

Was mir Gustav Mahler erzählt

Narrative Tendenzen in der Symphonik Mahlers

Wovon spricht oder schweigt Musik, wenn sie erklingt? Die Klangrede erzählt, aber ihr Inhalt geht in Worten nicht auf, wenngleich er nicht bloß die Ordnung der in Bewegung gebrachten Töne meint. Form ist; aber was bedeutet sie? Die materielle Beschaffenheit des musikalischen Kunstwerks, seine Konstruktion also, birgt zugleich auch seinen Sinn, ohne daß dieser unmittelbar ineins fiel mit dem Gemachten. Der philosophische Materialist Adorno rettete den Rätselcharakter und Wahrheitsgehalt von Musik gleichsam als ein Numinosum, das aus der bewußt und transparent gemachten Materialität hervorträte. Damit schienen Form und Inhalt, Materialität und Bedeutung dialektisch am strengsten aufeinander bezogen, allerdings unterm Primat des Machens: Was dasteht, die musikalische Faktizität, der Artefakt, sind allemal reicher als die daraus entnommenen Bedeutungen, Interpretationen, Deutungen. Die Werke als Kraftwerke, die, nach vielerlei Richtungen, Energieströme auszusenden vermögen? Die Werke als Erzählungen, die heute etwas anderes mitteilen als gestern und morgen, weil Geschichte an ihrem Inhalt mitformt, ihre Form beweglich und nichtidentisch hält. Die Werke als Erzählungen, die mir etwas anderes mitteilen als dir oder diesen oder jenen, weil die letzte und entscheidende Strecke des Erkennens ein subjektiver, eigensinniger Prozeß ist.

Jeder hat mithin seinen eigenen Gott und seinen eigenen Gustav Mahler. Es gilt, ihn aus dem Angelernten herauszuschälen und zu einer lebendigen imaginären Gestalt werden zu lassen, die als wichtige Bezugsperson unser Leben begleitet. Ich bezähle mich also zunächst auf das Wörtchen "mir" aus dem Titel dieses Vortrags und versuche eine subjektive Rekonstruktion des Phänomens Mahler. Ausgangspunkt ist dabei

die Erinnerung an ein junges Individuum, das die ernstliche Bekanntheit mit Musik in doppelter Form erlebte: als einen Kampf der Linien und Richtungen ("klassisch" kontra "Unterhaltung", "modern" kontra "klassisch", "avantgardistisch" kontra "gemäßigt-modern" usw.), zum andern als eine Galerie großer kompositorischer Persönlichkeiten, die über das Kennenlernen ihrer Werke vertraut und zu geschätzten, bewunderten, geliebten Lebenspartnern werden konnten. Die Verflechtung in und Parteinahme für den musikgeschichtlichen und musikpolitischen Stand der Dinge scheint mir bis heute ein essentielles Moment für professionell teilnehmende Beobachtung der musikalischen Verhältnisse; zugleich halte ich naiv an der Freude eines großen imaginären Komponistenbekanntekreises fest, am Umgang mit ganz alten Freunden wie Mozart, Schumann, Wagner, Bruckner und Mahler, Berg, Webern, Schönberg und Bartok; sodann mit später Hinzugekommenen wie Janacek, Henze, Ligeti, Sibelius, Delius oder Cage; besonders beglückend aber, wenn man mit vierzig oder gar fünfzig noch Werke und Persönlichkeiten entdeckt, die einen fortan nicht mehr loslassen: In meinem Falle Morton Feldman, György Kurtág, vor allem aber Allan Pettersson.

Für die Entwicklung eines musikalischen Bewußtseins in den frühen fünfziger Jahren war die Unzugänglichkeit Gustav Mahlers ein gewichtiger Faktor. Im deutschen Konzert- und Radiobetrieb kam Mahler noch kaum vor. Die Verfemung Mahlers durch die Nazis wurde damals offenbar kaum als Stau empfunden, der Anlaß zu einer verstärkten Präsenz nach 1945 gegeben hätte. Eher schien es, als hätte sich der vermeintliche spätromantische Schwulst der Mahlerschen Symphonik bereits vor 1933 erledigt gehabt, und die Nazis hätten ihm durch ihr Verbot höchstens den Gnadenstoß gegeben. An den Schalthebeln des Musikbetriebs agierten, wenn nicht geläuterte Nazis, der Neusachlichkeit und dem Neoklassizismus Nahestehende. Als die Hindemithläufer an aktuellem Einfluß verloren und Stockhausen, Boulez und Nono in Darmstadt die mystisch-rationalistischen seriellen Konsequenzen aus Musikdenken

