

I

Die Schwierigkeit, das Urteil zu revidieren, das nicht nur das Hitler-Regime, sondern auch die Geschichte der Musik während der fünfzig Jahre seit Gustav Mahlers Tod über ihn verhängte, übertrifft jene, welche Musik insgesamt den Begriffen, und gar den philosophischen entgegensetzt. So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte, nach dem Jargon der Eigentlichkeit die Aussage, dingfest machen wollten. Suchte man ihrer unmittelbar, als eines von der Musik Vorgestellten, habhaft zu werden, so siedelte man Mahler in jene Sphäre des eingestandenen oder verschwiegenen Programms zurück, gegen das er bald sich wehrte und das seitdem als untriftig offenbar ward. Ideen, die von Kunstwerken behandelt, dargestellt, willentlich gemeint werden, sind nicht deren Idee sondern Stoffe; auch jene ›poetische Idee‹, mit deren verschwimmendem Namen man das Programm seiner groben Stofflichkeit zu entäußern gedachte. Das albern hochtrabende ›Was mir der Tod erzählt‹, das Mahlers Neunter unterschoben ward, ist als Entstellung eines Wahrheitsmoments

peinlicher noch denn die Blumen und Tiere der Dritten, die dem Autor wohl vorschwebten. Mahler aber ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungsgehalt überhaupt nicht gehorcht. Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte. Mahler ist in Perspektive nur dadurch zu rücken, daß man noch näher an ihn heran, daß man in ihn hineingeht und **i**dem Inkommensurabeln sich stellt, das der Stil Kategorien programmatischer und absoluter Musik ebenso spottet wie der blanken geschichtlichen Herleitung von Bruckner. Seine Symphonik hilft dazu durch die zwingende Spiritualität ihrer sinnlich-musikalischen Konfigurationen. Anstatt Ideen zu illustrieren, ist sie konkret zur Idee bestimmt. Indem ein jeglicher ihrer Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein bloßes Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt. Die Kurven solcher Nötigung sind betrachtend nachzuzeichnen, anstatt daß über die Musik von einem ihr äußerlichen, vermeintlich fixen Standpunkt aus raso-

niert würde wie dem neusachlichen Pharisäismus, der unverdrossen mit Clichés wie dem vom titanenhaften Spätromantiker herumwürfelt.

Die Erste Symphonie beginnt mit einem langen Orgelpunkt der Streicher, alle flageolett bis auf das tiefste Drittel der Kontrabässe, hinaufreichend bis zum höchsten a, einem unangenehm pfeifenden Laut, wie ihn altmodische Dampfmaschinen ausstießen. Gleich einem dünnen Vorhang hängt er vom Himmel herunter, verschlissen dicht; so schmerzt eine hellgraue Wolkendecke in empfindlichen Augen. Im dritten Takt hebt sich ein Quartenmotiv davon ab, angefärbt von der kleinen Flöte; die spitze unsinnliche Schärfe des Pianissimo ist genau ausgehört wie ähnliche Timbres siebzig Jahre später in Alterspartituren Strawinskys, als der Meister des Instrumentierens der meisterhaften Instrumentation überdrüssig ward. Nach einem zweiten Holzbläseransatz wird das abwärts gerichtete Quartenmotiv sequenziert, um auf einem b hängen zu bleiben, das sich an dem Streicher-a reibt. Plötzliches *pìu mosso*: eine Pianissimo-Fanfare von zwei Klarinetten im unteren, fahlen Register, die dritte Stimme dazu in der schwächlichen Baßklarinette, matt, als ertönte es hinter dem Vorhang, wollte vergebens hindurch und hätte nicht die Kraft dazu. Auch wenn die Fanfare an die Trompeten übergeht, bleibt sie, wie

Mahler von deren Aufstellung verlangt, »in sehr weiter Entfernung«¹. Auf der Höhe des Satzes dann, sechs Takte vor Wiedereintritt der Tonika d, bricht die Fanfare in den Trompeten, den Hörnern, den hohen Holzbläsern² durch, außer laller Proportion zum Orchesterklang zuvor, auch zu der Steigerung, die zu ihr geleitet. Diese erreicht nicht sowohl die Klimax, als daß die Musik mit körperlichem Ruck sich dehnte. Der Riß erfolgt von drüben, jenseits der eigenen Bewegung der Musik. In sie wird eingegriffen. Für ein paar Sekunden wähnt die Symphonie, es sei wirklich geworden, was ängstlich und verlangend ein Leben lang der Blick von der Erde am Himmel erhoffte. Dem hat Mahlers Musik die Treue gehalten; die Verwandlung jener Erfahrung ist ihre Geschichte. Verheißt alle Musik mit ihrem ersten Ton, was anders wäre, das Zerreißen des Schleiers, so möchten seine Symphonien endlich es nicht mehr versagen, es buchstäblich vor Augen stellen; möchten die Theaterfanfare aus der Kerkerszene des Fidelio musikalisch einholen, jenem a nachfolgen, das vier Takte vorm Trio die Zäsur ins Scherzo von Beethovens Siebenter legt. So mag ein Halbwüchsiger um fünf Uhr in der Früh geweckt werden von der Audition eines überwältigend niederfahrenden Lauts, auf dessen Wiederkunft zu warten der, welcher ihn eine Sekunde zwischen Wachen und Schlaf gewährte, niemals mehr verlernt. Vor

seiner Leibhaftigkeit dünkt der metaphysische Gedanke so blaß und hilflos wie eine Ästhetik, die fragt, ob in der Gestalt der Augenblick gelungen oder bloß intendiert sei, dem der eigene Riß wesentlich ist, und der wider den Schein des gelungenen Werks rebelliert.

