

Gustav Mahler
Dritte Symphonie d-Moll
3. Satz „Comodo. Scherzando. Ohne Hast“
Versuch einer Annäherung
1973

Inhalt

1.	Einleitung: Kurze Einführung in Aufgaben- und Problemstellung	2
2.	Hauptteil:	3
2.1.	Daten zum Werk, Steinbach am Attersee, Scherzi der Zweiten und Dritten Symphonie, kurzer Ausblick.....	3
2.2.	Der dritte Satz innerhalb der Symphonie	6
2.3.	Exkurs: Vergleichende Betrachtung des Liedes "Ablösung im Sommer" mit dem dritten Satz der Dritten Symphonie von Gustav Mahler	8
2.4.	Formale Gliederung.....	10
2.5.	Thematische Analyse	11
2.6.	Folgerungen aus den thematischen Zusammenhängen.....	17
2.7.	Weitere analytische Ansätze und Beobachtungen	19
a)	Form	19
b)	Harmonik - Instrumentation.....	21
c)	Rhythmus - Taktverhältnisse	22
2.8.	Interpretation.....	24
2.9.	Schlußbemerkungen.....	29
3.	Anhang.....	30
3.1.	Materialien:.....	30
a)	Steinbach am Attersee.....	30
b)	Briefe an Anna von Mildenburg.....	31
c)	Polyphonie.....	32
d)	„Des Knaben Wunderhorn“	32
e)	J. v. Eichendorff: Sehnsucht.....	35
3.2.	Kinderbeispiele für ein assoziatives Musikverstehen	35
3.3.	Notenbeispiele	37
3.4.	Noten- und Literaturverzeichnis	40

Dieser Arbeit liegt die in der Universal Edition erschienene Partitur (PI.Nr. 950) zugrunde. Höreindrücke vermittelten Schallplatteneinspielungen mit Leonard Bernstein (New Yorker Philharmoniker) und Bernard Haitink (Concertgebouw-Orchester Amsterdam) sowie verschiedene Sendungen im Rundfunk.

1. Einleitung: Kurze Einführung in Aufgaben- und Problemstellung

*"Wenn ich ein Werk geboren habe, so liebe ich es, zu erfahren, welche Saiten es im 'A n d e r n' z u m T ö n e n b r i n g t; aber einen Aufschluß darüber habe ich bisher weder mir selbst gegeben, noch viel weniger von andern erhalten können. Das klingt mystisch! Aber vielleicht ist die Zeit wieder gekommen, wo wir und unsere Werke uns wieder ein wenig un-'verständlich' geworden sein werden."*¹

Ohne Zweifel ist Gustav Mahlers Musik im Vormarsch in die Symphoniekonzerte und Rundfunksender, in die Ohren der Menschen. Die seit 1960, dem Jahr des 100. Geburtstages des Komponisten anwachsende Mahler-Renaissance besagt jedoch keineswegs, daß seine Musik heute 'verständlicher' geworden ist. Eher scheint es, dass die Flucht nach vorn angetreten wird, ein Einverständnis heraufbeschworen wird, das - sich orientierend an einigen eingängigen, aus dem Zusammenhang gerissenen Adorno-Zitaten (wie dem von der Kündigung des bruchlosen Systems und der Spiegelung einer zerrissenen Gesellschaft in Mahlers Musik) - sich anschickt, sie vollends dem Kulturbetrieb einzuverleiben, die latente Sprengkraft seiner Musik unschädlich zu machen² (ein Schicksal, das Mahler heute mit Charles Ives teilt). Diese Sprengkraft konkretisiert sich in dem, was Adorno das "Inkommensurable" der Mahlerschen Musik nennt: "Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge, noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte."³ Obwohl dieses Postulat hier nicht oder nur vereinzelt eingelöst werden kann, obwohl es fast drohend über jeder wissenschaftlichen Arbeit über die Musik Gustav Mahlers schwebt, soll dennoch der Versuch unternommen werden, für den dritten Satz der Dritten Symphonie Antworten auf die oben zitierten Worte Mahlers zu finden.

