

MAHLER HEUTE

Theodor Wiesengrund-Adorno

Das gegenwärtig herrschende Bewußtsein steht zu Mahler schief. Galt seine Symphonik vor zwanzig Jahren als Kolossalgemälde einer Zukunftsmusik, die das Auge des bürgerlich Einzelnen nicht zu umfassen vermochte; als Wagnis eines besessen fortschrittlichen Programmatikers, dessen Wollen und Vollbringen, nach der marktgängigen Phrase, nicht übereinstimmen — heute drückt man sich an Mahlers oeuvre eilends vorbei und behauptet, man habe es längst hinter sich gelassen, während man sich nur beeilt, es nicht allzu genau anzuschauen. Den man als Nutznießer von Autohupen und Sirenen höhnte gleich einem vorwitzigen Dadaisten, der ist heute den ältesten Konservatorianern nicht mehr sachlich genug und jedes bessere musikhistorische Seminar fühlt sich moderner als er, indem es seine Begriffe von Bewegungsspiel und Ablaufmusik, von vorklassischer und neuklassischer Polyphonie hersagt. Keine Romantik, auch die Pfitzners nicht, hat man so behend überwunden wie die Mahlers, von der doch noch nicht einmal feststeht, ob sie eigentlich romantisch ist. Daß ein Werk unmodern geworden, ehe es richtig modern war, genügt freilich allein nicht, zu belegen, daß die Menschen sich falsch dazu verhalten, obwohl immerhin im analogen Fall Schönbergs, den man so lange als einsamen Propheten in die Zukunft abschob, bis man meinte, ihn als einsamen Artisten überholt zu haben — obwohl in diesem tief analogen Fall der reaktionäre Trick sehr durchsichtig ist und nahelegt, in der Zeitstimmung gegen Mahler verwandte Motive zu vermuten, wie denn ganze Gruppen von Formeln dem Kampf gegen Schönberg und gegen Mahler gemeinsam sind; der jüdische Intellektuelle, der mit wurzellosem Geist die ach so gute Natur verdirbt; der Destruktor ehrwürdig traditionaler Musikgüter, die sei es banalisiert, sei es schlechthin zersetzt werden; der abstrakte Fanatiker, der mit jenem von Riemann entdeckten Willen, „Unerhörtes zu leisten“, die schöne grüne Weide rings herum verbrennt, auf der es den anderen so wohl zumute ist; all dies wird gegen Mahler wie Schönberg vorgebracht, als ob nicht schließlich zwischen ihnen der radikale dialektische Bruch der neueren Musik liege. Allein, wie immer es sich mit der geschlossenen Abwehrfront gegen die gründlich verschiedenen Häupter der Wiener Schule verhält — die wilde Schlagkraft jeder Mahler-Symphonie, die ein Publikum unvermittelt zwingt, das sich zu Heldenleben und Domestica fühlbar distanzziert, der Choc, der stets wieder von Mahler ausgeht, während seine Zeitgenossen allesamt fatal durchsichtig sind; das unentzifferte Geheimnis, das kompositorisch seine Musik von jeder anderen der Spätromantik, des Neudeutschtums und des Impressionismus fernhält, lassen die modische Aversion gegen Mahler als sachlich inadäquat erkennen und deren Konsequenz, der die reale Wirkung widerstreitet, als absichtsvoll ideologisch. Mahler ist nicht überwunden: er ist verdrängt. Die bürgerliche Musikkultur der Vorkriegswelt hat sich neu statuiert und scheidet strikt aus, was ihrem mittleren Frieden nicht gemäß ist. Was sich nicht einfügt, gilt als verrückt und esoterisch oder als banal