und -praxis der Zweiten Wiener Schule zogen, war Mahler, Wien zum Trotz, überhaupt kein Bezugspunkt. In Darmstadt ging es ja auch nicht um Wien, sondern um Reinheit und um den einzigen Weg in die Zukunft. Gustav Mahlers Musiksprache aber war von Vergangenheit, von Tradition durchtränkt, also gehörte sie zum Überwundenen, schleunigst zu Vergessenden. Sie war ja längst vergessen. In Deutschland erinnerten sich ihrer außer Hermann Scherchen und Hans Rosbaud kaum ein Dirigent. Meine eigene Bekanntschaft mit Gustav Mahler war zunächst eine sozusagen literarische. Ehe ich den ersten Ton von Gustav Mahler vernahm, las ich Beschreibungen Mahlerscher Symphonien im Knauer-Konzertführer von Gerhart von Westerman. Wenn ich heute an diese Lektüre zurückdenke, dann berührt sie mich zwiespältig. Den Texten war mancherlei Merkwürdiges zu entnehmen; gewiß eine beträchtliche Sympathie, aber auch Halbherzigkeit und Halbverständnis sowie das beflissene Wiedergutmachungsgebaren des Autors, der, als Intendant der Berliner Philharmoniker während des Krieges und auch noch einige Jahre nachher, sein eigenes biographisches Verhältnis zu verfemter Musik gewiß nicht schattenlos sehen konnte. Auch bei Westerman fehlte das damals gern auf Mahler applizierte Epitheton der "Übersteigerung", die Insinuation eines wie alter ^{weiche} Käse aus der Form gequollenen Inhalts, nicht. Die Instrumentalsymphonien 5 bis 7 hakte Westerman in diesem Sinne kurz und brüsk ab; die Existenz der Symphonien 9 und 10 bekam der Leser gar nicht mitgeteilt. Umso ausführlicher verbreitete sich der Konzertführer über die Symphonien 1 bis 4 und die "Symphonie der Tausend", weil hier anhand scheinbarer programmusikalischer Wegmarken bzw., bei der 8. Symphonie, exorbitanter Äußerlichkeiten auf die Erörterung komplizierter struktureller oder poetologischer Sachverhalte bequem verzichtet werden konnte. Was Westerman etwa zur 3. Symphonie schrieb, hätte mehr oder weniger auch zu den - damals übrigens häufig zu hörenden - symphonischen Dichtungen Respighis gepaßt. Und dennoch waren solche Beschreibungen, trotz ihrer sofort vermuteten Unzulänglichkeit, dazu angetan, die Phantasie des jungen ^{musikbesessenen} Lesers zu erregen und

auf Mahler hinzulenken. Ein übriges dazu tat das beigegebene Porträt-
 foto Mahlers, ein Kopf von dämonischer Lebendigkeit, zugleich juveni-
 ler Unschuld und zarter Fragilität, ein Charakter ohne knorrige und
 verknöcherte Züge, lodernd, verletzlich und an der Wirklichkeit sich
 verzehrend, gesammelt und zerstreut zugleich, nicht auf die Würdeform
 des eigenen Ich bedacht, sondern hingebungsvoll, sich verschenkend.
 Der Betrachtung dieses Bildes und den Westermanschen Ausführungen
 entsprach zunächst keine klingende Erfahrung. Die ersten Mahlersympho-
 nien hörte ich im amerikanischen Militärsender AFN, der nachmittags
 zwischen zwei und drei eine "Klassik"-Oase spendierte. Leider ~~erreichte~~^{reichte}
 die zur Verfügung stehende Sendezeit nicht für eine komplette
 Mahlersinfonielänge: Mitten im Schlußsatz der 4. Symphonie wurde rüde
 ausgeblendet; so blieb auch dieses fast schon erfahrene Werk in seiner
 Fragmentgestalt ums Telos gebracht, eine Utopie. Ein paar Jahre
 später kündigte Hermann Scherchen als Gastdirigent eines Frankfurter
 Museumskonzerts ausdrücklich eine "ungekürzte" 6. Symphonie an. Mir
 war es gelungen, einer Partitur habhaft zu werden, und ich mußte
 erstaunt und bitter feststellen, daß Scherchen, fürwahr als ernsthaf-
 ter und unkonventioneller Künstler bekannt, gleichwohl gut ein Viertel
 aus den vier Sätzen herausschnitt, um die Normallänge des Konzerts
 nicht zu überschreiten, da er sich vor der Pause bei Beethovens
 selbstverständlich ungekürzter 2. Symphonie bereits allzusehr versäumt
 hatte. Sehr deutlich in der Erinnerung sind mir, bei verstreuten
 frühen Mahleraufführungen vor 1960, peinliche Gespräche mit
 anderen Musikstudenten oder Orchestermusikern, die auf Mahlermusik
 mit Ressentiment und Degout reagierten, etwa das "Lied von der Erde"
 verächtlich als "Operette" abtaten. Ich selbst war ganz anders
 berührt von dieser Musik, war meiner Liebe sicher, aber äußerst
 unsicher, diese auch zu bekennen, mich also mit meinem nicht ganz
 reinlichen, kitschigen Geschmack vor den anderen zu blamieren. Also
 schwieg ich, zuckte die Achseln oder wagte einen lauen Einwand und

versuchte, live oder per Radio, so viel Mahler zu hören wie eben möglich, und das war noch immer nicht viel.³

Das allgemeine Mahlerressentiment nach 1945 mochte sich mit dem gegen Wagner berühren, wenn es auch teilweise eine andere Klientel betraf.⁴ Tief saß die antiromantische Aversion, genährt zudem von der frühen Moderne.⁵ Der "große Klang" wurde von den Informierten als Betrugsmanöver durchschaut. Erst recht erweckten die ungeschützt preisgegebenen "großen Gefühle" Mißtrauen.⁶ Die Strausschen Opulenzen nahm man als technifizierte Pracht eher hin; ihr Moment von Kaltschnäuzigkeit kam dem neusachlichen Kunstverständnis zupass.⁷ Tschalkowskij war wieder ein anderer Fall: der unausrottbare Liebling des Publikums schien vollständig dazu fähig, das abzu decken, was Kommissköpfe den "inneren Schweinehund" nannten, eine Instanz, deren Berücksichtigung sich auch der feinere Kunstsinne ungeachtet aller Verdammung vorbehielt.⁸ Eine unterschwelligere Stimmung wider Mahler schien mir aber noch interessanter und vielsagender.⁹ Sie traf sich mit der Rancune, mit der nach 1945 vielfach die tonalen, spätromantisch erscheinenden Werke Schönbergs aufgenommen wurden, etwa "Pelleas und Melisande".¹⁰ (Ähnliches gilt für den frühen Bartok z.B. der "Kossuth"-Symphonie). Hier stach nicht das Argument des gleichsam grammatikalischen Orientierungsverlusts durch eine aufgegebene tonale Ordnung; die Partitur war funktionsharmonisch analysierbar wie der "Tristan". Die Erledigung des frühen Schönbergs, natürlich in Kenntnis der vermeintlichen Aberrationen des Atonalisten und Dodekaphonikers, ließ sich dagegen bewerkstelligen durch den Verweis, daß in dieser spätromantisch-programmusikalischen Domäne Komponisten wie Strauss, Pfitzner, Schillings oder Respighi eben doch viel Überzeugenderes geleistet hätten. Ästhetische oder satztechnische Beweise für solche Thesen konnten selbstverständlich nicht erbracht werden; dennoch nützten sie einer Gesinnung, die sich nicht einzugestehen vermochte, daß große Kunst stets auch destruktive Potentiale enthält und Bewahrendes wenig wert ist, wenn es nicht unerschrocken der Zerstörung ins Auge blickt.¹¹ Das konservative, reaktionäre Sensorium reagierte im Grunde

