wie der Sekundschrift nach abwärts gestisch nur als Hervorgehobenes; das Adagietto ist reich an Sekundensenkungen schon vorher, aber erst in jenem **N**achsatz werden sie durch die Dehnung zum Besonderen. Insgesamt neigt Mahlers Musik zur Senkung. Ergeben schickt sie sich ins Gravitationsgefälle der musikalischen Sprache. Indem jedoch Mahler ausdrücklich es sich zueignet, färbt es sich mit expressiven Valeurs, die ihm im üblichen tonalen Zusammenhang mangelten. Sie kontrastieren Mahler und Bruckner. Die Differenzen des Tonfalls stehen für solche der Intention, der affirmativen Bruckners und der Mahlerschen, die ihren Trost in rückhaltloser Trauer hat. So rein wie in jenem Abgesang indessen wohnen selten die Mahlerschen Charaktere den Einzelgestalten inne. Meist sind sie mitbestimmt durch ihr Verhältnis zu Vorhergehendem. Die chromatisch absteigende Schlußgruppe im ersten Satz der Zweiten Symphonie wirkt zerschmettert-beruhigt nur nach dem heftigen Ausbruch<sup>8</sup>.

In die charakteristische Einzelheit sickert der Sinn

ein, der samt dem ritualen Vollzug des Ganzen entwich. Darum jedoch findet die Musik nicht ihren Frieden in Details, die geladen, aber bloß aufgereiht und gegeneinander gleichgültig wären. Je weniger vielmehr die Form substantiell vorgegeben ist, desto hartnäckiger fragen nach ihr Kompositionen, die mit der schutzlosen Einzelheit anheben. Das Ganze, das einmal apriorischer Grund der Komposition war, wird zur Aufgabe eines jeden Mahlerschen Satzes. Form selber soll charakteristisch, Ereignis werden. Diese Fragestellung war innerhalb der Tradition herangewachsen. Symphonischer Zug, Schwung war die Fähigkeit der Musik, Momentum zu gewinnen wie zumal in Beethovens Durchführungen. Auch Mahler gebricht sie nicht; großartig manifestiert sie sich in manchen Stellen des Walzerkomplexes des zunächst statisch exponierten Scherzos der Neunten Symphonie<sup>9</sup>. Mahlers Gesamtsätze aber sind durchweg Ströme, auf denen hinfährt, was immer an Einzelnem in sie hineingerät, ohne daß sie doch je das Bestimmte ganz aufsögen. Sie können das Charakteristische nicht verschwinden machen, weil sie keine Struktur jenseits der Konfiguration des Charakteristischen anerkennen. Solche Intention aufs Ganze ist Mahlers Antithesis zur Spätromantik, die ihren Ehrgeiz an der bloßen Charakteristik des Einzelnen hatte und damit es zur Ware verdarb. Noch wo der junge Mahler nach

der Übung der Zeit genreähnliche Stücke schreibt, erbeben sie vom Ganzen; selbst was der Beschränktheit sich freut, möchte der eigenen Schranken ledig werden. In die wohlgeordneten Gruppen des ersten Satzes der Fünften sind dynamische Partien eingelassen: so schon in der Rückleitung nach dem ersten Trio<sup>10</sup>. Siedend fährt die Fanfare bei ihrer ersten Wiederkehr in der Marschexposition in eine Masse, die mit einem Beckenschlag aufzischt<sup>11</sup>. So wird disziplinwidrige Klage frei inmitten der einigermaßen statischen Flächen eines militärisch durchstilisierten Marschs. Schmerzvoll entäußert bei Mahler das lyrische Einzelsubjekt durch den Formverlauf, den es initiiert, sich seiner bloßen Einzelheit. Nicht harmonisch stimmen Einzelnes und Ganzes zusammen wie im Wiener Klassizismus. Ihr Verhältnis ist aporetisch. Der Zug der Totale muß das Einzelne relativieren, um sich durchzusetzen; die Details dürfen ihm nicht konzilient willfahren, wenn sie nicht die Charakteristik verlieren sollen, die allein zum Ganzen sie qualifiziert; bei all ihrem Eigensein bleiben sie gegenüber der Idee eines Ganzen wesentlich unabgeschlossen. Wie Mahler die Aporie bewältigt, ist seine kompositorische Leistung. Entweder er experimentiert mit dem Einzelnen so lange, bis doch ein Ganzes daraus wird. Oder er vermeidet geflissentlich, kunstvoll die gerundete Ganzheit: dann wird ihre Absenz zum negativen Sinn.