und Kitsch. Aber gerade eine Situation, die die sprengende Produktivkraft von Musik vergraben möchte, ist reif, nach ihren Extremen gemessen zu werden. Heute entscheidet, was oberhalb der Immanenz des Musiklebens in Schönbergs Sphäre geschieht oder unterhalb jener Immanenz in der tiefsten Depravation. Die echte Aktualität Mahlers, die zu entdecken ist, liegt eben in der Gewalt, mit der er aus jenem Musikraum ausbrach, der ihn heute vergessen will. Freilich ist der Ausbruch Mahlers aus dem bürgerlichen Musikraum nicht eindeutig und kann wahrhaft verstanden werden nur aus der Dialektik zu dem, wovon er abstieß; nicht als Flucht. Mahler ist kein Gauguin gewesen und hat sich kein Tahiti gesucht, obwohl der Exotismus des Liedes von der Erde, der so disparat zu allem früheren Mahler steht, unvergleichlich viel realere Gründe hat als Neigung zu impressionistischen Valeurs, die in der kompositorischen Entwicklung Mahlers keinen Ort hätten und als Valeurs auch im Lied von der Erde nicht vorkommen, dessen Pentatonik ja durchaus im Sinne konstruktiver Grundgestalten verarbeitet und als Reizmittel unfühlbar gemacht wird. Wie Fichten und Bach des Liedes von der Erde der südtiroler Landschaft zugehören, das seit Schubert als einziges Lied die Erde ergreift; wie selbst die Lasuren des Porzellans darin aus dem Kontrast der roten Berge und der dichten Bläue des Himmels könnten gewonnen sein, deren nachmittägliche Begegnung das spröde Geschirr bewahren möchte: so haftet jeder Blick aus Mahlers schauender, erkennender Musik an der Welt, die er schmerzlich übersteigt. Das sagt vor allem, daß Mahler die Geschlossenheit eben der Musik erretten wollte, von der er Abschied nahm. Man hat immer wieder die Unangemessenheit bemerkt, die in seinem Werk zwischen der einsamen Subjektivität und ihrer objektiven Sprache waltet; an der gewollten Einfachheit sich gestoßen, grelle Ironie und zweideutiges Sentiment als Stigmata von Manier genommen. So wenig eine Kunst durch den Begriff der Manier insgesamt gerichtet wird, so wenig Mahler durch den psychologischen Aufweis typischer Formeln, die er als Vokabeln seiner Affektsprache ausbildete. Wenn vielleicht überall dort Manier in Kunst auftritt, wo die objektiven Bilder den Menschen derart überwältigen, daß ihm das Recht ihrer subjektiven Formung schwindet und daß er statt dessen sie durch Wiederholung und Benennung zu halten trachtet, dann hat gewiß die herkömmlich bemängelte „Problematik“ Mahlers und alle Maniermomente seiner Form ihren Grund in objektiver Konstellation. Seine Konstellation ist von der Art, daß er die Rettung des Formkosmos der abendländischen Musik versucht, indem er die Trümmer von dessen niedrigster Schicht mit ihren obersten Wahrheitsgehalten zusammendenkt. Ihm ist das verworfene Wesen unterhalb der Form der Ort, an dem allein die wahren Bilder bewahrt werden, die die Form vergebens anredet; er nimmt sie mit, wie man Scherben am Weg mitnimmt, deren zersetzte Masse die Sonne spiegelt, wie es der wohlerhaltene und gefüllte Sappentopf kaum vermöchte. Nicht dumpfe pantheistische Liebe zu Kreatur und Natur, nicht romantische Rückbewegung zur verlorenen Einfalt ereignet sich in Mahlers Werk, wenn es sich zum Unteren

