

Musikalische Prosa

Einleitung

Was musikalische Prosa sei, kann nicht in einer Einleitung vorweg gesagt, sondern nur aus dem Gedankengang der gesamten Arbeit ersichtlich werden. Immerhin sei hier auf gewisse historische Voraussetzungen des Begriffs und die Intentionen hingewiesen, von denen sich der Verfasser leiten ließ.

Grundlegend basiert die Möglichkeit von musikalischer Prosa und musikalischer Poesie auf der Sprachähnlichkeit der klassisch-romantischen Kunstmusik, die »vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton an der Schwelle zum bloßen Dasein, dem reinen Ausdrucksträger« reicht.¹ Die Bildung des Wiener Klassischen Stils seit den 1760er Jahren hob die Entwicklung der Musik zu einer sprachhaften Kunst auf eine neue historische Stufe und ermöglichte dadurch die Prägung der beiden Begriffe. »Musikalische Prosa« war kein originärer Ausdruck, sondern ein Gegenbegriff zur früher entstandenen »musikalischen Poesie«, einem Begriff mit doppeltem Bedeutungsgehalt. Seit Entstehung der Ästhetik als selbständiger philosophischer Disziplin und der Übertragung ihrer Kategorien auf die Musiktheorie gegen 1800 entwickelte sich der Terminus »musikalische Poesie« einerseits zu einem Grundbegriff der Musikästhetik.² Andererseits umfasst er neben dem primären ästhetischen Sinnbereich implizit auch die kompositionstechnische Seite von Musik, was damalige Ansätze zur Theorie einer poetischen Organisation der Musiksprache deutlich zum Ausdruck bringen. Nun sind die ästhetischen und die kompositionstechnischen Momente des musikalischen Poesiebegriffs nicht umstandslos miteinander gekoppelt. Sie sind vielmehr auf komplexe Weise miteinander verknüpft oder gar, etwa bei Schumann, tendenziell konträr: Bloß poetische Musik in kompositionstechnischem Sinn ist bloß musikalische Prosa in ästhetischem Sinn. Während auf die ästhetische Dimension musikalischer Poesie hier nicht eingegangen werden soll, ist das, was diese Arbeit unter »musikalischer Poesie in kompositionstechnischem Sinn« versteht, näher zu konkretisieren.

Erstdruck: *Musikalische Prosa*,
Regensburg: Bosse, 1975
(Studien zur Musikgeschichte
des 19. Jahrhunderts, Bd. 46).
Louise Danuser-Schneller
zugeeignet

- 1 Theodor W. Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, in: *Jahresring 1956/57*, S. 96–99; auch in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963, S. 9–16, hier S. 9; auch in: *AGS*, Bd. 16, S. 251–256, hier S. 251.
- 2 Carl Dahlhaus, »Musica poetica und musikalische Poesie«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966), S. 110–124, hier S. 119–121; auch in: *CDGS*, Bd. 1, S. 533–548, hier S. 542–544; ders., *Musikästhetik*, Köln: Gerig, 1967 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica, Bd. 8), u. a. S. 10 f.; auch in: *CDGS*, Bd. 1, S. 447–532, hier u. a. S. 449 f.

Takt 1–39: dreiteilige Orchestereinleitung uneinheitlichen Charakters, die das motivische Material, das bei den nächsten Abschnitten weiter verwendet wird, aneinanderreicht;¹¹⁹

Takt 40–61 (»Wo berg' ich mich?«): ein Accompagnato, eine »mechanisch zusammengesetzte« Musik im Rezitativstil, die zum Schluss in die Dominante moduliert;

Takt 62–113 (»Schweigt, glüh'nden Sehnsens wilde Triebe«): ein deutlich in zwei Sektionen gegliedertes Arioso, dessen Anfangsabschnitt (Takt 62–95) schematisch periodisiert, dessen zweiter Abschnitt dagegen eher rezitativisch, mit festgehaltenen Instrumentaleinwürfen komponiert ist; es bildet mit der Durdominant-Region und dem neuen Tempo »Andante con moto«, dessen Metronomzahl Weber allerdings unverständlich langsam fixierte,¹²⁰ einen ruhigen Kontrast zum vorangehenden, wilden Rezitativ;

Takt 114–135 (»Und er sollte leben?«): ein Allegro im Rezitativstil, dessen intermittierende Orchesterskalen – ein eintaktiges Motiv im Unisono – dreimal erscheinen, ohne dass sich die Musik zu einem »Satz« zusammenfügt.

Takt 136–156 (»So weih' ich mich den Rach'gewalten«): Dieses zweite Arioso, auch diesmal »Andante con moto«, beharrt im melodiösen Gesang auf dem jambischen Rhythmus, während die Streicher mit schnellen Läufen begleiten. Nach einer viertaktigen Einleitung folgt eine 16-taktige Periode in der Haupttonika c-Moll. Entgegen Grillparzers Urteil kommen in *Euryanthe* somit noch sehr wohl reguläre Syntaxstrukturen vor.

Takt 157–279 (»Zertrümm're, schönes Bild!«): ein zweiteiliges »Allegro feroce«, das am ehesten mit einer Arie vergleichbar ist. Nach einer 16-taktigen Periode zu Beginn verläuft die weitere Phrasenbildung zwar nicht länger so schematisch, doch gehen die metrischen Lizenzen nicht über Mozarts Syntax hinaus. Der Text »Nur sein Verderben«, im ersten Teil nicht weniger als elf Mal wiederholt, führt zur Prägung melodisch und metrisch ganz verschiedener Motive:

Takt 176–179: 4 Takte	nur ♪	sein ○	Ver- ○	der- ○	ben ♪ †
Takt 180–182: 3 Takte	nur ♪	sein ○	Ver- ♪ .	der- ♪ .	ben ♪ .
Takt 186–187: 1½ Takte	nur ♪	sein ♪ .	Ver- ♪ .	der-ben ♪ . -	
Takt 190–191: 1 Takt		nur sein Ver- ‡ ♪ ♪ ♪	der-ben ♪ . -		
Takt 205–208: 3½ Takte	nur ♪	sein ♪ .	Ver- ♪ .	der-ben ♪ .	

119 T. 3f. in T. 42f., T. 29 in T. 47, T. 27f. in T. 55f. und T. 17f. in T. 62f.

120 Viertel = 66, vgl. Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908, S. 221.

Takt 28 gliedern, stützt sich auf stabilisierende und befreiende Elemente. Prosahaft wirken metrische Lizenzen wie die erste Phrasengliederung von drei und fünf Takten, aber auch das Schweigen, in das die freien Melodien verebben. Ein stabilisierender Faktor erwächst aus der Fügung der Motive und Motivgruppen, denn das Schema von Sequenz und Variation ist traditionell. Ein Streichertremolo bereitet die zweite Phase vor, Sieglindes stummen Hinweis auf das Schwert. Basstrompete und Oboe lassen in geheimnisvoller Symbolik das ›Schwertmotiv‹ anklingen, doch abrupt treiben Hundings forsche Gebärden – die rauen Tuben mahnen an Kriegsklang – Sieglinde erneut zum Weggang an. Mit einem letzten Blick auf den Fremdling und der damit ausgedrückten Hoffnung erklingt im ursprünglich langsamen Tempo nochmals das ›Schwertmotiv‹ über dem Tonika-Quartsextakkord.

Einen für *Die Walküre* äußersten Grad an Divergenz zwischen Versstruktur und Taktordnung erreicht Sieglindes Partie »O fänd' ich ihn hier und heut, den Freund« bis »umfing den Helden mein Arm« im Dialog mit Siegmund in der dritten Szene des ersten Aktes.²⁰⁸ Die Stelle ist, nach Dahlhaus' Kriterien, eine »dichterisch-musikalische Periode« von 34 Takten Umfang. Die 16 Verse der Dichtung, 14 zweihebige und zwei dreihebige am Schluss, gliedert die Komposition in Korrespondenz zu ihrem Inhalt in fünf Teile, die sich verschieden deutlich voneinander abheben.

Takte	Verse	
4–11	1–4	Der erste Vers umfasst drei Takte, der zweite zwei, der dritte und vierte zusammengenommen zwei Takte.
12–18	5–8	Fünfter und sechster Vers umfassen zusammen drei, danach siebter und achter vier Takte.
19–22	9, 10	Der dritte Teil ist eine Wiederaufnahme von Takt 5 an, um einen Takt verkürzt, da der zehnte Vers nur einen statt zwei Takten umfasst,
23–26	11–14	pro Vers ein Takt.
27–34	15, 16	Der 15. und 16. Vers sind dreihebige. Der 15. umfasst drei, der 16. fünf Takte, wobei nochmals auf die Musik von Takt 5 zurückgegriffen wird. Die erste Silbe des Wortes »Hel-den« ist über ganze zwei Takte gedehnt.