Oder er prägt das Einzelne, Irreguläre, das klingt wie ein von der Gesamtkomposition passiv rezipierter Einfall, insgeheim doch schon derart, daß es nicht einfach da, nichts Endgültiges, ›Hinzunehmendes‹ ist, sondern über sich und sein begrenztes Sosein hinaus will. Verbindliche Unverbindlichkeit der Einzelformulierung, der Verzicht auf fixierte Themen ist dazu das vornehmste Mittel. Subjektivität, die bei Mahler ans Objektive ihres Stoffes sich zu entäußern scheint, reicht doch in diesen hinein: daran hat seine objektivistische Intention ihre Grenze. Die plastisch-nachsingbaren Modelle, die von der Liedmelodie sich herleiten, ruhen gleichwohl nirgends in sich. Die alte Dynamik der symphonischen Kompositionsweise hat sich der emanzipierten Details bemächtigt. Zuweilen gehen sie über ins Andere, zuweilen verlangen sie es als Kontrast; manchmal spalten sie sich auf wie einst im Klassizismus die Auflösungsfelder. Insofern wehrt Mahlers Musik sich ebenso gegen den Formalismus der Akademien wie gegen die flache Assoziation von Partikularem in der neudeutschen Schule. Visiert wird ein objektives Ganzes, das weder etwas von der subjektiven Differenzierung opfert, noch die eigene Objektivität erschleicht.

Darum hat dem universalen Charakterisierungsbedürfnis Mahlers der begrenzte Typenschatz der großen Musik allein nicht genügt. Durch den unange-

fochtenen Primat des Ganzen über die Teile im Wiener Klassizismus gerieten dort die Gestalten vielfach einander ähnlich und rückten zusammen. Sie scheuten den extremen Kontrast, ohne den gerade das Mahlersche Ganze nicht sich formiert. Nach Sukkurs sieht er sich nicht nur in der absinkenden Spätromantik sondern vor allem in der Vulgärmusik um. Diese offeriert ihm drastische Stimulantien, welche der selektive Geschmack der oberen Musik ausschied, wie das ›Elektrisierende‹ der Militärkapellen. Die Stelle mit den Trillern aus der Allegro-Exposition des Finales der Sechsten Symphonie<sup>12</sup> glaubt man wer weiß wie oft in Märschen schon vernommen zu haben. Durch den Kontext aber, in dem jene Triller pfeifen, werden sie blutig unmetaphorisch, wie sie es an Ort und Stelle niemals sich träumen ließen. Dies Tödliche, Unstilisierte ist den Mahlerschen Charakteren wesentlich: Freude ist eigentlich, und nicht nur bei ihm, kaum ein Charakter. Wo der junge Mahler in ungebrochenem Österreichisch wohligh zu komponieren vorhat, wie im Andante der Zweiten Symphonie, nähert er sich dem Gefälligen, später im Adagietto der kulinarischen Sentimentalität; die Musik des reifen Mahler kennt Glück nur noch als widerrufliches, wie in der schillernden Episode der Sologeige in der Reprise des Finales der Sechsten Symphonie<sup>13</sup>; der Trunkene im Frühling jubiliert so, wie Wagner am Schluß des er-

sten Tristanaktes für die Komposition es entdeckt hat: »O Wonne voller Tücke! O Trug – geweihtes Glück!«<sup>14</sup> Charakterisierung, Objektivation des Expressiven, ist mit Leiden verschwistert. Ihr schmerzliches Moment durchsäuert in den Spätwerken die gesamte Komplexion Mahlers. Seine tonale, überwiegend konsonierende Musik hat manchmal das Klima der absoluten Dissonanz, die Schwärze der neuen. Zuweilen werden die Charaktere des Ausbrechenden und des Finsteren eins im Ton panischer Wildheit; außer im ersten Trio aus dem Trauermarsch der Fünften und vielem aus der Sechsten potenziert vor allem in der Durchführung der Dritten sich die Kraft des Musikstroms und seiner Strudel ins Schreckhafte; die Komposition wird disproportional zum Leib des Menschen. Wild stellt der Ausbruch von dorthin sich dar, woraus ausgebrochen wird: der antizivilisatorische Impuls als musikalischer Charakter. Solche Augenblicke rufen die Lehre der jüdischen Mystik herauf, welche das Böse und Zerstörende als versprengte Manifestation der zerstückten göttlichen Gewalt deutet; insgesamt dürften die Mahlerschen Züge, denen man das Cliché pantheistischer Gesinnung aufgeklopft hat, eher aus einer unterirdisch-mystischen Schicht stammen als aus der ominösen monistischen Naturgläubigkeit. Das könnte die von Guido Adler zögernd als »paradox« vorgebrachte Bemerkung erhellen, mo-