nicht unzutreffend, wenn es in Mahler insgeheim subversiv Modernes wahrnahm. Mahler ist nicht ganz geheuer. Das sind Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner zwar auch nicht, aber indem sie im Pantheon der großen Musikheroen ihren sicheren Platz bekamen, wurde diese Dimension bei ihnen fast gänzlich eliminiert; sie ist inzwischen immer schwerer wiederbelebbar durch unangepasste emphatische Annäherungsweisen, durch radikale Interpretation.

Die Wirkungsgeschichte Mahlers seit 1960 ist zu bekannt, um an dieser Stelle resümiert werden zu müssen. Sie beruht ebenso auf Mißverständnissen wie auf profundem neuen Verständnis. Zu den Mißverständnissen könnte Mahler als Ausfluß von "Amerikanismus" gerechnet werden. In Amerika waren ästhetische Richtungskämpfe der Moderne wenig flagrant, Mahler immer akzeptiert, nicht zuletzt dank vieler europäischer Emigranten im amerikanischen Musikbetrieb. Kein Mißverständnis also, daß Mahler zuerst da heimisch wurde, wo Menschen, die ihre Heimat verließen oder verlassen mußten, eine neue Heimat fanden. Ein ersichtlicheres Mißverständnis war Mahler als Repräsentant der perfektionierten stereophonen High-Fidelity-Klangkultur, doch es war ebendiese List der technischen Verunft, die Mahlers Oeuvre endgültig "durchsetzte". Seitdem ist Mahler kein Unzugänglicher mehr. Die Ressentiments wider Mahlers Musik sind unter der Wucht der jüngsten Wirkungsgeschichte verstummt. Das Durchgesetzte gilt auch als Gutes und Richtiges, und niemand mehr macht Mahler den sicheren Pantheon-Platz neben Bruckner und Schönberg streitig. Die ganz jungen Leute, die sich heute ihr musikalisches Weltbild zu schaffen trachten, können Mahler unschwer erreichen und integrieren; sie brauchen sich nicht sonderlich mehr um ihn zu bemühen. Aufführungen, Tondokumente, Partituren, sachkundige Kommentare und Deutungen - man braucht nur zuzugreifen. Man braucht sich seiner Mahler-Liebe auch nicht mehr zu schämen, denn viele mögen Mahler, fast ebenso viele wie Beethoven oder Brahms. Mahler gehört zum Bestand, zum Standard-

repertoire. Ein musikalisch Gebildeter, der Mahler nicht kennt oder geflissentlich ignoriert, wirkt heute schon recht seltsam und verschroben.

Wenn ich nun meine Position zu eruieren versuche, etwa mit der Frage "Was erzählt mir die Wirkungsgeschichte Gustav Mahlers", dann könnte ich mich vielleicht zu der schnoddrigen Antwort gedrängt fühlen: der Fall ist passé. Ein allseits etablierter Komponist ist in gewisser Weise für mich auch uninteressant geworden. Selbstverständlich gibt es nach wie vor Deutungsprobleme; ich werde darauf zurückkommen. Und es gibt, bei aller Vielfalt der klingenden Realisierungen, hier und da sicherlich auch noch interpretatorische Defizite, wenngleich sie mir bei Mahler inzwischen weniger gravierend vorkommen als bei Beethoven. Auch sind die Texte und Texturen Mahlers eindeutiger ausformuliert als diejenigen Beethovens oder gar Bachs, was die spannenden Divergenzen zwischen den Lesarten und Interpretationen geringhält. Selbstverständlich trauere ich ein wenig der Unerreichbarkeit Mahlers um 1950 nach. Was mir damals Gustav Mahler war, ist mir heute vielleicht Allan Pettersson, von dessen 17 Symphonien ich zwar die meisten von Tonträgern her kenne, aber bis heute nicht eine einzige jemals live im Konzertsaal erlebte. Natürlich wäre es Snobismus, auf esoterischen Kunstgegenständen beharren zu wollen. Schon gar angesichts der Mahlerschen Symphonik, die wie weniges sonst auf öffentliche Wirkung hin angelegt ist, den großen Appell an die Menschheit guten Willens meint. Aber wo Gewinn ist, ist auch Verlust. Nicht so sehr, weil der mit vielen geteilte Freund dem einzelnen kein ganzer Freund mehr zu sein vermöchte. Wohl aber, indem das Durchgesetzte jene Kraft einbüßt, die nur aus dem Verborgenen heraus wirksam wird. Dieser Gedanke ist umso schwerer abweisbar, als sich die Kunstgegenstände unweigerlich in eine jederzeit abrufbare Warensammlung zu verwandeln anschicken. Was gestern Mahler widerfuhr, wird morgen auch mit Allan Pettersson geschehen.