Der Entwicklungsstand der Harmonik ist typisch für *Die Walküre*. Zwar handelt es sich noch nicht um »schwebende« Tonalität nach Schönbergs Definition, doch der Eintritt der Tonika lässt bis zum Schluss der dichterisch-musikalischen Periode, während vollen 33 Takten, auf sich warten. Der dreimalige Bläserinsatz zu Beginn des ersten, dritten und fünften Teils auf Subdominante resp. Tonika stabilisiert jedoch die durchgreifende Tonikafunktion von G-Dur. Die Dehnungs- und Kontraktionsmöglichkeiten, die der Sprachvers bei der Melodiegestaltung erfahren kann, sind bereits sehr groß. Extreme Beispiele sind der zweihebige Vers »O fänd' ich ihn heut«, der drei Takte umspannt (Takt 4–7), und die beiden zweihebigen Verse »käm' er aus Fremden / zur ärmsten Frau«, welche zusammen ganze zwei Takte füllen (Takt 9–11).

Insofern von einer syntaktisch regelmäßigen Periodisierung keine Rede sein kann, ist ein zentraler Faktor musikalischer Prosa aktiv. Trotzdem weist die neue Formbildung noch

208 R. Wagner, *Die Walküre*, Erster Aufzug (siehe Anm. 206), T. 1025–1055 bzw. S. 96–102.

lungen des Satzes, die sich deren Ergebnisse zum Urteilsmaßstab nimmt. Lässt sich das Ideal einer ausgeführten, differenzierten Einheit von Form- und Interpretationsanalyse eines Werkes etwa nicht als ›lecture radicale du texte musical‹ im Leibowitz'schen Sinne bezeichnen? In seiner Essaysammlung *Le Compositeur et son double* bietet der Autor eine Fülle aufschlussreicher Exempel einer solcherart radikalen Leseweise des Textes, besonders drastisch anhand der verdeckten Reprisen der Kopfsätze von Brahms' Zweiter und Vierter Symphonie, deren Sinn und Struktur nicht wenigen Dirigenten verborgen geblieben seien.²¹ An einem anderen Beispiel sei die hiermit gemeinte Argumentationsweise, so knapp als möglich, angedeutet: am Anfang von Beethovens op. 102 Nr. 2 (siehe Abbildung 1).²²

ABBILDUNG 1 Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier und Violoncello D-Dur op. 102 Nr. 2, 1. Satz, T. 1–11

Die fünfte und letzte der Sonaten für Klavier und Violoncello, im Sommer 1815 komponiert, ist im Blick auf den Problemstand des Musikdenkens beim Übergang zum Spätstil ein Schlüsselwerk. Schon der Beginn des ersten Satzes zeigt ein Charakteristikum, die Brüchigkeit der musikalischen Prozessualität, die sich von der im Sonatensatz der mittleren Periode (in den Jahren 1806 bis 1808) ausgetragenen Vermittlung zwischen »Kantabilität und thematischer Abhandlung« – so ein Aufsatztitel Peter Gülkes²³ – herleitet, mit ihr jedoch nicht mehr übereinkommt. Im Unterschied zu lückenlos prozessualen, dramatischen Sonaten-

21 R. Leibowitz, *Le Compositeur et son double* (siehe Anm. 5), S. 186–192.

22 Zum weiteren Kontext vgl. Hermann Danuser, »Beethovens Cellosonaten opus 102. Einige form- und interpretationsanalytische Gedanken«, in: *Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977*, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel, hrsg. von Friedhelm Döhl, Zürich: Amadeus, 1979, S. 65–78.

23 Peter Gülke, »Kantabilität und thematische Abhandlung. Ein Beethovensches Problem und seine Lösungen in den Jahren 1806/1808«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12 (1970), S. 252–273.

Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart: Vortragslehre und Interpretationstheorie

Die Vorurteile gegen ›Aufführungspraxis‹ und ›Historismus‹ »versperren die Einsicht, dass jede musikalische Reproduktion, die etwas taugt, sowohl auf ›Aufführungspraxis‹ – auf ein durch das Studium theoretischer Quellen und die Rekonstruktion ›verloren gegangener Selbstverständlichkeiten‹ fundiertes historisches Verständnis – als auch auf ›Interpretation‹ – auf die Spontaneität des Subjektiven, ohne die das Objekt nicht zum Sprechen gebracht werden kann – angewiesen ist.«¹

CARL DAHLHAUS

Erstdruck in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11), S. 271–320

Solange sich Musiklehre und Musikästhetik an der Rhetorik orientierten, wurden die Elemente, die zu einer guten Darstellung von Musik gehörten, in Analogie zum Vortrag eines Redners bestimmt.² Diese ließ sich an den Teilen entwickeln, die die Theorie seit alters bei der Vorbereitung und Durchführung einer Rede unterschied und die an ihrem Ende mit der ›pronuntiatio‹ auf den eigentlichen Akt des rednerischen Vortrags zielten. Als musikalischer Begriff trat ›pronuntiare‹ bereits im Mittelalter auf – man denke an Wendungen wie »pronuntiare musicam mensuratam« (»die Mensuralmusik vortragen«) –, und zwar meist in der Weise, dass zum guten Vortrag des Redners beziehungsweise des Musikers Stimme und Klanggebung (vox) sowie die Gebärdensprache (gestus) gehörten.³ Voraussetzung für diese Analogiebildung war eine gemeinsame Ästhetik: die Wirkungsästhetik, die der Redekunst und der Musik gemeinsame Ziele verbürgte – vor allem die Aufgabe, die Gemüter zu bewegen (»affectus movere«), in der Redekunst durch die Macht der Worte, durch die Macht der Töne in der Musik.⁴

In den theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts gelangt die Analogie zu einer im Einzelnen unterschiedlichen, im Wesentlichen aber übereinstimmenden Formulierung. Nicht werkästhetisch wird die Wirkung eines Stücks begründet, sie hängt vielmehr – wie sehr auch regelgebunden vorgestellt – von dem tatsächlichen Vortrag eines Musikers ab, »so daß, wenn ein Stück entweder von einem oder

- 1 Carl Dahlhaus, »Interpretation und Aufführungspraxis«, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1978), S. 374; auch in: *CDGS*, Bd. 10, S. 306f.
- 2 Vgl. Ulrich Siegele, Artikel »Vortrag«, in: *MGG* 1, Bd. 14 (1968), Sp. 16–31.
- 3 Vgl. Franco Alberto Gallo, »Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale«, in: *Acta musicologica* 35 (1963), S. 38–46.
- 4 Vgl. Wilhelm Seidel, »Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), S. 1–17.

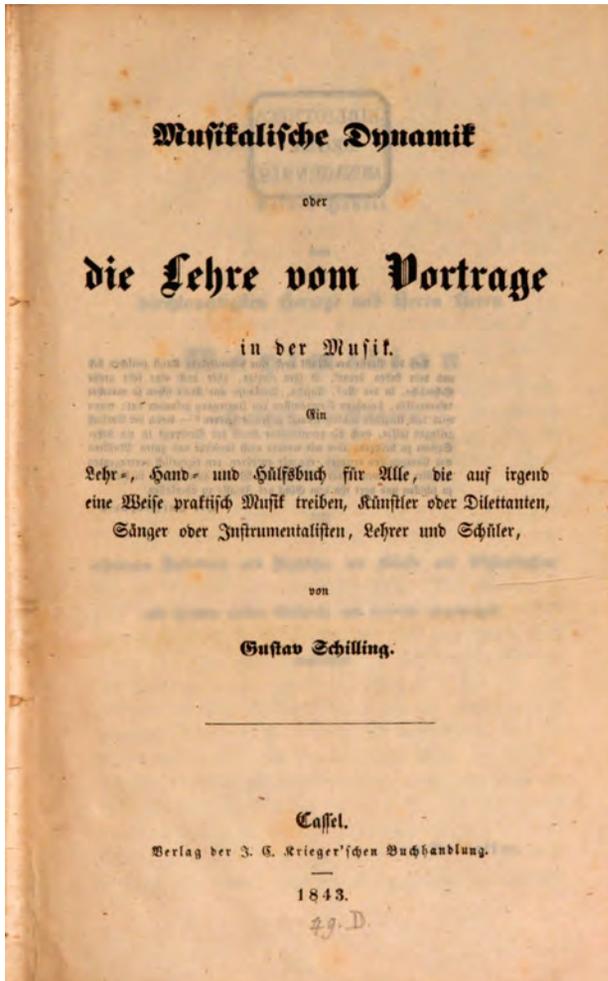


ABBILDUNG 2 Im Titelblatt von Gustav Schillings *Musikalischer Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik* (1843) visiert der Autor, ein enzyklopädischer Vielschreiber, einen breiten Adressatenkreis an. Der Anspruch eines Buches, das gleichermaßen für professionelle Künstler und Liebhaber, Lehrer und Schüler, Sänger und Instrumentalisten taugt, passt zur schillernden Persönlichkeit Schillings, der 1857 überschuldet aus Deutschland floh und 1880 in Amerika verstarb. Immerhin handelt es sich dabei um den ersten Versuch einer theoretischen Durchdringung der musikalischen Vortragslehre.

sondern um eine Abhandlung wissenschaftlichen Anspruchs. Obwohl es sich um die Arbeit eines Vielschreibers handelt, der sich dem Vorwurf geistigen Diebstahls aussetzte,¹⁹ sind der Grundriss des Entwurfs wie manche Einzelheit von Interesse. Schillings Buch offenbart einen von der idealistischen Philosophie beeinflussten Willen zur Systematisierung dieses Gebietes der Musiklehre, dessen Bedeutung im mittleren 19. Jahrhundert, als die bürgerliche Konzert- und Opernkultur sich ausweitete und Ansätze zu einer Repertoirebildung sichtbar wurden, stark wuchs. Geradezu selbstverständlich wird hier die Autonomieästhetik vorausgesetzt, indem Schilling den Vortrag allgemein bestimmt als »die Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks«,²⁰ die Wirkungsästhetik aber, die die Vortragslehre geprägt hatte, zur Bedeutungslosigkeit zurückdrängt.