hinabneigt, vielmehr: er sucht die oberen Gehalte in ihrem Sturz durch die Geschichte dort auf, wo sie ihm jetzt und hier erscheinen. Die Trümmer des mittleren, geformten Musikwesens sind ihm transparent zu den Gestirnen, die ehemals jenes Musikwesen überstrahlten. Seine Neigung zu Dostojewskij hat ihren Grund nicht in vag mitleidiger Seelenstimmung, sondern in Erkenntnis und Form des Werkes. Sein Werk ist zentriert um den Indifferenzpunkt des Oberen und Unteren; der theologischen Bilder und der verlorenen, gänzlich scheinhaften Profanation. Ihre Indifferenz sieht er in der Totalität eines geschlossenen und umspannenden Werkes und in ihm eben meint er die Formimmanenz des 19. Jahrhunderts zu erhalten. Er stellt nicht die Extreme hin, aus ihrer Figur den gemeinsamen Sinn zu konstruieren, er biegt sie gewalttätig zusammen, daß sie sich durchdringen. Das ist mit der Dynamik Mahlers gemeint, mit dem Pathos, das so ungebärdig Lied und Tanz und Folklore vorbringt, mit dem schluchzenden, fessellosen Überschwang; mit der unaufhörlich frischen Improvisation. Die Unterwelt der Musik wird gegen die schwindende Gestirnwelt mobilisiert, daß sie ergriffen werde und lebhaft unter den Menschen sei. Großartiges Paradoxon Mahlers: die gleiche Dynamik, die die Extreme zur Formtotalität binden will, sprengt unvermittelt die Sphäre von Kunst selber und wird zum Bildersturm, der die eroberten Bilder in die gegenwärtige menschliche Wirklichkeit zwingen möchte. Hier enthüllt sich die Achte Symphonie. Daß man ohne Gemeinde und mit gänzlich disqualifiziertem Material keine Kathedrale bauen kann, merkt jeder Esel, wie nach Brahmsens Wort jeder Esel die Ähnlichkeit des Finalthemas seiner ersten Symphonie mit dem von Beethovens Neunter hört, die ja beide um des gleichen Bildersturmes willen gewagt wurden, dem später Mahlers atemlose Symphonik bis zur letzten fiebrigen Note gilt. Aber wenn einer auf der Stelle, die der Kathedrale bestimmt ist und in deren Dimensionen ein gewaltiges Zeltlager der Revolte errichtet, darin Predigt und Chor und Orgel die Menschen zum Sturm überredet, dann sollte keine Baupolizei sich in die Nähe getrauen und im Auftrag des Hochbauamtes aus geschmacklichen Gründen Einspruch erheben. Mahlers ecclesia militans ist eine Heilsarmee, besser als die wirkliche; nicht kleinbürgerlich gemäßigt, nicht retrospektiv bekehrend, sondern gewillt, die Unterdrückten zum richtigen Kampf aufzurufen um das, worum sie betrogen sind und was doch allein nur noch ihnen erreichbar ist. Die Sprache, in der Organisation und Disziplin jener Armee benannt wird, ist nicht schlecht, weil sie vergangen und gestürzt ist. Sondern weil sie vergangen und schlecht und gestürzt, deshalb ist ihr die Macht der Organisation und Disziplin gegeben. Es ist keine Zeichensprache, sondern eine von Parole und Kommando; nicht zufällig sind Hornsignale ihre liebsten Worte. So ist es um Mahlers Romantik bestellt. Mit Romantik ist bei Mahler nicht mehr ausgemacht, als wenn man dem Sozialismus Romantik vorwirft; allenfalls nämlich der historisch-dialektische Ursprung. Aber Utopie hört auf romantisch zu sein, sobald sie die Produktivkraft des Unteren wirklich in die Gewalt nimmt.