Im nun folgenden Teil akzentuiere ich den Titel dieses Vortrages anders: "Was mir Gustav Mahler erzählt". Es geht also nicht um teils zufällige, teils historisch determinierte subjektive Einstiegserfahrungen in die Welt Gustav Mahlers, wie sie oben skizziert wurden und gewiß von dem einen oder anderen nicht nur aus meiner Generation ähnlich erlebt wurden, sondern um provisorische und gleichfalls subjektive Anmerkungen zum Gehalt der Mahlerschen Symphonik. Der subjektive und vielleicht sogar ketzerische Zugriff äußert sich vielleicht auch darin, daß er, wenn auch nicht barsch und besserwässerisch, eher zögernd und behutsam, Praktiken der Formanalyse beiseiteläßt und stattdessen eine andere Spur verfolgt. Sie leitet sich her von der bekannten Formulierung aus Mahlers später fallengelassenem Binnenprogramm zu Charakteren der 3. Symphonie: "Pan erwacht - Der Sommer marschiert ein; Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen; Was mir die Tiere im Wald erzählen; Was mir der Mensch erzählt; Was mir die Engel erzählen; Was mir die Liebe erzählt". Mahler benutzt also fünfmal das Wort "erzählen" und bekundet damit unweigerlich narrative Absichten, die nicht allein diese Symphonie betreffen dürften. Vielmehr ist anzunehmen, daß Mahler in all seinen Symphonien als "Erzähler" auftritt, ja, als Romancier. Dabei ist wichtig, festzuhalten, daß er mit Tönen etwas erzählt, was sich in der Wortsprache nicht ausdrücken läßt. Dennoch handelt es sich offensichtlich nicht um "absolute" Musik. Absolute Musik ist, einer allbekannten und griffigen Definition zufolge, "tönend bewegte Form". Absolute Musik dieser Intention ist kaum die Ausfüllung oder Erfüllung vorgegebener Schemata oder der sture Vollzug satztechnischer Automatismen, wie es ein schulmäßiger Sonatensatz oder ein Kanon wären. Kreativer Umgang mit dem Themendualismus, der Themendialektik und der thematisch-motivischen Verarbeitungsdynamik der Sonate wie auch mit Idee und Technik der Fuge implizieren die Reibung zwischen Bindung und Freiheit, das freie Spiel der Kräfte, das sich dennoch, näher oder ferner, auf etwas Festes, Vorgegebenes, gleichsam auf eine platonische Idee, bezieht, wobei in diesem Zusammenhang die "platonische

Idee" nichts weiter wäre als eine schulfüchsische Banalität, während erst die davon sich abhebbende je eigene Formgestalt die Konkretheit künstlerischer Qualität erreicht. Absolute Musik ist allerdings weitgehend auch eine Abstraktion, wenn nicht ein polemischer Popanz der Ästhetiker und Theoretiker. Geist und Gehalt von Musik lassen sich am Gemachten nicht dingfest machen, kaum selbst am registrierten Abstand zwischen Regelmäßigkeit und Freiheit. Auch Adornos Insistieren auf dem Rätselcharakter unterfängt sich nicht, als des Rätsels Lösung die technische Werkseite zu offerieren, wiewohl Adorno es ebenda verborgen weiß und nicht etwa in an die materiale Werkgestalt herangetragenen Spekulationen. Der messenden, zählenden Analyse konnte Adorno wenig abgewinnen. Wenn dabei Trägheit mitspielte, dann wohl eher der Verdacht, daß fleißiges Fliegenbeinzählen die Gedanken träge gemacht und aufblitzende Erkenntnis verunmöglich hätte. Lassen wir das alles und das Problem der absoluten Musik dahingestellt sein. Nur noch ein kleiner Seitenblick auf Brahms als einen besonderen Gewährsmann und Herold der absoluten Musik. Selbstverständlich spricht auch anderes aus den Brahmschen Werken, etwa ein angestrebter Ehrgeiz, der behäbige Stolz des "ich bin besser als alle anderen seit Beethoven" in der 1. Symphonie, und demgegenüber ein befreites und den Hörer befreiendes Sich-Loslassen in den ohne herkulische Ambitionen daherkommenden Serenaden.

Eine andere Art von Anstrengung markiert Gustav Mahlers 1. Symphonie. Ihr Ausgangspunkt ist nicht die Anknüpfung an Beethoven, die Reaktion auf dessen 9. Symphonie, deren Sprengkräfte Brahms ohne Zurücknahme aufs neue in wortfreie symphonische Autonomie einzubinden unternahm. Mahler folgte eher der "kosmologischen" Intention Bruckners, freilich ohne dessen harmonistische Gottgefälligkeit. Die Brucknersche Dialektik manifestiert sich durch eine ehem dargebotene Formhaftigkeit und darüber tendenziell hinausschießende monumentale Inhalte. Anders ausge-

drückt: Bruckners symphonische Schöpfungen sind illusionistisch in dem Sinne, daß sie noch das Widerstrebenste eckwürdigen Baugesetzen ein- und unterordnen. Trotz weit in die Zeit gespreizter cathedralhafter Form bleiben die Proportionen deutlich erkennbar. Vielleicht war Bruckner von der religiösen Idee inspiriert, daß Kunst und Natur, Mensch und Kosmos der gleichen göttlichen Ordo gehorchten. Von Bruckner übernahm Mahler vor allem ein äußerliches Moment - die Länge der Symphonien. Doch auch damit operierte er viel variabler, sowohl, was die Zahl der jeweils eine Symphonie bildenden Sätze betraf als auch deren sehr unterschiedliche Dauer. Bei Mahler gibt es, anders als bei Bruckner, zwischen schwergewichtigen und riesigen Sätzen auch Miniaturen. Miniaturhaft sind einige Binnensätze der 3., aber auch die Nachtmusiken der 6. Symphonie, letztere nicht so sehr infolge ihrer geringeren Ausdehnung in der Zeit als wegen ihres, gemessen an den ungeraden Nachbarsätzen gleichsam geringeren spezifischen Gewichts, ihres chattenhaften Intermezzocharakters. Eine Miniatur vollends ist aber auch das altväterliche Andante der 2. Symphonie, nach dem gewaltig-gewaltsamen "funebre" des Kopfsatzes ein selig-nostalgischer Rückblick, mit den Worten des Mahlerschen Programmentwurfs: "ein seliger Augenblick aus dem Leben des Toten, wehmütige Erinnerungen". Filmisch gesprochen: Eine Rückblende. Oder romanttheoretisch: Eine Erzählung in der Erzählung, eingeschobener separater Teil auf einer anderen Handlungsebene.

