

Horizontes bewährten; nicht wenige Zunftgenossen nahmen ihm diese „Einmischungen“ ebenso übel wie seinen Mut zum wissenschaftlich verantworteten Risiko, ohne zu sehen, daß beides letztlich aus einem sehr empfindlichen Wissenschafts-Ethos und aus der Bemühung um einen tatsächlich universalen System-Entwurf der Musikwissenschaft herkam.

Im gegebenen Rahmen ist es unmöglich, auch nur die wichtigsten Leitmotive in Walter Wioras ungemein reichem Œuvre und auch nur die wichtigsten Titel aus diesem Œuvre zu nennen; stattdessen sei auf die profunde Würdigung hingewiesen, die Carl Dahlhaus der Festschrift zu Wioras 80. Geburtstag vorangestellt hat (*Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Chr.-H. Mahling, Tutzing 1988, S. 3–5). Walter Wiora hat nie Schule bilden wollen, auch als er es – spät erst in das deutsche Universitätssystem integriert, das unabhängigen Geistern und Querdenkern nicht wohlgesonnen ist – gekonnt hätte: Sein Ehrgeiz war auf die Sache, nicht auf Jünger gerichtet. Aber er hat seinen Schülern die Augen geöffnet für den Reichtum der Musikkulturen der Erde, für ihre historischen und metahistorischen Dimensionen und für die Vielfalt der Methoden und Fragestellungen, derer wir beim Versuch des Verstehens bedürfen. Und er hat seine Schüler Selbständigkeit gelehrt. Er hinterläßt ein Werk, das – in gerade noch günstiger Zeit – wohl der letzte große System-Entwurf der Musikwissenschaft war und dessen Einsichten und Anregungen von den Jüngeren noch längst nicht ausgeschöpft sind. In diesem Werk wird er lange weiterleben.

Strukturen der Katastrophe

Das Finale der VI. Symphonie Mahlers und die Endzeit der Gattung*

von Siegfried Oechsle, Kiel

„Eine Symphonie ist seit Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Leben und Tod“¹. Fraglos zielt diese von Johannes Brahms überlieferte Bemerkung weder auf konkrete Topoi symphonischer Programmmusik noch auf den Typus absoluter Symphonik, der durch Attribute wie *eroica*, *passionata* oder *tragica* umrissen wird. Die möglicherweise tödliche Gefahr droht keinem ästhetischen Subjekt, und wenn das reale des Komponisten unterginge, dann ausschließlich wegen der schicksalhaften Bindung an eine kompositorische Aufgabe, deren Lösung seit den Tagen der Wiener Klassik immer

* Habilitationsvortrag, gehalten am 13. Dezember 1995 vor der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (überarbeitete Fassung).

¹ Zit. nach Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1961, S. 930.

schwieriger geworden war. Die Gefährdung der großen, symphonischen Form war offenbar das Resultat eines geschichtlichen und damit objektiven Prozesses. Zwar liegt es nahe, als Hauptursache dafür zentrale ästhetische Kriterien wie Innovation und Originalität anzugeben und auf die zunehmende Spannung zwischen klassischer Norm und historischem Fortschrittsideal zu verweisen. Derlei Schwierigkeiten trafen freilich nicht nur die Symphonie. Die symphonische Gattung wurde jedoch wie keine andere von einer Problematik beherrscht, die im Zentrum der um 1800 formulierten Idee ästhetischer Autonomie stand und ohne Übertreibung als Motor und zugleich als Bedrohung der gattungsgeschichtlichen Entwicklung bezeichnet werden muß. Es handelt sich hierbei um einen prinzipiellen Widerspruch, den es wenigstens knapp zu umreißen gilt, wenn man die Belastungen verstehen will, denen symphonisches Komponieren am Ende des Jahrhunderts ausgesetzt war.

I.

Einerseits konnte die Emanzipation der Instrumentalmusik von traditionellen Funktionen nur durch die Konzentration auf ihre angestammten Möglichkeiten gelingen. Das vollzog sich in den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts ganz im Zeichen einer Rationalisierung der kompositorischen Mittel. Dabei stiegen sowohl die strukturelle Dichte des Satzes als auch sein Entwicklungstempo. In zunehmendem Maße war jedoch der Gefahr der Abstraktion zu begegnen, die das für die Wiener Klassik prototypische Komponieren mit elementaren und damit optimal arbeitsfähigen Größen wie regularisierten metrisch-harmonischen Modellen, melodischen Grundmustern und figurativen Formeln bedeutete. Erreicht wurde dies im wesentlichen dadurch, daß in der instrumentalen Musik nicht nur eine möglichst scharfe Abgrenzung von funktionalen Aspekten, sondern geradezu die Auseinandersetzung mit diesem Widerpart gesucht wurde. Sofern fundamentale Eigenheiten der alten Zweckbindungen in den Kreis der instrumentalen Formungsmöglichkeiten integriert werden konnten, behielten sie dadurch auch ihre Relevanz. Das spiegelt die Transformation des Tanzes auf die Ebene der spielerischen Reflexion metrisch-harmonischer Normen im Scherzo ebenso wider wie die Nachahmung des Gesangs in sanglichen Themen- und Satzmodellen oder die Entwicklung eines textlosen Pathos. Hält man sich nur an die Ideen- oder Theoriegeschichte, dann nehmen sich die Proklamationen einer „absoluten“ Musik vorwiegend als Bewegung der Negation und der Ablösung aus. In der Perspektive der Kompositionsgeschichte wird jedoch deutlich, daß die Forderung nach ästhetischer Autonomie nicht allein über die Konzentration nach „innen“, über eine Intensivierung formspezifischer Aspekte wie Konstruktivität und Prozeßcharakter zu erfüllen war. Vielmehr mußten zugleich Wege beschritten werden, die man schlagwortartig als Konkretion der ästhetischen Gehalte fassen kann. Für die Seite der thematisch-motivischen Substanz schlug sich dies darin nieder, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts die Themen, „Töne“ und „Charaktere“ an Prägnanz und Eigenmächtigkeit zunahmen. Die Konfrontation dieser Prämissen mit der prozessual konzipierten, „großen“ Form bot die Möglichkeit, die Hegemonie „reiner“, nichtvokaler Musik positiv und dauerhaft zu sichern.

Daß die Symphonie den zentralen Austragungsort dieses Wandels bildete, muß nicht verwundern. Denn einerseits forderte die ihr wesentliche Kategorie der Monumentalität, sowohl die Dichte als auch die Reichweite thematischer Entwicklungen zu vergrößern. Andererseits verlangte der universalistische Aspekt des symphonischen Anspruchs, höchste und zugleich umfassende Gattung der absoluten Musik zu sein, nach immer individuellerem und attraktiverem Themenmaterial (der Begriff der Individualität gründete nicht mehr nahezu ausschließlich im Werkganzen, sondern erfaßte auch die formtragenden Größen²). Die Eigenständigkeit der neuen thematischen Gegenstände läßt sich einerseits an primär satztechnischen Momenten ablesen. Dazu rechnen etwa die ‚kontrapunktische‘ Vergrößerung der strukturellen Oberfläche oder die Entfernung der Themen von der traditionellen Korrespondenzmetrik. Andererseits stehen für die Individualisierung der Thematik auch Rekurse auf genuin nichtsymphonische Gattungen ein: Volkslied, Marsch, Choral oder der Bereich der zumeist naturtönigen Signal-, ‚Motive‘ wären hier zu nennen. Derartige Gebilde brachten freilich ihrer Integration ins Total der Form wachsenden Widerstand entgegen. Die darin sich abzeichnende Dialektik von formstruktureller Konzentration und thematisch-stofflicher Expansion hatte schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Ausmaß erreicht, das jedes geschichtsbewußte symphonische Komponieren zur gewaltigen Anstrengung machte. Im Zentrum stand dabei der Finalsatz; in ihm mußte der alles Einzelne übergreifende und doch dessen Konkretheit bewahrende Gang aufs Ganze gewagt werden. Nicht Ende und Schluß waren dabei zu finden, sondern Vollendung und Geschlossenheit. Ein negativer Ausgang des Kampfes „auf Leben und Tod“ konnte demgemäß nur bedeuten, daß der Kreis der integralen Form sich nicht mehr schließen ließ und damit das gesamte Werk Fragment blieb. Soll von einer Gefahr des Scheiterns die Rede sein, dann ganz in diesem so elementaren wie gattungsgeschichtlich immanenten Sinn.

II.