Es ist die Aufgabe kommender Formanalysen und zumal kommender Aufführungen der Musik Mahlers, all dies an den Sachen herauszustellen. Denn darin eben unterscheidet sich Mahler radikal von der Romantik, daß nicht an Stelle von Gehalten Ideologien frei über seinem Werke schweben, um die es sich müht, sondern daß das objektiv mit ihm Gemeinte vollständig im Material realisiert ist. Verdeckt war es durch die Bedingungen der Ursprungszeit, in der es auftrat. Schönberg hat das Mahlersche *Espressivo* im weitesten Sinne, bis zu den programmatischen Rahmen der Symphonien, großartig geschichtsphilosophisch interpretiert: als Mittel, das fremd Begegnende faßlich zu machen. So verhält es sich in der Tat; die Deutungen der Sätze, die so variieren, daß man auf gedruckten Erklärungen des öfteren die der Zweiten und Dritten Symphonie vertauscht finden kann und nie recht weiß, wann eigentlich die Natur aus ihrer Winterstarre erwacht und was sich die Tiere zu erzählen haben, diese Deutungen und die charakterisierenden Vortragsbezeichnungen sind nicht qualitativ verschieden von den unvergleichlich viel wichtigeren musikalischen Bezeichnungen, die die Plastik und Faßlichkeit des Vortrages sicher stellen sollen; das Schönbergsche System der Haupt- und Nebenstimmenbezeichnungen, heute Index strengster Konstruktion, ist im Mahlerschen „hervortretend“ und „zurücktretend“ vorgedacht, und Faßlichkeit ist geradezu das Prinzip der Mahlerschen Instrumentation, wodurch sie sich von dem homogeneren und diffuseren Gruppenklang der Spätromantik, zumal Straußens, so scharf abhebt. Allerdings wäre es verfehlt, Mahler, wie man ihn bislang der Romantik blank zuordnete, nun von ihr blank zu sondern, während er ihr doch eben dialektisch verbunden bleibt. Sein Werk will in Schichten verstanden werden. Die äußere, mit der es sich schützte und die ihm wohl auch aus der Ursprungszeit zuwuchs, kommuniziert mit der Romantik; jene Beziehungen sind bis zum Überdruß erörtert. Die Form Mahlers resultiert aus der Auseinandersetzung seiner Substanz mit jener romantischen Schicht, die ihm, immerhin, noch Garantie der Objektivität bedeuten mochte, bis sie vor dem furchtbaren Ernst der letzten Werke endlich zerfiel. Als Oberfläche ist uns die romantische Schicht durch die Zeit verfallen, die für Mahler seit seinem Tode ein Ähnliches tat, wie er selber im bewußten Gange der Entwicklung intendierte. So erscheint uns bereits das Verhältnis von Einzelthema und symphonischer Form, das „Problem“ Mahlers für die übliche Betrachtungsweise, sehr verändert. Es hat guten Sinn, daß Mahlers Themen keine Symphonithemen sind derart, wie immer man den Begriff des symphonischen Themas von Beethoven herleiten möchte; daß sie nämlich nicht in symmetrischen Verhältnissen von Motiven angelegt sind. Stürzte die Objektivität des Beethovenschen Symphonithemas durch die Subjektivität des Liedes, wie sie bei Wagner begegnet, der vergebens subjektiv einmalige Liedzellen zu objektivieren trachtet, ohne ihre Einmaligkeit angreifen zu können, so daß er sie sequenzierend wiederholen muß, so erfaßt Mahler diese Liedthematik dort, wo sie selbst sequenzierend nicht mehr gehalten werden kann: wo sie in der Ungebundenheit der Improvisation

aus jeder Formimmanenz herausfällt. Es ist eine archaische Banalität, die er findet, sie liegt noch vor der Konstitution der harmonisch-symmetrischen Verhältnisse und zersetzt sie. Großartig schlägt die Mahlersche Dynamik in diesen Themen durch, indem sie „offen“ bleiben; weder also wird aus ihnen die Form durch wiederholende Motivarbeit gebildet, noch werden sie statisch — wie in folkloristischen Versuchen — nebeneinander aufgereiht; ihre Grenzen gegeneinander sind weggenommen, eines folgt aus der anderen in unaufhörlich frischer Produktion. Damit ist keineswegs die Motivarbeit fortgefallen. Im Gegenteil, der inkommensurablen Themenproduktion Mahlers liegen stets fast Motivzusammenhänge zugrunde, die gelegentlich, in der Sechsten und im Lied von der Erde, faßlich werden. Aber die Motivzusammenhänge sind meist latent: sind nicht Prinzipien der Architektur, sondern Zellen, aus denen die Totalität erwächst, ohne daß sie je nach dem abstrakten Maß der Totalität konstruiert wären. Das Prinzip der Grundgestalt als der latenten thematischen Einheit, die im Oberflächenzusammenhang des Ganzen kaum je aufgedeckt wird, zuweilen nur durchschimmert: dies Konstruktionsprinzip, das das Recht der vorgegebenen Formoberfläche erst wahrhaft gebrochen hat, ist bei Mahler bereits wesentlich ausgebildet und hier, nicht im Harmonischen oder Melodischen oder Instrumentalen, auch nicht in einer legendären Leichtverständlichkeit, die es bei Mahler ja doch nur mißverständlich gibt, liegt seine echte Aktualität beschlossen. Hier auch liegt seine wahrhafte Berührung mit Schönberg: an völlig verschiedenem Material haben beide — Mahler am archaisch zersetzten der Romantik, Schönberg am dialektisch vorwärts getriebenen — die gleichen Intentionen der Formbildung entwickelt; beide im Protest gegen die bürgerliche Formsymmetrie, der beide die freien Konturen der frisch betretenen Phantasielandschaft entgegenstellen. Beiden ist denn auch, als dialektisches Mittel, vom Vorgegebenen ins Unbetretene einzudringen, die Variationsstechnik gemeinsam. Ist sie bei Schönberg Moment der Durchführung, das allmählich die gesamte Form sich unterwirft, so erwächst sie bei Mahler als Mittel strophischer Monodie aus dem Lied, tilgt aber rasch genug die Strophengrenzen und fügt die Themenkomplexe aneinander, die wie Dörfer nach unbekanntem Plan zur großen Stadt zusammenschießen. Mahlers Variieren ist die unfixierbare Regel der dynamischen Improvisation. Sie zieht alle Formschemata in sich hinein; im ersten Satz der Dritten sind Introdution und Exposition doppeldeutig gegeneinander, bleiben es in der doppelten Durchführung und der Reprise; in der Vierten maskiert sich die Reprise variierend hinter der Durchführung; die Fünfte hat kraft des Variationsprinzips gleichsam zwei erste Sätze und löst das symphonische Beginnen ins Nebeneinander zweier dynamischer Komplexe auf, die wie zwei in der Zeit zerlegte Kontrapunkte zueinander stehen. Das Finale der Sechsten, wohl das gewaltigste Formwesen aus Mahlers Reich, schmilzt endlich die Formkruste, die der erste Satz dialektisch gehärtet hatte, wie wenn ganze Länderregionen vulkanisch erglühten und ihre Siedlungen in einem Feuerstrom ineinanderstürzten; der Marschrhythmus wird zum Signal

