

|V

Wie das romangleich von den Schemata emanzipierte Einzelne zur Form sich gestaltet und von sich aus autonome Zusammenhänge inauguriert, wird zum spezifischen Problem der Mahlerschen Technik. Sie soll Mahlers Paradoxie, die Totalität eines nicht Eingefassten, nicht Überwölbten entfalten, Synthesis von Offenheit und Geschlossenheit. Das visiert schon ein berühmter und naiver Ausspruch des jungen Mahler: eine Symphonie schreiben sei »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«¹. Zunächst erscheint dabei Technik gegenüber dem Komponierten noch als Auswendiges, im Dienst der Intention Anzuwendendes. Der Titel Symphonie der Tausend, den die Konzertdirektionen von 1910 zu seinem Verdruß der Achten Symphonie anhängen, beutet diesen Aspekt aus. Musik, welche die Welt noch einmal sein will, möchte alles aufbieten, was die Welt für ihren Zweck parat hat, ohne zunächst viel darum sich zu bekümmern, wie Verfügbarkeit und Idee miteinander sich vertragen. Rasch aber wird Mahlers Vorstellung von Technik durch die eigene Logik über jenen Ansatz hinaus getrieben. Als bloßes Aufgebot der orchestralen Mittel und anderer sogenannter Errungenschaften der Zeit bliebe sie dem Komponierten nicht

weniger äußerlich als der überlieferte Formenkanon. Weil der kompositorische Komfort mit Mahlers unkomfortablen Absichten schlecht zusammengeht, meistert er denn auch jene Technik nicht so souverän wie Strauss, der Musterkonservatorist als Genius. Mühsam muß er, etwa durch nachträgliches Bachstudium, erwerben, was Komponisten, die von ihrer Kultur so durchdrungen sind wie Debussy, mitbringen. Die vorhandenen Mittel schicken sich nicht zur Mahlerschen Intention aufs nicht Vorhandene. Nicht nur muß er sie lernen, sondern vieles daraus, wie den satten Klang Wagners oder den ohne Hemmung zum Ganzen eilenden Schwung des noch in seinen Exzessen umgänglichen Strauss vermeiden. Er entwirft eine veränderte Idee von Technik selber, die integrale, die des Inbegriffs von kompositorischem Zusammenhang. An ihm partizipieren alle musikalischen Dimensionen als Teilmomente; er läßt keine von ihnen unangefochten. Aus der Gegenwehr gegen die Meisterschaft der anderen, die zur Fertigkeit verkommen war; aus den unverschämten und provokatorischen Unbeholfenheiten der Ersten und Dritten Symphonie wird Meisterschaft restituiert, die schließlich den technischen Standard der Zeit durch die Identität des Komponierten und der Erscheinung unter sich läßt; im Gedanken an Mahler beanstandete Alban Berg an Strauss denn auch die Technik. Daß jedes Werk Mahlers das vorhergehende

kritisiert, macht ihn zum Entwicklungskomponisten schlechthin; wenn bei einem, kann man bei seinem keineswegs umfangreichen *œuvre* von Fortschritt reden. Was er besser macht, wird stets zu etwas Anderem; daher die höchst unbrucknerische Buntheit der Folge seiner Symphonien. Zur permanenten Selbstkorrektur mag den Komponisten die Probiertechnik des Dirigenten geschult haben, der gern retuschierte und uminstrumentierte. Auch wo er eigenes Älteres umkreist, wird fortgeschritten. In der ersten Nachtmusik der Siebenten Symphonie fluoreszieren die Wunderhornlieder als schon unwiederbringliche. Die Achte, an der man Analogien zur Zweiten bemerkt hat, klingt nach der kühneren Harmonik der Siebenten über weite Strecken schlicht diatonisch. Strauss soll nach der Münchener Premiere über das viele Es-Dur sich mokiert haben. Aber sie deckt als Keimblatt überraschend vieles aus der Spätphase, bis zu Anklängen an das Stück von der Jugend des Lieds von der Erde. Mahlers harte Entwicklungslinie schreibt schon, wie die wesentlicher Exponenten der neuen Musik, mit dem Fortgang des einzelnen Komponisten von Werk zu Werk musikalische Geschichte. So energisch verfuhr dann Schönberg, während bei Strauss die Bewegung nach der Elektra mit selbstmörderischer Vorsicht gebremst wird, und bei Reger, nachdem einmal die panchromatische Verfahrungsweise

etabliert ist, kaum eine stattfindet. Nicht ihnen, nur Mahler ist ein Spätstil jenes höchsten Ranges zuteil geworden, der, nach Alban Bergs Wort, über die Dignität eines Komponisten entscheidet. Schon Bekker ist es nicht entgangen, daß die letzten Stücke dessen, der kaum älter als fünfzig Jahre wurde, Spätwerke im nachdrücklichsten Sinn sind: sie stülpen das unsinnlich Inwendige nach außen. Wieviel Mahlers kritischer Wille aber zu seiner Entwicklung beitrug, läßt schon an der mittleren Zeit sich belegen. Weder vergißt er in der Siebenten Symphonie, was er in der Sechsten vollbrachte, noch wartet er mit einem Aufguß auf: Phantasie konzentriert auf ihre Umrisse eine Lichtquelle, unter der sie nicht wiederzuerkennen sind. Die produktive Gereiztheit des Kapellmeisters dürfte an einem Erstarrenden in der Sechsten, vor allem im Scherzo, sich geärgert haben; mit der ursprünglich publizierten Fassung war er nie ganz zufrieden und hat viel uminstrumentiert; seine letzte Anordnung der Sätze, mit dem Es-Dur-Andante vor dem Finale, sollte man achten, allein schon des Modulationsplans wegen; Es-Dur ist die Paralleltonart des c-moll, mit dem das Finale beginnt, um erst nach langer Vorbereitung für a-moll als endgültige Haupttonart sich zu entscheiden. Ein Gegengift gegen das Starre fand Mahler bei jenem Elan von Richard Strauss, der in den ersten Satz der Siebenten vernehmlich hin-

eintönt, unmittelbar vor der Reprise der Einleitung und dann, vor allem, vor der des Hauptsatzes². – Die erste auffällige Station von Mahlers Entwicklung war die Vierte Symphonie, die wahrscheinlich eben darum die ›vorhandenen Mittel‹ so sehr beschnitt. Der qualitative Sprung danach ist trotz der unterirdischen Gänge der Vierten zur Fünften unbestritten. Schwerlich stehen, wie eine hilflose Erklärung es will, die mittleren Werke im Gegensatz zu den vorgeblich metaphysischeren früheren fest auf der Erde. Ihre Faktur indessen ist unvergleichlich reicher, auch gestraffter: tatsächlich kennen sie die Welt besser. Was früher entworfen war, soll nun ausgeführt werden; die Elemente der Wunderhornsymphonien werden reflektiert, so etwa die Trompetenfanfare aus dem ersten Satz der Dritten in der Einleitung zum Finale der Sechsten³. Ein sich selbst entäußerter, fern gerückter Mahler bündigt das zu früh Formulierte zur Authentizität; darum mögen die mittleren Symphonien, wesentlich produktive Wiederholung, wo sie sich nicht eingreifend kontrollieren, Schablonenhaftes dulden, wie es in den spontan herausgeschleuderten Jugendwerken nicht begegnet. Erst in der Spätphase gewinnt er retrospektiv zweite Unmittelbarkeit. | Durch Selbstreflexion objektiviert sich seine musikalische Intelligenz wie vormals die von Beethoven und Brahms, nicht als subjektive Eigenschaft des Komponisten sondern als