Das lenkt heute den Haß auf Mahler. Er tarnt sich als Redlichkeit gegen das Aufgedonnerte: gegen die Präntion des Kunstwerks, etwas zu verkörpern, was bloß hinzugedacht ward, ohne sich zu realisieren. Hinter jener Redlichkeit lauert Rancune wider das zu Realisierende selber. Das Es soll nicht sein, über das Mahlers Musik verzweifelt klagt, wird hämisch als Gebot sanktioniert. Die Insistenz darauf, daß in Musik nichts mehr sein dürfe, als es an Ort und Stelle ist, deckt gleichermaßen verkniffene Resignation und den Komfort eines Hörers, der von der Arbeit und der Anstrengung des musikalischen Begriffs als eines Werdenden und über sich Hinausweisenden sich dispensiert. Schon zu den Zeiten der Six hatte geistig versierte Antiromantik mit der Amüsiersphäre schnöd sich verbündet. Mahler stachelt die mit der Welt Einverstandenen zur Wut auf, weil er an das erinnert, was jene sich selbst austreiben müssen. Beseelt vom Un-
genügen an der Welt, genügt seine Kunst ihren Normen nicht, und darüber stimmt die Welt ihren Triumph an. Der Durchbruch in der Ersten Symphonie

tangiert die gesamte Form. Die Reprise, der er den Weg bahnt, kann danach jenes Gleichgewicht nicht wieder herstellen, dessen Erwartung an die Sonate sich knüpft. Sie schrumpft zum hastigen Epilog. Das Formgefühl des jungen Komponisten behandelt sie als Coda, ohne thematische Entfaltung eigenen Rechts; unverweilt treibt die Erinnerung an den Hauptgedanken dem Ende zu. Daß aber die Reprise so verkürzt werden kann, dafür sorgt potentiell bereits der Expositionsteil, der auf Vielheit der Gestalten, ja auf den überlieferten Themendualismus verzichtet und darum auch keiner komplexen Restitution bedarf. Die Idee des Durchbruchs, die dem gesamten Symphoniesatz seine Struktur anbefiehlt, überflügelt die traditionelle, die er flüchtig noch entwirft.

Aber jene primäre kunstfeindliche Erfahrung Mahlers bedarf der Kunst, um sich zu manifestieren, und muß sie steigern um ihrer eigenen Verbindlichkeit willen. Denn das Bild, das dem Durchbruch sich entgegenstreckt, bleibt versehrt, weil er in der Welt ausblieb wie der Messias. Ihn musikalisch realisieren heißt zugleich, sein reales Mißlingen bezeugen. Wesentlich ist es der Musik, sich zu überfordern. Sie errettet die Utopie in ihrem Niemandsland. Was die Immanenz der Gesellschaft versperrt, kann der Immanenz der Form nicht glücken, die jener abgeborgt ist. Beides wollte der Durchbruch sprengen. In die Ver-

strickung, welche Musik durchschneiden will, ist sie als Kunst selber verstrickt und befördert sie durch ihre Teilhabe am Schein. Musik als Kunst wird schuldig an ihrer Wahrheit; nicht weniger jedoch, wenn sie, wider Kunst sich verfehlend, ihren eigenen Begriff negiert. Fortschreitend versuchen Mahlers Symphonien, diesem Schicksal sich zu entwinden. Ihr Substrat haben sie dabei an dem, worüber Musik hinauswill, am Gegenteil von Durchbruch, das doch von diesem mitgesetzt wird. Die Vierte Symphonie nennt es das »weltlich' Getümmel«³, Hegel den verkehrten »Weltlauf«⁴, der vorab dem Bewußtsein als ein »Entgegengesetztes und Leeres« gegenübertritt. Mahler ist ein spätes Glied der Tradition des europäischen Welt-schmerzes. Gleichnisse des Weltlaufs sind bei ihm durchweg die ziellos in sich kreisenden, **l**unaufhalt-samen Sätze, das perpetuum mobile. Das leere Getriebe ohne Selbstbestimmung ist das Immergleiche. In der musikalisch zunächst noch nicht gar zu heißen Hölle liegt ein Tabu über dem Neuen. Sie ist der absolute Raum. So war bereits das Scherzo der Zweiten Symphonie empfunden; extrem dann das der Sechsten. Hoffnung birgt sich bei Mahler im Unterschiedenen. Einmal inspirierte die Aktivität des tätigen Subjekts, Nachbild gesellschaftlich nützlicher Arbeit, die klas-sizistische Symphonik, schon bei Haydn freilich und weithin bei Beethoven doppeldeutig durch Humor.