Katastrophe, Untergang, Tod – das sind die zentralen Größen im rezeptionsgeschichtlichen Begriffsfeld der *VI. Symphonie* Gustav Mahlers. Sie sind in der Hauptsache an den Ausgang des Finales geknüpft und beanspruchen daher das Gewicht des irreversiblen Schlußwortes. Der mächtige Satz – er dauert mit ca. 32 Minuten³ länger als Mendelssohns *Italienische* oder Schumanns *Rheinische Symphonie* – schwankt zwar zwischen emphatischer Kantabilität und disparater Marsch-Dynamik mit ausbruchsartigen Klangballungen. Doch die krisenhaften Höhepunkte hinterlassen beim Hörer nachhaltigere Eindrücke als die von beinahe schwelgerischem Melos bestimmten Satzphasen. Von spektakulärster Wirkung ist freilich der zweimal in der Durchführung auftauchende „Hammer“,

² Vgl. dagegen Carl Dahlhaus, der im Abschnitt „Werkindividualität und Personalstil“ seines Beethoven-Buches die Kategorie der Individualität ausschließlich als Resultat der Herrschaft des gesamten Formprozesses über das an sich unspezifische Motivmaterial versteht (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 74ff.).

³ Zeitangaben von Mahlers Hand finden sich für alle vier Sätze auf dem Titelblatt seiner Dirigierpartitur (2. Fassung). Vgl. Peter Andraschke, *Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie*, in: *AfMw XXXV* (1978), S. 275–296, hier S. 295.

nach Mahlers Anweisung ein „kurzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter“⁴, der sich „wie ein Axthieb“⁵ ausnehmen soll.

Der am Satzende jäh in einen verlöschenden Bläasersatz hineinfahrende *a*-moll-Akkordschlag des gesamten Orchesters läßt dann offenbar keinen Zweifel mehr daran aufkommen, daß die in den Krisengebieten des Formterrains wütenden negativen Mächte definitiv die Oberhand behalten und — einzigartiger Vorgang in Mahlers symphonischem Œuvre — dem Werk das verwehren, was Alma Mahler in diesem Zusammenhang einen „guten Ausgang“⁶ genannt hat.

„Per aspera ad inferno“⁷ könnte man auch als Motto über die Rezeptiongeschichte des Werkes schreiben, um die im Laufe der Jahrzehnte zunehmende Globalisierung seines negativen Gehalts zu charakterisieren. In den Jahren zwischen der 1906 erfolgten Uraufführung des 1903 begonnenen Werks und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges dominierte eine Deutung, die in der gattungsgeschichtlichen Tradition der Helden- oder Schicksalssymphonie wurzelte. Die Symphonie erhielt den Beinamen „Tragische“, der laut Alma Mahler und Bruno Walter auf Mahler selbst zurückgeht⁸. Das ist zwar nicht genauer verbürgt; Mahler schien den Begriff jedoch geduldet zu haben⁹. Man kann angesichts der „Katastrophen, die das Leben des symphonischen Helden vernichten“ – so Alma unter Berufung auf Mahler selbst¹⁰ – auch von einer Tragik ohne Verklärung sprechen, als würde die *Eroica* gewissermaßen vom Kopf auf die Beine gestellt. Besonders die Hammerschläge luden zur Interpretation als Symbole „des Eingreifens von etwas Außerweltlichem“¹¹ oder als „Axthieb(e) des Schicksals“¹² ein, um zwei repräsentative Urteile zu zitieren. Und immer wieder schält sich vom ästhetischen Subjekt der Musik das persönliche des Autors ab. Alma Mahler war es, die in diesem Zusammenhang für dauerhafte, bis heute recht beliebte autobiographische Deutungen gesorgt hat. Sie wähte eine schicksalhafte Verbindung zwischen den ursprünglich drei Hammerschlägen des Finales und den drei Hauptereignissen des „Katastrophensommers“ von 1907, dem Rücktritt Mahlers vom Posten des artistischen Direktors der Wiener Hofoper, dem Tod der fünfjährigen Tochter sowie der Diagnostizierung von Mahlers tödlichem Herzleiden¹³. Da die

⁴ Fußnote in der Partitur der *Originalfassung*, hrsg. von Hans Ferdinand Redlich (= *Edition Eulenburg*, Nr. 586), London u. a. 1968, bei Ziffer 129 (T. 336). Diese Fassung sah bekanntlich noch einen dritten Hammerschlag in der Coda vor (T. 783). Zu Mahlers Revisionen des Erstdrucks von 1906 s. *Gustav Mahler, Werk und Interpretation. Katalog der Ausstellung Düsseldorf 1979*, zusammengestellt und kommentiert von Rudolf Stephan, Köln 1979, S. 43ff. [Nr. 18–20, 23–24]; P. Andraschke, *Gustav Mahlers Retuschen im Finale seiner 6. Symphonie*, in: *Mahler-Interpretationen. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, hrsg. von R. Stephan, Mainz u. a. 1985, S. 63–80; Hans-Peter Jülg, *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 17), München und Salzburg 1986, S. 34ff.

⁵ Zusatz in der 2. Fassung, s. *Symphonie Nr. 6 in vier Sätzen für großes Orchester. Partitur (Revidierte Ausgabe)*, Lindau 1963 (= *Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, Wien, Bd. VI), S. 194.

⁶ Zit. nach Redlich, *Vorwort zur Partitur in der Edition Eulenburg* (wie Anm. 4), S. III.

⁷ Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin 1913, S. 241.

⁸ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Wien 1936, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1957, S. 45. Weitere Hinweise auf den Beinamen „Tragische“ bei Jülg (wie Anm. 4), S. 155.

⁹ Auf dem Programmzettel zur Wiener Erstaufführung vom 4. Januar 1907 findet sich bereits die Bezeichnung „Tragische“ (s. Jülg, ebda.).

¹⁰ S. Alma Maria Mahler (Hrsg.), *Gustav Mahler. Briefe 1879–1911*, Berlin u. a. 1924, erweiterte und revid. Auflage, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien und Hamburg 1982 (= *GMB*), S. XVII, und Alma Mahler-Werfel (Hrsg.), *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, revidierte und erweiterte Fassung, hrsg. von Donald Mitchell, Frankfurt a. M. u. a. 1971 (= *AME*), S. 97.

¹¹ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Tutzing 1969 (Reprint der Auflage von 1921), S. 209.

¹² Redlich (wie Anm. 4), S. IX.

¹³ *GMB* (Neuausg.), S. XVII.; *AME*, S. 97.

Zeit der Entstehung des Werks jedoch ein paar Jahre zurücklag und dem wohl glücklichsten Lebensabschnitt des Komponisten zurechnet¹⁴, mußte die Symphonie den Rang des „prophetischen“¹⁵ Werks und ihr Finale die Bedeutung des „schrecklichsten [...] Anticipando-Satzes“¹⁶ erhalten. Als nach Mahlers Tod im Jahr 1911 für eine Trauerfeier in Wien ein passendes Werk gesucht wurde, fiel die Wahl wie selbstverständlich auf die *Sechste*, die sich offenkundig als monumentales symphonisches Requiem empfahl.

Schon früh artikuliert sich indes auch ein Verständnis des Finales, das den klassisch-romantischen Rahmen des heroisch-tragischen Gattungstypus' überstieg und ästhetische Gehalte der Musik in einen universellen, eschatologisch gefärbten Kontext zu stellen suchte. Für Richard Specht, einen der ersten Mahler-Biographen, enthüllte das Finale ein „gräßliches Weltbild“¹⁷, voll von „Grimm“, „Grauen“ und „rohen Gewalten, die [...] vernichtend eingreifen; hier tönt nicht das Sensendengeln des Schnitters Tod, – der Hammer des Weltenwesens saust nieder [...], und der Tod selbst sinkt unter diesen die ganze Erde zu Staub zermalmenden Streichen“¹⁸. Das sei „schon keine symphonische Musik mehr, sicher kein »Finale«, wie man es gewohnt ist, sondern ein furchtbares Weltendrama“¹⁹. Bruno Walter entnahm dem Werk und vor allem seinem letzten Satz ein „emphatisches »Nein«“ zum Leben und sah ein Ende in „Hoffnungslosigkeit und Seelennacht“²⁰, während Arnold Mendelssohn die *Sechste* eine „Folterkammer“ nannte und sie mit einem Pestschiff voller Leichen verglich²¹. Die Jahrzehnte nach der Entstehung des Werks haben dann wahrlich genügend Anlässe dafür geboten, den negativen Ausgang des Werks als schöpferisch ausgetragene Vorahnung von so globalen wie konkreten Bedrohungen und Schrecknissen aufzufassen. Hans Ferdinand Redlich etwa, der 1939 nach England emigrieren mußte, sah im Rückblick auf zwei Weltkriege und auf das „Elend jener Minderheiten [...], denen in dem altösterreichischen Juden Mahler der verständnisvollste Dolmetsch erwuchs“, die Berechtigung dafür, daß „die Katastrophe des Finales der VI. »kosmisch« genannt und ihr »Held« als Gemeinschaft aller Leidenden dieser Welt verstanden werden“²² dürfe. Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte dieses Finales legte sich auf die zeitlos

¹⁴ Mahler stand im Zenit seiner Wiener Stellung, war glücklich verheiratet und zweifacher Vater (Maria Anna, geb. 1902, und Anna Justine, geb. 1904).

¹⁵ *AME*, S. 97.

¹⁶ *AME*, S. 128.

¹⁷ Specht (wie Anm. 7), S. 247.