notheistische und pantheistische Aspekte überschneiden sich in Mahler<sup>15</sup>.

Charakterisiert wird das Mahlersche Klangmaterial bis in die Physiognomik von Instrumenten hinein, die ungebändigt aus dem Tutti herausspringen: die emanzipierten, das Gleichgewicht störenden Posaunen im ersten Satz der Dritten Symphonie; hallende, dröhnende Paukenmotive in der ersten Nachtmusik und dem Scherzo der Siebenten, auch schon dem der Sechsten. Im Mahlerschen Orchester kippt erstmals die Balance um, die bei Wagner, trotz allen Zuwachses an Farbe gegenüber dem Klassizismus, noch waltet. Die Verdeutlichung der Einzelstimme geht auf Kosten der Klangtotale. Im Finale der Ersten Symphonie steigert sich Zerrissenheit über alles vermittelnde Maß hinaus in ein Ganzes von Verzweiflung, hinter der dann freilich der bedenkenlose Schlußtriumph zu einem bloßer Regie verblaßt. Der geschlossene Klangspiegel zerbricht in einer neuen Musik mit traditionellen Mitteln. Zwischen dem akademisch Mißglückten und dem ästhetisch Gelungenen ist darin so wenig zu unterscheiden wie stets bei bedeutenden Kunstwerken. Genialisch beweist Mahlers Formgefühl sich daran, daß er inmitten der zerklüfteten Gesamtlage eine ungemein lange und intensive, nicht abreißende Oberstimmenmelodie setzt, so als bedürfe jene Anlage des anderen Extrems, eines gegenüber dem Ganzen sich verselb-

ständigenden Teilganzen, das in seiner Umgebung, die es nicht eindämmen kann, zu glühen beginnt. Derselbe Instinkt, der Mahler dem Atomisierten das Undurchbrochene zu kontrastieren befiehlt, verhindert ihn dann, wider das Sonaten- und Rondoschema, daran, die ihrer Struktur nach einmalige Des-Dur-Melodie zu wiederholen. Sie erscheint bloß noch fragmentarisch, im Wirbel der Atome. Durch ihre eigene Vernichtung wird sie doch noch integriert; selbständig könnte sie nach solcher Vernichtung nicht ein zweites Mal kommen. Mahler verfährt mit der Form unschematisch nicht aus der bloßen Gesinnung des Innovators sondern aus der Erkenntnis, daß musikalische Zeit, im Gegensatz zur Architektur, keine einfachen Symmetrieverhältnisse gestattet. Das Gleiche ist ihr ungleich, Ungleiches mag Gleichheit stiften; nichts ist indifferent gegen die Sukzession. Was immer geschieht, muß spezifisch dem Rechnung tragen, was zuvor geschah. Die Erste Symphonie, in der Mahler noch nicht mit der Schwere der Tradition es aufnimmt, ist an antiformalistischen Charakteren besonders reich. Unvermittelte Kontraste schleudert sie bis zur Ambivalenz von Trauer und Spott. Das Potpourri des dritten Satzes gibt sich vom Weltlauf geschlagen, den zu bewältigen es verzweifelt, und koordiniert Unvereinbares, schon ziemlich zu Beginn<sup>16</sup> und vor allem bei der plötzlichen Beschleunigung<sup>17</sup>.