19 Robert Eitner, Artikel »Gustav Schilling«, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1890, Nachdruck Berlin: Duncker & Humblot, 1970, Bd. 31, S. 256–259.

20 Gustav Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand- und Hülfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler*, Cassel: Krieger, 1843, S. 34. Im Folgenden werden die Zitate im Haupttext nachgewiesen.



ABBILDUNG 4 Das 20. Jahrhundert hat den Komponisten die Möglichkeit gebracht, durch die Aufnahmen eigener Werke ihren künstlerischen Willen statt bloß durch die Notation der Werke und deren Kommentierung auch unmittelbar, durch die mediale Aufzeichnung einer Werkdarstellung der Mit- und Nachwelt zu überliefern. Aus solchen Aufnahmen kann jedoch kein Ende des Interpretationsprozesses abgelesen werden, denn eine gültige, allein richtige Aufnahme eines Werkes durch seinen Autor gibt es nicht. Auch Arnold Schönberg dirigierte mehrfach eigene Werke für die Berliner Funkstunde, so 1927 die Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5. Die Photographie, die ihn beim Dirigieren vor dem Mikrophon zeigt, entstand allerdings später, vermutlich 1930, als er seine Oper *Von heute auf morgen* im Studio der Funkstunde leitete.

dass alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältnis zu einander steht, dass keine Stimme in keinem Augenblick die andere verdeckt, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, dass alle sich von einander gut abheben.«²⁸

Solche »fein abgetönte, wohlerwogene Wiedergabe der gedanklichen Verhältnisse«, exemplarisch realisiert durch Künstler wie Fritz Kreisler, Pablo Casals und Bronislaw Huberman, wird mit einer »sinnfälligen, gestikulierenden Vortragsart« kontrastiert, durch die der »naive und minder kultivierte Zuhörer« freilich leichter zu überzeugen sei.

Ein Typoskript aus der Exilzeit wirft das Spannungsverhältnis zwischen Komponist und Interpret als Problem des Vortrags auf: »Interpretation aims at comprehensibility in the best case of the ideas of the composer. Generally it is more the idea of the interpreter what he can offer.«²⁹ Den Idealfall einer Reproduktion, die den musikalischen Gedanken des Komponisten fasslich macht, relativiert hier die nüchterne Beobachtung, dass die Subjektivität des Interpreten, notwendige Instanz der Vermittlung, im Allgemeinen die Darstellung des komponierten Sinns färbe, wenn nicht gar bestimme. Unter diesen Umständen müssten Klarheit, Deutlichkeit oberstes Ziel sein. Die Fortsetzung des Passus widerspricht auf eigentümliche Weise der seit Carl Philipp Emanuel Bach überlieferten Tradition, der zufolge der Vortrag den ästhetischen Ausdruck von Musik möglichst adäquat und intensiv zu sinnlicher Präsenz bringen soll:

»Sometimes he [the interpreter] helps a work by replacing the high tension of the inspired mind by a somewhat relaxed temperature of mind of a composer by the interpreter[']s more commonplace and relaxed status of his thinking and feeling.

»Gelegentlich hilft der Interpret einem Werk dadurch, dass er die hohe Spannung des inspirierten Geistes durch eine etwas entspanntere Temperatur des Geistes eines Komponisten durch den alltäglicheren und entspannteren Zustand seines eigenen Denkens und Fühlens ersetzt.

28 Ders., »Zur Vortragslehre« [vor 1932], Typoskript, 1 Bl., 1 S., Wien, Arnold Schönberg Center, TOI.16.

29 Ders., »Musical notation is as multiple meaning as are rebusses. [...]« [o. J.], Typoskript, 1 Bl., 2 S., Wien, Arnold Schönberg Center, T75.01, S. 1.

Aus welchen Gründen ist bei Janáček das Klavierlied nahezu ein blinder Fleck? Bildeten die beiden wichtigsten Inspirationsquellen seines künstlerischen Strebens, der »Erotismus« (Georges Bataille)⁹⁰ und der Panslawismus, in dessen Bewegung er für eine Emanzipation der Tschechoslowakei von Österreich-Ungarn focht, einem solchen Schaffenszweig keine geeignete Basis? Begegnete er der deutschen Liedkultur infolge des Panslawismus mit Skepsis, weil er sie in seiner mährischen Heimat als die Kultur der herrschenden Schicht betrachtete? Stand seine Kompositionstechnik, die oft kleingliedrige Motive häuft, einer breit ausladenden Liedmelodik im Wege? Oder klappte etwa gar ein Widerspruch zwischen Janáčeks Ästhetik der Wahrheit, die Eigenheiten der tschechischen Sprache für die Melodiebildung zur Richtschnur nahm,⁹¹ und jener Ästhetik der Schönheit, die weithin mit dem lyrischen Gesang verbunden war?



ABBILDUNG 15 Auf der Titelseite der Mährischen Volkslieder – hier im Erstdruck des ersten Bandes aus dem Jahre 1892, der bei Emil Šolc in Telč veröffentlicht wurde – erscheint Janáčeks Name zweimal: einmal klein und in Klammern, zusammen mit František Bartoš, als Sammler der Lieder, das zweite Mal groß als Autor der Klavierbegleitung. Das tschechische Hauptwort »Kytice« bedeutet »Strauß« und setzt damit nach alter Tradition die Buntheit einer Liedersammlung mit einem Blumenstrauß in Analogie.

90 Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros* [1961], in: ders., *L'Érotisme – Le Procès de Gilles de Rais – Les Larmes d'Éros*, Paris: Gallimard, 1987 (Œuvres complètes, Bd. 10), S. 573–627.

91 Vgl. Peter Gülke, »Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáčeks«, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (1967), S. 5–39.



ABBILDUNG 29 Stéphane Mallarmés Ekloge *L'Après-midi d'un faune* wurde aufgrund von Claude Debussys Orchesterwerk – einem ›Vorspiel‹ (*Prélude*) aus dem Jahre 1894 – zur bekanntesten Lyrik des Dichters im Kontext der Musik. Abgebildet ist hier die Maquette eines Drucks *Poésie* aus demselben Jahr 1894. Debussy, Ravel und zahlreiche weitere Komponisten bis zu Pierre Boulez ließen sich von Mallarmés komplexer Dichtkunst, einem Fundament literarischer Modernität, zu herausragenden Musikwerken inspirieren.

Mannigfach sind die Schwierigkeiten, denen ein Versuch begegnet, die Musik einer Zeit darzustellen, die in größerem oder geringerem Maß noch Gegenwart ist und erst teilweise eine zur Historie gewordene Vergangenheit. Diese Schwierigkeiten ausdrücklich zu betonen, erscheint überflüssig – nicht aber, darüber nachzudenken, worin ihre Besonderheiten liegen, wenn ein solcher Versuch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts unternommen wird. Geschichte kann sich nicht mehr, wie zu Zeiten des aufbrechenden Historismus, eine lückenlose Erzählung dessen, »wie es eigentlich gewesen« ist, zum Ziel setzen; andererseits aber lassen sich die Vorurteile, in denen ein Historiker umso mehr befangen ist, je weniger er seinen Gegenstand von einer Gegenwarts-»Kritik« abzugrenzen vermag, nicht nach Maßgabe von Hans-Georg Gadamers Hermeneutik im Sinn einer letzten Instanz wirkungsgeschichtlicher Kontinuität legitimieren. Eine knappe Standortbestimmung mag darum ein Gebot der Redlichkeit sein.