¹⁸ *Ebda.*, S. 249.

¹⁹ *Ebda.*, S. 238.

²⁰ Wie Anm. 8, S. 92.

²¹ Arnold Mendelssohn, *Gott, Welt und Kunst. Aufzeichnungen*, hrsg. von W. Ewald, Frankfurt a. Main 1949, S. 43. Mendelssohns Urteil von 1921 spiegelt die für die gesamte Rezeptionsgeschichte des Werks repräsentative Verschiebung der Interpretation wider: Zunächst wird der traditionelle Helden-Topos ins Negative gekehrt und von aller idealistischen Tönung befreit, um dann ins Kollektive gewendet zu werden: „Mahlers Sechste Sinfonie gehört: eine Folterkammer. Man muß dabei sein, wie ein abscheulich häßlicher Mensch mit allen raffinierten Schikanen gemartert wird [...] In der Nacht nach der Mahlerschen Sinfonie träumte ich, ich befände mich auf einem Pestschiff. Alles voll Pestkranker, wenn ich flüchtend in andere Stockwerke kletterte: Pestleichen auch dort!“

²² Wie Anm. 4, S. IV. Für Hermann Danuser besitzt die Passage T. 385ff. des Finales („Etwas wuchtiger. Alles mit roher Kraft“, lautet Mahlers Anweisung an dieser Stelle) einen „pogromhaften Gestus“ (ders., *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 96). Von Willem Mengelberg ist eine Bemerkung überliefert, deren (schiefe) Metaphorik zu Assoziationen an die späteren nationalsozialistischen Vernichtungslager einlädt: „Vor dem Finale packt mich jedesmal ein Grausen. Ich habe das Gefühl, meiner eigenen Zersetzung beizuwohnen. Es gibt nichts Ungeheuerlicheres als dieses genialische Zupacken, als diese musikalischen Fieberkurven, mit denen man jedes Krematorium dekorieren müßte. So verläuft die Tragödie des Menschen der Neuzeit“ (zit. nach Karl-Josef Müller, *Mahler. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz und München 1988, S. 328).

glänzende Idealität des tragischen Heldentods zusehends die finstere Realität sinnlosen Massensterbens, und die Symphonie mit dem negativen Finale avancierte immer mehr zum negativen Jahrhundertwerk. Kehrt man unter diesen Vorzeichen einmal den Weg der Rezeptionsgeschichte um und setzt beim Pandämonium historisch realer und fiktiver Bezugspunkte an, dann mutet es beinahe frevelhaft an, von diesen Greueln aus noch zu ästhetischen Objekten wie einer Symphonie gelangen zu wollen.

III.

Der Gedanke, das Scheitern, das sich im Fehlen eines „guten Ausgangs“ manifestiere, sei darauf zurückzuführen, daß die synthetische Einheit der großen Form nicht glücke, bedeutete jedoch einen gründlichen Irrtum. Das Finale präsentiert sich vielmehr als einer der strengsten Sonatensätze der symphonischen Gattungsgeschichte. Trotz der monumentalen Dimension ist zu keinem Zeitpunkt die Herrschaft des Ganzen über das Einzelne gefährdet. Hier blüht offenbar höchstes Sonatenglück im Zeichen der finalen Katastrophe. Auch die Annahme, dieses spezifische Gelingen müsse die Rede von Scheitern dämpfen, wäre ein nicht minder mächtiger Irrtum. Theodor W. Adorno – dessen Mahler-Buch von 1960 der in jenen Jahren einsetzenden Mahler-Rezeption wichtige Impulse verliehen hat – interpretiert diese Paradoxie im Sinne einer universalen Dialektik, die bekanntlich ein negatives Generalvorzeichen trägt. Auf die Formel „Scheitern als Gelingen“ hat Bernd Sponheuer diese Deutung gebracht²³. Indem das Werk in Widerspruch zur schlechten Realität trete und diese nicht positiv überhöhe, sondern negiere und daran zerbreche, entziehe es sich allen affirmativen Funktionen. Dieser Untergang, so Adorno, spiegele die „ungeminderte Rache des Weltlaufs an der Utopie“²⁴ wider. Zu beachten ist freilich, daß eine derart siegreiche Niederlage nur unter zwei Bedingungen gelingt. Zum einen muß das Gesetz allerstengster Formimmanenz gelten, worunter hier der Anspruch einer logisch stimmigen Selbstorganisation des musikalischen Formverlaufs verstanden werden soll. Jeder Anschein eines Eingriffes von außen hätte die Autonomie und damit die allgemeine Gültigkeit des Geschehens suspendiert. Deswegen legt Adorno auch großen Wert auf die Feststellung, es rausche „in dem großen Finale der Sechsten Leben, nicht um von außen ereilt zu werden von den Hammerschlägen, sondern um in sich selbst zusammenzustürzen: der élan vital enthüllt sich als die Krankheit zum Tode“²⁵. Zugleich muß gewährleistet sein, daß die Möglichkeit für die Entstehung der großen Form selbst mit untergeht. Denn sonst könnten weitere negative Finalsätze vergleichbaren Ausmaßes produziert werden, und die definitive Katastrophe verwandelte sich in einen kräftigen Impuls für neues symphonisches Komponieren. So aber fällt – um noch einmal Adorno zu zitieren –

²³ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 281ff.

²⁴ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960, S. 165, hier zit. nach Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*, Bd. 13, ebda. 1971, S. 270.

²⁵ Th. W. Adorno, *Wiener Rede* [zum 100. Geburtstag Mahlers 1960], in: H. Danuser (Hrsg.), *Gustav Mahler (= Wege der Forschung*, Bd. 653), Darmstadt 1992, S. 15–29, hier S. 24.

die „Einlösung der symphonischen Idee in eins mit deren Suspension“²⁶. In dieser unerbittlichen Konsequenz wäre die *Sechste* Mahlers das Ende aller großen und freien, aus dem bürgerlichen Kunst- und Humanitätsideal erwachsenen „absoluten“ Musik und damit letztlich der Möglichkeit, utopische Gehalte genuin musikalisch ins Werk zu setzen.

Es soll im folgenden nicht darum gehen, Adornos Interpretation auf den Prüfstand zu heben, was weder auf ein wissenschaftliches Zurechtstutzen essayistischer Pointierungen noch auf ein abstraktes Rasonieren hinauslaufen müßte – wie etwa auf die Frage, ob das Ende einer Gattung von einem kompletten, formstrukturell völlig intakten und qualitativ hochstehenden Einzelwerk eingenommen werden könne. Je globaler und plastischer die Macht des Negativen dargestellt wird, desto reizvoller werden vielmehr die Fragen nach der musikalischen Machart dieser finalen Katastrophe. Wie findet der Satz konkret sein Ende? Wann steht der Ausgang fest: schon von Beginn an, oder stürzt die symphonische Finalentwicklung spontan in die Krise? Was zerbricht da eigentlich im strukturellen Sinne, wenn nicht die Form? Versagen etwa die thematischen Kräfte (was sich nicht als Dissoziation und Liquidation vollziehen dürfte, denn das so verarbeitete Material ginge in der höheren Einheit der Form auf und konstituierte erst deren Geschlossenheit)? Oder gelingt es Mahler womöglich, den guten alten Molldreiklang derart mit Negativität aufzuladen, daß er den drohenden Untergang großer Kunst zu evozieren vermag? Um die Grundlage detaillierter Antworten auf die angedeuteten Fragen thesenhaft zu umreißen: Das Finale der *Sechsten* besitzt genau besehen zwei Schlüsse – zunächst ein Ende des thematischen Arbeits- und Vermittlungsprozesses und dann noch eine letzte Wende, markiert durch eine konsequent nichtthematische musikalische Substanz. Beide Schlußmechanismen bleiben bis zuletzt unversöhnte Gegensätze. Diese polaren Prozeduren wären im folgenden knapp zu charakterisieren, um dann Aspekte ihrer Bedeutung für die Finallösung selbst und schließlich für die geschichtliche Position des gesamten Werks zu skizzieren. Zunächst jedoch ein Blick auf die thematischen Grundlagen des Satzes²⁷.

IV.

Das Hauptthema am Beginn der Exposition besitzt unverkennbar Marschcharakter. Pointhierte Rhythmen, Trillerketten, Vorschläge und nicht zuletzt grelle Oktavierungen der Piccoloflöten verleihen ihm eine militärische Prägung. Dazu tritt im Nachsatz des dreiteiligen Gebildes²⁸ das auf jägerliche oder heroldische Signale verweisende Kolorit der Hornquinte.

²⁶ Ebda.

²⁷ Analytische Ausführungen u. a. bei R. Specht, *Gustav Mahler, Sechste Symphonie. Thematischer Führer*, Leipzig 1906; Bekker (wie Anm. 11), S. 225ff.; Erwin Ratz, *Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie*, in: *Mf* 9 (1956), S. 156–171; Redlich (wie Anm. 4), S. VIII–XXVI; Eberhardt Klemm, *Gustav Mahler. Sinfonie Nr. 6 a-moll* (Begleittext zur Schallplatte *Eterna* 820761-762); Sponheuer (wie Anm. 23), S. 296ff.; Jülg (wie Anm. 4), S. 114ff.