(Musikbeispiel 2. Satz 2. Symphonie)

Dieses puppenhafte Idyll aus der 2. Symphonie erinnert durchaus an die aus dem Orient stammende, auch von Cervantes im "Don Quijote" übernommene Technik des verschachtelten Erzählens. Mahlers 2. Symphonie ist so gebaut, daß die beiden Ecksätze als mächtige Klammern nur locker ein Gefüge zusammenhalten, in dem die drei Binnensätze, neben dem Andante das Scherzo nach "Des Antonie von Padua Fischpredigt" und

das "Wunderhorn"-Altsolo "Urlicht", als facettierte Einzelbilder ein gewisses Eigenleben haben.³ Als musikalische Form konstituiert sich Mahlers 2. Symphonie also in weitgehender Unabhängigkeit von der tradierten viersätzigen Struktur. Kopfsatz und Finale tragen zweifellos den Löwenanteil des "eigentlichen" symphonischen Geschehens.⁴ Die drei Mittelsätze könnten als "uneigentlich" apostrophiert werden: das wie ein fernes Zitat anmutende Andante, das collagehaft wirbelnde Scherzo, das in seiner kindlichen Frömmigkeit exterritoriale, zugleich aber auch, nicht zuletzt durch seine Stellung als Anruf vor dem Finale, eigenartig zentrale "Urlicht". Formal gesprochen, könnte man die 2. Symphonie als torschaftes Konglomerat bezeichnen, bestehend aus zwei großen, thematisch aufeinander bezogenen Ecksätzen und drei mittleren Episoden, die die Leerstellen des normgerechten langsamen Satzes und des weit ausschwingenden Scherzos höchst problematisch auffüllen.⁵ Die spezifische Originalität des Werkes besteht wohl gerade im Verlassen von Normen und einer prononciert dramatisch-erzählerischen Gestaltungsweise.⁶

Doch kehren wir zur 1. Symphonie zurück, bei der sich der Erzählgestus von Mahler ungeachtet scheinbarer Formgerechtigkeit gleichfalls plausibel erklären läßt.⁷ Einfach scheint es um die beiden Binnensätze bestellt zu sein: das an die zweite Stelle gerückte Scherzo mit liedhaftem Mittelteil und stark verkürzter, sozusagen schroff erzählerische Ungeduld signalisierender Reprise, was es bei Brucknerscherzi niemals gibt. Es folgt, als langsamer Satz, die nach Moll gewendete "Frère Jacques"-Melodie als gespenstischer Kanon, unheimlicher noch, nach dem Wunderhornlied-Einschub, bei dem um einen Halbton nach oben in es-moll versetzten Wiederkehr.⁸ Allerdings ist dieser Satz auch wieder äußerst befremdlich in seiner rätselhaften Simplizität, mit dem trickhaften Effekt der

von d-moll nach es-moll höhergeschraubten Reprise, nicht zuletzt mit den das ohnehin schlichte Kanonthema vulgär unterbrechenden trivialmusikalischen Anwandlungen.³ Derlei war für frühe Mahler-Hörer, die an gleichbleibende Diskursebenen gewohnt waren, schmerzliche Stolpersteine der Rezeption.⁴ Einen Ähnlichen Schock hätte es gegeben, wenn Rilke oder George inmitten ihrer hochtönenden, erhabenen Poeme plötzlich das Wort "Scheiße" verwendet hätten.⁵ Aber natürlich ging es Mahler nicht um *épater le bourgeois*, sondern um einen visionären Realismus, der keinerlei Welterfahrung aussperrte.⁶ Mahler wollte und mußte das mitteilen, was er wußte und in sich aufbewahrt hatte.⁷ So arbeitete er nicht bloß, vielleicht nicht einmal vorrangig, mit elaborierten Materialien, sondern auch mit alten, zum Teil frühkindlichen Erinnerungen etwa an den Aufzug von Militärkapellen, an durch die Straßen ziehende Kondukte, aber auch an früh Gehörtes, Studiertes, Dirigiertes von anderen Komponisten.⁸ Das ergab dann nicht Kapellmeistermusik, also aufgehäuften Bildungsschutt, wohl aber immer wieder einmal Musik über Musik, Musik zweiter Potenz, neu erzählte Musik.⁹ Das Finale der 1. Symphonie wird beträchtlich geschüttelt auch von einem formgeschichtlichen Umstand, der dem jungen Mahler enorm zu schaffen machte: vom Finalproblem.¹⁰ Selbstverständlich ist dieser symphonische Schlußsatz nach formalästhetischen Kategorien als mehr oder weniger mißlungen zu betrachten wie übrigens auch, mit seiner Wiederholbarkeit, derjenige der 2. Symphonie.¹¹ Weniger schwer fällt dabei ins Gewicht die Frage, wo denn in der Reprise das Seitenthema bleibe, ein in der Exposition ausgreifendes schmerzbewegtkantables Sujet von Tschaiakowskischer Provenienz, das dann nur mehr rudimentär und verhalten-vernüßt wiederkehrt.¹² Im Gegenteil, man könnte gerade diese Zurückschneidung als eine ingeniose Maßnahme und Anverwandlung des beim ersten Mal beinahe wie ein Fremdkörper wirkenden Themas betrachten.¹³ Eindeutiger problematisch ist aber der lange nach Erreichen der D-Dur-Tonika noch kein Ende findende, nochmals und nochmals sich aufreckende triumphalistische Schluß mit klichierten

