

M U S I K W O C H E

I N M E M O R I A M

G U S T A V M A H L E R

Prof. H A N S R U D O L F Z E L L E R

Z U M " L I E D V O N D E R E R D E "

P f a r r s a a l T o b l a c h

D o n n e r s t a g , 21. 7. 1983 16.30 U h r



Hans Rudolf Zeller

Zum "Lied von der Erde"

Obwohl von Mahler selbst derartiges nie ausdrücklich geplant war, wurden seine letzten, zwischen 1907 und 1910 größtenteils in Altschludersbach bei Toblach komponierten Werke, das Lied von der Erde, die IX. und die X. Symphonie nach seinem Tode von Musikwissenschaftlern zu einer Trilogie oder gar zu einer "Trilogie des Todes" zusammengefaßt. Was in unbegreiflich kurzer Zeit - und wohl stets auch im Bewußtsein der Kürze der womöglich noch verbleibenden Zeit - in einer sich überschlagenden, hektisch vorangetriebenen Produktivität entstand, wird derart aber nachträglich eher wieder in den Bereich der Normalität zurückgeholt, als ein sorgsam Geplantes und Vorbereitetes ausgegeben und damit seines wahren Charakters, der letzten, äußersten Anstrengung ohne abschließendes Resultat beraubt. Im Bestreben, die letzten Werke aus dem Zusammenhang der Mahlerschen Biographie zu deuten und die mannigfachen thematischen und strukturellen Beziehungen, die sie - wie auch schon die früheren Werkgruppen - miteinander verbinden auf eine Formel zu bringen, wird das notgedrungen Experimentelle sowohl der Lebenssituation wie der ihr Abgerungen^{en} allzusehr vernachlässigt und dabei sogar vom Fragmentarischen des Ganzen abstrahiert, so, als habe Mahler die von ihm nie konzipierte Trilogie schließlich doch noch realisiert. Dieser vor allem von Hans Ferdinand Redlich und Paul Bekker vertretenen Auffassung hat neuerdings Ugo Duse, ebenso scharfsinnig wie konziliant argumentierend, widersprochen und dafür plädiert, über der nicht-autorisierten "Trilogie des Todes" den eigentlichen, einzig unverrückbaren Ausgangspunkt einer jeden Analyse der letzten Werke nicht zu vergessen, die mit Recht dazu führe, "deutlich zwischen dem, was vor und dem, was nach der VIII. Symphonie komponiert wurde, zu unterscheiden".

Doch hier wäre nochmals zu differenzieren, denn diese Werke, voran das Lied von der Erde, unterscheiden sich allem zuvor von der fast in jeder Beziehung atypischen, weil auf feierliche Verheißung und Proklamation gestimmten VIII. Symphonie gerade dadurch, daß sie das reflektieren, weiterentwickeln und radikalisieren, was und wie Mahler vorher komponiert hatte. Ihre noch heute bestürzenden Antizipationen sind somit auch durch den Prozeß der Erinnerung an Eigenes und Fremdes und den von ihm freigesetzten Assoziationen vermittelt. Was nicht mit distanzierter Rückschau zu verwechseln ist, mit dem souveränen Fazit, das bloß Vergangenes betrifft ohne die Perspektive des Künftigen; schon gar nicht mit Resignation, der sich Mahler offenbar keinen Augenblick lang überließ, trotz der sich überstürzenden Ereignisse des Jahres 1907: Rücktritt vom Amt des k. u. k. Hofoperndirektors; Engagement in Amerika; der Tod der älteren Tochter, der Zusammenbruch seiner Frau und quasi als letzter Hammerschlag die unsäglich kaltschnäuzig formulierte, nicht allein Mahlers Lebensgewohnheiten verändernde Diagnose des Herrn Dr. Blumenthal. Mahlers Reaktion auf dies Urteil, die bereits im Spätsommer dieses Jahres begonnene Arbeit am Lied von der Erde, zeugt jedenfalls nicht von großer Ergebenheit in sein Schicksal, entband Produktivkräfte wie sonst nur eine schwere Krankheit, eine Rebellion gegen den Tod, deren Gestus auch in die Werke eingegangen ist, ~~An den Liederzyklen~~^{wie} das Sterben, nicht zuletzt in seiner schändlichsten, von Menschen verfügt Form, am Galgen, ohnehin bereits in den Liederzyklen allgegenwärtig war. 1896, in einem Brief an Max Marschall, hatte er geschrieben: "Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die 'andere Welt' hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen." Nach den Schocks des Jahres 1907 änderte sich für Mahler die Möglichkeit des unmittelbaren musikalisch-symphonischen Ausdrucks selbst fraglich geworden sein - daher das in der hell-sichtigen, psychologisch deskriptiven Selbstinterpretation und ihren Motiven bereits vorgezeichnete Bedürfnis nach einer sprachlich objektivierenden Interpretation, nach einem Text, der den Übergang in die "andere Welt" zum Gegenstand haben sollte.