Ein weiteres Problem verdeutlichen einige Sätze Hilde Domins, die sie im Zusammenhang mit der Interpretation von Lyrik anführt und die bei der Übertragung auf das musikalische Kunstwerk nur insofern eine Einschränkung erfahren, als das Moment des Gegenständlichen fortfällt. Eine Bestätigung der Gültigkeit dieser Sätze zeigt sich, lässt man einmal Kinder ihre Höreindrücke spontan aufschreiben.⁴ "Es (das Lesen, resp. Hören) ist eine Art Vexierspiel, das Glas scheint einen doppelten Boden zu haben, man merkt nicht, dass es noch voll ist. Alles ist ja gleichzeitig flüssig und fest, so dass das ‚Glas‘ selber aus Wasser besteht. Vielleicht sollte man von fließenden Bedeutungshöfen und Bedeutungsvorhöfen, von den Ringen in einer Wassersäule sprechen, immer mit Unterströmung, keiner genau vom andern getrennt, verfließende Schichten, sowohl im Horizontalen wie im Vertikalen. Eine Erfahrung, die nicht in Reichweite des Lesers ist, kann auch aus einem Gedicht nicht

¹ Gustav Mahler: Briefe. Berlin, Wien, Leipzig 1924, S. 216

² Siehe auch Wolfgang Schreiber: Gustav Mahler. Reinbek 1971, S. 10

³ Theodor W. Adorno: Mahler. Frankfurt/M. 1969, S. 10

⁴ Beispiele dafür finden sich im Anhang.

entnommen werden. Daher ist der Vorrat an Gedichten, an Kunstwerken überhaupt, praktisch auch viel größer als ihre Zahl, ja eigentlich unerschöpflich.“⁵ Notwendigerweise haftet deshalb jedem Versuch einer Annäherung der Eindruck des Fragmentarischen an, obwohl in dieser Arbeit Systematik auf einer möglichst großen Breite des Untersuchungsansatzes angestrebt wurde. Dass dies diverse Überschneidungen der einzelnen Teile zur Folge hat, wurde in Kauf genommen, lässt sich wohl auch bei der Untersuchung ganzer Sätze kaum vermeiden. Ich hoffe, dass - bei allen Schwierigkeiten - durch die Summe der einzelnen Teile dennoch der Satz "wie im Fernbild zu erahnen"⁶ ist.

2. Hauptteil:

2.1. Daten zum Werk, Steinbach am Attersee, Scherzi der Zweiten und Dritten Symphonie, kurzer Ausblick

Die ersten Notizen über die Arbeit Gustav Mahlers an seiner Dritten Symphonie liegen uns aus dem Sommer 1895 vor. Am 29. Aug. dieses Jahres schreibt er an Friedrich Löhr einen Brief, in dem er ihm die Überschriften der Sätze II-VI mitteilt⁷: Dieser Brief beweist jedoch, dass die Arbeit schon weit fortgeschritten war, also wesentlich früher begonnen wurde. Leider liegen uns von Natalie Bauer-Lechner keine Aufzeichnungen aus dem Jahr 1894 vor, die darüber hätten Aufschluß geben können. Ihre Notizen beginnen ebenfalls im Sommer 1895⁸. Die letzte Phase der Arbeit an der Symphonie fällt in den Sommer des folgenden Jahres. Am 10. Juli 1896 schreibt Mahler an Anna von Mildenburg: "Ungefähr drei Wochen brauche ich wohl noch!"⁹ Erschienen ist das Werk 1898. Der zweite und dritte Satz erklangen zum ersten Mal 1896 in Berlin unter der Leitung von Felix Weingartner. Die Uraufführung der ganzen Symphonie fand jedoch auf Betreiben von R. Strauß erst 1902 in Krefeld statt, anlässlich des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins¹⁰.

Eine ganze Verständnisschicht - oder mit dem Wort Hilde Domin, „Ring in einer Wassersäule“ - ginge verloren, unternähme man nicht den Versuch, sich die Umgebung und den Vorstellungskreis des Komponisten in dieser Zeit zu vergegenwärtigen.

Einen ersten Eindruck vermitteln die Bilder seines Sommerdomizils und seines Komponierhäuschens in Steinbach am Attersee¹¹, die - so karg sie scheinen - dem, der einmal im Sommer am Rande der Alpen seine Ferien verbrachte, mit einem Male die ganze Stimmung der Landschaft entstehen lassen - oder wie es Walter Benjamin einmal formulierte: "An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges

⁵ Hilde Domin (Hg.): Doppelinterpretationen. Frankfurt/M. 1969/71, S. 31f.

⁶ Guido Adler: Gustav Mahler. Wien 1916, S. 44

⁷ G. Mahler: Briefe, a.a.O., S. 106f.

⁸ N. Bauer-Lechner: Erinnerungen an Gustav Mahler. Leipzig, Wien, Zürich 1923, S. 7

⁹ G. Mahler: Briefe, a.a.O., S. 162

¹⁰ Vgl. G. Adler: a.a.O., S. 102 und Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin 1921, S. 358.