eine der Sache selbst, die ihrer inne und damit eben zum Anderen wird. Die Leistungen der Mahlerschen Technik sind die ihren, Sorge um plastische Komposition und damit um Vergegenwärtigung. Sie hat den von der Musikgeschichte behend als Romantiker Rubrizierten aus dem romantischen Bannkreis herausgeführt. Ähnlich wie Wagner träumt sein Werk von scheinlosem, ernüchtertem, nicht verklärendem Komponieren. Daran schulte es sich zur bestimmten Negation der musikalischen Ideologie der Periode. Heftig hat Mahler gegen das musikalisch Dumme reagiert, das im neunzehnten Jahrhundert nicht weniger sich breitmachte als im achtzehnten und siebzehnten; ihn ekelte vor der infantilen Wiederholung. Aber ihm schon war auch bewußt, daß das tektonische Element, wie es die Wiederholung primitiv vertritt, wiederum nicht extirpiert werden kann. Mit diesem Widerspruch hat seine Intelligenz fertigzuwerden. Alles, wodurch die Jugendsymphonien, die Zweite zumal, bestachen, wird demgegenüber gleichgültig.

Die dergestalt fortschreitende Technik Mahlers hat ihre *differentia specifica* von der anderer Komponisten in der Variante, im Gegensatz zur Variation. Auch er schrieb, im Adagio der Vierten, Variationen; anderes, wie das Finale der Neunten, ist zumindest variationsähnlich. Aber das Variationsprinzip definiert nicht in der Schönbergischen Weise die Zusam-

mensetzung seiner Musik, ihre ›peinture‹. Die Mahlersche Variante ist die technische Formel für das episch-romanhafte Moment der immer ganz anderen und gleichwohl identischen Gestalten. Zu vergleichen wäre irgendeine Beethovensche Variationsfolge mit einem beliebigen Lied Mahlers wie dem nächtlichen der Schildwache. Bei Beethoven werden einzelne Strukturmomente, zuvor die Generalbaßführung der Harmonien, festgehalten; andere, so die Einheiten der Bewegung oder die Lage der motivischen Hauptbestandteile, von Variation zu Variation folgerecht abgeändert. Bei Mahler wiederholt sich, nach der ersten Interpolation der Strophe des Mädchens, das Anfangsthema unangefochten, aber mit einzelnen sinnfälligen Modifikationen wie dem Ersatz der fünften Stufe von B-Dur im ersten Takt durch die fünfte der Paralleltonart g-moll, dann der sechsten Stufe von B-Dur durch einen mehrdeutigen übermäßigen Dreiklang und weiter des Zwischenspieltaktes auf der ersten Stufe von B-Dur durch die erste von G-Dur, jedoch mit treu korrespondierender Fortsetzung bis zur nächsten Differenz drei Takte später. Überall ist die Gesamtstruktur unverkennbar konserviert, überall aber sind in sie Finten eingelegt, harmonische Proportionen wie die von Dur- und Mollklängen gegenüber dem ersten Auftreten umgekehrt und dadurch die Anfangsformulierung des Themas nachträglich revoziert,

als wäre sie dem improvisatorischen Belieben anheimgegeben. Durchweg bleibt der allgemeine Umriß der Mahlerschen Themen intakt. Es sind Gestalten, so wie die psychologische Theorie vom Vorrang des Ganzen über die Teile den Terminus verwendet. Inmitten dieser zugleich drastischen und vagen Identität jedoch ist der konkrete musikalische Inhalt, vor allem die Folge der Intervalle, nicht fixiert. Sind in Beethovens thematischer Arbeit gerade die kleinsten Motivzellen der Themen verbindlich für ihre Fortspinnung zu qualitativ verschiedenen Themenkomplexen; ist bei ihm die thematische Großstruktur technisches Resultat, so wandeln stattdessen bei Mahler die musikalischen Mikroorganismen inmitten der unverkennbaren großen Konturen der Hauptgestalten ohne Unterlaß sich ab, am rücksichtslosesten im ersten Satz der Dritten Symphonie. Die Beschaffenheit der Mahlerschen Themen qualifiziert sie besser zur thematischen Arbeit als zur motivischen. Ihre kleinsten Elemente sind unscharf bis zur Irrelevanz, weil die Ganzheiten selber zu wenig feste Größen darstellen, als daß sie in Differentiale aufzuspalten wären. Stattdessen werden umfangreichere Gruppen mit jener Vagheit erinnert, wie sie oft genug das musikalische Gedächtnis an sich erfährt. Das macht es möglich, sie umzunuancieren, umzubeleuchten, schließlich umzucharakterisieren, so daß die Varianten dann doch die Großthemen betref-

fen und schließlich tektonische Funktion gewinnen, ohne daß die Themen motivisch zergliedert zu werden brauchten. Solche Largesse in der Behandlung des Materials, wiederum dem Beethovenisch-Brahmsischen Ökonomieprinzip konträr, legitimiert technisch die Großflächigkeit von Mahlers epischer Symphonik. Bei ihm wird in Komplexen, Feldern gedacht. Er hat nichts von jener musikalischen Reaktionsform, die um jeden Preis Kontraktion wünscht und die nach ihm zuzeiten Ausschließlichkeit reklamierte. Sein symphonischer Atem verdankt sich nicht der gestauten Beethovenschen Kraft des Weiter, sondern der Großheit eines in die Ferne schauenden Gehörs, dem virtuell überall bereits die entlegensten Analogien und Folgen gegenwärtig sind wie der ihrer selbst mächtigen Erzählung.

In der Mahlerschen Themenkonzeption als der von ›Gestalt‹ mit mobilem motivischen Inhalt bahnt die Praxis der Schönbergischen Zwölftontechnik sich an, die gern stabile rhythmische Muster mit Tönen wechselnder Reihenformen ausfüllt. Weil Mahlers Themen, als relativ stabile, nicht in stetiger Entwicklung verändert werden, exponiert er sie aber auch nicht. Der Begriff des Themas als eines bestimmt Gesetzten und dann sich Modifizierenden ist ihm nicht adäquat. Eher ergeht es dem Kern wie Erzähltem in der mündlichen Überlieferung; bei jeder neuen Wiedergabe

wird es ein wenig anders. Das Prinzip der Variante entspringt im variierten Strophenlied, insofern auch dessen Strophen nie eingreifend variiert werden können. Balladenhaft-antipsychologisch, wie Refrains kehren sie formelhaft wieder und sind doch so wenig starr wie homerische Formeln. Was geschah und was geschehen wird, affiziert sie. Sie bleiben auch nicht isoliert, sondern schieben oft sich ineinander. Meist wird an den kritischen Scharnieren, Abkömmlingen der Strophenenden, abgewichen. Das Verhältnis der Abweichungen zueinander, das Maß ihrer Nähe und Entfernung, ihre Proportionen und syntaktischen Beziehungen bilden die konkrete, auf keine allgemeine Regel zu destillierende Logik von Mahlers epischem Komponieren. Stimuliert aber die Technik der Variante den Formverlauf, so ist die Variante zugleich Prototyp seiner Form selber, als eines wie die musikalische Sprache Bleibenden und dennoch in Abweichung von der musikalischen Sprache werdenden. Auf den festen identischen Kern, den es gleichwohl gibt, läßt nur schwer der Finger sich legen: als entzöge er sich der mensuralen Schrift. Kein Thema ist positiv, eindeutig da, keines wird je ganz fertig, endgültig; sie tauchen auf und unter im Zeitkontinuum, das von ihrer Unverbindlichkeit ebenso wie von der Stringenz der Abweichungen selber wiederum konstituiert wird. Insofern sind die Varianten die Gegenkraft zur

