

# senza tempo

Kleines Archiv für Musikphilosophie

*Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren  
die Musik zum Element unserer Forschung gewählt,  
denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege  
nach allen Seiten.*

(nach: Wilhelm Meisters Wanderjahre)

senza tempo 4 - 1

**Arten der Werkgruppen-Bildung – (Fortsetzung) :  
Klasse (C), quasi „in mediore“.**

## 0 Begriff der Werkgruppenbildung „in mediore“.

Obwohl, – wie oben schon zu der Werkgruppenbildung „a priori“ und „a posteriori“ gesagt wurde, – in der Praxis eine Mischung beider Prinzipien recht häufig vorliegen dürfte (zumeist: ein bestimmter Plan einer Gruppen-Architektur wird zu Anfang gefaßt und im Laufe der Arbeit [oder gar erst am Schluß] durch einen völlig neuen oder doch weitgehend modifizierten Plan ersetzt), könnte man dennoch geneigt sein, eine bestimmte Klasse von Werkgruppenbildungen *gerade deshalb* herauszuheben, weil diese ihrem *Wesen nach* (nach menschlichem Ermessen) immer eine solche Mischform sein *müssen*.

Gemeint sind natürlich die Werk-Zyklen oder Werk-Sub-Stränge, welche sich als die alles verbindenden und mit Sinn versorgenden Hauptadern durch ein ganzes Lebenswerk ziehen, und deren Erstellung Dekaden gedauert.

Hier kann zu Beginn der Arbeit ein vollständiger Plan wohl kaum vorliegen, keinesfalls aber durchgehalten werden, – bei allen Anfechtungen von wechselnden Lebens- und Produktionsumständen, wachsender Erfahrung etc<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Der Fall SCHOPENHAUER, der im Alter von achtzehn Jahren sein philosophisches System in den Grundzügen angeblich komplett entworfen hatte, um es danach fünfzig Jahre lang auszufeuern, ist wohl rühmlich/unrühmliche Ausnahme.

Der Verfasser erlaubt sich in diesem Zusammenhang folgendes **Epitaph** :

Er selbst hat sein eigenes vollständig-umfassendes philosophisches System (fertig mit frühreifen fünfzehn) inzwischen vollständig — vergessen.

Es ist sicherlich auch nicht schade drum. Es handelte irgendwie von „Systemen“ und „Prinzipien“, sowie kleinen als Krabbeltierchen vorstellbaren Seins-Einheiten genannt „Fakt“, wohl eine Vulgärform der (ihm seinerzeit noch unbekannt) LEIBNIZschen Monaden.

Aber das System-Erfinden ist wohl eine Lebensphase, durch die ein Mann halt hindurchmuß, – wie durchs Gedichte-Schreiben.

Deshalb haben derart umfangreichere Werk-Gruppen-Definitionen auch meistens eine *Folge unterschiedlicher Versionen der Pläne* zum Schicksal, – diese „Werkgruppenbildung in statu nascendi“ oder „in mediori“ ist also in ihrer *wesentlich innersten* Substanz ein *dynamisches* System !

Das *abgeschlossene* Lebenswerk ist eine statische, reduzierende Projektion, – wohl zu unterscheiden von den jeweils aktuellen geplanten Vorstellungs-Bildern, wie sie dem Komponisten während der langen Jahre der Entstehung der Werk-Gruppe erschienen waren.

Da man nicht ohne Grund für die weitere Diskussion eine „mengentheoretisch konstruktive“ Definition des Gesprächsgegenstandes fordern könnte, behaupten wir nur, daß zumindest die Bildungen all jener Werkgruppen zum Typus „*in mediori*“ gehören, deren Erstellung sich über zwanzig Jahre und mehr erstreckte.

## 1 Methodologische Problematik

Betrachtet man nun die *diachrone* Entstehungsgeschichte einer Werkgruppe und die (soeben behauptete) Folge von wechselnden Plänen (Vorstellungen) im Kopf des Komponisten.

*Beglegbare Aussagen* über diese jedoch können

- (a) zuallermeist nur auf „halboffene Intervalle“ der Realzeit eingeschränkt werden, also dem Muster folgen „spätestens-bis-zum...“ oder „frühestend-ab-dem...“,
- und (b) das auch nur festgemacht an den *Zeitpunkten*, für welche *Materialisationen konkreter Entscheidungen* bekannt sind.

So können vom Komponisten an den Verleger zurückgesandte Korrekturfahnen den Zeitpunkt formaler Entscheidungen durchaus eingrenzen, – ähnliche Zeitpunkte liefern Vergleiche von Skizze und Partitur(-Entwurf), Partitur und Aufführungsmaterial etc.

Gegeben ist (ganz konstruktivistisch gesehen) zunächst lediglich die (/eine/zumindest-eine) Vorstellung von dem ja letztlich gegebenem, in der Realität „irgendwie auffindbarem“ *vollendetem Ganzen*, eben dem Lebenswerk im Zustand seines Abgeschlossen-Seins !

Darüber hinaus aber ist die ja eigentlich recht naheliegende Behauptung des Vorliegens *weiterer*, später verworfener Vorstellungen während der langen Zeit der Entstehung eines Werkes *verdächtig nahe* der Behauptung von theoretisch möglichen, aber *ir-realen* alternativen Erscheinungen der historisch aufzufindenden Gegebenheiten (=des statischen Gesamtwerkes als fertiges Endprodukt), und damit nahe den in jedem verantwortlichen Diskurs streng zu ächtenden, da vernunftwidrigen Aussagen im Konjunktiv des Plusquamperfektes.

Diese gefährliche Falle bestimme unsere Vorsicht beim Untersuchen der wenigen Zeit-Punkte, an denen solche Vorstellungs-Wechsel nachweisbar erscheinen.

Zum zweiten gilt der Einwand, daß die aus primären, sekundären etc. Quellen nachweisbaren Momente von Entscheidungen und die diesen zugrunde liegenden Überlegungen auch nur ein (mehr oder weniger kleiner) *Teil* des privaten, nicht mitgeteilten gesamten Entscheidungsprozesses des Komponisten sind, – dieser seinerseits nur ein Teil des Gesamtvorganges, nämlich der, welcher dem Komponisten selbst *bewußt* war !

Ganz allgemein sei angemerkt, daß der Terminus „bewußtes Denken“ ja von einem extremen Standpunkt aus auch verstanden werden kann als „der Anteil meines Denkens, der *zufällig* in mein Bewußtsein gerät“. Tatsächlich ist ja die Formulierung „*Es* denkt in mir“ oder „die (Logik der) Musik arbeitet in ihr“ keinesfalls abwegig, – unpathetischer formuliert : Jede Fach-Algebra wird ja tatsächlich im Menschen realisiert (implementiert) durch das Arbeiten von entsprechend wohltrainierten intra-cerebralen Neuronalen Netzen, – auch jenseits bewußter Kontrolle.

Zum dritten fragt man sich : Was nützt's ?

Wahrscheinlich ist es für angehende Komponisten lehrreich und ermutigend, die Mühen und Zweifel, die Entscheidungspfade, ja Irrwege inzwischen berühmter Vorbilder nachvollziehen zu können, – aber darüber hinaus ?

Der für den Hörer, Leser, Liebhaber relevante *Gehalt* eines Werkes ist u.E. ja (ganz im Gegensatz zu dieser Betrachtungsweise) allemal überzeitlich und von den Entstehungsbedingungen absolut, als er eben nicht überzeitlich ist, sondern im lebendigen Wandel von Wahrnehmung und Auseinandersetzung vom Hörer eingebettet wird in die jeweils ganz persönliche Entwicklung der inneren Seelenlandschaft, – jedes bewegende Hörerlebnis ist eine Insel im Strom meiner Inneren Zeit, an der sich die Wellen noch lange brechen und deren sich entfernender Anblick am Horizont Ahnung, Trost, manchmal sogar Gewißheit vermittelt.

Und doch kann das Wissen um die Entstehungsweise eines Werkes und seiner Beziehung zu seinen Geschwistern sowohl das Verständnis seines (an sich autarken) Gehaltes erhöhen, als auch unseren Begriff vom Funktionieren der Welt :

Uns Heutigen treten die historischen *Gattungen* und ihre großen Vertreter häufig als festgeformte Kategorien, als gegebene, unzweifelbare Ausdrucksformen entgegen, – es gibt halt „das Streichquartett“, „Mozarts Klavierkonzerte“.

Daß diese aber stets zu einem konkreten Anlaß, verursacht von wirtschaftlicher Notwendigkeit, auch inhaltlich bestimmt vom Geschmack eines konkreten Auftraggebers, nur in bestimmten Lebensepochen des Komponisten wegen benennbarer äußerer Umstände etc. überhaupt geschaffen wurden und so die Kategorie erst in historischem Prozeß definierten, gerät oft außer Bewußtsein.

Die Form zum Ausgangspunkt und das konsistente Lebenswerk zum Ziel zu machen, das Bewußtsein, Teil eines überpersönlichen, Jahrhunderte dauernden Stromes des „kompositorischen Experimentes“ zu sein, satztechnische Problemlösung als kulturelle Aufgabe an sich zu begreifen, – all das sind Schaffensmotivationen, die erst bei BACH leise begannen und von BEETHOVEN *expressis verbis* formuliert wurden.

HAYDN hingegen kann als Musterbeispiel des „Profis“ dienen, als er auf die Frage, warum er nie ein Streichquintett komponiert habe, antwortete, es habe ihm halt nie jemand damit beauftragt.

Komposition findet halt zu allen Zeiten meistens statt im Spannungsfeld von transzendierender Inspiration, ja göttlichem Hauch einerseits und harter Arbeit, wenig Geld und Parteieninrigen (armer HÄNDEL!) andererseits.

## 2 – Exkurs Formbewußstein, Traditionsbezug und Sonaten-Hauptsatz-Form bei den Spätromantikern.

### 2 – 1 Die Arbeitsbegriffe traditionell und erweitert.

Ganz im Gegensatz zu trivial-sematischen Konnotationen des Wortes „romantisch“ besaßen die (großen, auf uns überlebt habenden) sogenannten „romantischen Komponisten“ zumeist ein überaus scharfes Bewußtsein für die *Problematik der Musikalischen Form*.