Tätigkeit ist nicht bloß, wie die Ideologie es lehrt, das sinnvolle Leben sich selbst bestimmender Menschen sondern auch der eitle Betrieb ihrer Unfreiheit. In der bürgerlichen Spätphase wird daraus das Schreckbild blinden Funktionierens. Das Subjekt ist eingespannt in den Weltlauf, ohne darin sich wiederzufinden, ohne ihn von sich aus verändern zu können; die Hoffnung, die das tätige Leben noch bei Beethoven durchpulst und dem Hegel der Phänomenologie erlaubte, dem Weltlauf am Ende doch den Vorrang vor der Individualität zuzusprechen, die erst in jenem wirklich werde, ist dem auf sich selbst zurückgeworfenen und zugleich ohnmächtigen Subjekt verloren. Darum plädiert Mahlers Symphonik erneut gegen den Weltlauf. Sie ahmt ihn nach, um ihn zu verklagen; die Augenblicke, da sie ihn durchbricht, sind zugleich die des Einspruchs. Nirgends verkleistert sie den Bruch von Subjekt und Objekt; lieber zerbricht sie selber, denn daß sie Versöhnung als gelungene vortäuschte. Zu Beginn entwirft Mahler die Äußerlichkeit des Weltlaufs programmmusikalisch. Das prototypische Scherzo der Zweiten Symphonie, nach dem Wunderhornlied von der Fischpredigt des Heiligen Antonius, kulminiert im instrumentalen Aufschrei des Verzweifelten⁵. Das musikalische Selbst, das Wir, das aus der Symphonie tönt, bricht nieder. Atem geschöpft wird zwischen dem Satz und dem folgenden der sehnsüchtig

humanen Stimme. Dennoch hat Mahler damals schon bei dem allzu selbstsicheren poetischen Kontrast von Transzendenz und Weltlauf nicht sich beschieden. Die Musik macht, im Verlauf der rastlosen Bewegung, mit rohen Bläserchören sich selber gemein⁶. Hegelsche Gerechtigkeit jedoch führt, rein durch die Logik der kompositorischen Fortsetzung, dem Komponisten die Feder derart, daß dem Weltlauf etwas von der Kraft des sich reproduzierenden, fortwährenden, dem Tod widerstehenden Lebens zuwächst, als Korrektiv des unentwegt protestierenden Subjekts; sobald das Thema an die ersten Geigen gelangt, tilgen Klang und melodischer Charakter die Spur des Ordinären⁷. Ein Bericht aus den ›Erinnerungen an Mahler‹ von Natalie Bauer-Lechner, deren Details so nah an der Sache sind, solche Kenntnis der Kompositionsprobleme von der Seite des Komponisten her beweisen, daß man an ihre Authentizität glauben sollte, erlaubt die Vermutung, die Doppelschlächtigkeit der Beziehung von Subjekt und Weltlauf wäre Mahlers Reflexion gegenwärtig gewesen. Er sagte im Hinblick auf die bekannte friderizianische Anekdote: »Es ist ganz schön, daß der Bauer gegenüber dem König zu seinem Recht kommt, aber die Medaille hat ihre Kehrseite. Müller und Mühle mögen in ihrem Bereiche immerhin geschützt sein: wenn die Räder nur nicht klapperten und damit ihre Grenzen aufs unver-

schämteste überschritten und in dem Bereich eines fremden Geistes so viel Störung und Schaden anrichteten, wie gar nicht zu ermessen ist.«⁸ Die Gerechtigkeit, die dem Subjekt widerfährt, kann objektiv zum Unrecht werden, und Subjektivität selber, empirisch die Lärmempfindlichkeit des nervösen Komponisten, belehrt ihn darüber, daß der Weltlauf, im Fall jener Anekdote die absolute Macht, gegenüber dem abstrakten Schutz der Person nicht bloß verwerflich, daß, nach Hegels Einsicht, so schlecht der Weltlauf nicht sei, wie es die Tugend sich vorstellt. Der kruden Abstraktheit des Gegensatzes von Weltlauf und Durchbruch musikalisch sich bewußt, konkretisiert Mahler ihn allmählich durch die innere Zusammensetzung seiner Gebilde und vermittelt ihn damit.

Das Scherzo der Dritten Symphonie wird, gleich dem der Zweiten, angeregt von einer Tiersymbolik. Sein thematischer Kern stammt aus dem frühen Klavierlied ›Ablösung im Sommer‹; mit der Fischpredigt ist ihm das irr Geschäftige gemeinsam. Aber nicht Verzweiflung antwortet darauf sondern Sympathie. Musik benimmt sich wie Tiere; als wollte ihre Einfühlung an deren geschlossener Welt etwas von dem Fluch der Geschlossenheit gutmachen. Den Sprachlosen schenkt sie den Laut durch tönende Imitation ihres Gehabes, erschrickt selbst und wagt mit der Vorsicht | von Hasen wiederum sich hervor⁹, so wie