Die Charaktersymphonie schlechthin ist die Vierte. Ihre Totalität, gänzlich gebrochen, ist vom charakterisierenden Bedürfnis hervorgebracht, das Ganze Charakter so sehr wie seine Elemente. Sie untersteht einem Gesetz von Verkleinerung. Ihre Bilderwelt ist die von Kindheit. Die Mittel sind reduziert, ohne schweres Blech; Hörner und Trompeten bescheidener besetzt. Keine Vaterfiguren haben Einlaß in ihren Bezirk. Der Klang hütet sich vor jener Monumentalität, die sonst seit Beethovens Neunter der symphonischen Idee sich gesellt. Solche Askese macht die instrumentale Charakterisierungskunst sich zunutze: was als solistisch intime Farben, als melodische, nicht fanfarenhafte Stimmen, als weichere und dunklere Substitute der Bläserbässe die Hörner in der Vierten hergeben, ist ohne Beispiel, selbst in den Meistersingern. Die Notwendigkeit, aus kleiner Palette das vielfältigste Kolorit hervorzuholen, resultiert in neuen Kombinationen wie der gedeckt-düsteren von tiefen Hörnern und Fagotten im zweiten Satz, neuen Timbres wie dem transparenten der Klarinetten im letzten. Das Unisono der vier Flöten in der Durchführung<sup>18</sup> verstärkt nicht bloß den Klang. Es schafft einen sui generis, den einer Traumokarina: so müßten Kinderinstrumente sein, die keiner je vernahm. Die Verminderung des Apparats führt der Symphonik kammermusikali-

sche Verfahrensweisen zu, auf die dann Mahler, nach dem Alfresco der drei ersten Symphonien, immer wieder zurückgriff, am entschiedensten in den Kinder-totenliedern, die im Variationensatz der Vierten zitiert sind<sup>19</sup>. So wenig jene freilich, im letzten Gesang, Kammermusik bleiben, so wenig die Vierte Symphonie. Wann immer sie es will, übt sie große Tuttiwirkungen aus, denen die Kammerkomplexe als Moment sich einfügen. Auch sie sind Funktionen der Komposition, des Satzes: durchleuchten das subtile, unablässig sich modifizierende Stimmgeflecht. Zu den breiten Pinselstrichen kontrastiert es nicht nur, sondern geleitet zu ihnen durch Verdichtung. Bei der Klimax am Ende der Durchführung schallt die pathetische Fanfare der Fünften herein<sup>20</sup>. Sie soll, nach einer Mahler zugeschriebenen Äußerung, die Durchführung, die in Schumanns Sinn »fast zu ernst« sich gebärdet, zur Ordnung und zum Spiel zurückrufen; mit einem Gestus wienerischer Skepsis war alles so gut wie nichts. Durch die Stelle werden die vier ersten Symphonien mit den mittleren rein instrumentalen verklammert. Alle Werke Mahlers kommunizieren unterirdisch miteinander wie die Kafkas durch Gänge des von diesem geschilderten Baus. Kein Werk von ihm ist so durchaus Werk, daß es gegen die anderen Monade wäre. Die kompositorische Souveränität, die er in der Ökonomie der Vierten erwarb und retrospektiv auf die

Bilderwelt der sogenannten Wunderhornsymphonien übertrug, bildet schon jeden Takt gänzlich durch. In der Vierten Symphonie kontrapunktiert er erstmals im Ernst, ohne daß freilich die Polyphonie schon über den Vorstellungsschatz der früheren Stücke herrschte. Der Kontrapunkt will jene Intensität der Faktur herstellen, die durchs Opfer des schweren Blechs sich mindern mochte. Aber auch die Kontrapunkte charakterisieren. Im ersten Themenkomplex des ersten Satzes wird einer von Klarinetten und Fagotten improvisiert<sup>21</sup>, umhüllt von den Streichern, dennoch bei richtiger Aufführung nicht zu überhören. Durch das Nonenintervall, das in der fausse reprise nach dem Expositionsende in den Vordergrund dringt, erobert er allmählich die Gleichberechtigung eines Hauptthemas, die ihm der schulgemäße Aufbau zunächst verweigert. Das übergroße Intervall, vom kleinen d bis zum eingestrichenen h, nach dem das Kontrapunktthema von Anbeginn sich auszustrecken scheint, wird erst in jener fausse reprise von den Celli gebührend eingelöst<sup>22</sup>. So lang ist Mahlers symphonischer Atem, daß er eine Spannung über viele Gruppen eines Satzes hin latent durchfühlen läßt und erst bei der Wiederkehr des Modells ausgleicht. Nicht weniger spontan ist die Formbehandlung. Auf dem Höhepunkt des ersten Satzes wird ein absichtsvoll infantiles, lärmend lustiges Feld<sup>23</sup> erreicht, dessen Forte immer ungemütlicher