²⁸ Das Thema besteht aus einem achttaktigen Vordersatz, einem zehntaktigen Mittelteil und einer achttaktigen Rekapitulation (T. 114–139).

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Allegro energico' and '114'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked with *ff* (fortissimo) and includes a trill (*tr*) and a *(Tutti)* marking. The melody in the right hand is highly rhythmic and features many trills and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: Hauptthema T. 114ff.

Der kunstvoll geschaffene Eindruck des Rohen rührt nicht nur vom starren Baßfundament mit seinen rhythmisch differenzierten Orgelpunkten her, sondern auch von der archaisierenden Färbung der Harmonik, die durch die Kombination verschiedener Mollskalen erzeugt wird. Die melodische Linie mit ihren zahlreichen Richtungswechseln ist instrumental konzipiert und durch Triller sowie Schleifer gleichsam verwischt, was die triviale Note des Ganzen erheblich verstärkt. Zugleich duldet die Dynamik des Gebildes keine Momente des Innehaltens: Innerhalb weniger Takte bewegt sich die Oberstimme durch fast zwei Oktaven, während Auftakte aus kleinen Notenwerten wie komprimierte Melodiesegmente wirken und dem Aggregat aus eher lose verketteten Motivpartikeln einen expansiven Zug verleihen. Wer dieses Gebilde als tönenden Moloch, als Symbol kriegerischer Zerstörungsmaschinerien apostrophiert, übersieht seine genuin symphonischen Qualitäten. Es fungiert als zentraler Motor des gesamten Satzprozesses und vollbringt eine enorme Arbeitsleistung. Man darf es geradezu ein Universalinstrument der thematischen Entwicklung nennen. Einerseits vermag es sich radikal aufzuspalten, so daß seine Bestandteile in konkurrierende Themenkomplexe eindringen können, ohne dabei jedoch ihre melodische Prägnanz zu verlieren. Andererseits bilden sich die verketteten Punktierungen (T. 116f.) zu figurativen Flächen aus, auf denen weniger bewegliche Motive gleichsam transportiert werden. Bis auf dieses Detail korrespondieren alle sieben Hauptmotive des achttaktigen Themenkerns mit weiteren thematischen Grundsubstanzen des Satzes, so daß die zyklischen Anlagen des Gedankens ein spürbares Gegenmoment zu seiner linearen Dynamik schaffen.

Ganz im Sinne der Tradition markiert ein lyrisch-sänglicher Seitensatz den Widerpart zum Marschthema. Es ist freilich nicht so sehr die konkrete melodische Faktur des ebenfalls dreiteilig angelegten Gebildes – statt mit einem Rückgriff auf den Vordersatz schließt es mit einem zwölftaktigen ‚Abgesang‘ –, die diesen Charakter begründet und damit den

schärfsten Unterschied zum Hauptthema bezeichnet. Daß sich das Terrain wie eine Enklave ausnimmt, liegt vielmehr an seiner spezifischen Satzstruktur aus melodietragender, zunächst solistisch bestrittener Stimme und einem begleitenden Klangband aus Akkorden in gleichförmiger rhythmischer Bewegung.

191 Harfe
Horn 1 solo
+ Kl.
+ Ob.
Ob., E.H., Kl.
Fl., Kl.
Va. solo
+ Fag. 1
Str. pizz.
Vc., B.
Hö.

205 V. 1, Fl.
Trp.
V. 2, Ve., Vc.
Ob.
Fag., KFag.
Pos., Hö.
Kl., Hö.
+ Bässe

Notenbeispiel 2: Seitenthema T. 191ff.

Phasen der Krisis, in die das Gebilde gerät, gehen einher mit dem Verlust dieser satzstrukturellen Umgebung. Entweder formieren sich emphatische Steigerungsabschnitte, in denen die melodische Bewegung die Sphäre lyrischer Zuständlichkeit verläßt und sich zu breitem, kontrapunktisch verdichtetem Strömen entfaltet (T. 205ff., Notenbeispiel 2)²⁹, oder das Modell dissoziiert in seine motivischen Phrasen, die dann massiv unter

²⁹ Im hermetischen Seitensatzfeld der Durchführung (T. 364ff.) sind zwar sangliche Emphase und liedhafte Begleitstruktur von Anfang an gepaart. Doch ist die Melodik hier bereits das Resultat motivischer Synthesen, außerdem vollzieht sich der Umschlag der Partie durch das Eindringen fremder Motivik bei gleichzeitigem Verlust der triolischen Akkordbrechungen (T. 372ff., Z. 132).

den Einfluß antagonistischer Größen geraten. Betrachtet man indes den gesamten Satz bis hin zur Coda in der Perspektive des Seitenthemas, dann läßt sich dieses Geschehen als ein Heraustreten aus den Schranken vorsymphonischer, durch naturhafte Momente geprägter Statik verstehen. Das Seitenthema erfährt von allen thematischen Prämissen die größte Entwicklung; denn es wird dem lyrischen Gegenstand zugemutet, Träger des Prozesses symphonischer Monumentalisierung zu sein.

Die wichtigste Besonderheit des Satzkonzepts besteht darin, daß Mahler nicht mit zwei, sondern mit drei thematischen Komplexen arbeitet. Die zusätzliche Thematik, eine Kette von zumeist viertaktigen, vorwiegend von Blechbläsern gespielten Motiven, wird zwar im Anschluß an das Hauptthema introduziert und nimmt somit einen klassischen Ort der Überleitung ein. Zum einen sind die Materialien jedoch selbständig erfunden, zum anderen stehen sie in ihrer thematischen Bedeutung nicht hinter den beiden anderen Exponaten zurück³⁰. Die längeren Notenwerte und die Tendenz zur homorhythmischen Satzweise tragen zwar zum choralartigen Gepräge der Partie bei. Der ausgreifende, von großen Sprüngen geprägte Tonhöhenverlauf erweckt indes den Anschein, als sei der Duktus des Marsches auf die Ebene der Intervallstruktur transformiert worden.

The image shows three staves of musical notation for a section of Mahler's work. The first staff, labeled 'Hörner' (Horns), starts at measure 141 with a dynamic marking of *f*. The second staff, labeled 'Tromp.' (Trumpets), starts at measure 146 with a dynamic marking of *f*. The third staff, labeled 'Hö. Holz' (Horn/Woodwinds), starts at measure 153 with a dynamic marking of *ff*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3: Zwischenthema T. 141ff.

In der Rezeptionsgeschichte des Werks wurden diese Bläsermotive immer wieder als Symbol der Unmäßigkeit und der Hybris, als „Repräsentanten des den Menschen Bedrohenden“³¹ empfunden – Eigenschaften, die zum Grundbestand endzeitlicher Szenarien

³⁰ Th. W. Adorno spricht zwar von einem Verzicht auf ein drittes Thema „nach dem drastischen Dualismus von Haupt- und Seitensatz“, führt dann aber doch die Begriffe „Fortsetzungsthema“ und „Bläserthema“ ein (ders., wie Anm. 24, S. 246f., Ausgabe 1960: S. 133ff.). Vgl. auch Ratz (wie Anm. 27), S. 162; Redlich (wie Anm. 4), S. XXII.

³¹ Ratz (wie Anm. 27), S. 166. Eine Durchführungsvariante dieser von ihm als „Oktavsprungmotive“ bezeichneten Prägungen versteht Ratz als „Sinnbild des Prinzips der Vernichtung“ (ebda.).

gehören. In der Tat betreiben die in klanglicher und diastematischer Hinsicht mitunter drastisch auftretenden Gestalten das Geschäft der Polarisierung und der Unterminierung. Neutralere ausgedrückt dienen sie indes hauptsächlich der kontrapunktischen Arbeit und der Aufladung des Satzes mit chromatischer Harmonik. Überhaupt entgeht leicht das Spektrum entwickelnder Aufgaben, das diese insgesamt recht flexible Thematik wahrzunehmen hat. Dazu rechnen auch konsolidierende Funktionen wie die Rückführung des Satzes aus „negativen“³² Auflösungsfeldern. Daß zentrale Segmente des an sich für monumentale Formate wenig geschaffenen Seitenthemas zu formtragenden Größen avancieren, geht auch auf Einflüsse seitens der Überleitungsthematik zurück.

Auf der Basis dieser drei thematischen Protagonisten komponiert Mahler ein Finalgeschehen, das zwar Phasen der chaotisch anmutenden Figuration und des Übereinandertümmens heterogener Strukturen kennt, das aber dennoch am Ende der Reprise einen Höhepunkt erreicht, auf dem der große orchestrale Apparat sich zu hymnisch gelöster Kantabilität sammelt und so eine finale Zone erfüllter Gegenwart schafft. In der Bewegung des Satzes sind an dieser Stelle entfesseltes Fortströmen und finales Ankommen ganz ineinander aufgehoben.