Erfüllung. Sie enteignen das Thema seiner Identität; die Erfüllung ist positive Erscheinung dessen, was das Thema noch nicht war. – In manchen Sätzen, die Hauptthemen üblicher Prägung benutzen, ragen sie aus dem tatsächlichen musikalischen Verlauf eigentümlich heraus, so als wäre dieser nicht ihre eigene Geschichte; dem Andantethema der Sechsten Symphonie, einer recht geschlossenen Melodie, hat bereits Paul Bekker attestiert, daß sie während des Stückes gleichsam vergessen zu werden trachte. Stößt man in Mahlers thematischen Kernen auf ein Dinghaftes, Abgeleitetes, dann spottet dies nicht Spontane andererseits der Verdinglichungen der Formenlehre. Daß sie keine freien Setzungen des Subjekts sind und in ihrer Uneigentlichkeit gegen dessen Herrschaftsanspruch sich behaupten, entzieht sie zugleich der kompositorischen Hand, die sie zum Definitiven meißelte. Sie haben keine Wände innerhalb der Form, und ihr Verhältnis schafft jene Perspektive eines Ganzen, welches sonst die liedähnlich gerundeten Themen der nach-Beethovenschen Romantik verdrängen. Bei Themen, die bewahrt, aber nicht fest geronnen sind und die wie aus einer kollektiven Bilderwelt heraufkommen, wäre an Strawinsky zu denken. Aber die Mahlerschen Varianten sind auch keine unregelmäßigen, schief zusammengesetzten, untereinander unverbundenen Kuben. Sie stellen nicht die Zeit still, sondern werden von ihr

produziert und produzieren sie in Konsequenz dessen, daß man nicht zweimal in denselben Fluß steigen kann. Die Mahlersche Dauer ist dynamisch. Das Ganz-anders seiner Fortsetzungen bindet keine Maske vor äffende Immergleichheit, sondern schmiegt innig der Zeit sich an, indem es noch in der traditionellen subjektiven Dynamik ein Dinghaftes wittert, den starren Kontrast zwischen dem einmal Gesetzten und dem, was daraus wird. Sein Prinzip ist nicht Gewalt sondern deren Negation. Der Fortgang willfahrt den qualitativen Implikationen der Gestalten. Mahlers Technik der Variante reicht bis ins musikalische Idiom hinunter, das jene Gestalten beseelt. Die Varianten sind der Schauplatz seines Dialekts; die Hochsprache schimmert hindurch, die Worte klingen näher und verschieden. Stets sind die Varianten technische Formeln der Abweichung von dem, was Recht behält, Geschichte schreibt, vom Offiziellen, das obenauf ist. Als Andersheit des Vertrauten dürfte die Variante an Mahler zuerst locken. Bei der »mit Humor« bezeichneten, grellen Passage der Es-Klarinette aus dem Scherzo der zweiten Symphonie⁴ wäre noch auszumachen, wie der Gang unverzerrt lauten müßte. Später sind die Mahlerschen Varianten nicht länger bequem als Karikaturen eines Regulären lesbar, sondern kompositorisch determiniert. Dafür bietet die Musiksprache Einsatzstellen, die Mahler ererbte; der Tonfall der

österreichischen Komponiertradition ist von der Abweichung gesättigt, schon bei Schubert Mozart gegenüber.

Die Variantentechnik mag in einer Erfahrung wurzeln, die wohl jeder Musikalische früh machte und die nur von einem Respekt überwuchert wird, vor dem Mahler der vor der Sache feite: daß Variationen vielfach nach ihrem Thema enttäuschen, daß sie dabei verharren, es seines Wesens berauben, ohne es doch wahrhaft in ein Anderes zu entwickeln. So wird durchweg das Thema in älteren Figuralvariationen verschandelt, aber selbst noch in solchen des Beethovenschen Typus wie einigen aus dem zweiten Satz der Kreuzersonate. Die Mahlersche Variante übt produktive Kritik daran. Ihrem Gesetz zufolge darf die Abweichung nie das Modell nach Intensität und Sinn schwächen. Manchmal übernehmen bei Mahler Motive die Rolle des Jokers aus dem Kartenspiel, dessen ins Ornamentale transponierten Bildern die der Mahlerschen Musik überhaupt ähneln; sie sieht gelegentlich aus wie Kartenkönige. Über die Varianten solcher Jokermotive wird man leicht hinweggleiten, als wären sie Zufall; ein Moment des Zufälligen in ihrem Wechsel wohnt ihrem Sinn selber ebenso inne wie der Zufall den Glücksspielen. Aber der verweilende Blick deckt selbst in ihnen die kompositorische Logik auf. Eines ist addiert aus dem Schluß der ersten und dem

Anfang der zweiten Halbphrase des Hauptthemas im Eröffnungssatz der Vierten Symphonie⁵, des Reichs der Schelle. Begleitet wird es von der Unterdominante. Sein Endglied wird sogleich herausoperiert⁶, und eine erste Variante folgt unmittelbar darauf⁷. Noch berührt sie die Unterdominante auf dem guten Taktteil, verläßt sie aber schon mit dem zweiten durch eine Ausweichung nach a-moll, der auskomponierten zweiten Stufe der Grundtonart. Die Harmonik ist gegen die Elementarform |des ersten Auftretens intensiviert. Dafür gibt die Melodik nach. Bei identischem Rhythmus wird die charakteristische Aufwärtsbewegung der Sekund in der ersten Hälfte umgekehrt, und in den Sechzehnteln wird der fis-Höhepunkt vermieden: es bleibt, mit einer Tonwiederholung, bei dem e. Gerechtfertigt aber ist dies Decrescendo der Melodie durch die Linie: das vorausgehende Anfangsmotiv nämlich, welches das des Hauptthemas selbst variiert, steigt nicht mehr auf, sondern senkt sich von seinem Höhepunkt, der ersten Note h an, und diese Senkung begreift die Intervallverhältnisse des Jokermotivs ein. In der ersten Variante wirken demnach eine verstärkende und eine abschwächende Tendenz gegeneinander. Die zweite, zwei Takte später, sorgt für deren Ausgleich in entschieden fortschreitender Intensität. Die harmonische Ausweichung wird stärker durch den tonartfremden Baßton b, eine kräftige Nebenstufe.