Wie immer spätere Epochen über unsere Zeit urteilen werden – es dürfte sich schwerlich leugnen lassen, dass das kompositorische Bewusstsein der Gegenwart von einem bald polemisch sich artikulierenden, bald bloß dumpf empfundenen Gefühl geprägt erscheint, die Geschichtsmächtigkeit der Gesinnung der ästhetischen Moderne habe sich erschöpft und einer Postavantgarde oder Postmoderne Platz gemacht, die sich – nachdem ein neuer Regionalismus zu Ehren gelangte – in zahllose Richtungen zersplittert zeigt. Da ein Musikhistoriker des 20. Jahrhunderts seine Arbeit nicht leisten kann ohne – wenigstens implizite – Wertentscheidungen über den Verlauf der Musikgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart, in der er schreibt, wäre es sinnlos, diese Tendenz der 1970er Jahre, in denen eine junge Komponistengeneration aus dem musikalischen Avantgardeprozess trat, zu ignorieren. Statt dem Trugbild eines objektivierenden Historismus anzuhängen, der von der Subjektivität des Autors glaubt absehen zu können, mag eine Besinnung auf die Gegenwartssituation verdeutlichen, welche historiographischen Chancen und Gefahren daraus für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erwachsen, ohne die zeitgenössische Musik zu einem »Organon der Geschichte« nach jener Art zu machen, die Walter Benjamin als Aufgabe der Literaturwissenschaft umrissen hat.¹

Auf der einen Seite kann eine solche Reflexion der Versuchung widerstehen helfen, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts von einem verabsolutierten Standpunkt der Avantgarde aus zu schreiben und alle Phänomene geringzuachten, die sich nicht oder nur unter Schwierigkeiten in den Geschichtsprozess der Neuen Musik – von den »Revolutionen« Schönbergs und Strawinskys um 1910 bis zur seriellen und postseriellen Avantgarde – einordnen lassen. Die Kategorien von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949),² die während gut zweier Dezennien Geschichte gemacht haben, eignen sich wenig für ein historiographisches Fundament; sie müssen vielmehr selbst Gegenstand der Geschichtsschreibung werden. Nicht, dass eine Historie der Avantgardemusik, wie die von

1 Walter Benjamin, »Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 283–290, hier S. 286.

2 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr, 1949; auch in: *AGS*, Bd. 12.

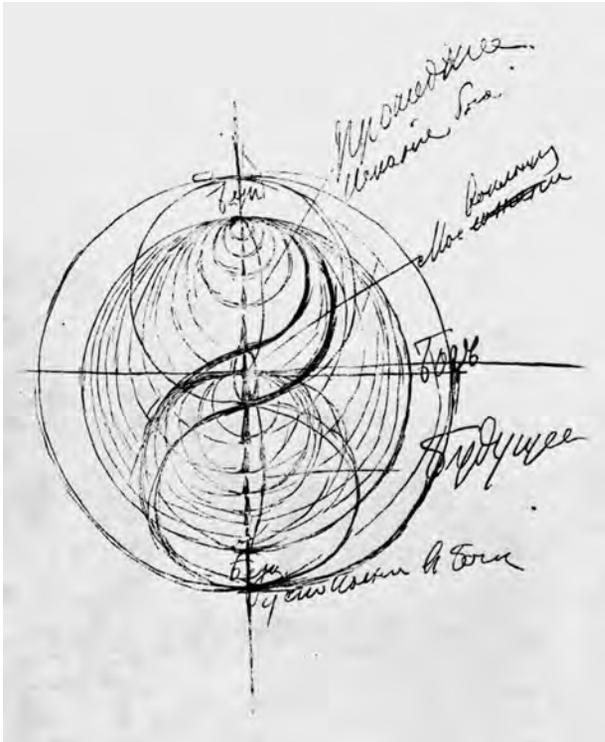


ABBILDUNG 12 Neben umfangreichen dichterischen Texten und musikalischen Skizzen mit Zehn- bis Zwölftonakkorden haben sich vom *Acte préalable*, den Alexander Skrjabin für sein *Mysterium*-Projekt entwarf (1913–1915), zwei Zeichnungen erhalten. Diese Skizze stellt eine Entwicklung des Bewusstseins in mehreren Stufen dar: 1) [unklare Abkürzung] Das Gesichtlose (Marina Skrjabin), Der Abgrund (Manfred Kelkel), 2) Die Vergangenheit, 3) Suche Gottes, 4) Meine Inkarnation, 5) Gott, 6) Die Zukunft, 7) Seligkeit in Gott.

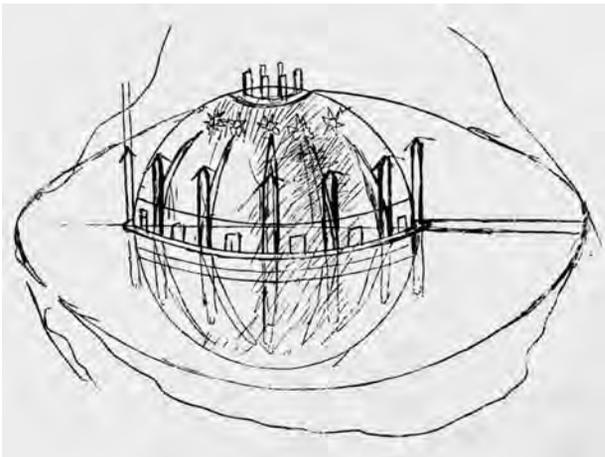


ABBILDUNG 13 Die Abbildung zeigt eine Skizze des kunstreligiösen Tempels, den Skrjabin für sein *Mysterium* in Indien zu errichten plante. Auf einer Wasseroberfläche sollte ein halbkugelförmiger Bau so konstruiert werden, dass sich mit seiner Spiegelung der Schein einer ganzen Kugel ergäbe. Erkennbar sind weiterhin sechs Tore, die sich zur symbolhaften Zwölfzahl ergänzen, sowie ein Sternenkranz unter dem Gipfel des Gebäudes. Beide Zeichnungen (Abbildungen 12–13) dokumentieren, dass Skrjabin durch die Aneignung theosophischer Motive eine durchaus persönliche Mythologie entwickelte.

Flessibile, scherzando

a

29

mf *pp* *mf* *pp*

stacc. molto

31

mf *pp* *cresc.* *mf*

b

a tempo (quasi libero)
p marc.

36

pp *legg.* *legg.*

39

ABBILDUNG 30 Manuel de Falla, *Fantasia bética*: a T. 29–33, b T. 36–39

ABBILDUNG 31 Indem Manuel de Falla eine Episode aus dem zweiten Teil von Cervantes' *Don Quijote* (1615) zur Grundlage einer als »Puppenspiel im Puppenspiel« gestalteten Kammeroper machte, knüpfte er an eine lange Theatertradition an und erfüllte gleichzeitig eine Formidee, die für die Poetik des Romans selbst zentral ist: Selbstreflexion der Erzählung, Spiegelung, Ironie. Nur drei Figuren – dem Erzähler, Don Quijote und dem Puppenspieler Pedro – sind Gesangsrollen zugewiesen, wobei die Sänger im Orchester postiert sind. Die Geschichte der Prinzessin Melisendra – von einem Mohren entführt, wird sie von ihrem Geliebten Don Gaiferos aus der Gefangenschaft befreit – erfährt zum Schluss eine unerwartete Zuspitzung: Der »caballero de la triste figura« greift einmal mehr zugunsten der Verfolgten ein, zerstört aber in der Absicht zu helfen die Puppen. Nicht der Einbruch von Wirklichkeit sprengt die Illusion des Puppenspiels, sondern die höhere »Irrealität« der Figur des Don Quijote. Zwar hat de Falla in seiner Vertonung vorgegebenes Material (Galliard, Volkslieder, historische Gesänge) einbezogen, doch war er letztlich nicht der Komponist, dem es hätte gelingen können, die dramaturgische Ironie mittels eines formalistischen Klassizismus in eine Musik-Konzeption zu überführen.





ABBILDUNG 50 Wie der Dichter Krutschonych mit einer ›Übersinnsprache‹, so zielte Malewitsch um 1913 auf einen ›Übersinn-Realismus‹ (oder ›Alogismus‹), der eine andere, intuitive Vernunft bringen sollte. Die vier Figurinen (Der Alteingesessene, Der Neue, Chorsänger, Irgendeiner mit schlechten Absichten) entwarf er für eine Opernhandlung, in der die Sonne, Symbol für Logik und Zweckrationalität, besiegt und die Welt ins Chaos eines »befreiten Nichts« überführt wird.

Zweite Zeitstruktur 1920–1932





ABBILDUNG 44 »Der Sänger soll sich bemühen, ausdruckslos zu singen, das heißt, er soll sich nicht in die Musik einfühlen wie bei einem Liebeslied, sondern er soll seine Noten referierend bringen, wie ein Referent in einer Massenversammlung, also klar, scharf und schneidend« (Hanns Eisler, »Einige Ratschläge zur Einstudierung der ›Maßnahme‹« [1932], in: ders., *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig: Reclam, 1973, S. 85). Diesen scheinenaufklärerisch Emotionen mobilisierenden Vortragsstil empfahl Hanns Eisler, Sohn eines Philosophen, für *Die Maßnahme* (Bertolt Brecht), deren Uraufführung am 13. Dezember 1930 im Großen Schauspielhaus Berlin man als Markstein in der Geschichte der Arbeitermusikkultur feierte, da sie die performative kommunistische Aneignung der Gattung ›Lehrstück‹ erwies. Die Fotografie zeigt links den Dirigenten Karl Rankl und auf dem Podium Ernst Busch, Alexander Granach, Helene Weigel und Anton M. Topitz in den Rollen der vier Agitatoren, die dem (die Partei darstellenden) Chor Reichenschaft über die Erfüllung einer revolutionären Mission geben. – Beruhte Eislers Kampfmusik auf einer polemischen Abkehr von der Kunstmusik der Moderne, so kritisierte sie Theodor W. Adorno in der Abhandlung »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik« (erschien 1932 im ersten Jahrgang der *Zeitschrift für Sozialforschung*) vom Standpunkt der Schönberg-Schule aus: »Der agitatorische Wert und damit das politische Recht proletarischer Gemeinschaftsmusik wie etwa der Eislerschen Chöre steht außer Frage [...]. Sobald aber diese Musik aus der Front der unmittelbaren Aktion heraustritt, reflektiert und sich als Kunstform setzt, ist unverkennbar, daß die produzierten Gebilde gegenüber der fortgeschrittenen bürgerlichen Produktion nicht standhalten [...]« (in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 [1932], S. 103–124 und S. 356–378, hier S. 124; auch in: AGS, Bd. 18, S. 729–777, hier S. 751 f.).