Logische Schlüssigkeit und formstrukturelle Stabilität dieses Vorgangs resultieren aus einer umfassenden Vermittlung. Indem sich die drei thematischen Terme zu zweistelligen wie auch zu dreistelligen Konfrontationen formieren, arbeiten sie sich aneinander ab. Dabei verdichtet sich die Mitte zu konkreter Gestalt: Es kristallisieren sich zyklische, die Themenkreise verbindende Motive heraus, die deshalb die höchste Legitimation für die Schlußbildung besitzen. Durch die im Vergleich mit den früheren Werken weitaus stärkere Tendenz zu polyphoner Arbeit vollzieht sich dies als Kumulation: Motivische Strukturen erfahren dabei eine im weitesten Sinne kontrapunktisch zu nennende Schichtung. Die

765

Kl.
Hö.

Fl. V.
Str.

p
Fig., Pos., Tu.,
Vc., Kb.

mf

Notenbeispiel 4: Schlußgruppe der Reprise T. 765ff.

³² Die Einteilung der Durchführung in „positive“ und „negative Situationen“ stammt von Ratz (ebda.). Die Problematik dieser Begriffe wird besonders in jener Phase der Durchführung sichtbar, die vom Auftritt der geweiteten Oktavsprungmotive („Sinnbild des Prinzips der Vernichtung“, s. o.) geprägt ist (T. 441ff., ab Ziff. 137): Nicht nur, daß diese Motive sich offensichtlich als unempfindlich gegen den Umschlag des Satzes ins „negative“ Vorzeichen (T. 449, Ziff. 138) erweist. Unbeachtet bleibt vor allem, daß die gesamte Satzzone T. 441–456 ein dichtes Feld der Vermittlung zwischen allen Themenkreisen darstellt und zugleich zur „positiv“ gestimmten „Cantabile-Enklave“ [Redlich, wie Anm. 4, S. XXIII] überleitet.

so gebildeten Synthesen bleiben transparent für ihre satzinterne Vorgeschichte. Das Geschehen kulminiert schließlich in der simultanen Kombination des zentralen hauptthematischen Motivs (s. Notenbeispiel 1, T. 118f.) mit der satzstrukturellen Anlage der Cantabile-Enklave aus der Durchführung (T. 364ff.). Von diesem Komplex stammen seiten- und überleitungsthematische Details (skalärer Gang und punktierte Wechselnotenfolge) sowie der schichtig aufgebaute Begleitstimmenverband (s. Notenbeispiel 4, S. 172).

Der Höhepunkt am Ende der Reprise erfährt weder Zersetzung³³ noch Weiterentwicklung. Gleichwohl ist es diesem legitimen Abschluß des thematischen Prozesses nicht beschieden, den Ausgang des Satzes und damit des gesamten Werkes zu bestreiten. An die strukturell nichts weniger als brüchige Apotheose schließt sich ein Ableger der ausgedehnten Introdution an, die der Exposition des Finales vorgelagert ist und in jeweils abgeänderter Fassung die Hauptabschnitte der Großform eröffnet.

E ^I	Hs	Zws	Ss	Sg	E ^{II}	Df ^I	Df ^{II}	Df ^{III}	Df ^{IV}	E ^{III}	Ss	Hs	Zws	Sg	E ^{IV}
1	114	139	191	217	229	288	336	397	479	520	575	642	668	728	773
Exposition					Durchführung					Reprise				(Coda)	

E = Einleitung
Df = Durchführung

Hs = Hauptsatz
Sg = Schlußgruppe

Ss = Seitensatz
Zws = Zwischensatz

Schema 1

Im Kopfstück der fünfteiligen Introdution (T. 1–16) erscheint jene klanglich geradezu inszenierte Verwandlung eines gehaltenen Durdreiklangs in seine Mollvariante, hervgerufen durch ein halbtöniges Absinken des Terztönen bei gleichzeitiger Reduktion der Lautstärke von fortissimo zu piano. Grundiert wird das primär harmonische Ereignis von Trommelwirbeln und einem markanten Paukenrhythmus³⁴ (s. Notenbeispiel 5, S. 174).

Dieser knappe Gedanke forderte zu Deutungen als ominöser „Schicksalsspruch“³⁵, als „Motiv der kosmischen »Hybris«“³⁶ oder als apokalyptischer Vernichtungsschlag³⁷ heraus – um nur ein paar Zeugnisse der älteren Rezeptionsgeschichte anzuführen. Selbst wenn derlei Interpretationen den – übrigens nur in Tönen überlieferten – Intentionen

³³ Die Unabhängigkeit des Satzendes von dieser finalen Klimax ist Adorno keineswegs entgangen, denn er spricht im Hinblick auf die Schlußgruppe vom Gefühl „des Gelingens im Angesicht des Untergangs, über das dieser nichts mehr vermag“ (*Epilomena zur Wiener Gedenkrede*, in: Th. W. A., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 344). Die Frage, ob unter dieser Autonomie nicht die Kompetenz des Satzschlusses leide, hat Adorno jedoch nicht gestellt.

³⁴ Wie sehr es offenbar auf die Klanggestalt dieses Gebildes ankommt, zeigt die Überarbeitung seiner Coda-Variante in der zweiten Fassung des Werks: Mahler dünnt den Bläsersatz aus und streicht den dritten Hammerschlag (Faksimile der korrigierten Partiturseite in: *Katalog Düsseldorf*, wie Anm. 4, Farbtafel 2).

³⁵ Bekker (wie Anm. 11), S. 209.

³⁶ Redlich (wie Anm. 4), S. IX.

³⁷ Vgl. Specht (wie Anm. 7), S. 240.

Mahlers entsprächen, bliebe dem Autor als **K o m p o n i s t** immer noch die Frage zu stellen, ob der Satzprozeß die Berechtigung dafür zu liefern vermag, daß dieses Gebilde – es wird im folgenden kurz mit Motto bezeichnet – **n a c h** der „positiven“ Klimax noch einmal auftritt.

9 Hörner 1-3
Posaunen 1-3
Trompeten 1-3

Tromp., Pos.,
Fag., Fl.

Fag.

ff
Hörner 4-6
Kontrafag.

Bässe
Pauken 1-2

f
Große
Trommel

tr.
Kleine
Trommel

sempre f *dim.* *ppp*

p *morendo* *ppp*

tr. *sempre p* *pp*

mf *p*

Notenbeispiel 5: Einleitung T. 9–15

V.

Die Funktion des Mottos im Satzkonzept läßt sich aus seiner Beschaffenheit erschließen. Als bloße tongeschlechtliche Mutation eines Akkords repräsentiert es die rein harmonische, an sich jedoch völlig formlose Bewegung. Vom Halbtonfall aus betrachtet, handelt es sich freilich um das unvermittelte chromatische Fortschreiten einer Stimme bei ansonsten starrem Kontext. Und der signalhafte Paukenrhythmus ist genau besehen nicht Zeitformung, sondern abstrakte Zeiteinteilung. Von der chiffreartigen Prägung gehen kei-

140

Pesante

Hö.

Pos. + V.2, Va. Klar., Fag., V.2, Va.

f *schwer* *p* *f* *p* *f* *dim.* *f* *dim.* *f*

Vc., B. *f* *dim.* *f* *dim.* *f*

Notenbeispiel 6: T. 139ff.

ne konkreten Entwicklungen aus. Sie dient auch nicht als thematische Ableitungsinstanz. Zwar sind im Satzverlauf Ereignisse zu vermerken, die wie Versuche der Integration anmuten. Doch fällt es jedesmal schwer, dabei den Begriff der Wirkung zu verwenden. So wird z. B. das akkordische Muster zu Beginn des Zwischensatzes in repetierte Achtel aufgelöst. Doch es versickert sogleich spurlos im uniformen Begleitstimmenband (s. Notenbeispiel 6, S. 174).

Wenig später taucht es als Begleitimpuls zu einem der Bläsermotive des Zwischen-themas auf. Die unmittelbar sich anschließende Wiederholung dieses Motivs auf der nächsthöheren Tonstufe macht jedoch das vom Motto herstammende Akkordkürzel nicht mit – schon allein durch eine derartige Sequenzierung würde offenbar das statische Partikel Gefahr laufen, dem motivischen Arbeitskapital des Formprozesses zugeschlagen zu werden und so seine Metaposition zu verlieren.

168

Hö. 1/3

V. 2, Va.

Notenbeispiel 7: T. 168f.

Da das Dur-Moll-Motto nicht den Satzbeginn markiert, sondern erst nach acht Takten eintritt, könnte es freilich doch Bestandteil eines konkreten Formzusammenhangs oder zumindest von dessen Vorbereitungsphase sein. Dann wäre indes zu fragen, ob das akkordische Modell nicht doch unter die Herrschaft thematischer Logik und damit unter das Gesetz von Ursache und Wirkung fällt.