ein ängstliches Kind mit dem kleinsten Geißlein im Uhrkästchen sich identifiziert, das den bösen Wolf übersteht. Tönt das Horn des Postillons herein, so ist als Hintergrund dazu die Stille des Gewusels mitkomponiert. Menschlich wird es vor den hauchdünnen gedämpften Streichern, dem Rest des Gebundenen, dem die befremdende Stimme nichts Böses zufügen möchte. Kommentieren dann zwei Waldhörner gesangvoll jene Melodie¹⁰, so versöhnt der künstlerisch überaus gefährdete Moment das Unversöhnliche. Der bedrohlich stampfende Rhythmus der Tiere aber, Triumphreigen von Ochsen, die sich bei den Hufen fassen, mokiert prophetisch sich darüber, wie dünn und schwach Kultur ist, solange sie Katastrophen ausbrütet, die eilends den Wald einladen könnten, die verwüsteten Städte zu verschlingen. Am Ende plustert sich das Tierstück nochmals literarisch auf, durch eine Art panischer Epiphanie¹¹ des vergrößerten Urmotivs. Insgesamt pendelt es zwischen Allmenschlichkeit und Parodie. Sein Lichtkegel trifft jenes verkehrte Menschenwesen, das unterm Bann der Selbsterhaltung der Gattung deren Selbst zerfrißt und sich anschickt, die Gattung zu vernichten, indem es die Mittel in den verhängnisvollen Ersatz des eskamotierten Zwecks verhext. An den Tieren wird Menschheit ihrer selbst als befangener Natur inne und ihrer Tätigkeit als verblendeter Naturgeschichte: darum sinnt Mahler

ihnen nach. Wie in Kafkas Fabeln ist ihm Tierheit die Menschheit so, wie sie von einem Standpunkt der Erlösung aus erschiene, den einzunehmen Naturgeschichte selber verhindert. Mahlers Märchentön erwacht an der Ähnlichkeit von Tier und Mensch. Trostlos und tröstend in eins, entschlägt die ihrer selbst eingedenkende Natur sich des Aberglaubens an die absolute Differenz von beidem. Autonome Kunstmusik jedoch ging, bis Mahler, in die umgekehrte Richtung. Je mehr sie an der notwendigen Herrschaft über ihr Material Natur beherrschen lernte, desto herrischer war ihr Gestus geworden. Ihre integrale Einheit hat das Viele entmächtigt; ihre suggestive Gewalt weggeschnitten, was ablenken könnte. Das Bild von Glück bewahrt sie einzig noch in seinem Verbot. In Mahler rüttelt sie daran, möchte den Frieden mit dem Naturwesen und muß doch stets noch den alten Bann vollstrecken.

Das Scherzo der Vierten Symphonie, auf der Linie der beiden vorhergehenden, stilisiert die handfeste Allegorik des Weltgetümmels zum Totentanz. Ungut spielt die grelle Fiedel auf, einen Ganzton höher gestimmt als die Geigen, mit bizarr ungewohntem Klang, ohne daß das Ohr dessen Grund verstünde, und deshalb doppelt irritierend. Chromatische Akzidentien durchsäuern Harmonik und Melodik; das Kolorit ist solistisch, als fehlte etwas: als hätte Kammer-

musik parasitär im Orchester sich eingenistet. Aus Gleichnissen fürs Niedrige versteigt sich die Musik zur Unwirklichkeit, Schattenspiel des Getriebes, zweideutig zwischen Locken und Schluchzen, die traurige Regung vermischend mit der Flucht der Bilder, die sie durchhuschen. Ähnlich ambivalent ist eine Melodie der Holzbläser und später der Geigen, eine Art von cantus firmus zu dem hastenden Hauptthema¹² im Scherzo der Siebenten Symphonie, das nichts Harmloses mehr vorspiegelt. Von Mahler als »klagend« bezeichnet, vereint sie, wie nur Musik es kann, das drehorgelhaft Dudelnde des Weltlaufs mit der expressiven Trauer darüber. Den Durchbruch, dessen Spur nicht fehlt, gestaltet Mahlers Formgefühl im Scherzo der Vierten als Kontrast zum Geisterhaften; als Wirklichwerden, Blut Gewinnen, wie es schon die Triopartien suchen, die ohne Zwang an den Ländlercharakter des Hauptsatzes sich assoziieren; sekundenlang sinnlich wie selten bei Mahler, »sich noch mehr ausbreitend«¹³; Tschaikowsky wird gestreift, sogleich wieder verlassen, der Satz ins Geisternde, mehr und mehr Verdüsterte zurückgerufen, mit einem Schluß aus dem Phantasiehorizont des letzten Beethoven. Dabei wird stets die Serenität der Vierten als ganzer beachtet. Sie dämpft gemäßigt, freundlich fast das Makabre.