Dem entspricht die Arbeitshaltung, formale Problematik eines jeden Satzes *bewußt* zu behandeln.

Die von BEETHOVEN wohl am stärksten vorangetriebene *Thematisierung der Form selbst* wird von seinen Nachfolgern fortgesetzt.

Das ging bis zu Sternstunden, in denen ein Formproblem sogar explizit zum Mittelpunkt, ja zum *Thema* eines Werkes oder zumindest Satzes gemacht wird, – aller „romantischer“ Oberfläche zum Trotz.

Schlagende Beispiele sind u.E. ...

- SCHUMANN, der Choralsatz aus der Rheinischen Sinfonie, die Vierte Sinfonie, vieles aus der Kammermusik.
- BRAHMS, fast alle sinfonischen Final-Sätze, auch Kopf-Sätze.
- WAGNER, Meistersinger.
- LISZTs Spätwerk, besonders die h-moll-Sonate.

Auch die sinfonischen Gesamtwerke ANTON BRUCKNERS, ANTONIN DVORAKS und GUSTAV MAHLERS sind nicht zuletzt Prozesse des Ringens mit der Formproblematik, – ebenso engagiert waren viele der nun vergessenen „Kleinmeister“.

Für alle war das gewaltige Erbe des „Wiener Klassizismus“ mit der anscheinend perfekt entwickelten und unübertreffbar konsistenten Klang- und Formensprache omnipraesente Belastung und Herausforderung.

HAYDN und MOZART hatten klarste Formen von perfekter Ausgewogenheit erzielt, – BEETHOVEN hatte dieses Ideal zugleich zertrümmert und in neuer, freierer, aber letztlich ebenso strenger Logik aufgehoben.

Die Romantiker suchten Lösungen für die quälenden Fragen, was denn (jetzt, nach BEETHOVEN) überhaupt noch zu sagen sei, und wie es sagbar wäre, indem freiere Formen und neue Gattungen erfunden wurden, formale Muster, Besetzungen, ja Genres frei kombiniert, Querverbindungen zu anderen Künsten gesucht etc.

Immer aber blieb das Ideal der klassischen Schlichtheit nagend im Hinterkopf.

Dies geht so weit, daß ein „künstlicher Begriff von Natürlichkeit“ regulative Bedeutung erlangen konnte, – und sei dies nur negativ, indem der Komponist sich *gegen* diesen verhielt :

Nach den gewaltigen Experimenten der „Wiener Schule“ schien es so, als habe jede Sinfonie *ex natura* aus vier Sätzen zu bestehen, jedes Instrumentalkonzert hingegen aus dreien<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Einzig die Klavier-Sonate war immer schon etwas freier strukturiert.

Alle Abweichungen sowohl von der Viersätzigkeit der Sinfonie, als auch von der Besetzung („klassisches Sinfonie-Orchester“, welches es zur Zeit der Klassiker selber in dieser Form ja gar nicht gab!) wurden als *bewußt gesetzte Erweiterungen* der klassischen Vorlage empfunden.

So ist z.B. die *vertikale Erweiterung* durch die Integration der *menschlichen Singstimme* in die Sinfonik seit BEETHOVEN (nämlich der Chorfantasie op. 80 / 1808 !) über MENDELSSOHN und BERLIOZ bis hin zu HOLST und NILSEN schon fast romantischer Gemeinplatz, – ebenso die Freiheit *horizontaler Erweiterung* durch mittlerweile fast beliebige Satzanzahl und -abfolge.

All diese Erweiterungen waren aber als Gegen-Setzungen zum (selbst konstruierten, angeblichen) klassischen Normalfall immer als lizenzhafte, punktuelle Abweichungen und eben nicht als allgemeine Beliebigkeit begriffen, – immer sollten sie Semantik, zumindest aber ästhetisches Programm transportieren.

Innerhalb dieses Vorstellungsystems wollen wir im folgenden die *Arbeitsbegriffe* *erweitert* und *traditionell* benutzen, – noch einmal wiederholend, daß dieser Begriff von „Tradition“ (a) eine statische Abstraktion a posteriori der Ergebnisse eines seinerzeit durchaus lebendigen Ringens ist, und (b) einen „künstlich konstruierter Begriff von Natürlichkeit in der Kunst“ darstellt.

## 2 – 2 formale Binnenstruktur, – die Probleme der Sonaten-Hauptsatz-Form.

Auch in der formalen Binnengestaltung einzelner Sinfonie-Sätze steht die bewußte Auseinandersetzung mit den Setzungen ihrer großen Vorgänger im Zentrum der Arbeit der Romantiker :

Die für die sinfonischen Kopfsätze spätestens seit HAYDN bestimmende, ja normative obligatorische „Sonaten-Hauptsatz-Form“ könnte im Rückblick als starre Formel, als rein traditionell begründetes Ritual erscheinen.

Der Grund für ihren großen Erfolg jedoch ist in Wirklichkeit ganz im Gegenteil ihre enorme Dynamik und die Fülle ihrer *innere Probleme*.

Die Sonaten-Hauptsatz-Form als „Form“ gibt es ebenso wenig wie „die Fuge“, – die Bedeutung der Sonaten-Hauptsatz-Form besteht vielmehr in ihrem Wesen als *prototypische Aufstellung ubiquitärer Probleme*, als standardisierte Sammlung von Aufgaben zur „Satztechnik einer höheren Ebene“.

Da sind die verschiedenen Repriseproblematiken (= technische Herbeiführung ihrer Erkennbarkeit, Semantik des „Aha“-Erlebnisses, cf. BRAHMS IV/1, Einrichtung und Variantenbildung etc.), Proportionsprobleme, Löckungstechniken, Semantik der Scheinreprise, Themenkontrast vs. „Alles-Aus-Einem“-Prinzip etc.

An der Lösung dieser (ewig unlösbaren) Probleme arbeiteten die formal engagierten unter den Romantikern weiter, mit andersartigen Motivationen und ihren neuartigen Mitteln, – letztlich aber (a) in der ungebrochenen kulturellen Entwicklungslinie von „ästhetologischer Forschung im Medium des praktischen Experimentes“.

Darüber hinaus aber konnten die (wie gesagt, *künstlich gewonnenen*, a posteriori aus der Geschichte abstrahierten) Musikalischen Formen des Wiener Klassizismus, besonders die Sonaten-Hauptsatz-Form, in der Romantik noch zwei ganz andere Funktionen erfüllen :

Sie können (b) abstrahiert aus dem ursprünglichen Zusammenhang, den Kopfsatz einer Sonate zu gestalten, als freie „Generierungsformel“ für die Gestaltung beliebiger Sätze verwendet werden, oder von vertikalen Teil-Schichten von Sätzen oder von horizontalen Teil-Abschnitten von Sätzen (so in MAHLER V/3).

Ja, – die im Rahmen der Sonaten-Hauptsatz-Form einstmals zwangsläufig entstandenen satztechnischen *Details* (z.B. Einrichtung der Überleitung zum Seitensatz, Kontrapunktische Anreicherungen im Reprisesbeginn, Abspaltungen in der Coda etc.) und formale Begriffe können sogar auf die Ebene des *Materials* der Komposition hinabsinken.

So wird z.B. häufig die *Erwartungshaltung* des klassisch geschulten (vor-ver-bildeten) Hörers nach Repriseneinsatz, Einrichtung, Modulation o.ä. als konkretes *Material* von Komposition und dramaturgischer Gestaltung benutzt, und spielerisch damit umgegangen.

Diese Meta-Haltung findet sich allerdings auch bereits in den eher reflektiv angelegten Werken der späten Klassiker, c.f. MOZART, Scheinreprise im ersten Satz Jupitersinfonie, BEETHOVEN, falsche Reprise im ersten Satz B-Dur-Streichquartett op. 130.

Die traditionellen Formen können aber auch (c) wie ein *Zitat*, also bewußt als *Fremdes* gesetzt werden, – herüberwehend aus einer vergangenen, scheinbar „idealen“ Epoche, dem Hörer eine konkrete Semantik mitteilend („Hier herrscht die Logik!“) oder aber eine eher nostalgisch-diffuse Klang-*Aura*.

### **Architektur des spätromatischen Lebenswerkes am Beispiel der Sinfonien GUSTAV MAHLERS.**

## **3 Statische Betrachtungen der MAHLERSchen Sinfonik.**

### **3 – 1 Numerische Befunde.**

traditionell und erweitert als **Ordnungs-Pole.**

**Die Meta-Parameter Personal-Aufwand und Satzfolge-Ungewöhnlichkeit.**

Bleiben wir bei einem der größeren Meister und betrachten wir zehn(10) Werke GUSTAV MAHLERS als eine (*in mediore* definierte) Werkgruppe, nämlich die Sinfonien Eins bis Neun und – zwischen Achter und Neunter Sinfonie eingeschoben – „Das Lied von der Erde“.

Das „Endprodukt“, das fertige Gesamtwerk in seiner statischen Struktur betrachtet, zeigt in der größten Abstraktion der Architektur eine betörende, kristallin strahlende Schönheit (Abb 1) :

In Bild 1 ist jedes dieser Werke durch zwei Rechtecke symbolisiert, – die Höhe des oberen entspricht der Satz-Anzahl, also der horizontalen Ausdehnung, die des unteren der Besetzung, der vertikalen Ausdehnung.

Die jeweils gewählten Dispositionen vom Typ **traditionell** sind mit dicken Kästen markiert („normale“ vier Sätze resp. nicht durch Singstimme erweiterte Orchester-Besetzung).

Die oben behauptete *Bewußtheit* im Umgang mit dem Formproblem zeigt sich nicht zuletzt darin, daß gerade das Auftreten des „klassischen Normalfalles“ zur formalen Gliederung des Gesamtwerkes *benutzt* wird.

Die Disposition der Orchester- und Satzfolge-Erweiterungen **erweitert** ist durch bewußte Entscheidungen gesetzt und liefert dem Betrachter durchaus überzeugende Achsen.

Bild 2 zeigt grob eingezeichnet die sich zwischen den „traditionellsten“ und „stärkst erweiterten“ Sinfonien ergebenden Beziehungen.