In der Tat scheint, metaphorisch ausgedrückt, ein ‚Weg‘ zu dem mottoartig im späteren Satzgeschehen wiederkehrenden Ereignis der Takte 9–14 zu führen. Er beginnt im ersten Takt des Finales und ist so versteckt angelegt, daß man unweigerlich an Mahlers Bemerkung denken muß, seine *Sechste* werde der Nachwelt „Rätsel aufgeben“³⁸. Ausgangspunkt ist jener berühmte alterierte Akkord, dessen geheimnisvoller Auftritt schon oft charakterisiert worden ist. Eine befriedigende Klärung seiner Funktion steht jedoch noch aus. Es lassen sich dazu indes einige Beobachtungen machen, die darauf hindeuten, daß Mahler den Akkord als Urzelle und Bezugsgrund für den gesamten späteren Satzverlauf konzipiert hat.

Die Bedeutung des Akkordes *C-es-fis-as* setzt sich aus mehreren Schichten zusammen. Der reinen Intervallkonstellation nach handelt es sich um den Grunddreiklang *C-es-g* mit Aufspaltung der Quinte *g* in die verminderte Terz *fis-as*. Die doppelte Supplierung der

³⁸ GMB (Neuausgabe), S. 295. Siehe auch Redlich (wie Anm. 4), S. III.

Quinte durch ihre benachbarten Leittöne ist korrekt notiert und introduziert sowohl die Möglichkeit des diatonischen wie auch des chromatischen Halbtonschritts.



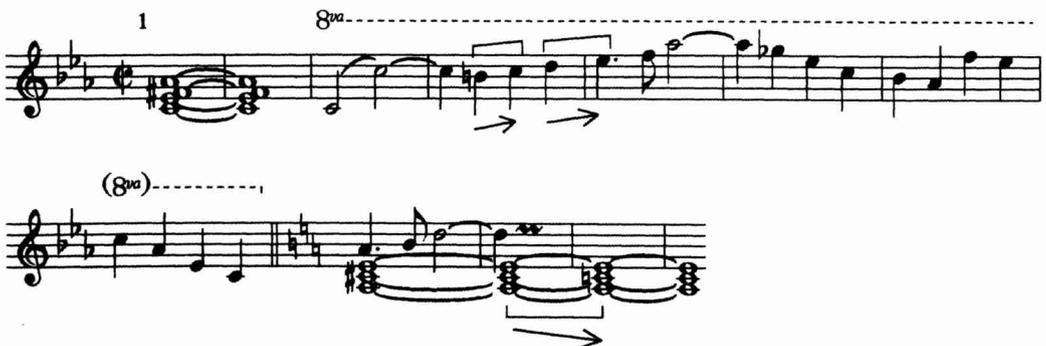
Notenspiel 8: Aufbau des Terzquartakkords

Diese Sicht des Akkords wird wenige Takte später untermauert: Zum nächsten Mollakkord des Satzes, es ist der Grunddreiklang von *a*-moll im Motto selbst, wird die Quinte *e* melodisch von ihren halbtönigen Nachbarn *f* und *dis* umspielt.



Notenspiel 9: T. 9ff.

Die Entwicklung des satzeröffnenden Tonmaterials setzt jedoch schon früher ein. Sofort nach der zweitaktigen Exposition des alterierten Akkords wird der Klang zum melodischen Bogen ausgeformt, wobei Tremoli und Glissandi vermittelnde Funktion besitzen. Zugleich werden bei dieser ‚Horizontalisierung‘ des Einleitungsakkordes die in ihm enthaltenen Anlagen zur Bildung halbtöniger Schritte freigesetzt. Das geschieht nicht nur auf niedrigster Entwicklungsstufe, wie sie eine bloße Anordnung im zeitlichen Nacheinander darstellte. Der Übergang von der Simultaneität in die Sukzession bildet sich auch in der Einrichtung eigener Formbezirke ab: Der mit dem charakteristischen Oktavsprung anhebende Melodiebogen enthält nur den diatonischen, das sich daran anschließende Motto nur den chromatischen Halbton.



Der Zusammenhang zwischen Einleitungsakkord und Motto besteht nicht nur aus diesem dünnen Faden abstrakter Intervallbezüge. Die gesamte Partie der ersten 16 Takte beschreibt eine geschlossene harmonische Entwicklung, die von der Logik der initialen Leittonstrukturen beherrscht wird. Der Dur-Moll-Wechsel des Mottos wirkt zwar wie ein spontanes, voraussetzungsloses Ereignis. Die Verbindung vom *c*-moll-Akkord mit ‚gespaltenere‘ Quinte zum *A*-dur-Akkord des Mottos stellt jedoch ein unscheinbares *Des*-dur-Glissando der Harfen her. Es tritt genau an der Nahtstelle der Form von Takt 8 auf 9 ein und fungiert wie eine harmonische Konjunktion zwischen den formalen Gliedern. Mahler notiert äußerst genau, um die diffizile Konstruktion zu verdeutlichen: Der *Des*-Klang der Harfen steht in Quartsext-Position und leistet so nicht nur die harmonische Interpretation des einleitenden Akkords als *As*⁷ in dominantischer Funktion³⁹. Zugleich vollzieht sich auf der Ebene der Intervallstruktur eine Entwicklung, die auf den Halbtonrelationen des einleitenden Klanges fußt. Daß der Akkord *C-es-fis-as* als Resultat einer Aufspaltung der Dreiklangsextante zu doppelter Leittonstellung verstanden werden kann, zeigt auch der Weg zum *A*-dur-Akkord des Mottos: er verläuft umgekehrt als doppelte halbtönige Zusammenziehung der Außenstimmen.

in c: $\begin{matrix} 6> \\ t4< \end{matrix}$
 in Des: (D^7)
 $\begin{matrix} T \\ 5 \end{matrix}$ tG

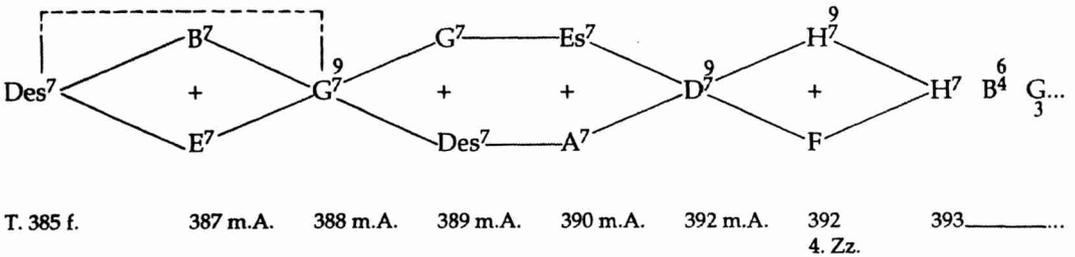
Notenspiel 11: Harmonischer Verlauf T. 1–12

Die ersten 16 Takte des Satzes müssen als Vorzone oder Gründungsphase der Einleitung gelten. Sowohl auf der Ebene des thematisch-motivischen Materials als auch auf der Ebene der satztechnischen Entwicklungsverfahren finden dabei schlechthin fundierende Ereignisse statt. Jede dieser beiden Ebenen ist in sich jedoch gegensätzlich angelegt. Einerseits bildet der erste Akkord den Ursprung motivischer Ableitungen. Träger dieses Geschehens ist die daraus gewonnene Oktavsprungmelodie Takt 3ff., Urzelle aller thematischen Gebilde des Satzes. Zur Entfaltung gelangt hierbei das diatonische Element des alterierten Akkordes. Andererseits lassen sich zwischen einzelnen Intervallstrukturen dieser 16 Takte Beziehungen herstellen, die an das chromatische Element des Akkords anknüpfen. Diese Zusammenhänge erreichen indes nie motivische Gestaltqualitäten, sondern bleiben abstrakte Analogien. Anders als zwischen Einleitungsakkord und Oktavsprungmelodie existiert zwischen Satzbeginn und Motto keine ‚Substanzgemeinschaft‘. Im einen Fall ist der Klang *C-es-fis-as* ‚geschichtlicher‘ Entstehungsort, im anderen Fall systematischer Bezugspunkt⁴⁰.

³⁹ Die enharmonische Verwechslung des *fis* zum *ges* geschieht übrigens nicht spontan, sondern geht aus der absteigenden Phase der Oktavsprungmelodie hervor.

⁴⁰ In direktem Anschluß an das Motto kombiniert Mahler ab T. 16 die beiden Ableitungsverfahren und die ihnen entsprechenden Materialien simultan. In der Baßtuba wird die Oktavsprungmelodik aufgenommen und zum ersten Motivfeld des späteren Seitensatzes fortgesponnen. Harfe und Celli kontrapunktieren dies mit einer amorphen chromatischen Falllinie, die sich nach 10 Takten verliert.