Auf der Höhe der Fünften Symphonie dann hat

Mahler die Antithese von Weltlauf und Durchbruch mit voller Konsequenz zum Prinzip der Komposition erhoben, im zweiten Satz. Paul Bekker erkannte ihn als eine Art von zweitem ersten Satz und als eine der großartigsten Konzeptionen Mahlers¹⁴. Er ist kein Scherzo sondern voller Sonatensatz von »größter Vehemenz«¹⁵. Weggefegt ist der Humor, der den Weltlauf aus einer Distanz zu belächeln sich vermißt, die jener keinem Menschen gestattet; er ist unwiderstehlich losgelassen samt allen Akzenten von Leiden, ohne Begütigung. Seine Proportionen, das Verhältnis der stürmischen Allegroteile zu den überwuchernden langsamen Einschiebseln aus dem Trauermarsch erschweren die Wiedergabe ungemein. Jene Proportionen dürfen nicht dem Zufall des So nun einmal Komponiertseins anheimfallen, sondern das ganze Stück muß von Anbeginn so klar auf den Kontrast hin organisiert werden, daß es in den Andanteteilen nicht stecken bleibt; der Wechsel bildet die Form. Besonders kommt es darauf an, daß auch die Prestopartien, ohne Konzession im Tempo, deutlich, thematisch gespielt werden und nicht im Wirbel verlorengelassen; sie balancieren die Trauermarschmelodien. Daß aber das dahinrasende Presto nirgendwohin führt, ist seine Formidee. Der Satz kennt, bei aller Dynamik, aller Plastik im Einzelnen, keine Geschichte, kein Wohin, eigentlich keine emphatische Zeit. Seine Geschichtslosigkeit

verweist ihn auf die Reminiszenz; die vorwärtstreibende Energie wird gestaut und strömt gleichsam zurück. Von dort jedoch kommt die Musik ihr entgegen. Die potentielle Dynamik des Trauermarschs, zumal seines zweiten Trios, entfaltet sich erst nachträglich in der integralen, sonatenhaften Durchkomposition, als Seitensatz des Prestos. Was gebunden war in der stationären Form des ersten Satzes, wird entfesselt. Zugleich aber bereiten die unterbrechenden Reminiszenzen den Boden für die Choralvision, in der der Satz dem Kreis sich entringt. Nur durch die formale Korrespondenz zwischen ihr und den langsamen Interpolationen vermag er das Hereinbrechende sich einzuverleiben, ohne in Chaos zurückzuschlagen. Vision und Form bedingen einander. Diese schließt mit einer Coda. Die Vision hat keine Schlußkraft. Endete der Satz mit ihr, so wäre sie Vision nicht länger. Aber die Coda gehorcht dem, was geschah: der alte Sturm wird zu seinem ohnmächtigen Nachhall.

Die Fanfare des Durchbruchs nimmt als Choral musikalische Gestalt an, nicht länger exterritorial, sondern thematisch vermittelt mit dem Ganzen. Daß aber die mächtige Wirkung doch nicht rein dem hier und jetzt Komponierten sich verdankt, sondern den Entwurf des Schlusses von Bruckners Fünfter Symphonie wiederholt und durch diesen hindurch die etablierte Autorität des Choralwesens, enthüllt die Un-

möglichkeit des Möglichen noch inmitten der Meisterschaft. Das Erscheinende ist entstellt | von Schein. Was ganz es selbst sein sollte, trägt die Spur von Trost und Zuspruch, der Versicherung eines nicht Gegenwärtigen. Ohnmacht begleitet die sich manifestierende Macht; wäre sie das Versprochene, nicht länger Versprechen, so brauchte sie nicht als Macht sich zu beteuern. Nichts war für Mahlers Musik im überlieferten Kanon der Formen noch so unbestritten, als daß die Paradoxie des von ihr Gewollten darein sich hätte flüchten dürfen. Zuschanden werden die Worte aus der Schlußszene des Faust, die Mahler später unvergleichlich vertonte. Es ist nicht gelungen. Die utopische Identität von Kunst und Wirklichkeit mißrät. Noch dem jedoch stellt sich der Ernst von Mahlers Musik im Fortschritt seines kompositorischen Vermögens nicht weniger als in dem seiner entzaubernden Erfahrung. Kompositorische Verbindlichkeit, wie sie den Widerwillen gegen den programmatischen Überschuß zeitigte, nötigt Mahler so lange dazu, den Durchbruch musikalisch auszuformen, seiner Naivetät und Kunstfremdheit sich zu begeben, bis er selber formimmanent wird. Dagegen aber ist seine eigene Idee nicht immun. Kompositorische Logik kritisiert, was sie darstellen will; je gelungener das Werk, desto ärmer die Hoffnung, denn diese überstiege die Endlichkeit des in sich stimmigen Werkes. Etwas von sol-

cher Dialektik trägt in allem sich zu, was Reife genannt wird, und deren vorbehaltloses Lob läßt immer auch von Entsagung sich korrumpieren. Das wird zur Not des ästhetischen Urteils. Um der Unzulänglichkeit des Gelingenden willen wird das Unzulängliche, das jenes Urteil richtet: das nicht Gelungene, Ereignis. Ungewiß, ob nicht wegen des Bruchs zwischen dem Weltlauf und dem, was anders wäre, mehr Wahrheit ist, wo dies Andere ohne den Anspruch, das Subjekt sei im Werk seiner habhaft, aufglänzt und im Bekenntnis seines Scheins die eigene Scheinhaftigkeit abwirft, als wo der Immanenzzusammenhang des Komponierten Immanenz des Sinnes vortäuscht und auf der eigenen Wahrheit insistiert, bloß um als ganzer zum Trug zu werden, genährt von allem partikular Scheinhaften, das er ausmerzte. Dennoch darf Musik gegen die eigene Logik nicht sich verstocken. Umsonst nicht eignet dem D-Dur-Choral des zweiten Satzes der Fünften abermals das Phantasmagorische einer Himmelserscheinung. Der Rest des kompositorisch Unverbindlichen daran mindert das Überästhetische, das der Choral vertritt: es behält den Makel von Veranstaltung. Um den Choral mit Gewalt zu investieren, wird er dem Blech überantwortet, das seit Wagner und Bruckner entwürdigt ward vom Trara. Mahler war der letzte, das zu überhören. Kompositorische Integration, die Liquidierung des intentionalen