der Katastrophe und der tragische Ausdruck des Satzes — wer wird je die Halbdezimen aus den Ohren verlieren, die das Hauptthema fortsetzen — rechtfertigt sich aus der Form selber; hier wird nichts von ewiger Liebe und Auferstehung einer verblasenen Allnatur erzählt, sondern vom Ende der symphonischen Sonate oder, um das intentionale Objekt beim rechten Namen zu nennen, vom Ende der Ordnung, die die Sonate trug; nie, vielleicht Van Goghs Bilder ausgenommen, ist die Krise der bürgerlichen Welt materialgerechter und unliterarischer, nie aber auch mit größerem revolutionärem Impuls in ästhetische Bilder gebannt worden als in diesem Satz. Er ist die Zäsur von Mahlers Entwicklung und alles Spätere bricht aus dem vorgesetzten Musikraum aus; der erste Satz der Siebenten antwortet aufs Finale der Sechsten wie vom anderen Ufer des Grenzstromes, darüber den Mahlerschen Traumbataillonen die schwankenden Pontons geschlagen wurden. Vom Ufer der Siebenten aus erscheint die archaische Welt, die den Anstoß der Revolte gab, bereits gespenstisch und schamhaft; darum ist sie, die erste unromantische aus Mahlers Hand, zugleich die offiziell romantische geworden mit Ronde und Rondo der Ersten Nachtmusik und den Schatten eines Scherzos, daraus die verdamnte Klage der Oboe furchtbarer tönt als alle edle Trauer der Romantik; deren Bilder sind verloren. Oder doch nicht ganz verloren; unergründliche Tiefe Mahlers, daß er in der Serenade der Zweiten Nachtmusik schüchtern errettet, was eben in bodenlosen Trichtern zu versinken schien; vom Traum der Romantik ist übrig die flüchtige Spur, die über dem ungewissen, grauen Heute gleich einem bunten Wimpel schwingt. Es ist daraus die seltsame Organisation der Hoffnung in der Achten Symphonie geworden, die nicht als neureligöse Kantate, wohl aber als improvisatorischer Sturm auf die zitternden transzendenten Bilder ihr mächtiges Recht hat. Dies Recht haben die letzten Werke bekräftigt, die den Ausbruch der Hoffnung, das gewagte „Es ist gelungen“ fundieren durch alle lastende Schwere über dem verlassenen Menschen, der ohne Form, die ihn umfängt, ungetröstet stirbt. Die vollendete Hoffnungslosigkeit des Liedes von der Erde, der nichts bleibt als die Erinnerung an ein Mädchenlachen, ist die Realität, die allein den Traum legitimiert, der vom Ungewissen aufsteigt ins Ungewisse hinein.