ABBILDUNG 39 War die symbolistische Dichtung seinerzeit stark von Richard Wagner beeinflusst worden, so erlangte sie ihrerseits nach 1950 Modellcharakter für die Idee einer Mobilität der Form in serieller Musik. Zeigte sie doch, dass ein Zuwachs an Vieldeutigkeit keine Schmälerung des Rationalitätsanspruchs nach sich ziehen musste. Insbesondere das Livre-Projekt von Stéphane Mallarmé, in dem das festgefügte Beziehungssystem von Poesie in ein mobiles überführt erscheint und dessen mannigfaltige künstlerische Identität ein kleiner Kreis in einer Vielzahl von Lektüresitzungen realisieren sollte, wirkte auf Pierre Boulez, als er die von Jacques Scherer besorgte Edition 1957 kennenlernte (hier ein Faksimile der Seite 170 A), wie eine »Offenbarung in der stärksten Bedeutung des Wortes« (Pierre Boulez, »Zu meiner Dritten Klaviersonate« [frz., 1960], in: ders., Werkstatt-Texte [siehe Anm. 20], S. 168).

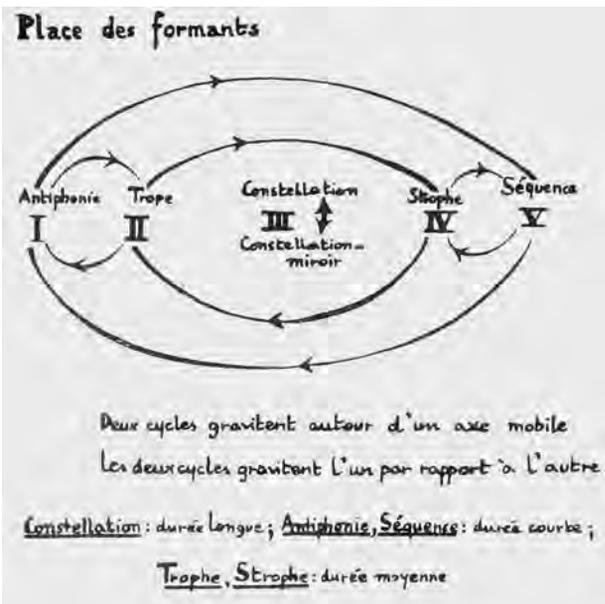


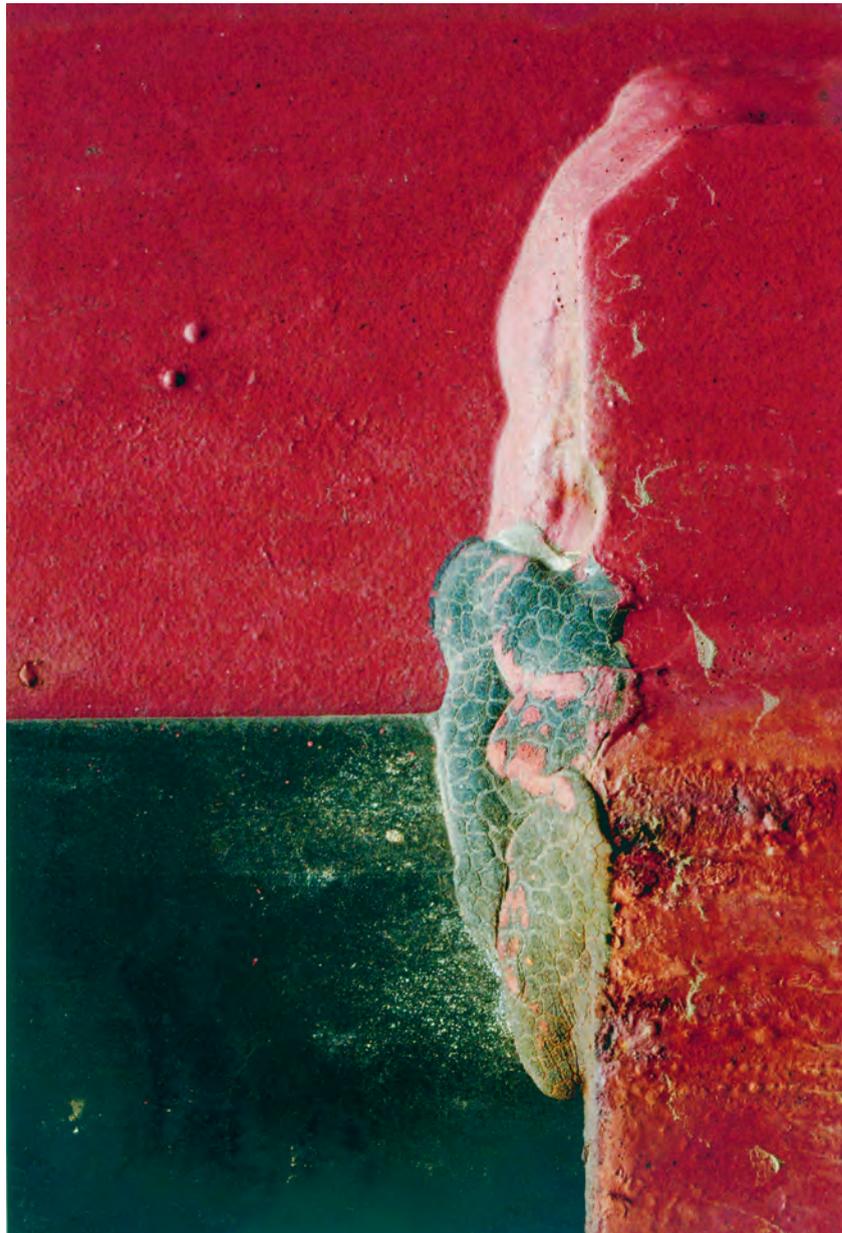
ABBILDUNG 40 Pierre Boulez, Dritte Klaviersonate, Formplan

art postmoderne Position um die Mitte der 1970er Jahre in der Avantgarde als Provokation empfand, zeigte die Uraufführung von Boses Sonate für Violine solo im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1976. Das Werk, das im Wechsel zwischen Abschnitten mit rhythmisch gleichen Intervall- oder Akkordfolgen und Abschnitten geigerischer Klangpoetik angelegt ist, beginnt mit einer Reihe von Zweiklängen (siehe Abbildung 71). Hatten sich einst, beim Ursprung der Neuen Musik in der Wiener Atonalität um 1910, die Skandale daran entzündet, dass die ›Emanzipation der Dissonanz‹ die tonalen Publikumserwartungen enttäuschte, so war nunmehr innerhalb der festgefügteten Teilkultur ›Neue Musik‹ umgekehrt die ›Emanzipation der Konsonanz‹ zum Skandalon geworden. Als gälte es, ein Sakrileg gegen den hermetischen Geist der Avantgarde zu verhindern, in dessen Wirkungskreis eine solche Folge imperfekter Konsonanzen umso eher tabuisiert war, als die Loslösung von Terzen und Sexten aus dem Beziehungssystem funktionsharmonischer Tonalität die Qualität dieser Intervalle als eines bevorzugten Mediums für sinnlichen Wohlklang hemmungslos hervortreten lässt, begann ein Teil des Publikums im Lauf der Darbietung, lautstark zu protestieren, und zwang so den Geiger Saschko Gawriloff, seinen Vortrag vorzeitig abzubrechen. Die rezeptionsästhetische Situation, in der sich dieser Uraufführungs-Skandal im geschlossenen Darmstädter Avantgardekreis ereignete – Kehrseite des Erfolgs im großen Konzertsaal –, blieb freilich temporär. Heute wird, im Zeichen eines allumfassenden Pluralismus, die Richtung der Postmoderne von den Institutionen Neuer Musik ebenso getragen wie von der bürgerlichen Hauptkultur.