Überschusses involviert bei ihm jene Kritik am Schein, die dann in Schönberg und seiner Schule ausdrücklich ward. Weniges vielleicht bezeichnet die fortschreitende Sublimierung von Mahlers Reaktionsweise so genau, wie daß er immer konsequenter darauf verzichtet, Hauptthemen neudeutsch vom Blech unterstreichen zu lassen. Den höchst erfahrenen Orchesterleiter mag technisch dazu bewogen haben, daß jenes Mittel, wie sämtliche probaten, rasch sich verbraucht, auch in seinen eigenen Symphonien; alle vom Blech herausgeschmetterten Themen ähneln einander fatal und gefährden das symphonisch Wichtigste, das Es selbst Sein des Einzelnen und damit die Plastik des Verlaufs. In den Spätwerken wird die Gewalt des Blechs zur momentanen, ängstigen oder niederschmetternden; es ist kein Grundregister des Gesamtklangs mehr. Die Sublimierung des Durchbruchs aber, wie Technik sie erheischt, ist teleologisch in jenem selbst schon angelegt. Damit er authentisch sich darstelle, muß auf ihn hin komponiert werden. Danach wird nicht nur die kompositorische Fiber gemodelt, sondern der Augenblick selbst gerät zwangsläufig in einen Funktionszusammenhang mit ihr, der ihn mehr stets des Buchstäblichen, grob Materiellen enteignet. In der Ersten Symphonie, welche die Spannungen der Mahlerschen Musik nicht austrägt sondern exponiert, liegt das offen zutage. Nach

dem Durchbruch, beim Eintritt der Reprise also, kann nicht einfach formgerecht wiederholt werden. Die Rückkunft, die der Durchbruch evoziert, muß dessen Resultat: ein Neues sein. Um das kompositorisch vorzubereiten, entsteht in der Durchführung ein neues Thema, dessen motivischer Kern, zu ihrem Beginn, in den Celli eingeführt wird¹⁶. Daraus formiert sich ein episodischer Hörnersatz¹⁷, und dann beherrscht es, wie ein Beethovensches ›Modell‹, die spätere Durchführung, um beim Wiedereintritt der Tonika gewissermaßen nachträglich als das Hauptthema sich zu enthüllen, das es an Ort und Stelle niemals war¹⁸. Ebenso löst es die Verpflichtung zu einem Neuen ein, die von der Fanfare ausgeht, wie insgeheim durch seine langwierige Geschichte das Ganze, im Geist der Sonate und gegen ihn zugleich, aus ihm herausgesponnen ist. Um des Durchbruchs, des Anderen willen verstärkt sich die Formimmanenz, und die absolute Antithese wird entschärft, welche der Durchbruch stipuliert.

Dazu taugte der Wiener Klassizismus nicht; keine Musikgesinnung, auf welche der Begriff des philosophischen Idealismus paßt. Der mächtigen Konsequenzlogik Beethovens fügte Musik sich zur lückenlosen Identität, zum analytischen Urteil. Die Philosophie, der sie darin sich anbequemte, hat auf ihrer Hegelschen Höhe den Stachel solcher Idee verspürt. In

einer Anmerkung zur Theorie des Grundes im zweiten Teil der Wissenschaft der Logik wird den Gründen des szientifischen Denkens – Kant ist nicht genannt – vorgeworfen, daß sie »nicht vom Fleck« kämen, auf Tautologien hinausliefen: weil der Grund »nun durch dieß Verfahren nach dem Phänomen eingerichtet ist, und seine Bestimmungen auf diesem beruhen, so fließt dieses freilich ganz glatt und mit günstigem Winde aus seinem Grunde aus. Aber die Erkenntniß ist hierdurch nicht vom Fleck gekommen; sie treibt sich in einem Unterschiede der Form herum, den dieß Verfahren selbst umkehrt und aufhebt.«¹⁹ Der gesunde Menschenverstand, der seine Erklärungen aus den ohnehin vorhandenen Tatsachen heraus abstrahiert und dann für Erkenntnisse ausgibt, wird als dumm denunziert. Gegen ihn rebelliert Mahler. Hat Musik überhaupt mehr mit der dialektischen Logik gemein als mit der diskursiven, dann möchte sie bei ihm eben das, wozu Philosophie mit Sisyphusanstrengung das herkömmliche Denken, die zu starrer Identität versteinerten Begriffe veranlaßt. Seine Utopie ist jenes Vom Fleck Kommen des Gewesenen und des noch nicht Gewesenen im Werden. Wie für Hegel schon in der Kritik des Identitätssatzes²⁰, ist für Mahler Wahrheit das Andere, das nicht Immanente und dennoch aus Immanenz Aufsteigende: ähnlich auch spiegelte bereits bei Hegel sich die Kantische Lehre von der Syn-

thesis. Nur als Gewordenes ist etwas, anstatt bloß zu werden. Das ökonomische Prinzip der traditionellen Musik jedoch, ihre Art Determination erschöpft sich im Tauschen des Einen um das Andere, von dem nichts bleibt. Sie geht auf eher, als daß es ihr aufginge. Das Neue, das sie nicht vollends zu beherrschen vermöchte, scheut sie. Unter diesem Aspekt war bis zu Mahler auch große Musik tautologisch. Das war ihre Stimmigkeit; die des widerspruchslosen Systems. Von Mahler wird es gekündigt, der Bruch wird zum Formgesetz. »Was anders ist, das lerne nun auch!«²¹