Allerdings bleibt als bemerkenswertes Faktum festzuhalten, daß die von Mahler gewählten Texte einem Kulturkreis entstammen, welcher

von der jüdisch-christlichen Vorstellungswelt kaum berührt wurde, so sehr die von Hans Bethge ins Deutsche übertragene und unter dem Titel "Die chinesische Flöte" herausgegebene Sammlung chinesischer Lyrik aus mehreren Jahrhunderten in eine ihr fremde Begrifflichkeit und Literatursprache transponiert, in jedem Fall aber im europäischen Kontext exotisiert worden war. Diente die Aura des Exotischen als ein zusätzliches Mittel der Verschlüsselung, hielt sie Mahler keineswegs davon ab, wie schon zuzeiten der Lieder aus Des Knaben Wunderhorn in die Struktur der zu komponierenden Texte einzugreifen. Während der erste, dritte, vierte und fünfte Gesang des Liedes von der Erde auf Gedichten nach Li-Tei-Po; der zweite Gesang auf einem Gedicht nach Tschang-Tsi basieren, stellt das abschließende Hauptstück Der Abschied eine Synthese aus zwei Gedichten dar: In Erwartung des Freundes nach Mong-Kan-Jen und Der Abschied des Freundes nach Wang-Wei. Gerade in diesem für die inhaltliche Tendenz des gesamten Zyklus entscheidenden Gesang finden sich die gravierendsten Änderungen, die einer völligen Umarbeitung gleichkommen - und zuweilen eine beträchtliche Erweiterung der Texte zur Folge hatten, was auch damit zusammenhängt, daß Mahler, auf Früheres zurückgreifend, zum Beispiel in das erste der Beiden Gedichte des Abschieds eigene Verse einarbeitete, die 1884 in Kassel entstanden waren, und überdies die letzte Zeile dieses Gedichts "O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund!" durch die Zeile "O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!" ersetzte. Aus der zarten Andeutung der beiden letzten Zeilen des zweiten Gedichts in der Originalfassung: "Die Erde ist die gleiche überall, / Und ewig, ewig sind die weißen Wolken ..." würde die Ausdeutung: "Die liebe Erde allüberall / Blüht auf im Lenz / Und grünt aufs neu! / Allüberall und ewig, / Ewig blauen licht die Fernen, / Ewig, ewig ..."

Wurden die zuvor unverbundenen sieben Gedichte in der von Mahlers persönlichsten Erfahrungen, Erinnerungen und Intentionen diktierten Umarbeitung zu Stationen einer quasi zielgerichteten Interpretation des Lebens wie des Abschieds vom Leben, spiegelt sich in der Komposition der sechs Gesänge zugleich Mahlers intuitive Einsicht in die Tendenz und Rhythmik seines Gesamtwerks bis hin zur VIII. Symphonie. Denn nur unter dieser Voraussetzung konnte sich der Liederzyklus, der zunächst als Alternative zur gefürchteten IX.