austauschbaren Überbietungsgesten. Alles scheint gesagt, aber der Erzähler mag sich noch immer nicht von seinem Werk verabschieden, muß immer weiter das sprechen, was er schon aussprach. Allerdings ist eine Symphonie doch auch wieder eine andere Art von Zeitkunstwerk als ein Roman. Der Leser legt einen solchen, erst recht, wenn es ein immenser war, nach den letzten Zeilen still und besinnlich und mit kleiner oder großer Abschiedswehmut aus der Hand. Eine Symphonie dagegen ist eine Maschine, die, bevor sie zum Stillstand kommt, einen gewissen Bremsweg erfordert. Erst die minimal music, vorher ansatzweise Schönberg, demonstrierten das Verblüffende einer eben noch auf vollen Touren laufenden, dann jäh abgeschalteten, in bodenloses Verstummen hineinstürzenden maschinenhaften Musik.¹

Der Kopfsatz der 1. Symphonie exponiert den Erzähler Gustav Mahler vielleicht am deutlichsten. Sein Einstands-Impetus resultiert auch daraus, daß Mahler nun ernstlich daranging, das in den früheren Liedern Ausgesprochene anders und größer auszudrücken. Die Lieder waren Gedichte, short stories oder hingeworfene Prosaskizzen. Von der 1. Symphonie an waren Romanhandlungen zu entwerfen und auszuführen. Ihr Inhalt entfernte sich zunächst noch nicht allzuweit von der Wunderhornosphäre, von der der frühe Mahler imprägniert war. Hinzu kam ein wenig Nietzsche, eine Ingredienz modischer literarischer Informiertheit. Strauss und Delius ließen sich sehr viel intensiver auf den protestantischen Gottestöter und dionysischen Zarathustraner ein. Als reifer Meister griff Mahler, bei Gelegenheit der 8. Symphonie, zum lateinischen Kirchenhymnus "Veni creator spiritus" und zur Schlußszene von Faust II, ein echt goethischer Synkretismus: hundert Jahre nach Goethe, also mithin deutsch-bildungsbürgerlicher Eklektizismus. So wach die literarische Neugier Mahlers gewesen sein mag, so sporadisch und lückenhaft wird sie genährt worden sein - das doppelte Arbeitspensum des Operndirektors und des Komponisten

gestattete keine ausgiebige, regelmäßige oder gar methodische Lektüre literarischer Hervorbringungen. Von seinem Habitus her war Mahler weit mehr ein Intellektueller als Bruckner, doch im Radius seiner Belesenheit ähnelte er durchaus dem in allem außer in seiner Musik hinterwäldlerischen Gottesmusiker. Wir sprachen vom Einstands-Impetus der 1. Symphonie. Dieses symphonische Beginnen spielt sich weit entfernt von Beethoven und Brahms ab, auch ein gutes Stück weg von Bruckner. Mit Bruckners erratisch-orgelhafter Instrumentation hatte die Mahlersche von Anfang an nichts zu tun; sie wirkte auf die Zeitgenossen sofort ungemein professionell und gekonnt, was ihr aber auch zum Nachteil angekreidet wurde, als sei sichere Orchesterbehandlung ein Indiz für die Dürftigkeit der übrigen Parameter. Anders als Bruckner in seinen folienhaften Symphonieanfängen konstruiert auch Mahler zu Beginn seiner Ersten "Natur" - als ein paradox in die Zeit sich ausdehnendes Bild. Vogelstimmen und Jagdfanfaren brechen dieses Stillstehen nicht - der Zauber des angeschauten Naturmoments hat etwas Verweilendes. Hängende, stehende, tropfende Klänge wie Morgennebel und Morgentau. Dieses morgendliche Waldbild ist zugleich erzählerische Imagination wie die Anfänge Stifterscher Novellen, ja, vielleicht sogar wie die zwischen Schlüdrigkeit und subtiler Einstimmung changierenden ersten Seiten einiger Bücher von Karl May, für dessen kurze Wege zu Wunschproduktion und hoher Kunst keiner so bereit warb wie Ernst Bloch. Natur also ist der Rahmen, in dem hernach die Menschen mit ihren Nervositäten und Beschädigungen agieren. Nicht anders in Mahlers 1. Symphonie. Der stationären Natur-Einleitung folgt die Ausfahrt, eine beherzte subjektive Fußreise, verproviantiert mit dem Gesellenliedmaterial "Ging heut morgen übers Feld". Diese Intonation gerät schon beim schnell erreichten Doppelstrich nach der Exposition ins Heftische, Verstolperte. Erst recht außer Atem gerät das Satzende, ein Augenblick der Gedankenflucht, der beinahe schon katastrophisch durcheinanderstürzenden

Bilder.