Die nächst genauere Betrachtung könnte geschehen durch Formulierung von „Meta-Parametern“ **Personal-Aufwand** und **Satzfolge-Ungewöhnlichkeit**. Deren Kurven, eingetragen in Abb. 3 spiegeln die wesentlichen Formzusammenhänge wieder.

Wie erkennen deutlich eine wohlausgewogenen und ästhetisch höchlichst befriedigende Anordnung, geprägt durch eine (ja allerorten immer wieder erfreuliche) *Schief-Symmetrie* :

- eine erste Vierer-Gruppe, normal beginnend, sich im **Personal-Aufwand** und **Satzfolge-Ungewöhnlichkeit** deutlich *steigernd* (und dann wieder zurückfallend),
- gefolgt von einer symmetrischen, „aufgeräumten“ Dreier-Gruppe,
- abgeschlossen von einer Dreier-Gruppe, den **Personal-Aufwand** und die **Satzfolge-Ungewöhnlichkeit** deutlich stufenweise *reduzierend*.

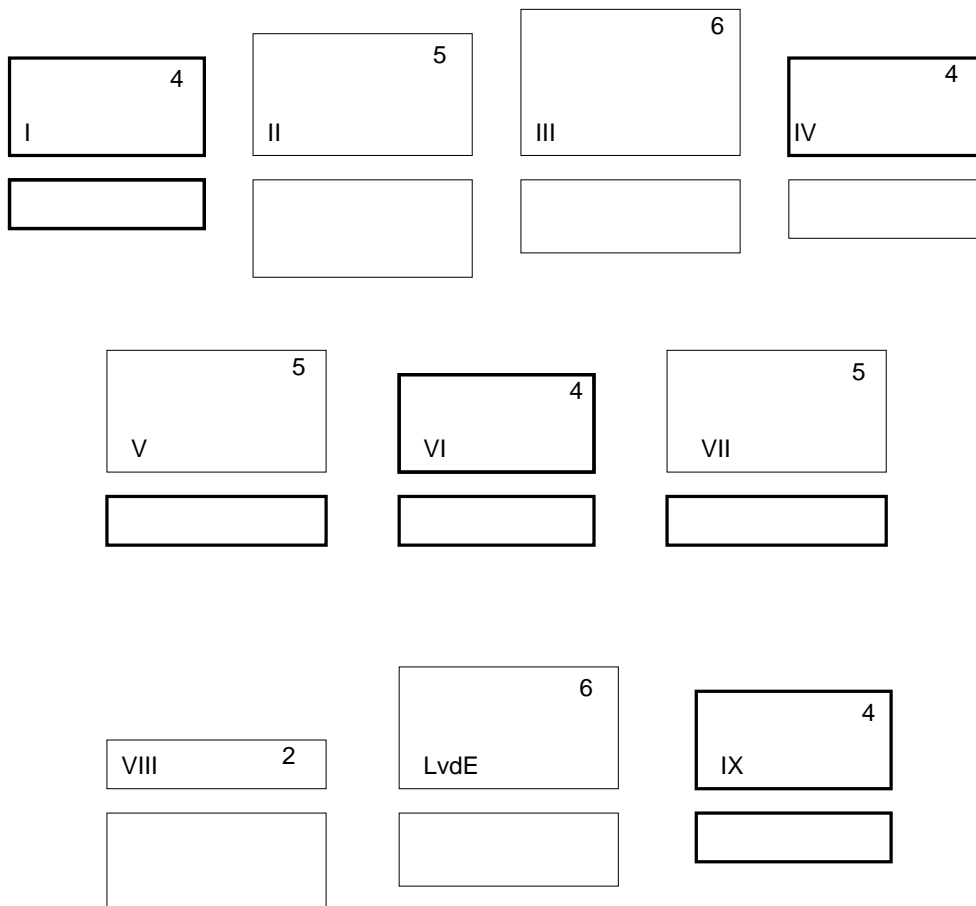


Abbildung 1: Die MAHLERSchen Sinfonien im Überblick.

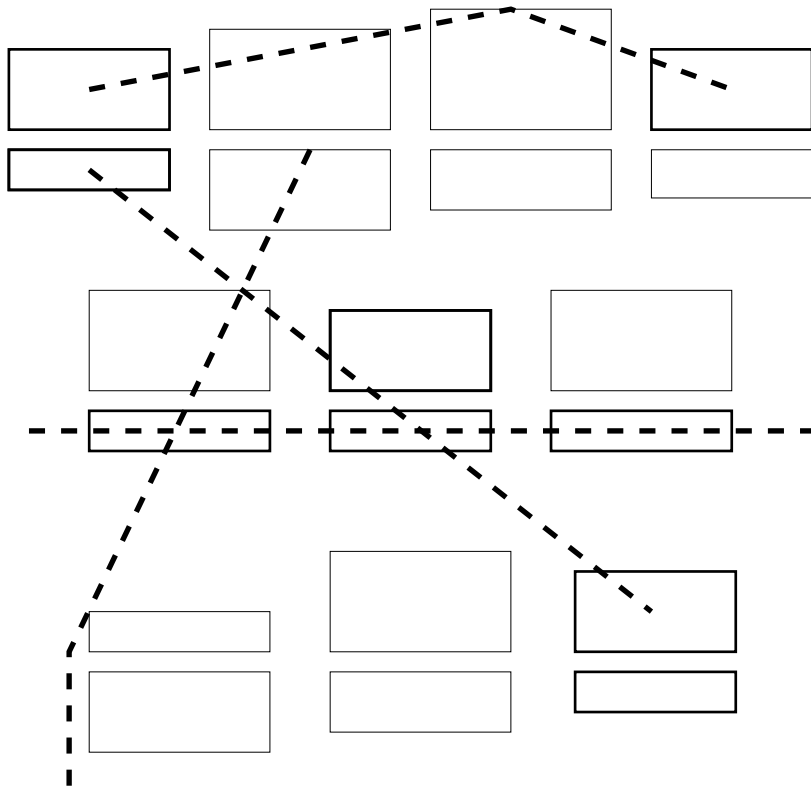


Abbildung 2: Normalform und extreme Erweiterung als Achsen.

Auch die genauere Zahlendisposition erscheint hübsch logisch und überzeugend :

Satz-Anzahl	in Gruppe I	... II	... III	Summe
2			1	1
3				
4	2	1	1	4
5	1	2		3
6	1		1	2
Summe	4	3	3	10

Die gemeinten Strukturbeziehungen sind selbstverständlich mehrdeutig, da (a) erst im rezeptiven Akt entstehend und (b) von vielen, auch gegenseitig widersprechenden Strukturschichten getragen :

So kann z.B. die Gruppe I bis IV als „Vorspiel + drei Sinfonien“ betrachtet werden: Die Sinfonie VIII als erste der letzten Gruppe entspricht überdeutlich der II als erster der ersten Gruppe (Abb 2).

Ähnlich wie im „Periodensystem der Elemente“ ein einziges Element in der nächsten Zeile durch eine ganze eingeschobenen „Nebengruppe“ ersetzt wird, kann die mittlere Gruppe der Sinfonien V,VI, VII als Augmentation der ersten Sinfonie verstanden werden, da ja alle vier Werke auffallend **traditionell** besetzt sind.



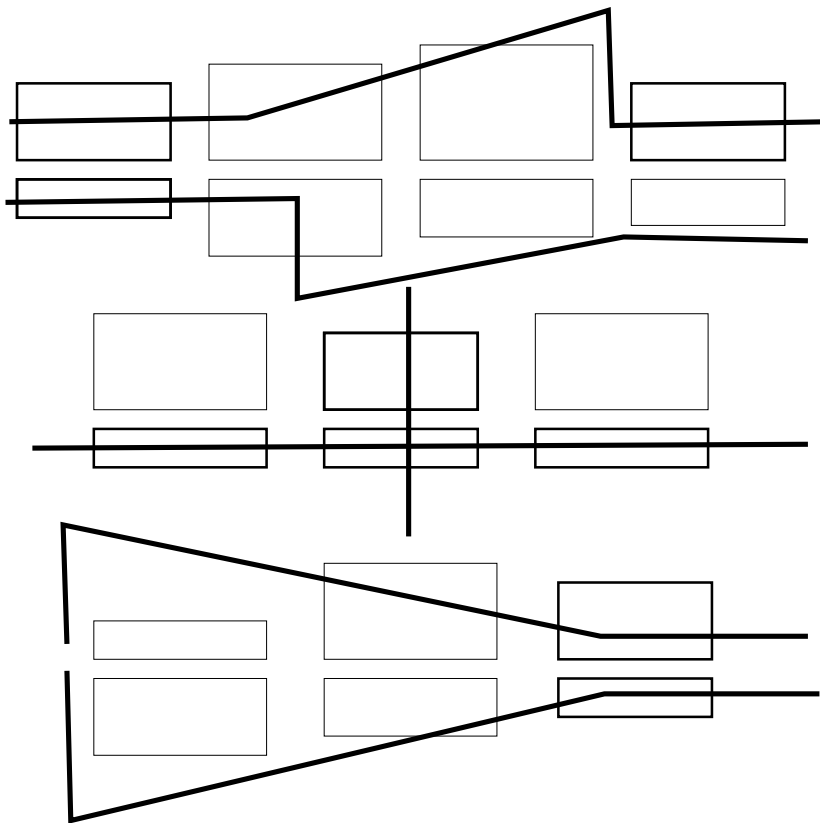
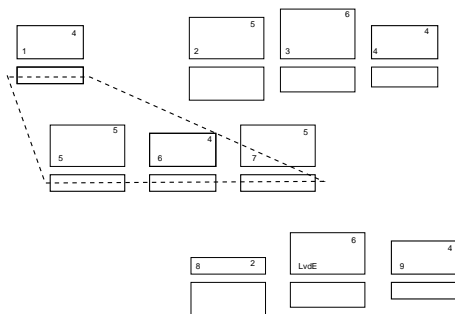


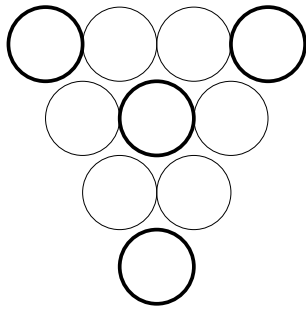
Abbildung 3: Die Kurven von Satzfolge-Ungewöhnlichkeit und Personal-Aufwand.