Symphonie geplant war, im währenden und wie von selbst in die geradezu experimentelle Form der Lieder-Symphonie verwandeln, oder um den genauen Untertitel des Liedes von der Erde zu zitieren: in eine "Symphonie für eine Tenor- und Alt-(oder Bariton)-Stimme und Orchester". Danach gehörte die Parallelität von Liederzyklus und Symphonie, die trotz aller zwischen beiden bestehenden Querverbindungen Mahlers Werk von Anfang an charakterisiert und ständig in Bewegung gehalten hatte der Vergangenheit an, war ein Aspekt des Gesamtwerks, dessen Aufhebung nun erst, in der Ausnahmesituation, als eine ^{Seiner} ~~der~~ noch offenen Möglichkeiten kompositorisch angemessen zu formulieren war. Modell für die Ineinssetzung von Zyklus und Symphonie waren dabei durchaus nicht die partiell vokalen Wunderhorn-Symphonien und die in ihnen virulente Extension der klassischen Viersätzigkeit. Vielmehr verweist die latente Form der zyklischen Liedersymphonie - wie sich noch zeigen wird - gerade auf die zentrale der sogenannten Instrumentalsymphonien, die VI. Diese Orientierung würde auch erklären, warum Mahler die vielberufene Angst vor der IX., nach Beethoven, nach Bruckner sehr bald überwand, repräsentierten sie doch im Verhältnis zu ihm ganz verschiedene Weridentitäten; warum er noch vor Abschluß des Liedes von der Erde, der geheimen IX. endgültig und unwiderruflich ~~mit~~ eine IX. komponieren mußte und warum es daher eigentlich bei ihm zwei IX. Symphonien gibt, eine mit und eine ohne Worte und Singstimmen, wobei die eine sozusagen ohne vorhergehende Transposition, weil schon auf dem gleichen symphonischen Niveau aus der anderen hervorging. In solcher Identifizierung der zuvor getrennten Gattungen manifestiert sich Mahlers Einsicht in die Identität des eigenen Werks.

Rein äußerlich ist das Lied von der Erde sehr wohl eine Folge von Gesängen. Aber das zeitliche Nacheinander der einzelnen Stücke erweist sich hier mehr denn je und anderwärts als eine notwendige Voraussetzung, um beim Hören und Lesen der Partitur die Proportionen zwischen den einzelnen Teilen immer konkreter zu apperzipieren, immer tiefer in das Geflecht der übergreifenden Beziehungen einzudringen, das noch oder gerade die am weitesten voneinander entfernten verbindet, derart die Komplexität der realiter komponierten latenten Form zu ermessen. Denn ein Stück in beispielsweise sechs Sätzen besteht ~~besteht~~ ja nicht immer nur aus eben diesen, aller-

dings bequem abzählbaren Teilen, am allerwenigsten vielleicht bei Mahler, der etwa in der III. Symphonie die bloße Aufeinanderfolge der sechs Sätze durch die Gliederung in zwei "Abtheilungen" kontrahierte. Im Lied von der Erde widerruft diese übergeordnete Zweiteiligkeit die Aufeinanderfolge der Stücke insofern noch weit direkter, als Mahler die sechs Gedichte zu gleichen Teilen für eine männliche und eine weibliche Singstimme konzipierte. Dank dieser einzigartigen Konstellation, die in der gesamten vorangegangenen Literatur ihresgleichen sucht, ist dem Werk und seinem zeitlichen Verlauf ~~in jedem Augenblick seiner Konkretisierung~~ ^{von Anfang an} eine Zweierbeziehung immanent und bestimmt in jedem Augenblick seiner Konkretisierung, ohne eines abstrakten Schemas zu bedürfen. Freilich scheint das regelmäßige Alternieren von Tenor und Alt zunächst eher die Vorhersehbarkeit zu begünstigen und damit den Folgecharakter zu betonen. Da aber dies Alternieren nicht allein strukturell, sondern inhaltlich relevant ist, die Stimmen jeweils auch als Protagonisten der Gedichte agieren, ermöglicht es ebenso jene Paarbildungen, in denen sich verwandte Stimmungen artikulieren, ja potenzieren können, wie sich ^{andererseits} jeder der beiden "Partner" auf sich selbst, seine nicht mehr mitteilbaren Erfahrungen zurückziehen kann. Das Lied von der Erde ist vor allem ein ~~vielschichtiger~~ ^{indirekter} Dialog, wenn auch einer in Monologen.