Die Melodie aber, der die unmittelbar vorhergehende Gestalt noch im Ohr liegt, geht wieder in die Höhe, auf f, ohne doch das fis des Anfangs schon wieder zu erreichen. Diese Version wird, damit keine jähe Gewalt geschähe, beim nächsten Auftreten des Motivs wiederholt⁸, nur durch eine harmonische Alteration minimal verändert. Zwei Takte danach⁹ wird sie bestätigt: nun harmonisch weiter verstärkt durch nachdrücklichere Ausweichungen von der Grundtonart und eine melodische Version der Sechzehntel, die, über einem verminderten Septimakkord, a berührt, eine Terz höher als die ursprüngliche Gestalt. Gegen Ende der Exposition des Hauptthemas also wirkt das Motiv horizontal und vertikal am frischesten, um dann, in Begleitstimmen, bis zum Eintritt des Überleitungssatzes sich aufzulösen. Was ihm an Abenteuern in der Durchführung widerfährt, würde allenfalls nach deren üblichem Begriff nicht wundernehmen. Allein die spezifisch Mahlersche Variantentechnik setzt in der Reprise sich fort. Die phantasierende Expansion der Themen aus der Durchführung zittert in ihrer Reprisengestalt nach. Wo das Jokermotiv in der Reprise offen wiederkehrt¹⁰, ist zwar die Harmonisierung der zweiten Variante mit dem b im Baß benutzt, die gewissermaßen die älteren Gestalten überholte, die Melodie aber schwingt sich eine Septime auf zu d, eine Quart über dem bisherigen Höhepunkt des Motivs,

und in seiner harmonisch nur wenig abweichenden|
Bekräftigung zwei Takte später bis zum hohen f. Die
Schwächung, welche in der Exposition die Senkung
vom fis auf das damals eine Oktav tiefere e und f be-
deutete, wird gleichsam wiedergutmacht. In der
Coda des Satzes schließlich wird das Motiv, melo-
disch und durch Neuharmonisierung¹¹, sorgfältig
vorbereitet, auf seinen absoluten Höhepunkt geleitet,
ein a, genau eine Oktav über jenem, welches das
Motiv gegen Ende der Exposition des Hauptthemas
vorläufig gewonnen hatte. So rational sind die Mah-
lerschen Irrationalitäten. – Mit seiner Erfahrung wird
die Variantentechnik immer präziser. In den Spätwer-
ken konzentriert sie sich oft auf kritische Noten inner-
halb eines Themas oder selbst Motivs. Gerade was an
einem melodischen Teilganzen auffällt, wird modifi-
ziert. Das Minore-Thema des ersten Satzes der Neun-
ten Symphonie etwa enthält ein nicht leitereigenes
gis¹², das den dissonanten Charakter des gesamten
Komplexes in sich bestimmt; eben dies gis aber oder
sein Äquivalent wird dann vielfach durch ein a, also
die reine Quint zum Grundton von d-moll ersetzt.
Ratz hat in seiner Analyse detailliert die formbildende
Funktion gerade des Wechsels der beiden kritischen
Töne gezeigt¹³. Ähnlich wird das über den ganzen
Satz ausgestreute chromatische Bindemotiv¹⁴ später
einer Variante unterworfen, in der der kritische Ganz-

tonschrift zum letzten Motivglied, von e nach fis, zur kleinen Terz e-g sich erweitert. Dadurch begibt, wie der Ton der gesamten Reprise es will, das Motiv sich des Schneidenden, um schließlich mit dem Kern der Schlußgruppe zu verschmelzen¹⁵.

Traditionellerweise wären die musikalischen Teilkomplexe Resultanten der Spannung zwischen den vorgeordneten Kategorien, zumal der Tonalität, und dem singulären kompositorischen Impuls. Beides war durch einander vermittelt; die Details miterzeugt von tonalen Verhältnissen; die Tonalität bestätigt oder wiederhergestellt von den Einzelimpulsen. Form jedoch, im engeren Sinn der Musiktheorie, also die innerzeitliche große Architektur, war seit langem außerhalb dieses Wechselspiels. Entweder wurde das spezifische Leben der Komposition wohl oder übel nach den vorgegebenen Kategorien zurechtgestutzt, oder die Einzelimpulse verabsolutierten sich und benutzten die Form nur noch als Vehikel. Mahler endlich restituiert die Wechselwirkung. Er überträgt sie auf die Formorganisation im großen. Diese ignoriert nicht die überkommene Architektur. Gelegentlich, wie im ersten Satz der Sechsten Symphonie, hinter deren Exposition ursprünglich Wiederholungszeichen standen, wird ihr gerade von sehr expansiver Musik die Reverenz erwiesen; gefüllt aber ist sie selbst hier mit weit-

hin Unschematischem: ein Choral etwa dient als Überleitungsgruppe. Auch was stringent auf die sonatenhaften Modelle sich beziehen läßt, hat sein individuelles Bewegungsgesetz. So verbot sich im Finale der Sechsten, nach der nicht nur sehr umfangreichen, sondern auch bereits vom symphonischen Zug durchherrschten Einleitung, und der aufgetürmten Durchführung, eine aufdringlich symmetrische Reprise. Soweit das Formgefühl Symmetrien erwartet, sorgt dafür die rondohafte Wiederkehr der Einleitung. Bei stetigen Varianten von strikter modulatorischer Funktion im Fortgang des Ganzen ist sie das relativ statische Element. Andererseits erfordern die übergroßen Komplexe nach dem Brauch der Tonalität, der sie sich verpflichten, einen Ausgleich, die Homöostase der Konstruktion. Ihr zuliebe konzidiert Mahler doch eine Art Reprise. Diese aber kümmert sich um das Vorhergehende, indem sie die Reihenfolge der Hauptkomplexe einigermaßen umkehrt. Dem Satz, der unermeßliche Zeiträume durchfährt, glückt die Quadratur des Kreises: er ist dynamisch und tektonisch in einem, ohne daß das eine Prinzip das andere annullierte. Die Reprise beginnt mit ihrem zweiten Themenkomplex, setzt sich jedoch nicht ab, sondern verschmilzt mit der Einleitung¹⁶. Diese schickt sich dazu, weil in ihr schon am Anfang, wie unter Glas, die Hauptmotive des zweiten Themenkomplexes ausgestellt waren. Un-

terdessen haben all jene Motive sich, nach einem um 1900 gebräuchlichen Wort, ausgelebt. Aus ihrer Präexistenz ist die reale symphonische Existenz geworden. Der zweite Themenkomplex wird dadurch, daß er nun gleichwie im Rahmen der erweiterten Einleitung erscheint, aus der ausdrücklichen, relativ getreuen Reprise draußen gehalten; weder wiedergekaut noch vernachlässigt. Die Reprise kann sich mit dem ersten Themenkomplex begnügen und wird kurz erledigt, wiederum ohne aufzuhalten. Sie wird abermals, ähnlich dem Verfahren der Durchführung des ersten Satzes der Vierten |Symphonie, vom Vorhergehenden nicht getrennt, sondern der Musikstrom gleitet unvermerkt in sie hinein¹⁷. Hat das Ganze einmal seinen Schwung gewonnen, so werden die Zäsuren kleiner als zuerst: der symphonische Zug desavouiert den symphonischen Formalismus. Lieber mißachtet Mahler die topographische Übersichtlichkeit und verschleift ursprünglich scharfe Konturen, als daß er der Stringenz des inneren Formgefühls zuwiderhandelte. Listig zieht er die Reprise, deren er bedarf, von der Oberfläche der Wahrnehmung ab. Das verleiht ihr im Finale der Sechsten den Ausdruck des schemenhaften Geisterzugs wie in der Rewelge. Die Reprise wird zum revenant; der Charakter legitimiert den Rest an Symmetrie. Nicht hier allein wechseln bei Mahler Partien der nachdrücklichsten, leibhaften Gegenwart