Man erhielte ein Bild wie ...



*Andererseits* aber können – auch nicht unbegründet – die ersten drei Sinfonien eine Gruppe bilden (mit der Vierten als Nach- oder Zwischenspiel), da die Verbindungen von III zu IX (als den dritten jeder Gruppe) ebenfalls überdeutlich ausgeprägt sind (bis hin zu motivischen Selbst-Zitaten, s.u. Seite 11).

Auch leicht modifizierte Gruppenbildung wäre sinnvoll : Eine eröffnende, der **Satzfolge-Ungewöhnlichkeit** folgend symmetrische Vierer-Gruppe, eine **traditionell-orientierte** Dreiergruppe, dann zwei ganz aus dem Rahmen fallende Werke (die VIII mit ihrem tausenköpfigen Apparat und das **LvdE** mit seinen kammermusikalisch agierenden zwei Solisten), gefolgt von der abschließenden, den **Topos traditionell** als letztlich einzig berechtigten wieder aufgreifenden, singulären IX :



Diese Interpretation reflektiert bemerkenswerterweise die Eigenschaft der Zahl Zehn(10) als einer *Dreiecks-Zahl* und wird in der Diskussion der „Dynamischen Modellbildung“ deshalb noch eine Rolle spielen.

### 3 – 2 Schrittweise Verfeinerung.

Derartige groß-formale Spielereien haben selbstverständlich *nur dann* weitergehenden *Sinn*, wenn die in ihnen getroffenen (eingefrorenene) Entscheidungen *Konsequenzen* haben, welche quasi durch die immer genauer werdenden Architektur-Schichten bis auf die untersten Ebenen von Motiv und Note hinabsickern und so mit dem ästhetisch-logischen Gesamtprodukt auf *allen Strukturebenen* organisch verknüpft sind.

Bild 4 zeigt, wie (a) die Kurven der Besetzungs-Erweiterungen auf konkrete Instrumentenauswahl umgesetzt werden, und (b) wie durch „Singularitäten“ neue Querverknüpfungen zwischen den Werken definiert werden.

Dabei werden die Kurven der obersten Ebene systematisch auf die Satz- und Formteilebenen herabgespiegelt.

Die *Instrumentation* spielt in MAHLERS Musik eine entscheidende Rolle. Auf der Ebene der *Klanglichkeit* sind Sorgfältigkeit, Neuerungen und allusive Semantik unüberhörbar.

Aber die Instrumentation dient bei MAHLER immer auch der Stiftung formaler, syntaktischer Zusammenhänge.

Wir bringen hier nur einige Beispiele, wie die Disposition der Besetzung sowohl das Gesamtwerk formal zusammenhält, als auch Semantik trägt :

- Nach dem Befreiungsschlag in II/4, welcher der Singstimme, dem großen Chor, der Orgel dem Fernorchester und den diversen Glocken den Durchbruch brachte (s.u.), folgt auf der Ebene des **Personal-Aufwandes** eine abfallende Kurve. Diese setzt sich auf oberster Ebene derart fort, daß in III der Chor auf den Knabenchor, die Gesangssolisten auf eine Stimme reduziert werden. In der *Binnenstruktur* findet sich z.B., daß der finale Adagio-Satz (III/6) mit *reiner Streicherbesetzung* beginnt und in den langen Minuten beider (sic!) Themenexpositionen kein einziger Bläser erklingt, – der Beginn des Finales der Dritten bedeutet also einen „Punkt maximaler Re-Duktion auf das (klassizistisch gesehen) Notwendige“.
- Diese abfallende Besetzungskurve setzt sich weiter fort, als IV *keine Posaunen* aufweist.
- Die längstmögliche Zurückhaltung des Bläserereinsatzes aus dem Expositionsverhalten des Adagios III/6 wird im allerletzten Adagio, in IX/4, wieder aufgegriffen. Dem entspricht das fast wörtliche Zitieren des Hauptthemas von III/1 in IX/4.

- Die Sinfonie VIII, welche unter diesem Aspekt eine „Wiederaufnahme“ der II ist, überhöht deren massiven **Personal-Aufwand** noch durch (singuläre !) Einführung zusätzlicher Tasteninstrumente (Pfte, Celesta, Harmonium) und von Exoten wie Mandoline.

Die VIII. beginnt dort, wo die II nach stundenlanger Steigerung ihren Höhepunkt hat : ganz am Schluß, im ff setzt in II die Orgel mit einem Es-Dur Akkord ein, – der *erste* Akkord der gewaltig dimensionierten VIII beginnt bereits mit der ff-Orgel, ebenfalls Es-Dur.

- An zentralen Schnitt- und Übergangsstellen *bewirkt* die *weibliche Gesangsstimme* den jeweils nötigen Qualitativen Sprung : Das Alt-Solo – „Urlicht“, „Oh Röschen rot, der Mensch liegt in höchster Not“ – eröffnet in der Sinfonie II den ganzen Kosmos menschlichen Gesangsaudruckes, leitet die „Sinfonie in der Sinfonie“ ein, s.u.

Das Sopran-Solo des letzten Satzes der IV beschließt vorläufig diese vokale Welt. Umso bemerkenswerter ist, daß MAHLER trotz dem gewaltigen **Personal-Aufwand** in der (dann wiederum vokalen) VIII auch die exzeptionelle, singuläre, exterritoriale weibliche Gesangsstimme wieder aufnehmen kann !

Die mit letzten Worte der Faust-Schlußszene „Komm, hebe dich zu höh'ren Spähren, – wenn er dich ahnet folgt er nach“ werden nämlich von einer *eigens für diese paar Takte* zu engagierenden Sopranistin gesungen, die gesondert und erhöht (überhöht) aufzustellen ist.

Diese Person betrachtet das ganze Gewusel der sonstigen ablaufenden Sinfonie gleichsam „von außen“ und gibt von höherer Warte den einzig wahren Ratschlag. Obwohl sieben andere Gesangssolisten (S,S,A,A,T,Br,B) beteiligt sind, gelingt es MAHLER dennoch, eine einzelne Singstimme analog zu II/4 und IV/4 deutlich hervortreten zu lassen, – und zwar durch eine satztechnische Maßnahme auf einer Meta-Ebene :

Hier haben wir den seltenen Fall, daß der *bewußt gewollte Verstoß gegen eine vernünftige Budget-Planung* ästhetische (und auch ideologische) Semantik trägt: Es ist reichlich widersinnig, in einem Werk von über 90 Minuten Dauer eine höchstqualifizierte Gesangssolistin für die Ausführung von lediglich fünfundzwanzig Takten zu engagieren, – Musiker werden nach Auftritten bezahlt, nicht nach der Anzahl der zu interpretierenden Noten !

Während in der Zweiten das verhungernde, verirrte Kind an die Himmelstür klopft, ist es hier die regina coelis persönlich, die Antwort gibt, – da soll es auf Tausend Mark mehr oder weniger doch wohl nicht ankommen . . .

Ähnliche Querverbindungen, durch welche die Gesamtarchitektur sich stellenweise bis auf die Ebene von Achtelnoten auswirkt, finden sich bei den Motiven, Tonarten, Klängen und Satztechniken :

- Die fallenden Quartan aus I/1/Intro werden in II/1/Df als Kontrapunkt zum Hth aufgegriffen.
- Die klare Dur-Trompeten-Fanfare, welches I/1 die Nahtstellen zu Exposition und Reprise kennzeichnet, tritt im verzerrten moll in IX/1 (Streicher!) wieder auf, die Coda kennzeichnend.
- Das Hauptmotiv des Solo-Horns in V/3 wird zum Haupt-(Fugen-)Thema in IX/3.
- Die singuläre Trompeten-Fanfare im Zusammenbruch von IV/1/Rf wird zum Eingangsthema von V/1.

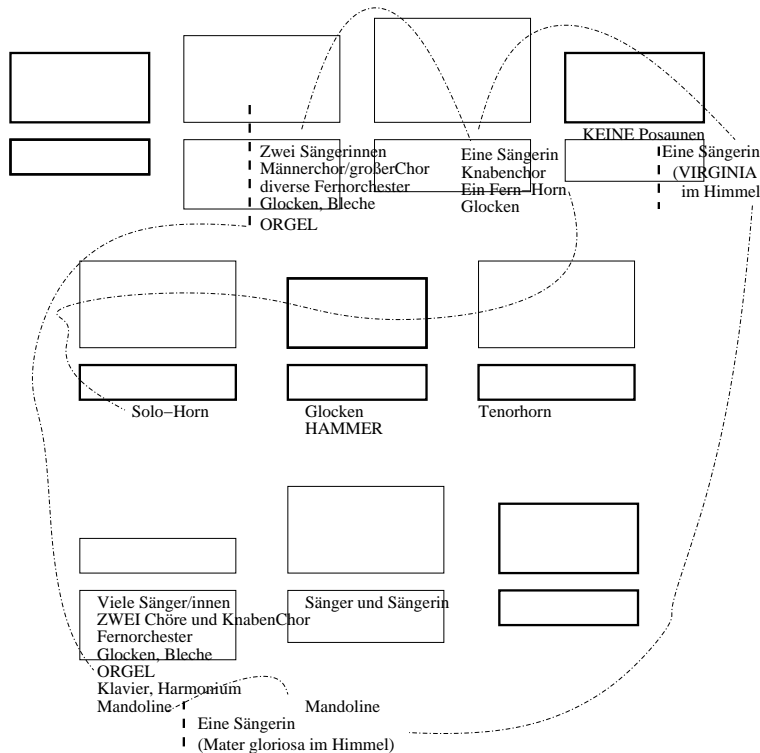


Abbildung 4: Konsequenzen in der Disposition der Instrumentalbesetzung.

- Das Kopfmotiv des markig-kräftigen Hauptthemas von III/1 (Acht Hörner unisono) wird in resignativster Umgestaltung in IX/4 zitiert (Tkt 91, Fl 1, pp, als Kontrapunkt zum 2. Thema, – man beachte die Quintparallelen!).