Fundierend für den Verlauf dieses indirekten Dialogs wie für die extreme Gegensätzlichkeit seiner Charaktere oder Individualitäten sind bereits die ersten beiden Gesänge, Das Trinklied vom Jammer der Erde und Der Einsame im Herbst: der erste eine an alle, die es hören oder auch nicht hören wollen gerichtete Schmährede auf das Leben, ein wütender und sarkastischer Protest, "das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen", denn nicht länger wird der Fluch der Endlichkeit menschlicher Existenz akzeptiert, vielmehr selber verflucht, die Verzweiflung schlägt in Hohn um, auch auf jede Erlösung durch den Tod - er ist im dreimal wiederkehrenden Refrain so dunkel wie das Leben. Nach diesem Aufschrei ^{Trinklied, ein} ~~des Allegro~~ pesante, der zweite Gesang, ein innerer Monolog über das Verwelken und Verlöschen im Herbst, Kälte und Müdigkeit, eine stille, fast schon tonlose Klage, die erst gegen Ende, zu den Worten "Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen ..." aus ihrer Verhaltenheit ausbricht, nach diesem letzten Aufschwung aber sofort wieder in das Anfangstempo Etwas schleichend, ~~ermüdet~~ ^{erschöpft} zurücksinkt. Doch nicht allein

das Tempo ist im Vergleich zu jenem des ersten Gesangs beträchtlich reduziert, sondern ebenso die generelle Dynamik und das zuvor kompakte Orchester, das sich nun in kammermusikalisch^{behandelte} Ensembles auflöst.

Mit den gegensätzlichen Charakteren dieser Konstellation ist indes bereits das Verhältnis des ersten zum sechsten Gesang präformiert, und so überträgt sich die Struktur der Anfangskonstellation auf das entfaltete Ganze; jedoch so, daß der sechste Gesang das Geschehenⁱⁿ den mittleren Gesängen zwischen Anfang und Ende in sich reflektiert, was sich vorab in seinen im Vergleich zum zweiten Gesang überwältigenden Dimensionen ausdrückt: waren die ersten beiden Gesänge in etwa gleichlang, dauert das Schlußstück^{Der Abschied} für sich genommen länger als die fünf vorangegangenen Gesänge zusammen. Daher erweist sich ~~der~~ ihm unmittelbar vorangehende fünfte Gesang, Der Trunkene im Frühling, als eine in Gesten und Ausdruck zwar modifizierte und deshalb um so konsequenter auf den Abschied hinleitende Fortsetzung oder besser Radikalisierung des ersten Gesangs, kein wenn auch noch so düsteres "Trinklied" mehr: kannte dies noch die Betäubung im Rausch, ist er nun zum Mittel der Destruktion, der Selbstzerstörung geworden: "Was geht mich denn der Frühling an! / Laßt mich betrunken sein!" Aus dem Allegro pesante des Anfangs wurde ein Allegro mit dem Zusatz "Keck, aber nicht zu ^{schnell} ~~rasch~~", während das pesante ~~und in~~ seiner Hauptbedeutung "schwer lastend" als Vortragsbezeichnung für den Abschied wiederkehrt: Schwer.

Zugleich bildet dieser fünfte Gesang den Abschluß der mittleren Gruppe von Gesängen, einer Periode des Sich-Erinnerns an längst Vergangenes, die Aufhellung verspricht. Der Pulsschlag beschleunigt sich, wenn der dritte Gesang, Von der Jugend, "Behaglich heiter" kostbare Erinnerungsbilder evoziert, als problemloses Zusammensein mit Freunden noch möglich schien, "im Pavillon" mitten in dem kleinen Teiche", dessen Spiegelbild "alles auf dem Kopfe stehend" zeigte und blitzartig, gegen den beruhigenden Augenschein, enthüllte, wie es wirklich um die Welt bestellt ist. Die Erinnerung verklärt also nichts; je tiefer sie dringt, desto unüberwindbarer stellen sich ihr die versäumten Möglichkeiten in den Weg - so endet der vierte Gesang der Alt-Stimme, Von der Schönheit scheinbar unvermittelt in noch bedrückenderer Irritation, mündet in das Eingeständnis von Gefühlen, ~~die~~

die der anerzogenen gesellschaftlichen Konvention zuliebe unterdrückt wurden, und das Orchester, das eben noch in längeren Zwischenspielen seine Farben entfaltete, wird plötzlich einsilbig und beschränkt sich bis zum Schluß auf die kargen Motive weniger Instrumente. Für den Trunkenen des fünften Gesangs ist dann selbst ^{die Realität,} der Frühling als Zeichen eines möglichen Neubeginns nur mehr ein Traum, real nur noch der eigene Schmerz und die Sehnsucht nach Befreiung, vor dem Abend des Abschieds.