der Musik mit derart geisterhaften. Manche Sätze entwickeln sich, um ihre eigene Wirklichkeit zu erringen oder zu verlieren; Musik soll erst als Resultat ihres Vollzuges ganz präsent sein. Das Romansubjekt, das in der Musik die Welt finden möchte, bleibt doch uneins mit dieser. Rettung erhofft es von seinem Übergang zu eben jener Wirklichkeit, vor der es in sich zurückzuckte; durch seine inwendige Bewegung selbst möchte es sie wiederfinden. – Was im zweiten Expositionskomplex des Finales unerwähnt blieb, wird dann flüchtig nachgeholt, auch die Coda ist überaus summarisch. Die Reprise war die Crux der Sonatenform. Sie machte das seit Beethoven Entscheidende, die Dynamik der Durchführung, rückgängig, vergleichbar der Wirkung eines Films auf einen Zuschauer, der nach dem Ende sitzen bleibt und den Anfang noch einmal sieht. Beethoven hat das durch ein *tour de force* bewältigt, das ihm zur Regel ward: im fruchtbaren Moment des Reprisesbeginns präsentiert er das Resultat der Dynamik, des Werdens, als die Bestätigung und Rechtfertigung des Gewesenen, dessen, was ohnehin war. Das ist seine Komplizität mit der Schuld der großen idealistischen Systeme, mit dem Dialektiker Hegel, bei dem am Ende der Inbegriff der Negationen, und damit der des Werdens selber, auf die Theodizee des Seienden hinausläuft. In der Reprise blieb Musik, als Ritual der bürgerlichen Freiheit,

gleich der Gesellschaft, in der sie ist und die in ihr ist, der mythischen Unfreiheit hörig. Den in sich kreisenden Naturzusammenhang manipuliert sie, als wäre das Wiederkehrende kraft seiner bloßen Wiederkehr mehr, als es ist, der metaphysische Sinn selber, die ›Idee‹. Umgekehrt aber behält reprisenlose Musik ein nicht bloß kulinarisch Unbefriedigendes, Disproportionales, Abruptes: so als fehlte ihr etwas, als hätte sie kein Ende. Tatsächlich wird alle neue Musik von der Frage gequält, wie sie schließen könnte, nicht bloß aufhören, nachdem die kadenzierenden Schlußbildungen es nicht mehr leisten, die selbst etwas vom Reprisenwesen in sich haben, das, wenn man will, nur die Kadenzformel aufs Große überträgt. Mahlers Auskunft auf die Alternative aber konvergiert mit der der größten Romane seiner Generation. Wo er formgerecht Vergangenes wiederholt, singt er nicht dessen Lob oder das von Vergängnis selber. Durch die Variante erinnert seine Musik sich von weither des Vergangenen, halb Vergessenen, erhebt Einspruch wider seine absolute Vergeblichkeit und bestimmt es doch als Ephemeres, Unwiederbringliches. Ihre Idee hat sie an solcher errettenden Treue.

Mahlers Kritik der Schemata transformiert die Sonate. Nicht nur in der Sechsten, sondern häufig: auch in der Ersten, Dritten, Vierten, Siebenten sind die eigentlichen Allegro-Expositionen auffallend kurz. Vor-

bild dafür, komplementär zur Expansion der Durchführung, ist die Eroica. Bei Mahler opponiert solche Kürze dem architektonischen Wesen. Je weniger er statische Entsprechungen anstrebt, desto weniger ausführlich braucht er die Komplexe zu behandeln, die sonst sich entsprachen; was aber nun einmal architektonisch Identität repräsentieren muß, wird durch Kürze unaufdringlich. Im Prinzip permanenter Abwandlung erobert die Durchführung sich die Präponderanz; aber sie fungiert nicht länger als dynamischer Gegensatz zu statischen Grundverhältnissen. Damit verändert sich die Sonate bis ins Innerste. Aus den Expositionen, vordem Strukturen von schwerem eigenen Gewicht, werden Expositionen im bescheidenen Sinn der Vorstellung von *dramatis personae*, deren musikalische Geschichte dann erzählt wird. Als Mahler in der Neunten Symphonie, wohl dank der Erfahrungen des Lieds von der Erde, die Sonate drangab, hat er bloß offenbart, wozu subkutan sein gesamtes Werk sich anschickt. Sein extensives Zeitbewußtsein verlangt auseinander hervorgehende Abschnitte. Ihre Spannung, die mit Aufstieg und Fall die der älteren Symphonik überbietet, wird durch die Proportionen der Teile erzeugt, nicht durch Zuspitzung. Zur Sonate steht das Mahlersche Gesamtwerk disparat. In der Ersten Symphonie ist die kurze Allegro-Exposition einthematisch, das orthodoxe Gesangsthema fehlt. Allge-

mein neigt Mahler dazu, die zweiten Themenkomplexe knapp zu formulieren. Nach romantischer Übung holen seine ›Gesangsthemen‹ sich vom Lied die geschlossene Melodie, jeweils ein in sich einigermaßen Fertiges; ihre Formfunktion fürs Werden ist ihre relative Statik. Was aber zunächst einmal nur da ist, kann meist unmittelbar, bündig gesagt werden. Würden die Oberstimmenmelodien der Seitensatzthemen verlängert und ausgekostet, so verdrängten sie die symphonische Totalität. – In der Dritten Symphonie wird die Sonate entmächtigt, indem nach ihren Kriterien Einleitung, Expositionshauptsatz und Durchführung disproportional geraten. Der erste Satz der Vierten freilich ist Sonate, doch archaistisch wie einst schon der erste Satz der Beethovenschen Achten; das zweite Thema wäre für eine eigentliche Sonate ein viel zu selbständiges Instrumentallied; auch die Schlußgruppe ist, bei aller Kürze, weniger eine solche denn ein drittes Thema, weitab vom Vorhergehenden. Nachträglich erst werden die kontrastierenden Gedanken zur vielverzweigten Einheit in der Durchführung, der ersten Mahlerschen, welche die Expositionsbestandteile explikativ entwickelt: mit ihr hebt der Satz wahrhaft als Geschichte an. Nach der orthodoxen Reprise ergänzt die Coda, was jene an ihrem Anfang versäumte. Trotz alledem jedoch weigert auch dieser Satz sich dem Sonatenwesen, nicht nur weil alles in Anfüh-