(Musikbeispiel: 1. Symphonie 1. Satz)

Die schon in den Ecksätzen der 1. Symphonie anzutreffende typische Mahlerkategorie des "Durchbruchs" transzendiert als ein Moment theatralischer Rhetorik den Erzählcharakter und erst recht das formale Baugeschehen. Gewaltsam zusammengeraffte Energien, strudelartig sich formierend, setzen die satztechnische Arbeit aus. Die Musik regrediert ins Signalhafte, Appellartige. Der berserkerhafte Kraftakt dient dazu, eine neue, höhere Erzählebene zu erreichen. Der "Durchbruch" ist also mehr als ein "Höhepunkt", etwa zur Bestätigung der wiedererreichten Tonika beim Reprisesbeginn des 1. Satzes der Schumannschen "Rheinischen". Mahlers "Durchbrüche", Zeichen des als unbefriedigend erachteten immanenten Formgeschehens, versuchen, den Musikstrom in Neuland hinüberzuführen, und sei's durch rohe Mittel. Ja, die ausgreifende Intention läßt sich überhaupt nur mit rohen Mitteln realisieren. So sind diese "Durchbrüche" zugleich Brüche der Faktur, Merkmale des Zerbrechens der alten Formen, die bei Bruckner, zumal bei dessen Adagio-Kulminationspunkten, so glanzvoll und fromm noch bestätigt wurden. Die Mahlerschen Tonsymbole, die Herdenglocken oder der Hammer der 6. Symphonie, entziehen sich, wie die "Durchbrüche", formimmanenten Kriterien und deuten auf Inhaltliches jenseits des positiv Analysierbaren, zu umschreiben mit "Natur", "Einsamkeit", "Schicksal", "Tod". Die Kraftlosigkeit, Platttheit dieser hier namhaft gemachten Begriffe steht in krassen Mißverhältnis zu der Wucht, die diese Tonsymbole in ihren jeweiligen symphonischen Zusammenhängen haben. Die Sprache der Tonsymbole ist originär, authentisch; in Wortsprache übersetzt, verflüchtigt sich das von Mahler Intendierte ins Ungefähre. Das, was die

Musik erzählt, können die Wörter nicht adäquat nacherzählen. Freilich kann Reflexion, der Umgang mit Begriffen, Assoziationen, die Wahrnehmung der musikalischen Erzählung dann wieder steigern und vertiefen.

Ich möchte nun nicht alle Symphonien Mahlers auf ihre narrativen Wertigkeiten hin durchmustern. Zu streifen sind noch die Vierte und die Sechste: jene eine "große kleine Symphonie", ein tönendes Kinderbuch wie "Sofie's Welt", mit einem aus variativen Weben ganz plötzlich hervorbrechenden Überraschungsdurchbruch, Eröffnung eines Kinderhimmels in E-Dur, im langsamen Satz; diese, die 6. Symphonie, ernst, finster und unerbittlich, ein Marsch in Tod und Vernichtung, mit verlöschendem und zerschmetterteten Ende. Die funebre Heroik der 2. Symphonie kehrt hier noch einmal wieder in verschärfter Gestalt; dem an die Klopstockhymne geknüpfte Auferstehungsglaube ist in dem späteren Werk offenbar einer nüchteren und bitteren Einsicht in die Vergänglichkeit des Seins gewichen. Daß die 7. Symphonie sich mit lärmenden C-Dur-Jubel eine ganz andere Schlusspointe vorbehält, könnte den düsteren Drive der Sechsten im Nachhinein durchaus ein wenig des erzählerischen Posierens überführen; der Mahler der Sechsten, ein vollmundiger schwererromantischer Sataniker in der Nachfolge von Berlioz, Poe und Baudelaire. Der gemeinsame Nenner bis zur Achten Symphonie wäre das ~~MMH~~ bei diesem Stück von Adorno hervorgehobene Moment der symphonischen "Veranstaltung", auch eines von Uneigentlichkeit, aber konträr zum Uneigentlichen der Miniaturen und der aufbewahrten, modifizierten Erinnerungsmusiken ein Drang nach vorne, ins Große, Weite, Unerreichbare, Positive, in Unerreichbarkeiten jedoch, die auch durchs symphonische Gestikulieren nicht recht erobert werden. Das Posieren, Veranstalten, Gestikulieren macht die Musik ebenfalls brüchig, nicht im Sinne kompositorischen Unvermögens, sondern als objektive Tendenz eines nicht zu zwingenden Materials. Die Wahrheit des Mahlerschen Erzählens zeigt sich hier in der Unerreichbarkeit der weit gesteckten

Ziele. Diese Gebrochenheiten signalisieren einen unterschwelligem Fragmentcharakter, wie er offenkundig etwa in Robert Musils Konzeption "Der Mann ohne Eigenschaften" zutage tritt. Wie Unvollendetheit die Logik der Musilschen realistischen Beschwörungen ist, zeigt sich das im klassischen Sinne Unvollkommen-Brüchige des mittleren Mahler als adäquate Entsprechung eines von individueller Kraftanstrengung nicht herstellbaren, der Werkgestalt inkommensurablen Gehalts.

Der späte Mahler der symphonischen Abschiedserzählungen war ein Mann von nicht einmal fünfzig, wohl aber alt im ebenso dumpfen wie klaren Bewußtsein der unweigerlich ablaufenden Lebensuhr bis hin zum abergläubischen Zurückschrecken vor einer 9. und vermeintlich, siehe Beethoven und Bruckner, letzten Symphonie. Als Abschiedserzählung gestaltete sich schon das "Lied von der Erde" mit dem perennierenden Schlußwort "ewig" und dem sixt-ajoutée-Akkord als Klangsymbol des unendlich weitertönenden Kosmos. Erst recht beladen mit Abschiedskampf, Abschiedsschmerz, Abschiedswehmut und stiller Resignation dann die 9. Symphonie mit endlosen Schlußphasen des Verdämmerns, Verlöschens, wie es sich vorher keine Musik gestattet. Erst hier, nicht im volltönig veranstalteten Nirwana-Rausch des "Tristan"-Schlusses, scheint die Vermählung mit dem Nichts, das Hineingleiten vom Sein in das Nichtsein, realistisch musikalisiert.