Aber dennoch - seltsam genug - klingen manche Partien des Abschieds weniger schwermütig als die eigentlich doch eher heiteren, sorglos verspielten oder auch verwegen übermütigen mittleren Gesänge. Offenbar deshalb, weil nun zunehmend das Moment der, wenn auch enttäuschten Erwartung die Erinnerung verdrängt. Die Erde selbst erscheint nun als das allein Verlässliche, Überdauernde, wie die Gattung, die den einzelnen überlebt. Ist der Tod eine Metapher für die äußerste Vereinzelung, für die Trennung von allen Bezügen, hat er für den bereits im Leben Vereinzelten, Isolierten und auf sich selbst Zurückgeworfenen seine Autorität verloren. Nach den kurzen, spukhaften Episoden des Mittelteils schlägt der sechste Gesang über sie hinweg den Bogen zurück zum ersten, mit dem er ohnedies durch das gemeinsame Motivmaterial aufs engste verknüpft ist. Dessen Kern bildet das latente Grundmotiv a - g - e und seine verschiedenen Erscheinungsformen - Krebs, Umkehrung, Achsendrehung -, die Mahlersche Vorwegnahme von Schönbergs "Grundgestalt", auf die auch die fundamentale Bedeutung der Quarte innerhalb des Werks zurückgeht. So beginnt das kurze Vorspiel des ersten Gesangs mit einem Quartsprung der Hörner aufwärts, gefolgt von den Holzbläsern, die mit Flatterzunge und Trillern die kleine Terz d - f chromatisch umspielen. Wiederum nach einem Quartsprung, diesmal eine Oktave höher, erscheint das Grundmotiv in seiner Originalform von den Violinen und Bratschen intoniert, wobei jeder Ton zunächst einen ganzen Takt einnimmt. Im weiteren Verlauf wird die Präsenz des Grundmotivs auch dadurch besonders hervorgehoben, daß das einleitende Vorspiel mehrmals wiederkehrt, immer wieder in den Gang der Handlung eingreift und bis zum Orchesterzwischenpiel vor der dritten Strophe eine wichtige strukturelle Funktion erhält.

Im auskomponierten Pesante des sechsten Gesangs hingegen ist das Grundmotiv vorerst nur in verkleideter ^{Form, in der} als Intervallstruktur der Motive präsent, allerdings schon relativ früh, kurz nach dem ersten Rezitativ, im sogenannten Lebensmotiv, ferner - und wiederum in seiner rückläufigen Form e - g - a in dem den ganzen Schlußteil des Gesangs durchziehenden "ErdentHEMA", und schließlich vertikalisiert im Schlußakkord g - e - a über dem "Grundton" C. Das Grundmotiv tritt demnach erst wieder am Ende eines langen, langsamen Klärungsprozesses zutage, förmlich als Resultat eines Prozesses der Wiedererinnerung. Daher könnte ~~sich~~ der Anfang des Schlußgesangs von dem des Trinklieds verschiedener nicht sein: gegenüber den Klangschocks in hoher Lage nun die dumpf dröhnende Tiefenregion des Kontra-C, vermittelt durch Kontrafagott, Hörner, Tamtam, Harfen und tiefe Streicherpizzicati; darüber der "Abendruf" der Oboe, bald danach isolierte Terzenmotive der Hörner, die Bewegung stockend, nah am Stillstand, erst nach den sich überstürzenden Flötenpassagen in ein Fließend übergehend. Auch die Singstimme beginnt in einer denkbar anderen Ausdrucksregion, nicht energisch einsetzend und nach oben tendierend, sondern rezitativisch tastend, "in erzählendem Ton, ohne Ausdruck", als müsse sie sich ihrer selbst erst versichern.