rungszeichen komponiert ist; weil die Musik spricht: Es war einmal eine Sonate, sondern auch technisch. Die Expositionskomplexe differieren so sehr, sind auch so energisch getrennt, daß sie von vornherein nicht zu einem Urteilsspruch sich kontrahieren lassen. – Die Fünfte Symphonie findet sich mit der Sonatenidee ab, indem sie gewissermaßen in zwei erste Sätze sich spaltet; der erste wäre dem Geist nach Exposition, der zweite deren Durchführung. Der Expositionssatz ist ein nach Karrees disponierter Trauermarsch, ohne eigentliches freies Durchführungsfeld; der zweite als Sonatenrondo mit eigener Durchführung gebaut; die ausführlichen Interpolationen aus dem ersten Satz beirren das Sonatengefühl. Tendiert die Fünfte zum Sonatengeist, so ist sie desto empfindlicher gegen das Schema. Ihm stellt sich erst der erste Satz der Sechsten Symphonie. Freilich wird auch in ihm der zweite Themenkomplex sehr komprimiert und die vielbeschimpfte Hauptmelodie daraus in der Reprise nur eben angedeutet. Die Anlage des Satzes dürfte durch eine Idee des Tragischen angeregt sein, die Mahlers Weltschmerz von der gängigen Ästhetik akzeptiert, ohne zunächst sie an seiner eigenen Formintention zu messen. Seiner Selbstkritik mochte temporär die höchst originelle, exzentrische Verfahrensweise der drei ersten Symphonien unverantwortlich lax dünken. An der traditionellen Sonatenform diszi-

plinierte er sich. Indem er ihr zu genügen sich anstrenge, erwarb er sich die Verfügung über durchbrochen thematische Arbeit, das feine Gefädel. Das Metier der reifen Werke half sie vergeistigen. Jene Errungenschaften hat Mahler dann auch festgehalten, als er frei genug war, die erschwerenden Bedingungen, die er seit der Vierten Symphonie sich auferlegt hatte, wieder fahren zu lassen. Darüber hinaus ist das Sonatenskelett im letzten Satz der Sechsten unentbehrlich zur Verklammerung der Dimensionen: die Steigerung der expansiven Kraft darin bedarf komplementär einer des ordnenden Vermögens. Im Bewußtsein der vollen technischen Meisterschaft traut er sich den Beethovenschen Typus zu. Ohnehin war das epische Komponieren nie der bloße Gegensatz zum Dramatischen, sondern auch wie Romane ihm nah im Zug, den Spannungen, den Explosionen. Nun zollt Mahler dem Drama das Seine in einer Sonate, die er paradigmatisch fest baut als Hauptthema, Überleitung, Seitensatz und Schlußgruppe. Tragik weigert sich der nominalistischen Form. Die Totalität, die zum eigenen Ruhm den Untergang des Einzelnen sanktioniert, dem keine Wahl bleibt, als unterzugehen, herrscht unbestritten. Mahlers Emanzipation von der Sonate war durch sie selbst vermittelt. Ihre Idee hat er in den mittleren Symphonien absorbiert, um am Ende so zu gestalten, daß jeder Takt gleich nah zum Mittelpunkt

ist.

Um die große Form geht es deklariertmaßen im Finale der Sechsten Symphonie, neben dem ersten Satz der Dritten dem längsten Instrumentalstück Mahlers. Die Formidee ist dadurch von der des älteren verschieden, daß die epische Expansion aufs straffeste ihrer selbst mächtig wird: insofern ist der Satz das Zentrum von Mahlers gesamtem oeuvre. Die Polyphonie der Fünften Symphonie wird vertagt; die Zeitdimensionen wären inkompatibel mit der kontrapunktischen Aufmerksamkeit aufs Simultane. An ihre Stelle tritt nicht minder enge sukzessive Verknüpfung durch reichste thematisch-motivische Arbeit. Für sie ist das Material hinter den Kulissen prädisponiert. Zwischen den beiden Hauptkomplexen gibt es, trotz ihrer Mahlerschen Prägnanz, ungezählte Querverbindungen, vor allem durch das Sekundintervall und den punktierten Rhythmus; zu Beginn der Reprise des ersten Themas werden sie kontrapunktiert. Dem emphatischen Grundcharakter gemäß ist der Satz Sonatenfinale, nicht Rondo. Die lange Einleitung dient nicht nur, viermal auf je wechselnden Stufen einsetzend, zur Artikulation des Ganzen, sondern wird später dem Allegro integriert. Sie stellt sogleich dessen Hauptmotive vor, während einige ihrer spezifischen Themen wie der düstere, nicht erhörte Choral¹⁸ selber durchge-

führt werden. Der Hauptsatz schließt sich nicht, nach dem Herkommen, unmittelbar an die Einleitung an, sondern es wird in ihn durch ein kurzes Allegro moderato hinübermoduliert, von der Anfangstonart c-moll zur Haupttonart a-moll; später erinnert sich Mahler an diese Zwischenversion des ersten Themas in einem der wichtigsten Modelle der Durchführung¹⁹. Der erste Komplex der eigentlichen Exposition²⁰ ist ein energischer Marsch. Ihn führt ein nach traditioneller Weise in Achtelbewegung begleiteter, mit dem Einleitungschoral verwandter ›Einsatz‹²¹ des Blechs fort, der in ein Auflösungsfeld mündet. Der zweite Themenkomplex beginnt mit deutlichem Ruck in D-Dur²²; auch er absichtsvoll kurz, in seinem raschen Aufschwung aber wohl das romanähnlichste Gebilde von Mahler überhaupt, wie ein gefährdetes Boot tanzend auf unregelmäßigen Wellen. Ohne im Nachsatz seiner simplen Sequenzen sich zu schämen, ist dies asymmetrische, von durchlaufender Bewegung gereinigte Thema unergründlich durch seinen Ausdruck. Er changiert zwischen leichtsinnigem Glück und hochbrandendem Rausch. Dazu hilft ihm sein Bau. Prosahaft reiht es heterogene Bestandteile, vor allem rhythmisch weit voneinander gelegene Werte aneinander, die gleichwohl kraft ihrer harmonischen Verspannungen ganz ineinander gewachsen sind. Man könnte hier wie übrigens auch anderwärts

bei Mahler von Satzdörfern reden im Gegensatz zu den allzu geraden Straßen, welche traditionell als spezifisch symphonisches Gebot verstanden werden. Zugleich gestattet die komplexe Gestalt des Themas, es ebensowohl als Einheit zu verwerten, wie einzelne Bestandteile auszuwählen und fortzuspinnen, vor allem auch all die unterirdischen Beziehungen zwischen seinen Motiven auszunutzen. Verzichtet ist, nach dem drastischen Dualismus von Haupt- und Seitensatz, auf eine ausführlichere Schlußgruppe oder ein drittes Thema. Die Durchführung beginnt, nach der verkürzten und andeutenden Interpolation des Einleitungskomplexes²³, abermals mit einem modulatorischen Ruck, schroffer diesmal als zu Beginn des zweiten Themenkomplexes: so mochten große Romanciers wie Jacobsen ganze Perioden im Leben ihrer Helden auslassen und mit jähem Entschluß kritische Phasen ihres Lebens belichten; was Jacobsen ausdrücklich als Prinzip der »schlechten Komposition« sich erkor²⁴, wird auch in Mahlers großem Formexperiment zu dem einer guten. Die Riesendurchführung, wahrhaft hier die eigentliche Symphonie, war derart zu konstruieren, daß sie weder in Mißverhältnisse zum Vorhergehenden gerät, noch in sich selber sich verstrickt. Dafür reicht jene phantasierende Freiheit nicht aus, die das Schema der Durchführung als sein Korrektiv zumißt. Jene Freiheit kommt nur darin