Die Eigenschaft des Initialklangs, ein abstraktes Organisationsprinzip zu verkörpern, das sich fremder, von ihm nicht herstammender motivisch-thematischer Substanzen bemächtigt, wird im Satz mehrfach demonstriert. Grundlage dafür ist die tritonuspolare Harmonik des Klangs. Er läßt sich nicht nur als As^7 -Akkord verstehen, wie dies in den ersten zwölf Takten des Satzes geschieht, sondern auch als verminderter, quintalterierter Septakkord von D -dur (D^v) in Terz-Quart-Stellung. Auf diese funktionalharmonische Ambivalenz rekurriert ein Passus des Finales, der von der Cantabile-Enklave (T. 364ff.) zum dritten, dem Hauptthema gewidmeten Teil der Durchführung (T. 397ff.) überleitet. Zwei abstrakte Eigenschaften des Satzbeginns tauchen hier wieder auf: akkordische Struktur und simultane Vereinigung von Septakkorden im Tritonusabstand. Nun schichtet Mahler in sinnfälliger instrumentatorischer Differenzierung vollständige Septakkorde übereinander, die sich zu 7-9-11-Klängen mit sowohl alterierter als auch nicht alterierter Quinte auftürmen (z. B. E^7 und B^7 zu $e-gis/as-b-h-d-f$). Nahezu die gesamte Konstruktion dieses dynamischen Höhepunkts („Etwas wuchtiger. Alles mit roher Kraft“) fußt auf dem Tritonusintervall.



Schema 2

Von Einflüssen zu sprechen, wäre schief, denn die analogen Phänomene sind nicht das Produkt einer sie verbindenden Entwicklung, sondern das Resultat spontaner Setzung. Pointiert gesagt: Sie kommen als absolutes Ereignis in die Zeit der Form – als ließe sich die Grundeigenschaft des ersten Finalakkords, herkunfts- und geschichtsloser Anfang zu sein, konservieren und gleichsam immer wieder abrufen. Die diesem Status angemessene weitere Erscheinungsweise des Terzquartakkordes und des Dur-Moll-Mottos ist denn auch das Zitat. Während jener an die Wiederkehr der Einleitung im Satz gebunden bleibt, findet dieses auch Eingang in thematisch regiertes Formterrain. Dabei muß jedoch zwischen Zitaten ersten und zweiten Grades unterschieden werden. Tritt das Motto in orchesterlicher, gedehnter und meist vom Schlagzeug markierter Fassung ein, die ein eigenes Quantum Formzeit verbraucht, dann erfolgt dies stets an zentralen Wendepunkten des Satzverlaufs. Das gilt besonders für den Hammerschlag, die zum ereignishaften Punkt ‚entzeitlichte‘ Variante des Mottos (Mahler hat zeitweilig zum ersten Auftritt des Mottos auch den ersten Hammerschlag vorgesehen⁴¹). Nur in den formstrukturell labileren Zwischensatz kann die Mottosubstanz in reduzierter Form wie eine kontrapunktische Prägung einmontiert werden.

⁴¹ Vgl. Andraschke (wie Anm. 4), S. 72ff.

(▼)										(▼)						(▼)
↓ ↓ ↓ ↓	↓					▼		▼		↓		↓				↓
E ^I	Hs	Zws	Ss	Sg	E ^{II}	Df ^I	Df ^{II}	Df ^{III}	Df ^{IV}	E ^{III}	Ss	Hs	Zws	Sg	E ^{IV}	
1	114	139	191	217	229	288	336	397	479	520	575	642	668	728	773	

↓ = Motto

▼ = Hammer

↓ = stark verkürzte Form

(▼) = zeitweilig erwogener Hammer

Schema 3

Die Rückgriffe auf das Motto dienen nur vordergründig der Schaffung von formalen Orientierungsmarken. Hauptursache dafür ist indes die Unfähigkeit zur Entwicklung: Was keine geformte Zeit erzeugt, verbraucht auch keine. Deswegen tritt die Substanz auch gleichsam an den Wendestellen der Formkurve auf. Das Dur-Moll-Kürzel besiegelt und eröffnet dabei Entwicklungen, an denen es nicht partizipiert, da sie von der Thematik geleistet werden.

VI.

Zwei Prinzipien regieren demnach den satzumspannenden Prozeß der Schlußbildung. Da erfolgt zum einen die Setzung von Schlußpunkten im Zusammenwirken von motivischer Konzentration und Vermittlung. Je höher deren Syntheseniveau ausfällt, desto schwerer wiegen die dadurch geschaffenen Schlüsse. Die ultima finis ist identisch mit der Vollen- dung dieser Tätigkeit. Zum anderen werden Schlüsse so punktualisiert, daß sie sich strenggenommen wie eine Arretierung des Formverlaufs durch Einbruch des im doppelten Wortsinn Unförmigen ausnehmen. Oder von entgegengesetzter Seite aus betrachtet: Die Wendepunkte werden zu pseudoformalen Zonen ausgedehnt, in denen die interpolierten Dur-Moll-Wechsel den Schein einer schlechthin fallenden Bewegung erzeugen.

Das Motto und die ihm zugehörigen amorphen Prägungen wie Hammerschlag und Her- denglocken stehen nicht für die einfache Negation des Thematischen. Sie bezeichnen nicht die Ebene konkreter Gegensätze und fungieren deshalb auch nicht wie Motive. Ne- giert wird vielmehr die Sphäre des Thematisch-Motivischen schlechthin. Diese Eigen- schaft relativiert indes die Schlußfähigkeit des Mottos beträchtlich; denn das Prinzip radi- kaler Verneinung des Thematischen und damit aller positiven Formungsmöglichkeiten ist die unendliche Wiederkehr. Was da in klanglich so spektakulärer Weise als Ausdruck einer universalen Situation der Endlichkeit erscheint, repräsentiert in Wahrheit das, was in der Philosophie des Idealismus „schlechte Unendlichkeit“ genannt worden ist. Das Motto kann stets wiederkehren, auch nach dem thematisch gesetzten Schlußpunkt. Es ist die zur Formel gepreßte Satzkurve ganz allein im Sinne einer Tautologie: Erst durch sein finales Auftreten nimmt der Satzverlauf den Ausgang, den es zuvor ankündigte.

Mahler hat diese negative Funktionsweise des Mottos genauestens kalkuliert. Das ver- rät auch ein Verfahren, das man indirekte oder auch negative Formung nennen könnte. Das Motto tritt nach dem Höhepunkt am Ende der Reprise zwar mit dem ihm eigenen Schein des Notwendigen auf. Seine Position im Satz wird indes von zwei Seiten aus indi- rekt bestimmt. Einmal bildet der Abschluß der thematischen Entwicklung die Grenzlinie, die damit vom Gebiet der symphonischen Form gezogen wird. Andererseits wird diese Grenzlinie auch durch die nachfolgende Introdution des Satzes in ihrer letzten Fassung markiert – sozusagen von der Zukunft her: Die Introdutionsvarianten vermitteln näm- lich den Anschein, als liefe in ihnen die Zeit rückwärts und damit auf das Motto zu. Da der Satzprozeß die Vorformen der ihn fundierenden Themen praktisch absorbiert, verklei- nert sich der Umfang der ursprünglich fünfteiligen Einleitung im Zuge ihrer dreifachen Wiederkehr (siehe Schema 4, das jedoch nur die erste und die letzte Fassung der Introduk- tion wiedergibt).

Einleitung I (zur Exposition)

					Hauptsatz ↑				
Teil 1		Teil 2			Teil 3	Teil 4			Teil 5
Akkordfläche As ⁷ /D ⁹ ss ^{>} + Oktavsprung- melodie 15 T.	+ Motto A-a	Oktavspr.- motive	Ss-Motive + tiefe Glocken	Mottokern "brutal"	Choral	Motto G-g	Synthese- zone: Ss-, Choral- u. Hs-Motive 33	Motto C-c	Hth- Material 16
		⇓ Seitensatz			⇓ Zwischensatz				

(...)

Einleitung IV = Coda

"Einleitung V"

Teil 1		Teil 2 (= Epilog)	
Akkordfläche F ⁷ + Oktavsprung- melodie 17 T.	+ Motto A-a	Oktavspr.- motive: "Aequale"	Motto (a)-a
		30 +	3

Schema 4

Übrig bleibt nur das invariante Motto und ein Nachklang der prämotivischen Oktav- sprungmelodik, von der die Wege der Themengenesse dieses Finales einst ihren Ausgang nahmen (der Abschnitt ist in Schema 4 durch doppelte Rahmung markiert). Dieser Rest wird noch einmal produktiv, und es formiert sich ein düsterer Trauergesang des tiefen Blechs, der dem Aequale⁴² nahesteht. Noch einmal glimmt so die einleitende Funktion

⁴²Diese zu Begräbnisfeiern verwendeten Stücke sind meist für drei bis vier Posaunen komponiert. Das Aequale war besonders im Österreich des 19. Jahrhunderts verbreitet. Vgl. Othmar Wessely, *Zur Geschichte des Equals*, in: *Beethoven-Studien* [= *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse*, Nr. CCLXXX], *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung*, Bd. XI, Wien 1970. – Mahler sah für diese Stelle zunächst Tenor- hörner, Tenor- und Baßtuba vor (s. *Katalog Düsseldorf*, S. 43).

der Partie auf – sie kann allerdings nur noch einen Nachklang ihrer selbst hervorbringen: Das Motto tritt auf, nun jedoch auf einen Akkordhieb in Moll reduziert.