wird bis zur Rückleitung mit der Fanfare. Schleunigst aber, und anstößig nach aller Formenlehre, wiederholt es sich in der Reprise<sup>24</sup>, anstelle der ursprünglichen Überleitung<sup>25</sup>. Das hat seinen genauen Formsinn. Die Lärmstelle nämlich ist motivisch jener früheren Überleitung – oder, wenn man will, dem Abgesang zum Hauptthema – verwandt. Käme jedoch die Stelle in ihrer ersten Gestalt wieder, so fiel sie gegen ihre Modifikation im ersten fanfarenhaften Lärmfeld ab. Eine Fanfare nun ist nicht weiter zu entwickeln; nur zu repetieren, als käme manisch die Musik vom Gedanken an den Ausbruch nicht los. Darum nimmt sie hier lieber primitive und verfrühte, aber durch Unregelmäßigkeit eindringliche Identität in Kauf, als ein weiter Entferntes aufzuwärmen oder in der Reprise abermals eine Dynamik anzudrehen, welche die sehr ausführliche der Durchführung vergebens nur duplizierte. Wenn dann, nachdem die Durchführung, unterm Diktat der Fanfare, versickernd den Reprisesbeginn maskiert hat, die Musik mit einer Generalpause von der Szene gejagt wird, bis plötzlich<sup>26</sup> das Hauptthema inmitten seiner Reprise fortfährt<sup>27</sup>, so gleicht das dem Glück des Kindes, das jählings aus dem Wald durchs Schnatterloch auf dem altertümlichen Miltenberger Marktplatz sich findet. Der Haydnscherz der Kindersymphonie weitet sich in der Vierten zu einem geräumigen Phantasiereich, in dem gleichsam

alles noch einmal vorkommt. So wie jenes Lärmfeld machen Kinder Lärm, die auf Töpfe schlagen und wo möglich sie zusammenhauen. Der Zerstörungsdrang, der böse hinter aller Triumphmusik lauert und sie beschämt, wird entsühnt als unrationalisiertes Spiel. Die gesamte Vierte Symphonie schüttelt nichtexistente Kinderlieder durcheinander; ihr ist das goldene Buch der Musik das Buch des Lebens. Wie das Geräusch der großen Trommel darin, haben vor dem siebenten Jahr einmal die Trommeln ausgesehen; sie ist der solitäre Versuch der musikalischen Kommunikation mit dem déjà vu, von waschechter Farbe wie die imago des Zigeunerwagens und der Schiffskajüte. Sie gewährte Mahler auch an den Märschen, denen sein Ohr alles vergessend nachlief wie Kinder dem klingenden Spiel von Triangel und Schellenbaum. Klingendes Spiel ist dem musikalischen Sensorium des Kindes ein Ähnliches wie bunte Fahrscheine dem optischen, herausleuchtend aus dem alltäglichen Grau, letzte Spur einer vom Kommerz noch nicht konfiszierten Wahrnehmungswelt. Unter den Kinderbildern von Mahlers Musik fehlt nicht die verwehende Spur von Musikzügen, die fern aufblitzt und mehr verheißt, als sie je in betäubender Nähe bringt; unwillkürlich erinnert, klingen die Märsche, die einst Zwang ausübten, bei Mahler wie Träume von ungeschmälerter Freiheit. Erleichtert war die Adaptation der Märsche, weil sie,

trotz ihrer Zugehörigkeit zur von Bildung abgewerteten unteren Musik, über einen Kanon von Verfahrensweisen, eine relativ hoch entwickelte Formensprache verfügten, deren Suggestivkraft der symphonischen gar nicht so fern war, wie es dem Kulturhochmut dünkte. Wie später in den Jazz, ist wahrscheinlich im neunzehnten Jahrhundert ein gewisser Typus künstlerisch unpräziser, aber handwerklich qualifizierter Musiker in die Militärmusik gegangen und hat dort einer kollektiven Unterströmung recht genaue kompositorische Formeln gefunden; das mochte Mahler an ihnen bewundern. Wer aber auf Märsche den Besitztitel anmeldet wie einst auf seine Bleisoldaten, dem öffnet sich das Tor ins Unwiederbringliche. Kaum ist das Entrée billiger als der Tod. Mahlers Musik ist wie Eurydike aus dem Totenreich entführt. Nicht nur im zweiten Satz der Vierten überblenden sich die Bilder des Kindes und des Todes. Dämmert über Äonen die Sprache auf, die man als Kind verstand, so ist das Glück, abermals sie zu sprechen, gekettet an den Verlust von Individuation. Kinder, welche die komplexe und vielschichtige Musik Mahlers kaum richtig auffaßten, haben doch vielleicht im Irrtum den seligen Schmerz von Liedern wie ›Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald‹ besser verstanden als die Erwachsenen. Indem Mahler ihnen die musikalische Speise kocht, mißt er abgründig dem geschicht-