Wohlgemerkt : Dies alles sind *bewußt gesetzte* Querverweise, die Signalfunktion haben *sollen* und so hinausgehen über die vielfältigen Verbindungen, welche sich durch den sog. Personalstil, die eigene Sprache des Komponisten, die Begrenztheiten des auftretenden Materials etc. sich auf anderen Ebenen quasi „automatisch“ ergeben.

Auch *innerhalb* der Werke gibt es bei MAHLER stets derartige Quer-Signale, z.B. die isolierte pizzicato-Quarte vor der Coda von III/6, welche auf das deutlichste die allerersten beiden Töne der ganzen Sinfonie rekapituliert.

### 3 – 3 formale Binnenstruktur.

Die nächst-anschließende Strukturebene (unserer modellhaften, statischen Betrachtung) ist die Wahl der „Form-Formel“ für die *Binnenstruktur der einzelnen Sätze*.

In Bild 5 bedeuten ...

- S Die Sonaten-Hauptsatz-Form ist konstitutive, dominierende Formel für die Gestaltung des Satzes.
- (s) Die Sonaten-Hauptsatz-Form wird zur Strukturgenerierung in bedeutendem Umfang herangezogen.
- A steht bei „großen“ Adagio-Sätzen (drei an der Zahl!).
- (a) steht für das berühmte „Adagietto“ und für das breit angelegte Andante in VI/3.

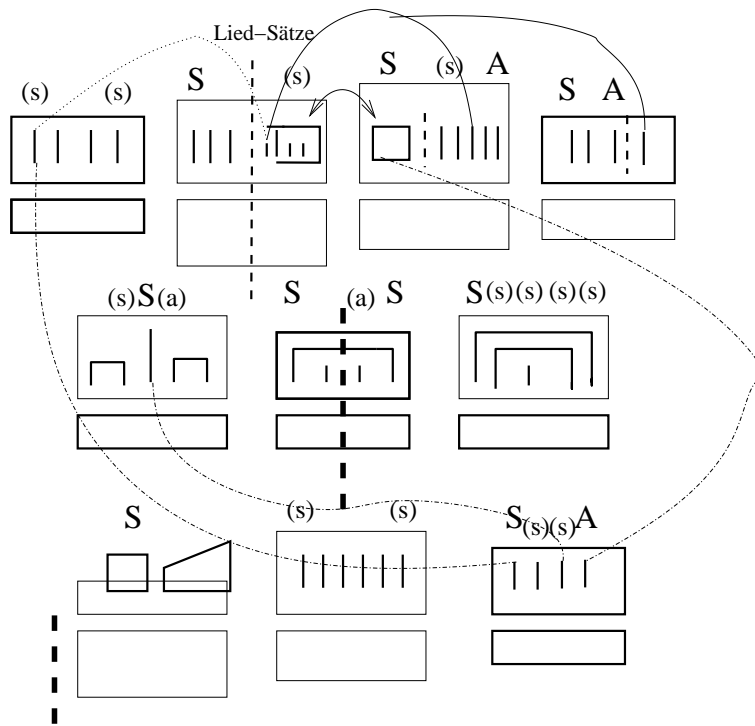


Abbildung 5: Beziehungen der inneren Architekturen der Sinfonien.

Auch hier sieht man, daß das bewußte Verwenden von **traditionellen** Satzformen (Sonaten-Hauptsatz-Form) zur Generierung großformaler, sinfonie-übergreifender Zusammenhänge dient.

#### 4 *Dynamisches* Modell möglicher Entstehungen des Gesamtwerkes GUSTAV MAHLERS.

All diese Gegebenheiten (sic!) als Nachgeborener zu betrachten und zu analysieren bewirkt durchaus ästhetisches Behagen.

Diese gewaltige Architektur eines Lebenswerkes aber konnte natürlich nur *in mediis* entstehen, – jede *einzelne* Sinfonie fordert ja ihr eigenes Recht, hat ihre eigenen internen Bestimmungen, und mit jedem abgeschlossenen Werk wird der Komponist klüger und gelangt näher an seine ursprüngliche, aus der Kindheit scheinende Zielvorstellung.

All dies steht einer hypothetischen vollständigen Planung *a priori* durchaus entgegen.

Wie also stellte sich diese Architektur dem Komponisten in „real-time“ dar? Versuchen wir, die diachrone Selbstwahrnehmung und das Vorrücken der Entscheidungs-Front aus seiner Sicht nachzuvollziehen, – soweit überhaupt möglich und sinnvoll, s.o.

Dies geschehe in Form von „hypothetischen Planungen“ (jeweils gekennzeichnet als **Hypo-Plan XXX :**) welche wir dem Meister einfach dreisterweise unterstellen, deren problematische Natur uns aber bewußt bleiben muß :

Wir wollen nicht in allen Fällen behaupten, daß die in den hypothetischen Planungen angedeuteten Entscheidungsvorgänge (bewußt oder vor-bewußt) tatsächlich stattgefunden haben, sondern nur, daß sie so hätten stattfinden können.

Damit allein aber treffen wir bereits eindeutige Aussagen über die Struktur der Werke und die Zusammenhänge ihrer Entstehung, welche dem Hörer durchaus das Verständnis zu erleichtern geeignet sein können.

Bild 3 zeigt zu dieser Diskussion eine etwas genauere Sicht auf die *Kurven* der Meta-Parameter „Satzfolge-Ungewöhnlichkeit“ und „Personal-Aufwand“.

Beginnen wir mit der Entstehung der

#### 4 – 1 Ersten Sinfonie in D-Dur für Orchester in vier(4) Sätzen.

Die Erste Sinfonie ist – ähnlich der ersten Million – die schwierigste im Leben eines Komponisten.

So durchlebte auch MAHLERS Erste verschiedene Stadien, deren erstes bereits die Überschreitung (also Negation!) der Vier-Sätzigkeit vorsahen, als auch die Integration der Singstimme !

Letztlich aber gerann die Erste zu einer (äußerlich!) durchaus **traditionellen** Form, mit (halbwegs) normalem **Personal-Aufwand**.

Fakt ist, daß die Erste bei ihrer Uraufführung (1889/1892) noch fünf Sätze aufwies und ein „Programm“ zu vertonen vorgab, – bei der Drucklegung (1899) um dieses und um den zweiten Satz entschlackt wurde.

In einem Akt „demonstrativer klassizistischer Demut“ verwirft MAHLER die kapriziösere Variante und entscheidet sich für die *klassischste* und schlichteste Lösung der Besetzungs- und Form-Oberfläche, – für die **traditionelle** (in o.e. Sinne als „normal“ geltende und wirkende) Viersätzigkeit und ein nicht grundsätzlich erweitertes Orchester.

Wir behaupten ...

#### Hypo-Plan EINS :

Letztlich (mit-)bestimmt wurde MAHLER bei diesem Wechsel von **erweitert** zu **traditionell** durch (a) die ästhetische Überlegung, daß neue Inhalte, und gleichzeitig schon formale Spielereien auf der Satz-Folgen-Ebene der Gesamtarchitektur „zuviel des Guten“ gewesen wäre, – und durch (b) das persönliche Gefühl, den Grundstein zu einem großen Lebensgebäude zu legen, in dem noch genug (und besserer) Platz für all diese Varianten und Kombinationen sein wird.

Darüber hinaus : MAHLER wendet sich ja auch in bewußter Re-Aktion auf den durch den *Tristan* erzielten Entwicklungsstand der zeitgenössischen Harmonik demonstrativ wieder sparsamster Diatonik zu, – um die klangliche Komplexierung ausgehend von einem Begriff des „natürlich-einfachsten“ auf neue Art zu entwickeln, also das zu tun, was jeder Komponist tun muß, - seine eigene Sprache entwickeln (definieren, konstruieren, exemplifizieren ...?).

Diesem axiomatisch gesetzten Re-Tonikalisierungs-Akt entspricht (3) die letztlich gewählte schlichtere Form und Besetzung.

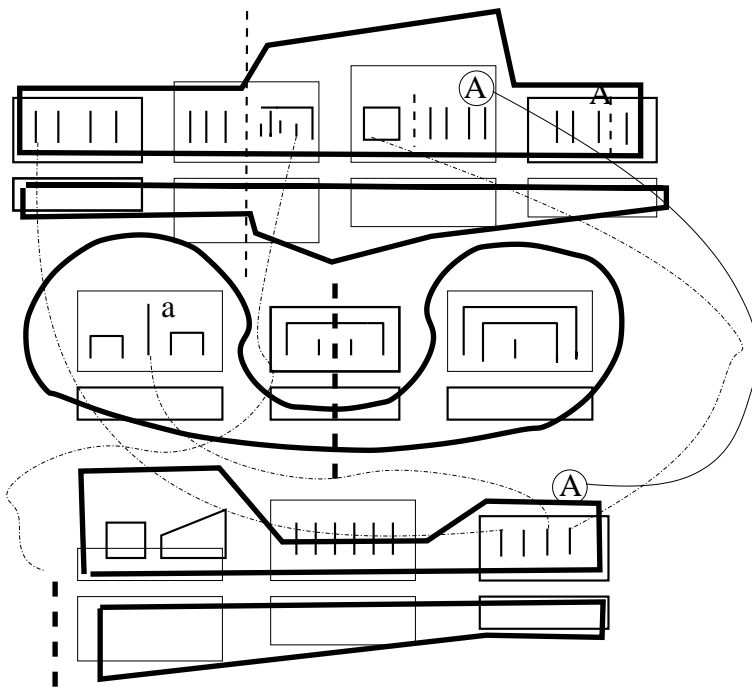


Abbildung 6: Interpretation der Satzfolge-Muster.

#### 4 – 2 formale Binnenstruktur.

*Innerhalb* der Sätze der Ersten Sinfonie geschieht nämlich durchaus Neues :

Der erste Satz geriert sich bewußt als Sonaten-Hauptsatz-Form, – die Exposition wird sogar „wörtlich“ (also mittels Wiederholungszeichen) *wiederholt*.

Eine solche **traditionelle** Expositions-Wiederholung findet sich im Gesamtwerk – im Gegensatz zur „auskomponierten“ Wiederholung – nur noch im ersten Satz der ebenfalls bewußt **traditionell** orientierten Sechsten (siehe Bild 2).