Doch hören wir die beiden Gesänge selbst, das heißt zwei Beispiele von jeweils über vier Minuten ; zunächst das Trinlied vom Jammer der Erde:

Beispiele: I + VI

Nach dem Orchesterzwischenspiel vor der dritten Strophe des Trinklieds intoniert der Tenor zu den Worten "Das Firmament blaut ewig und die Erde / Wird lange feststeh'n und aufblüh'n im Lenz" ein Motiv, das im Schlußgesang nach dem zweiten Rezitativ zunächst vom Orchester weiterentwickelt und hernach von der Alt-Stimme variiert und in dieser Fassung, also erst in der veränderten Stimmungs- und Stimmlage voll entfaltet werden konnte. Im Schlußteil, den letzten drei Zeilen des Gedichts, wird es noch ^{mal}s wiederkehren, über die Differenz von dramatischem und lyrischem Ausdruck wie über die Distanz zum Trinklied hinweg ein in die monologische Struktur eingewobenes Element des Dialogs und von ganz anderer Qualität als der im

dritten Rezitativ erzählte.

Dieser Ausformulierung ^{von Motiven} des ersten Gesangs im letzten korrespondieren strukturelle Entsprechungen selbst noch zwischen den Formverläufen, also zwischen der Strophenform des Trinklieds zum einen und der Verbindung von rezitativischen und ariosen Komplexen im Abschied. Was zuvor ~~der dreimal wie~~ identische Refrain am Ende jeder der drei Strophen ist hier das vorbereitende, inhaltlich wechselnde Rezitativ vor dem Übergang in den expressiven Gesang. Ähnlichen Entsprechungen begegnet man auch in den Interventionsformen des Orchesters: wie die Häufigkeit der Wiederkehr des signalartigen Vorspiels im Trinklied nach dem Orchesterzwischenenspiel ihr Minimum erreicht hat, so nimmt auch jene der Oboen- und Hornmotive nach dem Trauermarsch des sechsten Gesangs sukzessive ab. Dank solcher analogen Gestaltung indes werden die Unterschiede zwischen den Dimensionen beider Stücke relativiert und beide trotz der Gegensätzlichkeit ihrer instrumentalen und vokalen Konzeptionen als analoge erfahrbar. Die maximale zeitliche Ausdehnung des Schlußgesangs meint Dehnung und endlich Suspension der Zeit selbst.

Obwohl Mahler in den Schlußgesang des Liedes von der Erde mehrfach Anspielungen auf frühere Symphonien - so etwa auf den Trauermarsch der V. - einkomponierte, weisen die ungleich bedeutsameren konstruktiven Entsprechungen zwischen Anfang und Ende doch ziemlich eindeutig auf das Verhältnis des Finales der VI. Symphonie zu deren erstem Satz hin. Vergleichbar nicht allein das Übergewicht der beiden Ecksätze, vielmehr auch das, was aus ihnen folgt, der Intermezzocharakter der mittleren Sätze und aufs ganze gesehen eine den vier-sätzigen Typus der klassischen Symphonie einschließlich der Wiederholung der Exposition unterlaufende, ^{durch} ~~von~~ immanente Dreiteiligkeit gekennzeichnete latente Form. In der VI. Symphonie ist dieser mittlere Teil zwischen den Ecksätzen zudem noch so beweglich, daß seine Komponenten, das Andante und das Scherzo wahlweise als zweiter bzw. dritter Satz gespielt, ihre Plätze also tauschen ~~können~~ und sowohl dem ersten Satz wie dem Finale zugeordnet werden können, ohne den Bewegungszusammenhang zu stören, eben weil sie sei's als Fortsetzung, sei's als Intermezzo interpretierbar sind, im übrigen stets auch ferne Erinnerungen an die Funktion der Satztypen Andante und Scherzo in der Tradition. Dagegen ^{fungiert} ~~ist~~ im Finale die Erinnerung selbst ^{als} ein

strukturbildender Vorgang, jeder Takt gleichzeitig ein Voranschreiten zurück zum Anfang, zum Grundmotiv, und selbst die Reprise ein Modus der Wiedererinnerung, anamnesis im platonischen Sinne.