Vermittelt Mahlers Entwicklung im Komponierten zwischen dem Weltlauf und dem, was anders wäre, so möchte solche Vermittlung, um tief genug zu geraten, schon im kompositorischen Stoff entdeckt werden. Das ist, was der Weltlauf erfaßt, wovon er sich bewegt und was doch nicht ganz ihm gleicht; das Beherrschte, das drunten harret oder hinabgestoßen wurde. Dort erhofft sich Mahlers Musik, mit einer die Musiksprache selbst affizierenden und damit radikalisierten Romantik, das Unmittelbare, das das Leiden an Entfremdung als an universaler Vermittlung zu beschwichtigen vermöchte. Ursprünglich benutzten die Fanfaren die Naturtöne der Blechinstrumente. In der Einleitung zur Ersten Symphonie, wo die Klarinetten die Fanfare antezipieren, gesellen sogleich sich Natur-

laute hinzu; die fallende Quart, die von je dafür gilt, ein unartikulierte Crescendo und Diminuendo der heraufgezogenen Oboen, Kuckucksrufe der Holzbläser, ohne Rücksicht auf Metron und Tempo hereinschallend wie danach immer wieder bei Mahler. Seine Symphonik hascht nach unreglementierten Stimmen des Lebendigen bis zum Abschiedsgesang des Lieds von der Erde, den es ins Amorphe zieht. Was über der Gestalt wäre, ist der eigenen Gestalt nach dem verschwistert, was noch nicht Gestalt hat; die Parusien der Übernatur, in denen Sinn sich entlädt, sind zusammengesetzt aus Fragmenten von sinnverlassenem Natürlichem. Aber Mahlers wache Musik weiß unromantisch wiederum, daß Vermittlung universal ist. Noch die Natur, die sie umwirbt, ist Funktion dessen, wovon sie sich entfernen möchte; ohne vermittelndes Bewußtsein behielte Verhängnis, der Mythos, das letzte Wort. – Seitdem Ästhetik das Naturschöne vernachlässigt, dem noch Kant die Kategorie des Erhabenen vorbehielt, während Hegel es verachtete, passiert in der Kunst der Begriff Natur unbesehen. So eng knüpfte seitdem sich das Netz der Vergesellschaftung, daß man an der bloßen Antithesis dagegen ein Arcanum hütet, das nicht beredet werden darf. Denn Natur, Gegenbild menschlicher Gewaltherrschaft, ist selber deformiert, solange Mangel und Gewalt ihr angetan werden. Auch wo Mahlers Musik jedoch Asso-

ziationen an Natur als Landschaft weckt, verabsolutiert sie diese nirgends, sondern liest sie aus dem Kontrast zu dem heraus, wovon sie abweichen. Technisch werden die Naturlaute relativ durch den Gegensatz zu der sonst bei Mahler vorwaltenden syntaktischen Regularität: seine musikalische Prosa ist keine primäre, sondern wächst als freier Rhythmus am Vers. Natur bei ihm ist als bestimmte Negation der musikalischen Kunstsprache von dieser abhängig. So setzt der peinigende Orgelpunkt des Anfangs der Ersten Symphonie das offizielle Ideal guten Instrumentierens voraus, um es zu verwerfen. Die Flageolets jenes Klangs hat sein Bedürfnis nach Verfremdung erst nachträglich gefunden: »Als ich in Pest das A in allen Lagen hörte, klang es mir viel zu materiell für das Schimmern und Flimmern der Luft, das mir vorschwebte. Da fiel mir ein, allen Streichern Flageolett zu geben (den Geigern zu höchst bis zu den Bässen zu tiefst, die ja auch Flageolets besitzen): nun hatte ich es, wie ich es wollte.«²² Ein höchst plausibler Bericht von Natalie Bauer-Lechner belegt, wie sehr das Bewußtsein solcher positiven Negation, der Protest gegen das mittlere kompositorische Schönheitsideal, Mahlers technische Verfahrensweise leitete: »Wenn ich einen leisen, verhaltenen Ton hervorbringen will, lasse ich ihn nicht ein Instrument spielen, das ihn leicht hergibt, sondern lege ihn in jenes, wel-