Die Exposition in I/1 bringt allerdings im Gegensatz zur Normal-Exposition nur ein(1) „Thema“ (welches allerdings in einen ganzen Strauß verschiedener Motive dekomponiert wird), welches aus einem früher komponierten Klavier-*Lied* besteht.

Der dritte Satz besteht in seinem A-Teil aus dem düster-vermollten Kanon „Frère Jaques“.

Der vierte Satz behauptet durch eine **traditionelle** Löckung eine Sonaten-Hauptsatz-Form, weist aber streng genommen gar kein Thema auf, welches zu löcken wäre.

Die Sinfonie endet zyklisch mit einer Apotheose des (relativ neutralen) Eingangsmotivs des ersten Satzes.

Das normalerweise zentrale Prinzip der Sonaten-Hauptsatz-Form wird in den Sätzen eins und vier durchaus als (wichtige !) formale Gestaltungsschiene verwendet, – aber eher zitierend und mit anderen (fast gleichberechtigten) Prinzipien kombiniert.

### 4 – 3 Zweite Sinfonie in c-moll für Soli, Chor und Orchester in fünf(5) Sätzen.

Und tatsächlich, – MAHLER scheint sein Lebenswerk weit zu planen und deshalb die (seinerzeit – wie gesagt – durchaus geläufigen) Massen-Mittel weiterhin zunächst aufzusparen zu wollen :

Die Zweite beginnt wiederum instrumental-klassisch, – nun in dem „entgegengesetzten Topos“ zur ersten, nämlich in trotzigstem BEETHOVEN-c-moll.

Der Kopfsatz ist viel deutlicher als Sonaten-Hauptsatz-Form ausgeprägt denn der der Ersten. Auch die folgenden „Mittelsätze der normalen Sinfonie“ bleiben (als Scherzo und Andante) gerade noch im romantischen Rahmen, – wenn man so will.

Alle drei Sätze sind kompakt-gedrängt und an klassischen Konsistenz-Idealen orientiert<sup>3</sup>.

Nun noch ein entsprechendes Finale, und ein hübsches duales Gegenstück zur Ersten wäre fertig, – gestisch ein Gegensatz, formal aber eine Wiederholung, nämlich ein traditionelles, viersätziges, milde Sonaten-Hauptsatz-Form-orientiertes Orchesterwerk.

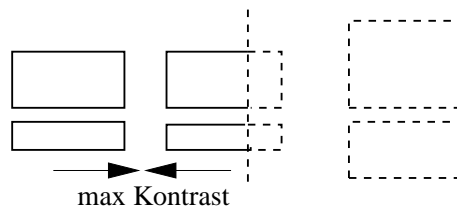
Vor dieser werkgruppen-formalen Entscheidung scheut der Komponist zurück, – nachweisbar nämlich *stockt nun der Schaffensprozeß für Jahre!*

Der nächste Satz mußte ja nun auch endgültig die groß-formale Entscheidung bringen, – hic Rhodos, ...

Aber der Komponist wagt nicht den Sprung. Hier nun können wir aufstellen

#### Hypo-Plan ZWEI :

In den Jahren des Brütens und Bratens hat MAHLER die alternative Vorstellung eines Lebenswerk-Beginnes wie ...



Der Zeitpunkt der Verwerfung dieses Planes ist identisch mit der nachweisbaren Fällen der positiven Entscheidung zum Einsatz der Singstimme.

Die Anekdote sagt, daß MAHLER bei einer Trauerfeier für HANS v. BÜLOW die KLOPSTOCK-Ode vernahm, die ihm als der Schlüssel für die (Form-)Problematik des aufgeschobenen Finales erschien.

Der Befreiungsschlag war nun der *Verzicht* auf die in der Ersten noch geübte „Demut“ und hemmungsloses Aus-dem-Vollen-Schöpfen : Gesangs-Solo, dann Gesangs-Duo, Männerchor, dann voller Chor, Glocken, Orgel, diverse Fernorchester allerorten, strahlendes Es-Dur (die Achte läßt schon schön grüßen), volle Entfaltung von instrumentalem Aufwand, klanglicher Pracht und nicht zuletzt *satztechnischer Buntheit!*

In wenigen Wochen vollendet der Komponist das Werk (1894).

<sup>3</sup>Deren ersten LISZT nach Hören einer Widergabe auf dem Pianoforte – uns nicht mehr ganz nachvollziehbar – jedoch bereits als grundlegend umstürzlerisch einstufte.



Das schlichte Solo-Lied des in doppelter Bedeutung „eingeschobenen“ Vierten Satzes wird zu einem (kosmischen) Interlud zwischen drei klassizistischen Sätzen und der vollen Beliebigkeit, – das Chorfinale wird für sich eine eigene Sinfonie, – nicht zuletzt organisiert durch das Zitieren der Sonaten-Hauptsatz-Form.

Die tonale Rückung c-moll nach Des-Dur am Schnittpunkt von Satz 3 zu 4 ist ein kosmischer Vorgang : das Vokal-Solo setzt *unbegleitet* ein und befreit (ganz im Sinne WAGNERScher Theorie) den Komponisten von der Not der Sprach-Losigkeit, – auch satztechnisch werden neue Welten aufgestoßen.

Bild 5, welches auf die *Satz-Ebene* hinabgeht, markiert diesen wichtigen *Umschlags-Punkt* durch eine (erste) gestrichelte Linie.

Neben Finale und erstem Satz kann die Sonaten-Hauptsatz-Form besonders auch im Fischpredigt-Scherzo (Satz 3) als bestimmende Konstituente nachgewiesen werden.

#### **4 – 4 Dritte Sinfonie in d-moll für Alt-Solo, Knabenchor und Orchester in sechs(6) Sätzen und zwei Abtheilungen..**

Und dann ist kein Halten mehr !

Der gewaltige Kopfsatz der Dritten (1895) wird eine eigene „Abtheilung“, er dauert allein über eine halbe Stunde. Damit bildet er formal ein Gegengewicht zum Finalsatz der zweiten (Bild 5), – beide male eine „Sinfonie in der Sinfonie“, nicht nur der Ausdehnung sondern auch dem Buntheit des Gehaltes nach.

Dann quellen die inspiriertesten Blumen-Menuette, Mitternachts-Arien und Schatten-Scherzi nur so hervor, und dann – krönender Abschluß des funkelnden Straußes satztechnischer Vielfalt – MAHLERS „Erstes Adagio“.

Und noch (mindestens) eins Satz mehr als diese sechs(6) war geplant !

Mit dem Adagio als Schlußsatz der Dritten und den Allegro-Apotheosen von Erster und Zweiter ist damit die Final-Problematik nach zwei Extremformen aufgelöst worden.

#### **4 –5 und die Sonaten-Hauptsatz-Form ?**

Naturgemäß tritt nun die Sonaten-Hauptsatz-Form als Thema und Gegenstand in den Mittelpunkt, da der gewaltige Erste Satz wohl kaum anders dem Hörer verständlich zu gliedern gewesen wäre. Mit Dreifachem Doppelpunkt und Rufzeichen sagt der Komponist dort explizit „Durchführung“, „Reprise“ etc.

#### **4 – 6 Vierte Sinfonie in G-Dur für Orchester (und Sopran-Solo) in vier(4) Sätzen.**

Wie konnte das Weitergehen ? – So nicht !

Die Vierte (1901) mußte wieder (a) schlicht-„traditionell“ viersätzig werden und (b) (wieder) in Dur stehen.

Der erste Satz ist wiederum eine explizite Thematisierung der Probleme der Sonaten-Hauptsatz-Form, der zweite benutzt diese ebenfalls, – neben der normalen a-b-a-Scherzo-Logik.

Dann gleich sein zweites Adagio.

Der vierte Satz nun ist ein schlichtestes („semplice“) Solo-Lied mit Orchester-Begleitung. Er war angeblich schon für die Dritte Sinfonie vorgesehen und wohl aus Gründen drohender Überlänge dort nicht mehr aufgenommen worden.

Ein solches „naives“ Lied als Finale zu verwenden, bewirkt nun eine doppelte Dialektik :

Zum einen verhält MAHLER sich „anti“, – sowohl gegen die **traditionelle** Art, eine Sinfonie zu schließen, als auch gegen seine eigenen (in allen drei Vorgängern) stets triumphalen Finalsätze.

Die extreme Offenheit dieses Schlusses aber, – als explizite Gegenhaltung zur klassischen Geschlossenheit, – bewirkt aber nun gerade den *Abschluß* dieser Werkgruppe, welche mit einem liedbasierten Satz begann, ein Lied als Tor zu einer neuen Welt der Buntheit verwendete und nun mit einem Lied endet.

Tatsächlich werden Liedmotivik und -satztechnik bis zu ihrer Apotheose im Lied von der Erde ab jetzt *nicht mehr* auftreten !

#### 4 – 7 Die drei Mittleren Sinfonien.

Nun war also Reduktion als Fortschritt etabliert, – Bescheidenheit in den Mitteln als Möglichkeit zu ausdrückstärkerer Musikalität erkannt.

Wie aber konnte es jetzt weitergehen ?

Eine Fortentwicklung des Gesamtwerkes im Sinne einer Steigerung von Gehalt und Wirkung scheint auf der Ebene der Sinfonie nun prinzipiell (der Architektur nach) nicht mehr möglich.

Wir behaupten deshalb ...

#### Hypo-Plan DREI :

MAHLER entschließt sich nach der Vierten Sinfonie, die folgenden Sinfonien als Werk-Gruppe zu komponieren, – als Hyper-Sinfonie.

Wie BEETHOVEN in op. 109, 110, 111 die Hyper-Klaviersonate schafft, was WAGNER im Ring als Hyper-Musikdrama, das versucht MAHLER nun mit der großen romantischen Sinfonie.

Damit tritt die Formproblematik als bewußte Gestaltungsebene in den Vordergrund.