zu Ehren, daß die jeweils sehr präzise ihre Modelle durchführenden Hauptpartien gegen ihr Ende durchweg ausschwingen, als lockerte ihr eigener Verlauf den Zwang; solche Parallelität von Auflösungsfeldern vereinheitlicht ebenso die Mannigfaltigkeit der Charaktere, wie sie das Gebändigte doch erweicht; der große Rhythmus der Durchführung wird selber einer von Notwendigkeit und Freiheit. Jede Anspannung wird gewissermaßen belohnt. Auch die Gasse der Freiheit ist kein Naturschutzpark. Gerade dort, wo der Satz durch und durch in Bewegung gerät, gehorcht er rigoroser Konstruktion. Die Durchführung gliedert sich, wie die im ersten Satz der Dritten, scharf nach vier Teilen. Der erste²⁵ ist eine freie Variante des zweiten Themenkomplexes der Exposition. Er kompensiert für dessen Kürze und baut die Brücke zwischen Durchführung und Exposition, als wäre er deren rückläufige Reprise. Die Tendenz zur Rückläufigkeit wirkt nach bis in jene viel spätere, eigentliche Reprise. – Den ersten Durchführungsteil bestreitet wesentlich der passionierte Nachsatz des zweiten Themas²⁶. Der Anfang des zweiten wird kenntlich durch den ersten Hammerschlag²⁷. Im Sinn der krebsgängigen Großkonstruktion – Berg liebte sie später – wird darin das Hauptthema noch ausgespart. Der zweite Sektor hat vielmehr dessen einsatzähnliche Fortsetzung zum Gegenstand und expliziert ihre Ver-

wandtschaft mit der Einleitung ebenso wie die mit dem zweiten Themenkomplex. Am Schluß steigert sie eine Reminiszenz an den Hauptmarsch der Exposition²⁸, an dessen fanfarenhafte Bläserwiederholungen und Trillerketten, zu barbarischer Wildheit, knatternd wie zuvor die Holzklapper²⁹. Die Generalpause³⁰ dabei hat ihr thematisches Vorbild in einer Achtelpause in der Exposition³¹. Vor der dritten Durchführungspartie³² schafft diese Zäsur Luft in dem sonst überdichten Gewebe, führt die Spannung zu einem Doppelpunkt, gleichsam dem einer Marschintroduktion, so daß die Unterbrechung nur die Erwartung verstärkt, die dann in dem großen Marsch, jener dritten, zentralen Durchführungspartie, eingelöst wird. Treu dem Sonatengeist wird darin der motivische Kern des Hauptthemas verarbeitet, aber als Werdendes, nicht fest Geronnenes. Die Dynamik des kompositorischen Charakters teilt sich der kompositorischen Verfahrensweise mit; unregelmäßig wird noch die Regel befolgt. Der Zug des jetzt erst widerstandslos sich Entwickelnden läßt die Durchführung auch in der kritischen Partie ihrer Mitte keine Sekunde lang erlahmen. Sein breit verströmendes Ende wäre architektonisch das Äquivalent etwa des Schlusses der ersten Durchführungspartie. – Auf den Anfang der vierten und letzten fällt abermals ein Hammerschlag³³. Sie korrespondiert, als eine Art Choralbearbeitung des

Fortsetzungsthemas aus dem ersten Expositionskomplex, sichtbar der zweiten. Der große Marsch ist eingelassen zwischen die Betonpfeiler jenes Bläserthemas. Dank seiner Affinität zur Einleitung verbindet es sich ohne Riß mit deren ausführlicher Wiederkehr. Auch die Korrespondenz zwischen zweiter und vierter Durchführungspartie aber ist nicht mechanisch: diese variiert jene gesteigert. Das Brucknersche Potential perspektivischer Durchblicke inmitten der Durchführung kommt hier erst zu sich selber. Konstruktiv wacht die Korrespondenz von zweitem und viertem Abschnitt darüber, daß der große Marsch, indem er zwischen Festes sich einfügt, bei aller Expansionskraft nicht das Ganze überflutet, sondern in der Totalität der Durchführung das relative Gewicht eines Teilganzen behält. – Jene Expansionskraft hat freilich in der Durchführung sich erschöpft. Nach der umgestellten Reprise wird die Einleitung³⁴, bei ihrem letzten Auftreten, nur eben noch gestreift; unverweilt schließt eine Coda im schwarzen Posaunenklang. – Einfall des Finales der Sechsten ist dessen Formidee, nicht die auf jene hin konzipierten Einzelthemen. Den Gehalt des Stückes stiftet seine großartige Formimmanenz. Die unersättlich rauschhafte Steigerung des Gefühls zu leben, zehrt sich selber auf. Die Erhebungen sind die zum Sturz in jene Finsternis, die erst in den letzten Takten den musikalischen Raum ganz er-

füllt. Durch rein musikalische Drastik wird, was in dem Satz geschieht, eins mit seiner eigenen Negation.

Der erste Satz der Siebenten gehört in die Nachbarschaft der Ecksätze der Sechsten. Aber die Mahlersche Fähigkeit, Symphonietypen aus sich heraus zu erneuern, rastet auch nicht im Nachklang. Durch Umbeleuchtung wird der ganze Satz zur Variante. Er überträgt die Errungenschaften der vorausgehenden Instrumentalsymphonien auf die Bilderwelt des früheren Mahler; angesichts der vorherrschenden Helldunkel-Wirkungen ist das wohlfeile Epitheton einer romantischen Symphonie entschuldbar. Bei nachdrücklichster Konstruktion ist der Satz sinnlich bunter als alles, was Mahler zuvor schrieb; sein Spätstil hat darauf zurückgegriffen. Das Dur strahlt durch hinzugefügte Noten, als eine Art Über-Dur³⁵ wie in dem berühmten Akkord aus dem Adagio von Bruckners Neunter³⁶. Die Kontraste, auch die des Klangs, vertiefen sich und damit die Perspektive; selbst der Bläserchor wird in sich abgetönter als zuvor, etwa durch die Gegenüberstellung von Tenorhorn und solistischen Posaunen. Unter Ausnutzung der Terzverwandtschaft läßt Mahler erstmals weit voneinander lokalisierte, nach diatonischen Spielregeln unverbundene Akkorde sich folgen³⁷. Überhaupt wird der harmonische Vorrat merklich größer. Horizontale und vertikale Quartenbildungen mögen, mit Eigentümlichkeiten

der Themenformulierung, unmittelbar in Schönbergs ein Jahr später entstandene Erste Kammersymphonie hineingewirkt haben. Wie beim jungen Schönberg wird die erweiterte Harmonik konstruktiv. Unverbrauchte Kadenzten stärken das Tonalitätsbewußtsein; vielfach kadenziert der Satz mit der Gebärde von Entschlossenheit³⁸. Mehr noch als in der Sechsten entspricht der erste Teil der Durchführung einer rudimentären Variante der Exposition, komponiert frei die Wiederholungszeichen des Schemas aus. Daran schließt sich ein langer, exterritorialer, mehrfach durchbrochener Episodenteil. Was sich danach wie der Beginn der Zentraldurchführung anhört³⁹, mit Beethovenschem Gestus anbefohlen, bleibt im Bann der hartnäckigen Episodenstellen gleich dem zweiten Satz der Fünften; die eigentlich durchführenden Partien sind äußerst knapp. Mahlers epische Intention experimentiert mit der in der Sechsten Symphonie erworbenen Technik: die Durchführung spaltet sich auf in zwei sonatenfeindliche Elemente, eine Expositionsvariante und ein durch Motivvergrößerung auf die Einleitung zurückgreifendes Episodenfeld, das schließlich in die Reprise jener Einleitung mündet: das qualitativ Andere wird vollends kompositionsimmanent. Die Reprise ist gegenüber der Exposition gesteigert, aber schulgerecht. Aus dem Schatten der Sechsten, in dem der Satz existiert, wird dann das

Schattenreich der drei Mittelsätze. Verschwunden ist der tragische Anspruch der Sechsten. Ihn verscheucht wohl weniger jenes ominös Positive, das freilich das Finale ruiniert, als das dämmernde Bewußtsein davon, daß die Kategorie des Tragischen mit dem epischen, in der Zeit offenen Musikideal nicht sich verträgt. Komponieren, das der Totalität mächtig ward, besinnt sich auf deren Gegenteil, den Sinn aus Stücken.