ABBILDUNG 71 Hans-Jürgen von Bose, Sonate für Violine solo, Beginn

Wolfgang Rihms Zweite Symphonie (1975), wie andere seiner Werke um eines Spannungskontrasts willen zweisätzlich gestaltet, knüpft sowohl im großorchestralen Ausdruck, dem weitgespannten Gestus als auch in den Satzcharakteren Adagio–Trauermarsch unmittelbar an Mahler und Bruckner an. Die Neutralisierung des Tongeschlechts, von einem simultanen Dur/Moll-Akkord auf C in den Takten 9 f. des ersten Satzes bewirkt, führt einerseits Mahlers (oder Schuberts) Dur-Moll-Manier weiter, verfremdet andererseits aber die Tonalität, wie

Gustav Mahler **Das Lied von der Erde**



Formübersicht

Takte	Abschnitte	Tonartregionen	Textstrophen
1–49	ERSTE STROPHE		
1–24	Vorspiel (A)	d	–
25–32	A _I	d	I, 1 + 2
33–38	B _I	B	–
39–49	A' _I	g	I, 3 + 4
50–77	ZWEITE STROPHE		
50–59	A ₂	d	II, 1 + 2
60–77	B ₂	B, g	II, 3 + 4
78–101	DRITTE STROPHE		
78–91	A ₃	d	III, 1 + 2
92–101	B ₃	D	III, 3 + 4
102–154	VIERTE STROPHE		
102–120	A ₄	d	IV, 1
121–135	B ₄	B, Es	IV, 2–4 (Anfang)
136–154	A' ₄ (Nachspiel)	d	IV, 4 (Ende)

Charakteristisch weist, dem lyrischen Sujet angemessen, eine kammermusikalische, vorwiegend solistische Instrumentation in die Nähe der Rückert-Lieder, etwa »Ich atmet' einen linden Duft«. Für eine Symphonie der Jahrhundertwende gewiss ungewöhnlich, dokumentiert sie eine Abkehr vom Monumentalklang der Moderne, die gleichzeitig auch Schönbergs Kammersymphonie op. 9 prägt. Feld A wird im Vorspiel exponiert und Schicht um Schicht zusammengefügt, indem zu einer gedämpften Violine, die zunächst in Hexachorden wellenhaft auf und nieder schleicht, eine ausdrucksvolle Hauptmelodie der Oboe mit Motiven der Grundgestalt hinzutritt und sich vom siebenten Takt an die kahle Zweistimmigkeit zum einem Klanggrund festigt, der allerdings die Basslosigkeit des Tonsatzes nicht aufhebt.

Syntaktisch bildet die Singstimme anfangs eine freie, in dreitaktige Halbsätze gegliederte Periode. Der Vordersatz führt das Schwanken zwischen Molltonika und ihrer Durvariante aus dem Vorspiel weiter – Mahler »malt« keinen zarten Zauber der herbstlichen Seelandschaft, er setzt das Schillern in musikalische Struktur um –, und der Nachsatz erfüllt anschließend mit einem Dominant-Tonika-Zug das Modell Periode. Der Typus der Liedstrophe, der hier vorliegt, ist freilich symphonisch vermittelt. Denn erstens fließt die scheinbar so schlichte Melodik des Gesangs motivisch bis ins Kleinste auskonstruiert, zweitens zeitigt die – der Periodensyntax zuwiderlaufende – Bewegungsrichtung der Melodiekurven mit absteigendem Vorder- und aufsteigendem Nachsatz einen offenen Verlauf der Musik, und drittens ist die Singstimme so in den Orchestersatz integriert, dass sie, obzwar in der Periodenorganisation eigenständig, vermöge vielfacher Beziehungen als Teil der lyrischen Symphonie erscheint. In den Anfangspartien des Liedes stellt der Gesang in ruhiger, leiser

ganz im Entwicklungssog des Erfüllungsfeldes aufgeht. Schematisch präsentiert sich die binnenstrophische Organisation des Formteils C wie folgt:

Großstrophe I (Textstrophe 5)	T. 166–171 V	T. 172–189 E	T. 190–198 V'	T. 199–228 E'
	instrumentale Exposition			Gesangsstrophe 5
Großstrophe II (Textstrophe 6)	T. 229–244 V''	T. 245–258 E''	T. 259–262 (V''')	T. 263–287 E'''
	Gesangsstrophe 6 (erster Teil)			Gesangsstrophe 6 (zweiter Teil)

167 Fließend
Fl.
p

172 Allmählich zu ganzen Takten übergehend
1. Vl.
pp aber mit innigster Empfindung

ABBILDUNG 13 Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*,
6. Satz: »Der Abschied«, T. 167–175 (Flöte und Violine 1)

Im letzten Erfüllungsfeld findet die musikalische Ausdrucksgewalt dieses Formkomplexes und damit des ganzen Satzes ihren Höhepunkt, und romantisches Sehnen zeitigt außerordentliche Dissonanzspannungen, wobei freilich selbst ein scheinbarer Quartenakkord (Takt 272) als dominantischer Tredezimakkord auf G erklärbar bleibt. Hier opferte Mahler Bethges Text »O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund!« im Partiturentwurf, also in einem späten Stadium des Kompositionsprozesses, den eigenen Worten »O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk'ne Welt!«, ⁸⁴ um eine störende Diskrepanz zwischen der komponierten Musik und der ursprünglich vorwurfsvollen Geste des wartenden Freundes zu vermeiden. Der abgewandelte dichterische Text korrespondiert viel besser mit dem ins Allgemeine gesteigerten lebenssymbolischen Gehalt des lyrisch-symphonischen Ausdrucks. Erst vermöge der Textänderung markiert diese Partie innerhalb der individuellen Formkonzeption des Finales jene Klimax leidenschaftlicher Bewegtheit, breit angelegter lebenssymbolischer Erfüllung, die den einen Pol in der Dialektik zwischen Leben und Tod im musikalischen Wechsel der Töne begründet.

Zwischenspiel (Takt 288–374) Der Übergang vom lebenssymbolischen Ton, mit dem In Erwartung des Freundes endigt, zum todessymbolischen Kondukt des Orchesterzweischenspiels

84 Gustav Mahler. *Werk und Interpretation* (siehe Anm. 34), S. 43.

IV

BETHGE

AM UFER
LI-TAI-PO

Junge Mädchen pflücken Lotosblumen
An dem Uferrande. Zwischen Büschen,
Zwischen Blättern sitzen sie und sammeln
Blüten, Blüten in den Schoß und rufen
Sich einander Neckereien zu.

Goldne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wieder, [!]
Ihre Kleider, ihre süßen Augen,
Und der Wind hebt kosend das Gewebe
Ihrer Ärmel auf und führt den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

Sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
An dem Uferrand auf mutigen Rossen?
Zwischen dem Geäst der Trauerweiden
Traben sie einher. Das Roß des Einen
Wiehert auf und scheut und saust dahin
Und zerstampft die hingesunkenen Blüten.

Und die schönste von den Jungfrau sendet
Lange Blicke ihm der Sorge nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Lüge:
In dem Funkeln ihrer großen Augen
Wehklagt die Erregung ihres Herzens.

IV

MAHLER

VON DER SCHÖNHEIT

Junge Mädchen pflücken Blumen,
pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
sammeln Blüten in den Schoß
und rufen sich einander Neckereien zu.

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
ihre süßen Augen wider,
und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen
das Gewebe ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
dort an dem Uferrand auf mut'gen Rossen,
weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen;
schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden
trabt das jungfrische Volk einher!

Das Roß des einen wiehert fröhlich auf,
und scheut, und saust dahin,
über Blumen, Gräser wanken hin die Hufe,
sie zerstampfen jäh im Sturm die hingesunk'nen Blüten,
hei! wie flattern im Taumel seine Mähnen,
dampfen heiß die Nüstern!

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
in dem Dunkel ihres heißen Blicks
schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.

innerung an den Eingangsruf des ersten Horns wach. Auch in der letzten Phase der Introduction (Takt 20–29) meldet sich dieses Motiv, nun zum aufsteigenden Dreiklang der Tuba verkürzt. Die musikalische Prosa der melodisch bewegten Stimmen verebt hier zu einem stationären, in sich bewegten Klangraum. Der Gang der musikalischen Zeit hält scheinbar inne. Naturstatik und Marschbewegung, zwei für Mahlers Musiksprache maßgebliche Prinzipien, greifen ineinander. Ihr gemeinsamer Punkt ist die Indifferenz von Orgelpunkt und Wechselbass-Ostinato. Die Konvergenz beider Techniken bewirkt Ton und Funktion dieser Passage, die hinleitet zum spukhaft-nächtlichen Marsch. Triller, Vorschläge, zunehmende rhythmische Verdichtung des (zwischen leeren G- und C-Klängen pendelnden) Wechselbasses, wachsende Stimmenzahl und schließlich noch ein Anstieg der Dynamik – all dies führt zu einem hell leuchtenden C-Dur-Klang (Takt 28), der alsbald wieder nach Moll eingetrübt wird.¹²³ Innerhalb des statischen Feldes kündigen belebende Wechselbassklänge den kommenden Marsch und mehrfach dessen Motivbeginn an. Das fanfarenähnliche, rhythmische Motiv , dessen kettenförmig-akkordhafte Variante im Finale der Sechsten in der Funktion eines Kriegsrufs zu beobachten war, erscheint hier als einstimmiges Naturmotiv im Verbund mit Trillern, Vorschlägen und ostinaten Floskeln. Die Stauung des Zeitflusses, Einheit von Zustand und Aussicht, stiftet den spezifischen Ton dieser Vorbereitung auf den nächtlichen Marsch. Die Idee der Fanfare gliedert sich also bei Mahler – die erörterten Partien aus der Sechsten und Siebenten Symphonie konnten dies zeigen – zu einer reichen Mannigfaltigkeit musikalischer Charaktere.