Auch im Lied von der Erde konstituiert sich die latente Form ausgehend von den Ecksätzen hin zur Mitte, ist das Schluß- zugleich das Hauptstück und wiederum gleichzeitig so etwas wie ein zweiter Anfang. Andererseits war die Konstruktion der latenten Form nicht mehr durch die Vorgaben der Sonatenform, sondern durch die Struktur der Texte vermittelt, die ganz verschiedene musikalische Interpretationen ermöglichten und auch einforderten. Vor allem aber bezog Mahler nun den Faktor Tempo auf eine ganz neue Weise in die Formbildung mit ein, so daß das Allegro nicht mehr wie ein roter Faden wie auch der wiederkehrende Marschrhythmus die Orientierung gewährleistete. Der Temposprung zwischen dem ersten und zweiten, fünften und sechsten und alles übergreifend dem ersten und sechsten Gesang markierte jetzt einen mittleren Teil, der als Gruppierung verwandter Tempi in relativ raschem Wechsel äußerst beweglich war, allerdings nicht mehr im Sinne der Austauschbarkeit der Sätze, vielmehr so pointiert, daß die geringste Änderung der Reihenfolge die gesamte Architektur zerstören würde. Der Temposprung zwischen den Ecksätzen bezeichnete daher ein neues Stadium in Mahlers Arbeit an der latenten Form. Daß sie, zwar vom Text der Gedichte ~~hermit~~ inspiriert war, als kompositorische Entdeckung sich sogleich von ihm emanzipierte, ja zur Auseinandersetzung mit ganz anderen, spezifisch musikalischen Typen von Sätzen drängte, zeigt die IX. Symphonie und die in ihr sich fortsetzende Reduktion des Tempos vom Andante comodo zum Adagio. Erst von dieser Tendenz aus erschließt sich der Entwurf der X. Symphonie, und das Adagio erscheint trotz aller faszinierenden Aspekte der Cooke'schen Fassung der fünfsätzigen Symphonie doch eher als Mahlers letztes authentisches Werk.

Denn jede Rekonstruktion verwischt zwangsläufig nicht allein das Fragmentarische, sie tilgt auch die Züge des Projekthaften, die jedem Entwurf innewohnen. Bei Mahlers Zeitgenossen Charles Ives und Alexander Skrjabin wird indes gerade dieses Moment thematisiert, das symphonische Werk definitiv mehr und mehr zum Projekt, bei Ives zur Univers-Symphonie, bei Skrjabin zum Mysterium. Doch in Mahlers Lied von der Erde sind die herrschenden Gattungen bereits transzendiert, und in diesem Zusammenhang wäre an einen Satz von Walter Benjamin zu erinnern: "Ein bedeutendes Werk - entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf, und in den vollkommenen vereinigt sich beides." Die Geschichte der Neuen Musik bis hin zu Cages Klavierkonzert, das auch als Symphonie interpretiert werden kann, ist - oder war - eine Geschichte der Gründungen und Aufhebungen. Wenn überhaupt, erschienen die alten Gattungen unter anderem Titel, in verwandelter, ungewohnter Besetzung und womöglich sogar Umgebung, und nicht allein die Symphonie, auch die Oper, seit Schönbergs Monodram Erwartung und dem "Drama mit Musik" Die glückliche Hand, in dem man von fern die beiden Hauptstücke des Liedes von der Erde ins Szenische übertragen erblicken könnte, das dann die spezifische, Mahler allein mögliche Form der Oper wäre, ausschließlich innere Handlung und indirekter Dialog der Vokal- und Instrumentalstimmen. So wäre im Lied von der Erde zugleich die Oper aufgehoben.

Vielleicht besagt dies einiges in einer Situation, in der wieder neue Opern gefragt sind und, fast stets unter der Berufung auf Mahler, wieder Symphonien geschrieben werden, die seine Techniker nachzubuchstabieren suchen. Doch abseits von solch dreistem Anspruch entstehen gleichwohl zuweilen Werke unter ganz anderem Namen, deren Nähe zur Thematik, Form- und Stimmenkonstellation von Mahlers Liedersymphonie nicht programmatisch gewollt ist, sich vielmehr erst beim Hören erschließt, so in den beiden Komplexen der symphonischen Variationen für großes Orchester und zwei dialogisierenden Stimmen Thanatos-Eros von Dieter Schnebel.