Der Mahlersche Nominalismus, die Kritik der Formen durch den spezifischen Impuls, reißt auch den Satztyp in sich hinein, der, Erbschaft aus der Suite, seit Haydn am zähesten sich erhielt, Menuett und Scherzo; allein bei Mendelssohn war er umgedacht. Der Ländler von Mahlers Erster ist traditionell noch durch die Orientierung an Bruckner, nicht nur in der Art der Thematik, sondern auch in den derb verschobenen, dabei in sich jeweils statischen harmonischen Ebenen; im Trio von einem harmonischen Reichtum und einer Finesse⁴⁰, die vom Stilmodell des Bauerntanzes nicht sich übertölpeln läßt. Die Wienerische Zärtlichkeit jenes Trios kehrt wieder in der zweiten Nachtmusik der Siebenten und, von weit her, im Lied von der Erde; schon werden die Endungen resigniert fallengelassen⁴¹. Hat der Walzer aus dem Freischütz, vor allem dessen Aufsplitterung in Fragmente gegen Ende,

etwas Mahlersches, so dankt es ihm die Erste durchs Zitat⁴². – Die Scherzi der Zweiten und Dritten, beide symphonisch uminterpretierte und vergrößerte Lieder, verschmelzen den Scherzotyp mit dem der strophischen Ballade und bringen ihn damit erstmals in Fluß; durch Einschubung nicht wiederholter und nicht wiederholbarer Felder möchten sie aus dem Einerlei der Tanzdrehung heraus. Präzis zieht das Scherzo der Vierten aus denen der vorausgehenden Symphonien das Fazit. War Mahler jedoch einmal etwas schlackenlos gelungen, so hat er nervös kaum mehr danach sich umgeschaut. Seine Kritik zieht die historisch seltsam widerstandsfähige Form unerbittlich ins Kraftfeld des symphonischen Komponierens. Mit einer Anstrengung, die er selbst⁴³ als außerordentlich muß empfunden haben, konzipiert er in der Fünften das Novum des Durchführungsscherzos. Zwar werden zunächst Scherzoteil und erstes Triopraller freilich mit Charakteren als je zuvor im Schema – deutlich hingestellt, aber mit Verzahnungen versehen, durch die sie ineinandergreifen. Ihr abgezirkeltes Wesen wird dynamisiert, ohne daß der Bauplan sich verdunkelte, ein wahres Meisterstück. In ihm hat die Mahlersche Polyphonie einen ihrer Ursprünge. Weil die Scherzotänze ebenso fest umrissen bleiben wie wechselfältig sich durchdringen müssen, kombiniert er sie simultan, vermischt die Scherzothemen kontrapunk-

tisch. Die Coda geht darin mit vier gleichzeitigen Themen⁴⁴ am weitesten. Die Künste sind keine Spielerei: sie allein bändigen die extensive Fülle der Tanzgestalten, ohne von ihr etwas nachzulassen. Die Formanlage des Satzes, ohne den übrigens Straussens Rosenkavalier kaum zu denken wäre, ist selber vom Kontrapunkt determiniert. Die sukzessiven Themen heben voneinander schon ähnlich sich ab wie gute Kontrapunkte von einem cantus firmus. Die orchestrale **M**eisterschaft erweist sich an kleinsten Zügen. Gleich zu Beginn ist die Gegenstimme der Klarinetten und Fagotte so gesetzt, daß sie völlig deutlich wird, nicht matt, schwächlich, wie man beim bloßen Lesen es befürchtet. Die volle Setzweise wirkt über sich hinaus; an einer Stelle führt die pure Zweistimmigkeit von obligatem Horn und ersten Geigen den Reichtum des vollen Orchesters vorher noch mit sich⁴⁵. Das schlußgruppen- und abgesangähnliche Ende des Scherzo-Hauptteils⁴⁶ wird, was es ist, durchs Ökonomieprinzip; jene Gruppe kehrt die Hauptlinie um. Erinnerung an ein nie zuvor Gehörtes ist die Pizzicato-Episode⁴⁷, Urbild des Schattenhaften bei Mahler; der darauf folgende »schüchterne« Oboeneinsatz⁴⁸ hat sein Unbeschreibliches daran, daß die Stimme wie lebendig unter die Schatten sich wagt. – Schroff kontrastiert zu jenem Scherzo das der Sechsten. Laboriert das der Fünften an der Möglichkeit symphonischer

Einheit aus suitehaft gereihten Tänzen, so fragt das der Sechsten, motivisch und harmonisch mit den Eck-sätzen verklammert, wie aus einem Minimum an Ausgangsmaterialien ein Maximum wechselnder Charaktere zu destillieren sei. Scherzo und Trio rücken zusammen; eine Variante des Triothemas, unverhüllt im Duktus, erscheint ganz zu Anfang der ersten Scherzo-Exposition⁴⁹. Die Regelwidrigkeit verstärkt die Einheit, auf die der Satz es abgesehen hat; stolziert später das »altväterisch« betitelte Trio einher, so gerät es, als hätte man das Gespenst schon geträumt, in unbehagliche Leibnähe zum Scherzoteil. Die Einheit, die nichts ausläßt, soll selbst charakterisieren, jene quälende Insistenz herstellen, die schon das starre, intentioniert stecken bleibende Scherzothema präludiert. Solche Starrheit überträgt sich auf zu viele Themen der gesamten Sechsten, als daß man sie einem Ermüden der melodischen Invention zuschreiben dürfte: sie meint dasselbe Unerbittliche wie die Sonatenstrenge. Das Bedrohliche, durch Masse Erdrückende des Scherzos ist fraglos Wirkung der bei Mahler singulären Verfahrensweise. Nicht überall freilich ist die angestrengte Ökonomie sicher vor unfreiwilliger Monotonie. Erst der Schluß gewinnt die Authentizität eines Ende schlimm, alles schlimm. – Das Scherzo der Siebenten ist wieder Durchführungsscherzo wie das der Fünften, doch reduziert unter der Notwendig-

keit, zwischen die beiden Nachtmusiken **l**ein drittes Charakterstück zu stellen. Das eben nur skizzierte und unterbrochene Trio, rührend sprechend wie kaum etwas anderes von Mahler, wird buchstäblich Opfer der symphonischen Durchführung, roh verzerrt wie einst die Berliozsche *idée fixe* der Geliebten im wüsten Finale⁵⁰, um freilich sogleich im Nachsatz seine Schönheit mit gesammelter Würde wieder zu erlangen⁵¹.