Mahlers "Heute" gehört zum Typus der "letzten Symphonien", einer Spezies, die sich vor einigen Jahren von jüngeren Komponisten, etwa Rihm und Trojahn, wiederansetzten aufgrund eines unwiderstehlich endzeitlichen Lebensgefühls. Da geschah es, daß erste Symphonien von Komponisten als programmatisch "letzte Symphonien" angelegt wurden. Mahlers Abschiedserzählungen stehen dagegen am Ende eines wenn auch nicht langen Lebens, unzweifelhaft auch am Ende einer Welt, die nach 1914 zusammenbrach und Vorechos ihres Untergangs Übergang zeigte. Mahlers von Todeszeichen begleitete Arbeit an den Skizzen der

10.Symphonie schließlich galt kaum noch einer vom Kampf zur Ruhe gemilderten und abgeklärten Abschiedserzählung, eher einem konvulsivischen Ringen am Rande des Grabes um zersplittertes Material. Dabei war die fünfsätzige Form, eine Art Brückenform, wie Bartok sie bevorzugte und wie Mahler sie ähnlich bereits in der 7.Symphonie ausprobierte, klar disponiert. Vielleicht ist die Essenz der 10.Symphonie, soweit sich das aus der notdürftigen Fertigstellung der Skizzen durch fremde Hand eruieren läßt, weniger der Gestus des Abschiednehmens als der des Übergangs. Übergang - wohin? In eine dunkle Zukunft, deren Gestalten sich hierahnend ertasten, nicht deutlich ausfigurieren ließen. Alban Berg, schon dem Idiom des Kopfsatzes der Neunten verpflichtet, gestaltete diese Zukunft intensiver aus. Der clusterartige Neuntonakkord an den Nahtstellen der Festsätze der Mahlerschen Zehnten kehrt als Tonsymbol wieder im Zwölften-Todesschrei Iulus. Mit der tonal diffusen, motivisch äußerst vagen und nahezu amorphen Bratschenkantilene, die das Kopfsatz-Adagio einleitet, "verabschiedet" sich Mahler gewissermaßen von der herkömmlichen Formulierung thematischer Sujets. Die Kantilene, deren Herkunft von weitgewölbten Brucknerschen Adagio-Streicher melodien unverkennbar ist, steht an der Schwelle nicht nur der Atonalität, sondern auch der Athematik, der Auflösung von Gestalthaftigkeit; sie markiert, paradox gesagt, gestaltete Unge-stalt.

(Musikbeispiel: 10.Symphonie, Anfang 1.Satz)

Es wurde in diesen Ausführungen versucht, die Symphonik Gustav Mahlers ein Stück weit von formgeschichtlichen und formanalytischen Gesichtspunkten abzulösen und sie als "musikalische Erzählungen" zu skizzieren. Diese Betrachtungsweise unterschiebt den Werken keine diskursive programmusikalische "Handlung"; die von Mahler

zu einzelnen Symphonien ausformulierten und später fallengelassenen verbalen Programmentwürfe sollten hier nicht nachträglich wieder eingesetzt werden. Daß sie überhaupt geschrieben wurden, ist freilich für das Verständnis der Symphonien nicht unerheblich. Insgesamt nimmt Mahlers Symphonik eine mittlere Haltung ein zwischen den dezidiert absolut-musikalischen Symphonien von Brahms und der erklärten Programmsymphonik von Berlioz, Liszt, Smetana und Strauss. Mahlers symphonische Sphäre hält die Schwebelage zwischen symphonischer Autonomie und außermusikalischer Tangiertheit. Ihren erzählerischen Impetus bekommen die Symphonien Mahlers zuvörderst aber als autobiographisch getönte Weltentwürfe. In beinahe klassischer Weise spiegeln die Symphonien zudem die Lebensphasen ihres Autors: Jugendlich ausgeführt mit Naivität, Gottvertrauen, Weltfrömmigkeit, prononciertester Bindung an imaginative Volkstümlichkeit. In der Periode der mittleren Symphonien wird der Horizont weiter, die erzählerisch-thematische Arbeit zugleich engmaschiger, der Zug zu elaborierter und veranstalteter Meisterschaft unübersehbar. Die Spätzeit seit dem "Lied von der Erde" ist einerseits vom Abschiednehmen bestimmt, auch von gelassener geknüpften oder sich tendenziell auflösenden Erzählstrukturen, andererseits von einem ahnungsvollen Übergang ins Unbekannte, das sich für den sozusagen schon jenseits des Grabes stehenden Mahler der 10. Symphonie darstellt als atonales und athematisches Dunkel. Hier zeichnet sich eine Umwertung der Worte auch insofern ab, als das inhaltliche Zentrum der Symphonie, das Purgatorium, gleichsam punktförmig konzipiert ist. Schwankende Perspektivik, Brüchigkeit und Fragmentcharakter modernen literarischen Erzählens werden allüberall in den Mahlerschen Formgestaltungen und Klangerzählungen. Dabei bildet der Gattungsbegriff "Symphonie" den festen Halt, den der verunsicherte, aber übermächtige Ausdrucks- und Erzählwille braucht. "Symphonie" ist dabei für Mahler sicherlich kein bloßer Prestigebegriff, und er wird von ihm weit weniger traditionsbestimmt

verstanden als von Brahms und sogar Bruckner. "Symphonie" scheint vielmehr für Mahler das, was für die große Literatur des 19. und auch noch des 20. Jahrhunderts "Roman" bedeutet: Die bestmögliche Hohlform großen autarken Erzählens. Oper kann das viel weniger sein; sie ist, wie in weit prekärerem Maß der Film, Teamwork, spannend gerade auch in den Differenzen und Reibungen synästhetischer Aspekte. Demgegenüber läßt "Symphonie" dem Ich-Erzähler ungeschmäler-ten Raum. Gustav Mahlers Symphonien sind Welterkundungen und Ich-Introspektionen zugleich, Recherchen nach verlorenen und wiedergefundenen Zeiten und Entwürfe in kommende wie in nie dagewesene und niemals präsent werdende Zeiten.