Es ist unsere Realität zugleich. Daß sie aus dem verfallenden Traum sich hebt, ohne doch intentionslos sich bei sich selber zu bescheiden; daß sie zugleich kahl ergriffen und über sich hinausgetrieben wird: das macht Mahlers Aktualität aus. Sie ist gegenwärtig in der Formensprache unserer Musik; wahrhaft aller, denn wie sie aus den Extremen gezeugt ist, so wirkt sie in den Extremen; sind Schönbergs Gehalte den Mahlerschen aufs nächste verwandt, die er in anderer Sprache anredet, so liegt wiederum Mahlers Sprache als Medium zwischen den Polen der gegenwärtigen Oper; die Ländlerszene des Wozzeck und „Können einem toten Mann nicht helfen“ aus Mahagonny berühren sich im getrüben, abgeblendeten Ton Mahlers. Wichtiger als die kenntlichen Zusammenhänge mit dem Mahlerschen Stil sind die geheimen der kompositorischen Verfahrens-

weise. Alle gegenwärtige kompositorische Technik liegt in Mahlers Werk unter der dünnen Hülle der spätromantischen Ausdruckssprache bereit. Es bedarf allein echter Interpretation, sie herauszustellen. Mahlers Werk ist nicht historisch; seine musikalische Gestalt ist gegenwärtig unter uns und seine Gehalte sollten es sein, wenn nicht die Menschen ängstlich die Sprünge verdecken wollten, die trotz aller Sachlichkeit die Sachwelt durchschneiden und deren Sinn im Mahlerschen Werke lesbar wird.

MAHLERS WIRKUNG IN ZEIT UND RAUM

Hans F. Redlich

Wenn das Nietzsche-Wort zu Recht besteht, wonach jede große Musik erst als Schwanengesang ihrer Epoche zur Aktualisierung der eigenen Wirkungsmöglichkeit gelangt, dann ist eine Deutung gefunden für jenes merkwürdige, an Mahlers symphonischem Werk vielfach beobachtete Phänomen einer — auch von ihrem Schöpfer — durchaus unzeitgemäß empfundenen Kunst, die nach dem Tode dieses Schöpfers urplötzlich zu wirken beginnt und mit einem Schlage zu bedeutsamster Gegenwärtigkeit gelangt. Dann kann man weiter sagen: Mahlers Musik war repräsentative Musik ihrer geistigen Epoche, auch wenn wir heute ihre kollektiven Wirkungsmöglichkeiten von ihren privaten Voraussetzungen zu trennen gelernt haben. Wenn man mit Paul Bekker — der vor etwa zwölf Jahren als erster die soziologische Betrachtungsweise ins musikalische Raisonement eingeführt und gleichzeitig jene berühmt gewordene „symphonische Milieutheorie“ aufgestellt hatte, deren faszinierendste These die von der „mitkomponierten Hörerschaft“ war — Beethovens Symphonik und ihre Freiheitsideologie als rechtmäßigen Sprößling der revolutionären Saaten von 1789 bezeichnet, dann ist Mahlers Werk als letzter Nachhall liberaler Romantik und idealistisch-vormärzlichen Deutschtums gewesen. Beide Feststellungen können nicht erschöpfend sein, denn (bei aller Gewichtigkeit, die wir heute den soziologischen Faktoren zuweisen) das Milieu — auch in seiner spirituellsten Bedeutung — bleibt im Organismus der ganz großen Künstler stets nur Teilkomponente. Beethoven und Mahler waren beide „große Unzeitgemäße“ und stellten diese ihre Unzeitgemäßheit in bedeutsame Antithese zu Rossini und Richard Strauß, denen sie genug Genie zuerkannten, um sie als ihren legitimen Kontrapunkt zu empfinden. Beethoven wurde erst im wahrsten Sinne des Wortes wirkungsmächtig in jener gefährlichen Interpretation Wagners, der die letzten desperativen Folgerungen Beethovens im Kampf um das „symphonische Problem“ als Legitimierung seiner eigenen romantisch-synthetischen Theorie anzusehen sich vermaß. Die napolconische Heroik Beethovens wurde erst in der Epoche des Wagnerschen Heldenwalhallas soziologisch konkretisiert. Beethovens Ringen mit der Rokoko-Architektur wurde identifiziert mit der allegorisch-bürgerlichen Vorstellung vom elementaren Geisteskampf des Subjekts gegen die „objektiven“