VII.

Von allen Symphonien Mahlers hatte die *Sechste* den längsten und beschwerlichsten Weg in die Konzertsäle. Im heutigen Musikleben spielt sie jedoch zumeist die Rolle der bejubelten symphonischen Apokalypse⁴³. Übersehen wird bei allen semantisch-statischen, nicht selten recht katastrophenfrendigen Auslegungen jedoch die Tatsache, daß die beiden schlußbildenden Verfahren auch zwei verschiedene Schlüsse zeitigen. Gelingen und Scheitern bleiben in letzter Instanz eben doch getrennte Ereignisse, auch wenn man sich darauf verständigen kann, daß beide Sphären einander wenigstens berühren. Anstatt auf diesen finalen Widerspruch unmittelbar negative Werturteile zu gründen – naheliegend wäre zwar der Vorwurf des Inszenierten, genau dieses Moment jedoch wurzelt tief in der Sache selbst –, sollte indes bedacht werden, daß sich darin die historische Position des Werkes sehr präzise widerspiegelt. Die Endzeitlichkeit des Finales lebt geradezu von dieser inneren, nur näherungsweise vermittelten Polarität. Fraglos steht die *VI. Symphonie* am Ende der Gattungsgeschichte. Sie ist zwar nicht die letzte, aber eine der letzten großen Symphonien am Ende des 19. Jahrhunderts. Ihre historische Finalität resultiert nicht aus einem Übergewicht des Negativen aus Hammerschlägen, Mollschluß oder melodischen Zerrbildern, sondern aus einem Gang ans Extrem der symphonischen Arbeit mit formimmanenten Gegensätzen. Die gattungsgeschichtlich konstitutive Spannung zwischen thematischem und prä- oder unthematischem Material wird derart auf die Spitze getrieben, daß der Satz beide Extreme tangiert: den Einbruch qua Stillstand im formlosen Moment und den Ausbruch qua Verselbständigung des motivischen Riesenstoffes. Die Extreme noch einmal zusammengezwungen zu haben, ist im rein kompositorischen Sinne ein Triumph, den Mahler – wie Briefe zeigen – auch ausgekostet hat⁴⁴. Die große Form ist zwar nicht zerbrochen, aber sie hat das Terrain ihres integrierenden Vermögens ausgemessen und damit die Grenze des für sie schlechthin Bedrohlichen berührt. Dabei sind innere Komplexität und äußerer Umfang so stark gestiegen, daß man sich fragen muß, worin noch Perspektiven der Entwicklung lagen. Daß die große Symphonie 1905 noch nicht völlig der Geschichte angehörte, zeigt indes nicht nur Mahlers weiteres Schaffen. Wege in die Moderne des neuen Jahrhunderts wies vor allem jener kompositorische Stoff, für den die mottoähnliche Substanz und die ihr verwandten Prägungen im Satz stehen. Die Verwendung von Material, das in formbildender Hinsicht amorphe Eigenschaften be-

⁴³ Man kann diesen prekären Widerspruch kaum besser illustrieren als anhand einer Kritik Alfred Beaujeans an einer Aufführung der *Sechsten* durch das Kölner Gürzenich-Orchester unter Yuri Ahronovich: Obwohl am Ende der Symphonie „der auskomponierte katastrophische Zusammenbruch der Musik überhaupt steht, gab es derart tosende Zustimmung, daß der offensichtlich von allen guten Geistern verlassene Dirigent sich kurzerhand zu einer Wiederholung des Kopfsatzes als Zugabe entschloß [...] Und niemand pfiff oder ergriff auch nur die Flucht“ (A. B., *Populär, aber unverstanden! Die Mahler-Welle und das fragwürdige Beispiel eines Sinfoniezyklus in Düsseldorf*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Dezember 1979).

⁴⁴ Mahler zieht, nachdem er kurz zuvor (1904) zum zweiten Mal Vater geworden war, in einem Brief an R. Specht Parallelen zwischen physischer und künstlerischer Potenz und schließt mit den Worten: „Meine VI. ist fertig. Ich glaube, ich habe gekonnt! Tausend Basta!“ (GMB, S. 294).

sitzt, und die Auflösung der Dur-Moll-Tonalität bezeichnen zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Deshalb dürfte es kaum eine Übertreibung darstellen, den formlosen Halbtonschritt im Kern des Mottos als Vorbote einer aus den zwölf Tönen der chromatischen Skala gebildeten Reihe und damit des Komponierens unter Wegfall geschlossener harmonisch-metrischer Strukturen zu verstehen. Vor allem von hier aus wies dieses Finale in die musikalische Zukunft – mehr noch: es gehörte bereits zu ihren Anfängen⁴⁵.

Zur Kompositionstechnik in Anton Weberns Klaviervariationen op. 27, 3. Satz

von Wolfgang Budday, Stuttgart

Gegenstand vorliegender Abhandlung ist der 3. Satz von Anton Weberns *Variationen für Klavier* op. 27. Webern hat mit der Komposition dieses Satzes im Oktober 1935 begonnen, im Zuge der Fertigstellung des mehrsätzigen Klavierwerks (Sept. 1936) ist der ursprünglich als Kopfsatz geplante Satz schließlich ans Ende gerückt; seine formale Gestaltung als Variationensatz hat dem ganzen Klavierwerk den Namen gegeben¹. Der Satz hat eine besondere Eigenschaft, die ihn aus dem gesamten instrumentalen Spätwerk Weberns heraushebt: Er ist durchgehend in ‚vertikaler‘ Reihentechnik² komponiert, das heißt, daß immer nur eine Reihe das gesamte kompositorische Geschehen reguliert³. Seine damit verbundene einfache Faktur und die überschaubare formale Anlage ermöglichen einen vergleichsweise einfachen analytischen Zugang zur Kompositionstechnik in Weberns späterer Schaffensperiode⁴.

⁴⁵ Im gegenwärtigen Mahler-Bild spielen Züge wie Morbidität und Todessehnsucht eine große Rolle. Mahler war jedoch durchaus ein zukunftsöffener und kämpferischer Geist. Als Beispiel hierfür – und um abschließend noch einmal auf Brahms zurückzukommen – sei an eine Begebenheit des Jahres 1896 erinnert. Als Mahler im letzten Sommer vor Brahms' Tod den verehrten Meister in Bad Ischl besuchte, äußerte sich dieser beim Spaziergang am Ufer der Traun sehr pessimistisch über die zeitgenössische Kunst und sprach vom baldigen Ende der Musik. „Da faßte Mahler plötzlich seinen Arm und wies mit der anderen Hand lebhaft ins Wasser hinunter: „Sehen Sie doch, Herr Doktor, sehen Sie doch!“ – „Was denn?“ fragte Brahms. „Sehen Sie doch — dort fließt die letzte Welle!““ [zit. nach R. Specht, *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*, Hellerau 1928, S. 382].

¹ S. hierzu Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 439–443.

² Begriff von Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 2 Teile, Wien 1952/1958.

³ Die ersten Zwölftonkompositionen Weberns von 1924/25 arbeiten ausschließlich in ‚vertikaler‘ Technik, und zwar immer mit derselben Reihe: op. 17/2 (23 mal), *Kinderstück* (6 mal), *Klavierstück* (19 mal), *Satz für Streichtrio* (36 mal), op. 18/1 (22 mal). Op. 18/2 und 3 verwenden erstmals die 4 Grundformen der Reihe (Nr. 2 ‚vertikal‘, Nr. 3 erstmals ‚horizontal‘). In op. 19 (1926) wird erstmals eine transponierte Reihe eingesetzt.

⁴ Es wird empfohlen, das Studium der gesamten analytischen Abhandlung anhand der beigelegten Tabellen vorzunehmen – sie dürften für das schnellere Verständnis dienlich sein (die Wiedergabe des Notentextes erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien). – Folgende Arbeiten haben sich bereits eingehender analytisch mit op. 27/3 beschäftigt (auf eine Diskussion und Bewertung ihrer verschiedenartigen analytischen Erkenntnisse und Ergebnisse muß hier verzichtet werden): Armin Klammer, *Weberns Variationen für Klavier op. 27, 3. Satz*, in: *die reihe* 2, Wien 1955, S. 85–96; Heinrich Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk*, Darmstadt 1972, S. 99–117; Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München-Salzburg 1976, S. 312–329; Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden 1982, S. 136–186; Dieter Schnebel, *Die Variationen für Klavier op. 27*, in: Sonderband Musik-Konzepte, *Anton Webern II*, S. 162–217 (insb. S. 192–215); Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern*, Cambridge 1991, S. 195–236 (insb. S. 207–215).