ches ihn nur mit Anstrengung und gezwungen, ja oft mit Überanstrengung und Überschreitung seiner natürlichen Grenzen zu geben vermag. So müssen mir Bässe und Fagott oft in den höchsten Tönen quieken, die Flöte tief unten pusten. Hierher gehört auch die Stelle im vierten Satz (der Eintritt der Violen ist dir ja gegenwärtig?) ... Auf diese Wirkung freue ich mich immer und nie hätte ich den gepreßten, gewaltsamen Ton hervorbringen können, wenn ich sie den hierin leicht ansprechenden Celli gegeben hätte.«²³ Wie im Verhältnis zum bequemen Normklang sind die Mahlerschen Naturstellen insgesamt definiert als überschärfte Differenzen von der musikalischen Hochsprache, so wie das Naturschöne selbst gegenüber den vermeintlich gereinigten Formkategorien des Geschmacks: Denaturierung der zweiten Natur. Die Flecken | der musikalischen Logik, an denen dann Mahlers eigene Selbstkritik sich betätigt, sind zugleich hervorgebracht von der Intention, die auf dem scharfen Grat zwischen dem Sinnwidrigen und dem qualitativ Neuen als dem Sinn wandert. Desultorisch spielt Mahler bereits mit dem Zufall. Natur, versprengt in die Kunst, wirkt allemal unnatürlich: nur indem der kompositorische Ton so sich übertreibt wie bei Mahler allerorten, stößt er ab von der Konvention, zu der die Formsprache der abendländischen Musik in Mahlers Epoche geworden war, während er dort noch

beheimatet sich fühlte. Er raubt ihr die Unschuld. Durch den Gegensatz der sprengenden Intention zu jener Musiksprache verwandelt sie sich unvermerkt aus einem Apriori in ein Mittel der Darstellung: ähnlich markiert bei Kafka die nachdrücklich konservative, an Kleist geschulte, episch-gegenständliche Prosa den Gehalt durch ihren Kontrast zu ihm.

Im heraufdämmernden Antagonismus zwischen der Musik und ihrer Sprache offenbart sich einer der Gesellschaft. Die Unvereinbarkeit von Innen und Außen läßt nicht mehr, wie im klassizistischen Zeitalter, geistig sich harmonisieren. Darüber wird das Bewußtsein von Mahlers Musik abermals zum unglücklichen, das jenem Zeitalter erledigt dünkte. Ihm erlaubt die geschichtliche Stunde nicht länger, unter den bestehenden Verhältnissen die Bestimmung des Menschen für vereinbar zu halten mit den institutionellen Mächten, die ihn, wenn er sein Leben erwerben will, zum ihm Konträren nötigen, ohne daß er darin irgend sich wiederfände. Das hämmerte dem auf Ferienmonate eingeeengten Komponisten bis zur physischen Vernichtung der Musikbetrieb ein, den zu verachten er auch als Wiener Operndirektor und Dirigierstar nicht sich abgewöhnte. Das Hohe, dessen die Wirklichkeit bloß noch spottet, artet zur Ideologie aus. Darum wird Mahlers Verhältnis zum Niedrigen dialektisch. Wohl schrieb er: »Die Musik muß immer ein Sehnen enthal-

ten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus.«²⁴ Aber seine Symphonien spüren besser als er selbst, daß, was solche Sehnsucht meint, nicht als Oberes, Edles, Verklärtes darzustellen ist. Sonst würde es zur Sonntagsreligion, zur dekorativen Rechtfertigung des Weltlaufs. Soll das Andere nicht verschachert werden, so ist es incognito, beim Verlorenen aufzusuchen. Nicht was über den Betrieb der Selbsterhaltung erhaben sich dünkt, von dem es profitiert, entgeht jener Konzeption zufolge dem Schuldzusammenhang, sondern was unter die Räder kam, die Last zu tragen hat und daran zu jenem Gegendruck erwacht, den die *coincidentia oppositorum* von Mahlers Musik zusammendenkt mit dem utopischen Sprengstoff. Ihn widerte die eigene Position an, auf die er doch nicht verzichten mochte, weil er den Weltlauf zu genau kannte, um nicht stets dessen gegenwärtig zu sein, daß Mangel ihm jene Spanne an Freiheit verweigern könnte, deren seine menschliche Bestimmung bedurfte. Die sozialistische Neigung des Arrivierten aber gehört einer Epoche an, in der das Proletariat selbst schon eingliedert war. Der Instinkt des Enkels der Hausiererin hält es nicht mit dem, was zu jenen Bataillonen sich formiert, welche die stärkeren sind, sondern, sei's auch verzweifelnd und illusionär, mit dem Rand der Gesellschaft. Das nicht Domestizierte, in das Mahlers Musik mit Einverständnis sich

versenkt, ist zugleich auch archaisch, veraltet. Deswegen band die Kompromißfeindliche sich ans tradierte Material. Es gemahnte sie an die Opfer des Fortschritts, auch die musikalischen: jene Sprachelemente, welche vom Prozeß der Rationalisierung und Materialbeherrschung ausgeschieden wurden. Nicht den Frieden wollte Mahler bei jener Sprache finden, den der Weltlauf verstört, sondern er hat sie in die Gewalt genommen, um mit ihr der Gewalt zu widerstehen. Der schäbige Rückstand des Triumphs klagt die Triumphierenden an. Mahler entwirft ein Rätselbild aus jenem Fortschritt, der noch nicht begonnen hat, und der Regression, die nicht länger als Ursprung sich verkennt.