★

Der Überschwang ungebrochenen Glücks, der Abbau der artifiziellen Dämme gegen die Fluten der Unterhaltungsmusik, wie am zweiten Trio, der vorletzten Satzphase des Scherzos der Vierten Symphonie beobachtet, hatte die Enge des anfänglichen Begriffes von Mahlers Ton erwiesen und uns zum Exkurs auf Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne veranlasst. Nun können wir den Ton auch dieser Passage begreifen, indem wir ihren Stellenwert im mehrmaligen Wechsel der Töne umschreiben, der das gesamte fünfteilige, von zwei Triophasen gegliederte Scherzo konstituiert. Der Charakterekontrast dieses zweiten Satzes des symphonischen Werkes aber ist der zwischen Weltlauf und seinem Einstand. Der von Hegel hergeleitete Begriff des Weltlaufs – er wäre wohl auch jenen Kategorien einer von Adorno

123 Mahlers Dur-Moll-Manier, meistens als Moment seiner musikalischen Sprache bewertet, verfremdet die generische Eindeutigkeit zur Ambivalenz und charakterisiert die Nachtmusik wesentlich. Problematisch erscheint Adornos Theorie der Abweichung, sofern sie die Relation zwischen den beiden Geschlechtern – dem musikalisch Allgemeinen (Dur) und dem Besonderen (Moll) – starr fixiert. Die Generalisierung missachtet, dass das Mollgeschlecht seit der musikalischen Romantik, mit Sicherheit jedenfalls bei Mahler, sich zum prinzipiell gleichberechtigten Modus emanzipiert hat. Allein der Kontext entscheidet darüber, was als Allgemeines und was als Abweichung davon gilt. Am Anfang der ersten Nachtmusik setzt der Ruf des ersten Horns zunächst (bis Takt 9) Dur als Allgemeines fest, dem aus der Ferne zum Moll getrübt die leise Antwort des dritten Horns folgt (Takt 3 f.). In der zweistimmigen Fortsetzung (ab Takt 10) und vollends im stehenden Klangfeld (ab Takt 20) wandelt sich aber Moll vom abweichenden zum herrschenden Tongeschlecht, so dass der C-Dur-Akkord in Takt 28 die Frische und Ausdruckskraft eines Besonderen ausstrahlt.

TITAN, eine Tondichtung in Symphonieform

I. Teil

»Aus den Tagen der Jugend«, Blumen-, Frucht- und Dornstücke.

- I. »Frühling und kein Ende« (Einleitung und Allegro Comodo). Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar.
- II. »Blumine« (Andante).
- III. »Mit vollen Segeln« (Scherzo).

II. Teil

»Commedia humana«

- IV. »Gestrandet!« (ein Todtenmarsch in »Callot's Manier«). Zur Erklärung dieses Satzes diene Folgendes: Die äussere Anregung zu diesem Musikstück erhielt der Autor durch das in Österreich allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild: »Des Jägers Leichenbegängnis«, aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Thiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe; [...] An dieser Stelle ist dieses Stück als Ausdruck einer bald ironisch lustigen, bald unheimlich brütenden Stimmung gedacht, auf welche dann sogleich ...
- V. »Dall' Inferno« (Allegro Furioso) folgt, als der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens.

Ein Kernpunkt der Mahler'schen Ästhetik war die Vorstellung, dem formalen Prozess von Musik müsse ein »stimmungsinhaltlich[er]«⁷⁷ entsprechen – die Frage, welcher primär sei, das heißt ob »Blumine« in der Form eines Andante Gestalt annehme oder ob das Andante zu seinem Affektgehalt »Blumine« habe, könnte sich als schief erweisen –, damit im Ineinandergreifen der beiden Momente Musik als Kunst sich konstituiere. Das Programm deutet die ästhetische Korrespondenz von Form und Stimmungsinhalt an, wenn auch auf beschränkte Weise, denn sowenig sich die spezifische Form etwa des (damals) dritten Satzes in der Subsumption unter den Scherzotyp erschöpft, so wenig ist sein Titel »Mit vollen Segeln« die sprachliche Äußerung des Stimmungsinhalts selbst, dessen dominanten Zug er lediglich metaphorisch bezeichnen soll. Die Berücksichtigung dieser Korrespondenz, die hier nicht weiter ausgeführt werden kann, ist für eine Interpretation der Überschrift »Titan« von Belang.

Die mit ihr verbundene Huldigung an Jean Paul in dem Sinne aufzufassen, als stütze sich die Musik auf den Roman als Sujet, wäre verfehlt – und zwar auch dann, wenn man argumentierte, die in den Satztiteln angelegte musikalische Affektkurve entspreche im grössten Umriss (in der Entwicklung von jugendlicher Potenzialität über Leiden als negative Erfahrung zum sieghaften Ende) dem Werdegang des Albano, des Helden in Jean Pauls gleichnamigem Roman, und der Sachverhalt, dass die »Blumen-, Frucht- und Dornstücke« auf Siebenkäs, der Titel des Andante aber auf *Herbst-Blumine*, zwei weitere Schriften Jean Pauls, anspielen, würde die These eher stützen als beeinträchtigen, weil gerade solche Komplexitäten die Poetik des Dichters kennzeichneten. »Titan« ist nicht ein literarischer Held, dessen

77 Brief von Gustav Mahler an Julius Butths, 25. März 1903, in: GMB, S. 279.

No. 4. Totenmarsch „in Callots Manier“
 Ein Intermezzo à la Tompe Funèbre.
 Feierlich und gemessen, ohne zu plappern!

Umschreibung: Die Bläser hören vom Anfang bis zu „Langsam in gleichmäßigem Piano sehr crescend.“

Flöten
 gedämpft
 Celli
 Bässe
 I. Fl.
 II. Fl.
 I. Cl.
 II. Cl.
 Fag.
 I. Tr.
 II. Tr.
 III. Tr.
 Hornen
 & Hörner
 & Hörner
 Violen
 C.
 B.

ABBILDUNG 2 Mahlers Handschrift hat wie die jedes großen Komponisten ihre eigene ›Physiognomie‹, in der sich Züge der Musik spiegeln. Die Komposition des langsamen Satzes der Ersten Symphonie wurde angeregt durch Moritz von Schwinds Bild *Wie die Tiere den Jäger begraben*. Geniale, aber traditionswidrige Eigenheiten wie ›charakteristische‹ statt ›schöne‹ Instrumentation, Ironie und Parodie, Einbezug useller Musik in die Kunstmusik (mit dem Kanon »Bruder Jakob«) stießen zu Anfang auf Kritik. In der fünfsätzigen Frühfassung der Ersten Symphonie bildet er den vierten Satz (Autograph).

ABBILDUNG 10 Mahlers Inspirationserlebnis während Hans von Bülow's Totenfeier in der Hamburger Michaeliskirche am 29. März 1894, als ihm der für das Vokalfinale seiner Zweiten Symphonie geeignete Text aufging, gehört zu den poetologischen Schlüsseldokumenten der Musikgeschichte. Klopstocks geistliches Lied *Die Auferstehung* bildete indessen mit den Strophen I und II nur den Ausgangspunkt einer Dichtung, die der literarisch begabte Mahler im Wesentlichen selbst erstellte – und zwar, wie die am 13. Juni 1894 in Steinbach am Attersee geschriebene Textskizze erweist, bereits mit Blick auf die musikalische Komposition.

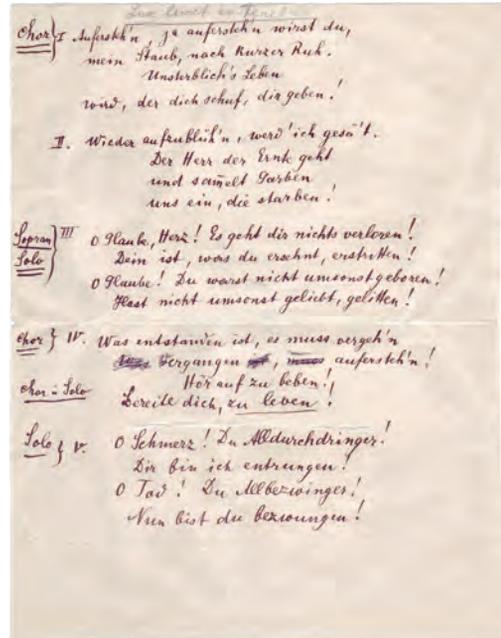


ABBILDUNG 11 Die programmatischen Satztitle der Dritten Symphonie – ihr stufenweiser Aufbau liegt in wenigstens acht verschiedenen Entwürfen vor – stammen überwiegend aus der Entstehungszeit der Symphonie in den Jahren 1895/96 und spiegeln die sich entwickelnde poetologische Planung Mahlers.