Die Fünfte (1902) ist fünfsätzig, aber nicht wie die Zweite wild und wuchernd die Grenze der Orchesterbesetzung und der Viersätzigkeit (nach drei relativ „normalen“ Sätzen) plötzlich sprengend, sondern in *strengster geplanter Bogenform* ...

$$\underbrace{\alpha 1 \quad \alpha 2} \quad \beta \quad \underbrace{\gamma 1 \quad \gamma 2}$$

Die Sechste (1904) wiederum ist höchst klassizistisch<sup>4</sup> und streng viersätzlich ...



Die Siebente (1905) wiederum fünfsätzlich, aber im Vergleich zur Fünften quasi *dual* konstruiert :



Wohlgemerkt : Selbstverständlich ist jede Sinfonie ein neues Abenteuer, ein Experiment mit ungewissem Ausgang, und jede steht sozusagen auf den Schultern ihrer Vorgänger und ist allein deshalb *a priori* niemals vollständig planbar.

Was aber planbar ist, motivische Beziehungen, Satzfolgen, Besetzung und Tonart, folgt hier einer strengen Architektur, ist eingefügt in eine exakte Aufgabenstellung.

*Wann* allerdings die Entscheidungen fielen,

- daß diese Hyper-Sinfonie ausschließlich mit instrumentalen Mitteln auskommt,
- daß es genau drei(3) Sinfonien sind, und
- daß diese zentralsymmetrisch disponiert werden,
- und ob MAHLER sich schon damals freute, nach dieser Werkgruppe wieder mit Chor, Sängern, Fernorchester und Orgel klotzen zu können,

darüber stellen wir vorsichtshalber *keine Hypothesen* auf, – weitergehende (Sekundär-)Quellenforschung könnte aber doch Hinweise liefern.

#### 4 – 8 Die Spiegelachse.

GUSTAV MAHLER hat sämtliche seiner Sinfonien zwischen Uraufführung und Drucklegung – teilweise auch zum Ärger der Verleger nach deren Beginn – immer mehrfach umgearbeitet.

Dies bezog sich allerdings *ausschließlich* auf Fragen der Instrumentation und Klanglichkeit.

Ausnahme davon ist die o.e. Umarbeitung der Ersten, und die Reihenfolge der Mittelsätze in der Sechsten Sinfonie :

Zu Beginn stand erst das a-moll-Scherzo, dann das Es-Dur-Andante; vor der Drucklegung wurde diese Reihenfolge vertauscht, um dann zu guter Letzt doch wieder hergestellt zu werden.

MAHLER zeigt in der Frage dieser Satzreihenfolge bemerkenswertes Schwanken und Unschlüssigkeit.

Wer sich einer mystischen Argumentationsweise geneigt fühlt, könnte schließen, daß *beide* Satzreihenfolgen gültig sind, denn der Übergang vom zweiten zum dritten Satz der Sechsten ist (nach unserem Modell, siehe Abb 3 und 6) *genau die Mittelachse des Gesamtwerkes*, – das Lebenswerk befindet sich genau an diesem Punkt quasi im *Gleichgewicht*.

<sup>4</sup>Hier in VI/1 wie in I/1 die einzigen „wörtlichen“ = „regelgerechten“ Expositions-Wiederholungen.

Es könnte ja sein, daß MAHLERS überlieferte abergläubische Angst vor der todbringenden Neunten Sinfonie (als selbsterfüllende Prophezeiung) in Wirklichkeit die Kehrseite einer unterbewußten Lebensplanung ist, welche die schöpferischen Kräfte für (ungefähr/genau) neun Sinfonien kontrolliert verströmen ließ.

Dies könnte erklären, daß genau an dieser Mittelachse Jahre vor der Beendigung seines Lebenswerkes dieses seltsame, ja mystische Oszillieren stattfand, welches man heute noch in der sprunghaften Folge der Studienziffern der Partitur eindrucksvoll nachvollziehen kann.

#### 4 –9 Die letzten Werke: Achte Sinfonie.

##### Hypo-Plan VIER :

Der Komponist empfand die Realisierungen der „triumphal-affirmativen“ Finale von Zweiter Sinfonie und Siebenter Sinfonie als unbefriedigend.

Ersteres ist verständlich, da aus seiner Sicht ein „Jugendwerk“, letzteres bitter, da eben erst vollendet und nicht ganz ungescheitert<sup>5</sup>.

In trotzigem Rekurs auf die Zweite betr. Tonart, Gestus, Besetzung und Architektur-Verfahren (nämlich ein großes literarisches Werk für eine große formale Disposition zu verwenden) und in deren nochmaliger Übersteigerung trotz der Komponist nun in der Achten (1907) dem eigenen Unvermögen und sprengt jeden Rahmen von zeitlicher und personeller Beschränkung.

Aber es ließe sich auch eine positivere Formulierung finden :

##### Hypo-Plan FÜNF :

Nach der intensiven Beschäftigung mit den formal-architektonischen Problemen der „Großen Sinfonie“ hielt sich MAHLER nun für legitimiert, die Grenzen von Aufwand und Form nicht nur überschreiten, sondern – trotz aller Bewunderung und Ehrfurcht vor Gattung und Vorgängern, trotz dem Bewußtsein, Teil einer großen Tradition zu sein und diese bewahren und fortschreiben zu *müssen*, – im Äußeren sogar *aufgeben* zu dürfen. Was in den Sinfonien Zwei und Drei recht mutwillig, im Zeitgeist geschah, steht nun, in der Achten, auf dem sicheren Fundament der „gelösten“ Formproblematik.

Die Achte ist nicht mehr „sätzig“, sondern „teilig“, – der zweite Teil ist die Vertonung der Schlußszene aus Faust II und besteht aus einer durchkomponierten Folge von Szenen, Chören, Zwischenspielen, welche zwar motivisch auf sehr tiefer Ebene überzeugend verknüpft und in grandioser Steigerung disponiert ist, dennoch eher den Eindruck einer bunten Folge als eines organischen Ganzen erweckt.

Hingegen ist der erste Teil (Vertonung des „*veni creator spiritus*“) wirklich ein „Erster Satz“. Die Erfahrungen der vorangegangenen *traditionellen* Werkgruppe aufgreifend und fortsetzend, ist er ein gewaltiger *Sonaten-Hauptsatz*, vergleichbar in seiner Ausdehnung, Strenge und bewußt gesetzten didaktischen Deutlichkeit nur III/1, VI/1 und VI/4.

<sup>5</sup>Kompositorisches Tun heißt immer Scheitern ! Offen ist nur: auf welchem Niveau ?

Dies stützt obige Hypothese: Die (besonders durch Einsatz von Fuge und Fugato bewirkte und suggerierte) Strenge und formale Geschlossenheit des ersten Satzes („Teiles“) legitimiert moralisch und stützt ästhetisch die Freiheit und Buntheit des Faust-Teiles.

Auch in der *Binnenstruktur* finden wir diese Art des „Übergreifens“ : In den Schlußtakten der Coda des ersten Satzes setzt von außen das Fernorchester ein, – den bis dahin (im Sonatensatz!) geschlossenen **traditionellen** Apparat plötzlich erweiternd, kommentierend und relativierend, und ein Hauptthema des zweiten Teiles vorwegnehmend („Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen.“) schafft es sowohl (a) eine formale Klammer, aus auch (b) eine meta-ästhetische als auch (c) eine philosophiegeschichtliche Aussage<sup>6</sup>

#### 4 – 10 Die letzten Werke als andere Art von Werkgruppe.

In der Tat zeigt der Befund, daß die Sinfonien Acht, Lied von der Erde und Neun eine Werkgruppe ganz anderer Art bilden, der vorangegangenen *dual* entgegengesetzt : Der bewußten Einheitlichkeit der vorangegangenen Gruppe steht hier konsequente Unterschiedlichkeit gegenüber :

Nr. Acht ist eine riesige Chor-Sinfonie, das Lied von der Erde ein Zyklus von Orchesterliedern, die Neunte dann ein „schlichtes“, viersätziges Orchesterwerk.

Die entstehende Gestalt diese Werkgruppe ist somit sowohl das eines systematischen *Rücklaufes*, als auch der punktuelle *Ausbruch* aus der Gattung :

Die Achte ist der Höhepunkt im Gesamtwerk in Richtung auf den Ordnungspol **erweitert**, sowohl in **Personal-Aufwand** als auch in **Satzfolge-Ungewöhnlichkeit**, – die Neunte hingegen ist in beiden Meta-Parametern am **traditionellsten**, nur vergleichbar der Ersten und der Sechsten (siehe die Diagonale in Bild 2).

Das Lied von der Erde hingegen, dazwischen stehend, ist etwas *Neues*, ganz anderes. Es greift auf und überhöht die Gattung des „Orchester-Lieder-Zyklus“, welche in der frühen Schaffensphase nicht unwichtig war („Wunderhorn“-Lieder 1884, Lieder eines fahrenden Gesellen, 1884-1895), und erst eben mit den Kindertotenliedern(1907) und den RÜCKERT-Liedern (1904) wieder aufgeriffen worden.

Im Gegensatz zu diesen allerdings geht der Komponist schon einen deutlichen Schritt in Richtung seiner sinfonischen Sprache und Konzeption, – die „Einleitungen“ und „Zwischenspiele“ und sind gar keine, sondern vielmehr „Expositionen“ und „Durchführungen“, – der erste Satz ist deutlich der Sonaten-Hauptsatz-Form angelehnt, das letzte Lied ist ein grandioser philosophischer Finalsatz, von ebensoviel Takten wie alle mittleren Sätze zusammen.

Alle diese Eigenschaften berechtigen uns ja erst, dieses Werk mit den als „Sinfonie“ bezeichneten in einen formalen Entwicklungsprozeß zusammenzufassen.

<sup>6</sup>„Der Humanismus der inner-weltlichen Verhaltensweiseit GOETHEs ist die Antwort auf die vor-aufklärerische Bitte um das Kommen des Geistes und möglicher Erlösungspfad.“ o.ä.

Dennoch zählt MAHLER das Lied von der Erde nicht als Sinfonie. Wir behaupten...

**Hypo-Plan SECHS :**

Nicht nur, wenn überhaupt, die kolportierte „abergläubische Furcht“ vor der todbringenden Zahl Neun hat MAHLER abgehalten, das Lied von der Erde als Sinfonie durchzunummerieren, sondern auch / vielmehr die Scheu, eine so stark abweichende formale Struktur mit dem ehrwürdigen, ja ihm heiligen Gattungsbegriff zu behaupten.