lichen Vorgang der Regression des Hörens sich an. Einer im Ich geschwächten Menschheit, unfähig zu Autonomie und Synthesis, springt er tröstlich bei. Er simuliert die zerfallende Sprache, um das Potential dessen freizulegen, was besser wäre als die stolzen Kulturgüter.

Nirgends ist Mahlers Musik mehr Pseudomorphose als in der seraphischen Symphonie. Die Schelle des ersten Takts, die ganz leise die Flötenachtel anfärbt, hat von jeher den normalen Hörer schockiert, der sich zum Narren gehalten fühlte. Wirklich ist es eine Narrenschelle, die, ohne es zu sagen, sagt: Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr. Eine Textstelle aus dem Wunderhornesang ›Der Schildwache Nachtlied‹, in dem herrlich dissonanten Mittelteil der weit geschwungenen Intervallbögen, heißt: »An Gottes Segen ist alles gelegen! Wer's glauben tut! Wer's glauben tut!«<sup>28</sup> Das kommentiert das Bild der Seligkeit, mit dem die Symphonie endet. Sie malt das Paradies bäuerlichanthropomorph aus, um anzumelden, daß es nicht sei. Der Unglaube, der das Christentum in allen bekehrten Ländern grundiert, die es unterwarf, und in dem Reste mythischer Naturreligion mit Ansätzen von Aufklärung undurchdringlich sich vermischen, zieht ein in musikalische Bilder des Glaubens. Die Narrenschelle hat sogleich ihre kompositorische Konsequenz. Das Hauptthema, das dem Unun-

terrichteten wie ein Zitat aus Mozart oder Haydn klingt und in Wahrheit aus dem Nachsatz des Gesangsthemas im Allegro moderato von Schuberts Es-Dur-Sonate für Klavier op. 122 stammt, ist von allen Mahlerschen das uneigentlichste. Disparat bleiben der symphoniefremde Schellenanfang und das naiv sich gerierende, auseinandergenommene, herumgewürfelte Thema. Auch die Instrumentation ist nicht geheuer. Undenkbar wären die konzertierenden Solobläser der Einleitungstakte in jenem Wiener Klassizismus, nach dem das Hauptthema auslugt. Mit der Konsequenz des Unstimmigen stellen dann immer weiter Bläserstimmen den sicheren Primat der Streicher in Frage; so schon in der Fortsetzung des Hauptthemas, einem Nachsatz in hohen, mit Anstrengung melodieführenden Hörnern<sup>29</sup>. Vollends gebrochen ist das Ende vom Lied der himmlischen Freuden, das Mahler sicherlich mit Bedacht aus dem Zyklus der Wunderhornlieder ausschloß. Nicht nur bescheiden sind jene Freuden wie ein nützliches süddeutsches Gemüsegärtchen, voll von Mühe und Arbeit: »Sanct Martha die Köchin muß sein«<sup>30</sup>. Verewigt in ihnen sind Blut und Gewalt, Ochsen werden geschlachtet, Rehe und Hasen laufen zum Festschmaus auf offener Straße herbei. Das Gedicht kulminiert in einer aberwitzigen Christologie, die den Heiland der darbenden Seele als Nahrung serviert und unwillentlich das Christentum als