Die hier wiedergegebene Konzeption enthält als Schlusssatz nicht mehr das Wunderhorn-Lied »Das himmlische Leben«, das Mahler zum Finale der Vierten Symphonie gestaltete. Das Blatt ist vermutlich im Zusammenhang separater Aufführungen des »Blumensatzes« durch Arthur Nikisch und Felix Weingartner 1897 geschrieben worden und rückt deshalb den zweiten Satz in den Vordergrund, den Mahler als Menuett mit mehreren Themen beschreibt. Da er der musikalischen Analyse abhold war, sind dergleichen Thementafeln aus seiner Hand selten. Die fünf Notensysteme des Blattes entsprechen in der Endfassung: 1) Takt 1–4, 2) Takt 28–32, 3) Takt 70–73, 4) Takt 50–57, 5) Takt 79–80. Mahler hat also die – hier von ihm noch mit Klammern hervorgehobene – motivische Ableitung des »zweiten Themas« aus dem Nebengedanken des ersten Themas in der Endfassung weiter auseinandergezogen, indem er die Reihenfolge von zweitem und drittem Thema vertauschte.

Mus. ms. angez. J. Mahler 2. Symphonie in F, dur: Ein Sommernachtstraum.

Einleitung: Tan erwacht

Nr 1. Der Sommer marschirt ein

Nr 2. Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen

Hauptthema gibt in einer sehr tiefen und fallenden Variation. (Memor.)

Im Anschluss dieses Themas unterbricht sich
pl. etc.
franz. unterbricht sich im 2. Thema.

im 3. Thema:

im 4. Thema

Segue

- Nr 3. Was mir der Stier im Walde erzählt (Presto)
- Nr 4. Was mir der Mensch erzählt. (alt-solo).
- Nr 5. Was mir die Engel erzählen (Frequenter und alltober)
- Nr 6 (Schlussatz) Was mir die Liebe erzählt. (Adagio)

Valer, such an die Wunders mein,
Kein Wesen das verloren sein. m. 1941. 37



ABBILDUNG 25 Seit den frühen 1890er Jahren pflegte Mahler das eigentliche Komponieren der Werke auf die wenigen Sommermonate zu konzentrieren, in denen er seiner Pflichten als Dirigent und Intendant ledig war; im Winter konnte er dann die Entwürfe in Reinschrift bringen bzw. als Orchesterpartitur ausschreiben. Um im Sommer völlig ungestört arbeiten zu können, ließ er abseits der Wohnhäuser spartanisch eingerichtete »Komponierhäuschen« mit Schreibtisch und Klavier errichten. Die Zeichnung von Carl Moll zeigt die Hütte in Toblach, dem im Südtirol gelegenen heutigen Ort Dobbiaco, wo zwischen 1908 und 1910 *Das Lied von der Erde*, die Neunte Symphonie und die Entwürfe zur Zehnten Symphonie entstanden.

Nachweis der Abbildungen

DAS LIED VON DER ERDE

- Faksimile 1 Médiathèque musicale Mahler, Paris
Faksimile 2 The Hague City Archive, Collections Netherlands Music Institute
Faksimile 3 The Hague City Archive, Collections Netherlands Music Institute
Faksimile 4 reproduziert nach: Erwin Stein, *Orpheus in New Guises*, London: Rockliff, 1953, gegenüber S. 7

GUSTAV MAHLER UND SEINE ZEIT

- Kapitel 1
Abbildung 5, 6 Universal Edition, Wien
- Kapitel 2
Abbildung 2, 4, 6 Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus.ms.autogr. Weber, C. M. v., WFN 3, S. 3, 10, 20
- Kapitel 5
Abbildung 4, 5 Vorlage von Rudolf Stephan, Berlin
Abbildung 6 Sikorski, Hamburg
Abbildung 7 Sikorski, Hamburg
Abbildung 8 Luciano Berio, *Sinfonia for Eight Voices and Orchestra* (1968), London: Universal Edition, 1969
- Bildteil
Abbildung 1 Médiathèque musicale Mahler, Paris
Abbildung 2 Osborn Collection der Bibliothek der Yale University, New Haven, Connecticut
Abbildung 3 Paul Sacher Stiftung, Basel
Abbildung 4 Foto der Universitätsbibliothek Augsburg
Abbildung 5 Médiathèque musicale Mahler, Paris
Abbildung 6 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv
Abbildung 7 Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv
Abbildung 8 Médiathèque musicale Mahler, Paris
Abbildung 9 Foto der Universitätsbibliothek Augsburg
Abbildung 10 Foto der Bayerischen Staatsbibliothek, München
Abbildung 11 Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms.autogr. Mahler, G. 2, fol. 1 r

- Ichianagi, Toshi** I 300
 Stanzas for Violin and Piano I 300
- Indy, Vincent d' II 29
- Ionesco, Eugène II 410, 419
- Isaac, Heinrich II 58
- Isaacson, Leonard II 367
 Illiac-Suite (mit Lejaren Arthur Hiller) II 367
- Iser, Wolfgang I 338
- Ishii, Maki I 276
 Präludium und Variationen für neun Spieler I 276
- Itzerott, Marie I 89
- Ivens, Joris II 316
- Ives, Charles Edward I 323, 340, 426–428 II 32, 42, 47, 50 f., 53–55, 152 f., 156, 203, 258, 331, 338 III 106, 150, 184 n., 189, 348, 361
 Central Park in the Dark II 51
 Klaviersonate Nr. 2 Concord, Mass., 1840–1860 II 53
 114 Songs I 323, 427 II 152
 Streichquartett Nr. 2 II 331
 Symphonie Nr. 4 II 51
 The Things Our Fathers Loved I 427
 Tone Roads III 361 n.
 The Unanswered Question (A Cosmic Landscape) II 51
 Universe Symphony (Fragment) II 42, 51, 54
- Jacob, Max** II 211
- Jacobs, Paul I 260
- Jacobsen, Jens Peter I 390, 422
- Jacoby, Heinrich I 376
- Jahn, Albert I 58
- Jahn, Wilhelm III 117, 382
- Jähns, Friedrich Wilhelm III 202, 204, 207 n.
- Jalowetz, Heinrich III 327 f.
- Janáček, Leoš I 313 n., 380–383 II 36, 69–74, 449, 453
 Aus einem Totenhaus II 73
 Jenůfka I 383 II 70
 Kát'a Kabanová II 73
 Mährische Volkslieder I 381–383
 Nr. 43 »Loučení s milou« I 382 f.
 Říkadla (Kinderreime) I 380
 Sinfonietta II 73
 Streichquartett Nr. 1 II 73
 Streichquartett Nr. 2 Intime Briefe II 73
 Zápísník zmizelého (Tagebuch eines Verschollenen) I 380 II 70–72
- Janco, Marcel II 132
- Jarnach, Philipp II 117, 183, 206
- Jarry, Alfred II 396
- Jauß, Hans Robert I 286 III 144, 356 n.
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) I 29, 32 f., 59–63, 91, 96, 109 f., 133, 317, 384, 391 III 109, 218, 228, 230, 257
- Jeanne d'Arc II 296
- Jeanneret, Charles-Édouard siehe Le Corbusier
- Jemnitz, Sándor I 285 II 206
- Jenck, Charles III 360
- Jenner, Alexander I 267
- Jeremias, Elly I 268
- Jochmann, Carl Gustav I 22, 26 f., 56 f., 130
- Jockisch, Walter I 259
- Jöde, Fritz II 149, 220 f.
- Johnson, James William I 319
- Jolivet, André II 328
- Jolson, Al II 314
- Jommelli, Niccolò I 49, 134
- Jone, Hildegard I 262, 416 II 304, 305 n., 306
- Josquin des Prez I 183 II 404 III 163
- Jost, Peter I 311
- Joyce, James I 339 II 323, 388, 402, 424 III 366
- Jungheinrich, Hans-Klaus I 276
 Zeitspiel I 276
- Kabalewski, Dmitri** II 185
- Kafka, Franz II 323, 396 III 109, 285 n.
- Kagel, Mauricio I 293, 295 f., 299 II 137, 379 f., 383, 409–413, 415, 420–422, 429 f., 440 III 348, 356
 Anagrama II 420–422
 Aus Deutschland II 410, 415
 Ludwig van II 379
 Match II 383, 411
 MM 51 II 137
 Phonophonie II 412
 Sonant II 411 f.
 Staatstheater II 410, 412 f.
 Sur scène II 410 f.
 Tremens II 412
 Zwei-Mann-Orchester II 412, 429
- Kahnt, Albrecht II 23
- Kaiser, Georg II 215
- Kaiser, Joachim I 248
- Kalbeck, Max III 125
- Kalix, Adalbert I 250
- Kalkbrenner, Friedrich I 214
- Kallman, Chester II 392, 401
- Kaminski, Heinrich II 265, 285
 Concerto grosso für Doppelorchester mit Klavier II 265
- Kandinsky, Wassily II 45, 55, 57, 60, 66, 311 III 399
- Kanneworff, Poul II 199
- Kant, Immanuel I 32, 39, 59, 61, 81, 177 f., 202, 246 III 151, 164, 229
- Kaprow, Allan II 373
- Karajan, Herbert von I 167
- Karl der Große II 81
- Karl v. (HRR) II 274