Dem Komponisten war klar, daß hier nicht nur er die Gattung so stark erweiterte, daß er sie vielleicht verlassen hatte, sondern daß die Gattung selbst (jedenfalls in ihrer bisherigen Strenge, also ihrer Gattungs-haftigkeit) sich ihrem geschichtlichen Ende nähert.

**4 – 11 Die Neunte als Neunte.**

Wir befinden uns in der letzten Schaffensphase, über welche Hypothesen aufzustellen mehr Behutsamkeit als bisher erfordert, da die harten Realitäten des Lebens und MAHLERS Bewußtsein davon direkt das Werk und seinen Aufbau mitbestimmen, wo der Schatten des Endes das Heute beginnt zu formen.

MAHLER war immer ein *tragischer* Komponist, – prototypisch die Sechste, in deren Finale drei (später zwei) *Hammerschläge*<sup>7</sup> als Schicksalsschläge den Helden letztlich fällen und in Verzweiflung stürzen.

Die ihn persönlich wirklich treffenden Schicksalsschläge aber hat er damit vorweggenommen :

Im Sommer 1907 hat MAHLER die zermürbenden Kämpfe als Direktor der Wiener Staatsoper aufgeben/aufgeben müssen; seine älteste Tochter<sup>8</sup> stirbt knapp fünfjährig unter schlimmen Leiden und zwei Tage später eröffnet ein Arzt (zufällig seiner Frau wegen anwesend, – auch Hans Castorp ließ sich ja nur „aus Spaß“ untersuchen !) ihm die Diagnose eines schweren, ja lebensbedrohenden angeborenen Herzfehlers.

Die (vom Verleger sogar so titulierte) „tragische“ Sechste (1906) und die Kindertotenlieder (1904) waren da „längst“ komponiert, – in einer ganz anderen Lebensphase, geprägt von Arbeitswut, hektischer Betriebsamkeit bei äußerlich geregelter Zeiteinteilung, aufreibendem, ja verzehrendem Energieeinsatz<sup>9</sup> im Kampf gegen Orchester, Sänger, Verwaltung und Hofschranzen.

Wir meinen, hier ein typisches Beispiel zu sehen, wie die Verdrängung der Bedingtheit und Beschränktheit menschlicher Möglichkeit aus dem Bewußtsein, welche allein diese Selbstaufreibung „guten Gewissens“ ermöglicht, in den unterbewußten Entscheidungen bei Werkgestaltung und -inhaltsauswahl sich massiven Ausgleich verschafft.

<sup>7</sup>Dieser „Hammer“ ist ein eigens für dieses Werk konstruiertes Instrument, welches mit einem dumpfen höllischen Schlag das gesammte *fff*-Orchertutti im Ohre des Hörers zu betäuben vermag, und der schlagende Beweis ist, daß eine Schallplatten-Reproduktion niemals das Erlebnis des Konzertes zu ersetzen vermag.

<sup>8</sup>Welche Alma Mahler in ihren „Erinnerungen“ abstoßenderweise immer nur als „das Kind“ tituliert!

<sup>9</sup>„Lachend ... / brennt er lebend dahin.“

– „Denn Leben und Leib, / so werf ich sie weit von mir.“  
(Götterdämmerung)

Auch stellt sich der Verdacht ein, daß die Selbst-Verletzungen durch dieses rücksichtslose Kämpfen auf seelischem Wege sich auf die beteiligten Lebensgefährten zu übertragen, ja sich in ihnen abzuleiten vermögen : Seine Frau hatte jahrelang leiden müssen und sein Kind mußte sterben, – wie viel Zeit konnte und wollte MAHLER überhaupt mit denen und für die, die ihn liebten, verbringen ? Kann ein Menschenwerk jemals so groß sein, daß es Opfer am eigenen und fremden Seelenheil rechtfertigte ? Diese rhetorische Frage zu beantworten scheint in abstracto deshalb schon unmöglich, da gewisse „Opfer“ zur Entstehung jeden Werkes schlechthin unverzichtbar sind, und jedes moralisierende Urteil Außenstehender verbietet sich von selbst. Jeder Schaffende kann nur aufgefordert werden, diese Frage klaren Bewußtseins *für sich selbst* möglichst ehrlich und angemessen zu beantworten.

Fest steht, daß MAHLER seit jener ärztlichen Untersuchung das Wissen um seine Krankheit und damit das Bewußtsein seiner Endlichkeit nicht mehr so leicht durch Hektik und Betriebsamkeit verdrängen konnte.

Er beginnt sofort mit der Fertigstellung des Liedes von der Erde (1908), welches er zunächst als Neunte Sinfonie bezeichnet, um dieses dann zu widerrufen, – danach mit der Neunten Sinfonie, die er auch erst später als Neunte zu benennen wagt.

#### Hypo-Plan SIEBEN :

MAHLER war sich durchaus bewußt, daß – trotz dem abergläubischen Kunstgriff, daß diese Sinfonie ja „eigentlich seine Zehnte sei“, – die Neunte durchaus sein letztes vollendetes Werk sein *könnte*.

Während die Planung der Werkgruppe V/VI/VII an deren Beginn erfolgte, voller Optimismus und in (uns Menschen natürlicher, ja notwendiger) Unberücksichtigung möglicher Schicksalsschläge, faßt MAHLER nun zu Beginn der Arbeit an der Neunten diese mit den beiden Vorgängern VIII und Lied von der Erde in eine Gruppe zusammen, indem er wieder auf die *traditionellste* aller Architekturen zurückgreift und so in einer Kurve systematischer Reduktion (siehe Bild 3) alle ihm möglichen Grund-Topoi in dieser Dreiergruppe auftreten läßt.

Satztechnisch und harmonisch geschieht mit der Neunten der *größte Qualitative Sprung* in MAHLERS Werk, ja – die polytonalen Bildungen, die an wichtigen Stellen fast zwölfstimmigen Melodien und die enthemmten poly-rhythmischen Streicherlinien eröffnen völlig neue Klanglichkeiten, werden Einfluß auf große Teile der nächsten Generation von Komponisten gewinnen (u.a. die Tonsprache des frühen SCHÖNBERG und BERG mit determinieren) und stoßen ein Tor auf zu Expressionismus und Atonalität.

Diese wirkliche *Befreiung* zu grundlegend neuen Welten war möglich durch (1) das Bewußtsein, alle (sich in der Jugend vorgenommenen) Prototypen von Aufgabenstellungen nach bester Fähigkeit abgehandelt zu haben, einmal im Gesamtwerk, dann noch einmal, fraktal verkleinert, in der letzten Werkgruppe, durch (2) die Erkenntnis, daß *endgültige* Lösungen der formalen und semantischen Probleme der Gattung „Sinfonie“ eh nicht zu erzielen sind, und daß somit viel ideologischer Ballast und traditionsbewußte Verpflichtung guten Gewissens nun abgeworfen werden durfte<sup>10</sup>, und (3) durch die Erfahrung von Verlust und Bedrohung, die unmißverständlich sagen „Hic Rhodos . . .“.

<sup>10</sup>MAHLER zu BRAHMS, auf dessen Äußerungen des Unverständnisses der Musik der Jüngeren gegenüber, hinweisend auf die ad infinitum sich an einem Brückenpfeiler brechenden Wellen eines Wildbaches in Ischl : „Welche ist die letzte ?“

#### 4 – 12      **Befreiung in der Rückkehr.**

Die außergewöhnliche Stellung von MAHLERS Neunter (1910) ist in der Tat so weitgehend, daß allein diese Sinfonie seine zeitliche und überzeitliche Bedeutung begründen könnte, – alles andere (bis auf das Lied von der Erde) wäre verzichtbar – die Neunte hat die Musikgeschichte irreversibel geprägt.

Um so wichtiger, daß dies in Form einer Rückkehr geschieht. – Die einfachste äußere Gestalt, die **traditionellste** Satz- und Formprägung war nötig, um den unwälzenden Gehalt fassen zu können und mitteilbar zu machen.

MAHLER verknüpft in der Neunten bewußt sein ganzes Lebenswerk, – die vielfältigen motivischen Bezüge zu I/1, III/1, V/3 etc. wurden schon oben aufgezeigt,

Er behauptet in seinem letzten Werk aber – im *Widerspruch* zu seinem mannigfaltigen Gesamtwerk und zu seiner mit WAGNERS Wirken verwobenen Herkunft – explizit den Vorrang der sog. absoluten (nicht vokalen, text- oder themen-bezogenen) Musik, den Vorrang von schlichter Satzfolge und **traditioneller** Instrumentenauswahl als die dem menschlichen Ausdruckswillen im Medium der Musik angemessensten, edelsten Materialisierung.

Was bei der damaligen Umarbeitung der Ersten von **erweitertem** Einfall in **traditionelle** gültige Endfassung vielleicht der Vorsicht entsprang, oder unbewußte Ahnung war, ist hier Aussage *expressis verbis*.

Was innerhalb der Umarbeitung der Ersten geschah, wiederholt sich im Gesamtwerk.

Dies scheint ein deutlicher Beleg für die häufig vertretene Behauptung, daß die erfolgreiche Entwicklung eines Menschen und seiner geistigen Kräfte und deren Gegenstände sich in einer *Wendel* (Schrauben-Linie) bewegt : Von oben gesehen bewegen wir uns im Kreis, erreichen nach Jahren oder Jahrzehnten wieder alte Standpunkte und gelangen scheinbar wieder an die nämlichen alten Erkenntnisse.

Bei Seite tretend jedoch, mit Abstand betrachtet, haben wir uns auf eine höhere Ebene hinaufgeschraubt, – das selbe ist nicht dasselbe und jede Wiederholung ist nur gesund, wenn sie bedeutet, ungelöste (oder gar unlösbare, aber der Lösung bedürftige) Aufgaben mit neuen Mitteln auf neuen Wegen doch noch einmal anzugehen, –die alten Fehler überwunden habend mutig neue Fehler begehen, dank aller Erfahrung und ihr zutrotze.



---

Markus AG Lepper

Fugentechnik und CAC

Wigstr. 7 • (D) 45 239 Essen-Werden