mythische Opferreligion verklagt: »Johannes das Lämmlein auslasset, der Metzger Herodes drauf passet.« Dazu intonieren die Flöten die staccato-Achtel aus der Narreneinleitung des ersten Satzes und die Klarinetten deren Sechzehntelfigur. Mit den traurig lächerlichen Verwicklungen einer rudimentären Durchführung trübt Musik unmißverständlich ein Paradies, das sie rein nur dort hält, wo sie selber Himmelsmusik spielt. Die durch Parodien berühmte Geigenstelle aus der Coda des ersten Satzes aber, die drei »sehr zurückhaltenden« Viertel vorm letzten Grazioso-Einsatz des Hauptthemas<sup>31</sup> sind wie ein lange zurückschauender Blick, der fragt: Ist das alles denn wahr? Musik schüttelt dazu den Kopf; deshalb muß sie mit der karikierenden Konvention des fröhlichen Beschlusses der vor-Beethovenschen Symphonie sich Courage kaufen und sich aufheben. Mahlers Theologie ist, abermals wie die Kafkas, gnostisch; seine Märchensymphonie so traurig wie die Spätwerke. Er stirbt sie nach den verheißenden Worten »daß alles für Freuden erwacht«, so weiß keiner, ob sie nicht für immer einschläft. Die Phantasmagorie der transzendenten Landschaft wird von ihr gesetzt und negiert zugleich. Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht.

Selbst die von Intentionen überquellende Vierte aber ist keine Programmmusik. Von dieser unterschei-

det sie sich nicht bloß durch Verwendung der sogenannten absoluten Formen Sonate, Scherzo, Variationen, Lied; auch die drei letzten, umfangreichen symphonischen Dichtungen Straussens kennen dergleichen. Umgekehrt ist Mahler, auch nachdem er vom Programm nichts mehr wissen wollte, nicht umstandslos unter die Praxis von Bruckner oder Brahms, oder gar die Ästhetik von Hanslick zu subsumieren. Die Komposition hat das Programm verschluckt; die Charaktere sind seine Denkmäler. Mahlers wahre Differenz vom Programm wird erst in der Konstellation der Charaktere mit dem Banalen recht einsichtig. Er verschreibt darum sich nicht dem Programm, weil er weder dem Zufall ausgeliefert sein will, ob die poetischen Hilfsvorstellungen sich einstellen oder nicht, noch die Bedeutung der musikalischen Gestalten deklatorisch festlegen. Die Charakteristik bei Strauss scheitert daran, daß er die Bedeutungen rein vom Subjekt her, autonom definiert. Das erlaubt ihm seine *trouvailles* bis zur Elektra, verhindert aber zugleich das zwingend Beredte, auf das er alles setzte. Mahlers Medium ist stattdessen das der objektiven Charakteristik. Jedes Thema hat, über den bloßen Notensachverhalt hinaus, sein geprägtes Wesen, fast jenseits der Erfindung. Warten die Motive der Programmmusik auf die Etiketten der Leitfäden und Erläuterungen, so besitzen die Mahlerschen Themen ihren eigenen Namen

jeweils an sich, ohne Nomenklatur. Solche Charakteristik aber hat Aussicht auf Verbindlichkeit nur, wofern die kompositorische Phantasie nicht Intentionen nach Belieben hervorbringt, also nicht etwa Motive ersinnt, die nach einem Plan dies oder jenes ausdrücken sollen, sondern mit einem musiksprachlichen Material arbeitet, in dem Intentionen bereits objektiv vorhanden sind. Sie werden dann von der kompositorischen Phantasie, als vorgedachte, gleichsam zitiert und dem Ganzen zugeeignet. Die Materialien, die das leisten, sind jene, die banal heißen: in denen Bedeutung allgemein, vorm individuellen kompositorischen Zugriff, sich sedimentierte und zur Strafe die Spontaneität lebendigen Vollzugs einbüßte. Solche Bedeutungen regen abermals sich unter dem Stab der Komposition und fühlen ihre Kraft. Sie werden zu Kompositionselementen herabgesetzt und zugleich aus ihrer dinghaften Starrheit gelöst. Derart ist Mahlers Musik »konkret zur Idee« bestimmt. Überall ist sie mehr, als sie bloß nach ihren Parametern wäre; nirgends aber auch bedarf es, um dies Mehr zu verstehen, eines abstrakten Wissens jenseits ihrer Erscheinung oder des Einschnappens von Assoziationen, die ebensogut ausbleiben könnten. Insofern wird das Novum der Mahlerschen Konzeption erzeugt durch etwas, was isoliert genommen reaktionär gescholten werden könnte.