¹¹ Kurt Blaukopf: Gustav Mahler, Wien, München, Zürich 1969, im Bildteil.

atmen.“¹² Sehr treffend scheint mir auch als Charakterisierung dieser Ferien-Arbeits-Stimmung das von Alma Mahler zitierte Wort von der "splendid isolation"¹³. Unerlässlich ist die Kenntnis einiger Gedichte aus "Des Knaben Wunderhorn", welcher Sammlung Mahler viele Texte für seine Lieder entnahm. (Ausführlichere Materialien sind im Anhang zusammengefasst.)

Zwei Zitate möchte ich hier noch anführen, die mir für das Verständnis wichtig zu sein scheinen. "Und nur so, in vollen Zügen, lässt sich's richtig schaffen. Das ist nichts, wenn einer mit einem armseligen Ding von Thema sich herumschlägt, dass er variiert und fugiert und mit dem er, weiß Gott wie lange, haushalten muss, um einen Satz hindurch auszukommen. Ich kann das Sparsystem nicht leiden, das muss alles im Überfluss dasein und ohne Unterlass quellen, wenn es was heißen soll."¹⁴ "Ich fragte Mahler, wie es gekommen sei. dass ihm die ‚Fischpredigt‘ zum mächtigen Scherzo der Zweiten anwuchs, ohne dass er zunächst daran gedacht und es gewollt. Er entgegnete: 'Es ist ein seltsamer Vorgang! Ohne dass man anfangs weiss, wohin es führt, fühlt man sich immer weiter und weiter über die ursprüngliche Form hinaus getrieben, deren reicher Gehalt doch, wie die Pflanze im Samenkorn, unbewußt in ihr verborgen lag."¹⁵ Diese Worte Mahlers über das Scherzo seiner Zweiten Symphonie dürfen wohl unbedenklich auf das der Dritten übertragen werden.

Abgesehen von diesen Worten, die mehr die entstehenden Werkteile betreffen, sind die Scherzi der Zweiten und Dritten Symphonie durch weitere Momente miteinander verkettet. Beide haben ihren Ursprung in Liedern nach "Des Knaben Wunderhorn" (das der Zweiten nach "Des Antonius von Padua Fischpredigt", der Dritten nach "Ablösung im Sommer" - die Liedtexte sind im Anhang aufgezeichnet). „'Ablösung im Sommer' ist trotz der Klavierbegleitung Modell für den Zusammenhang von Lied. und Symphonik, das Kernstück aus dem Scherzo der viel späteren Dritten Symphonie, ein antezipiertes Meisterstück, längst ehe Mahler ein Meister war, dabei voller Widerstände gegen die herkömmliche Korrektheit, mit quintigen Verschiebungen und verbotenen verminderten Dreiklängen. Ein dicht gewobenes und webendes Maggiore läßt für Momente den unheroischen Märchenwald Mahlers aufglänzen. Die letzten Takte identifizieren sich schon mit den wie unter einem Bann stampfenden Tieren, Grotteske aus Allmenschlichkeit."¹⁶ Bei der Einflechtung in die Dritte Symphonie kommt allerdings noch ein Wesentliches hinzu: die Abschnitte des Posthorn-Solos.

Über das Posthorn in der Dritten Symphonie liegen zwei Beobachtungen vor. Max Brod spricht von den Aufzeichnungen eines Musikers, der die Vermutung äußert, Mahler verdanke die Anregung einem Höreindruck den er in der Umgegend von Prag empfangen habe¹⁷. Donald Mitchell zitiert in seiner Einleitung zu Alma Mahlers „Erinnerungen an Gustav Mahler“ ein von

¹² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1970, S.18.

¹³ Alma Mahler: Erinnerungen an Gustav Mahler. Frankfurt/M., Berlin 1971, S. 79.

¹⁴ N. Bauer-Lechner: a.a.O., S. 7.

¹⁵ N. Bauer-Lechner: a.a.O., S. 10.

¹⁶ Th. W. Adorno: "Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers". In: Impromptus. Frankfurt/M., 3. Aufl. 1970, S. 35.

¹⁷ Max Brod: Gustav Mahler. Frankfurt/M. 1961, S. 10.

Max Steinitzer überliefertes Notenbeispiel mit der Introduktionsmelodie der "Trompetermusik" - einer Bühnenmusik Mahlers zu Scheffels „Trompeter von Säckingen“ -, das über den - wieder ausgeschiedenen - „Blumine“-Satz aus der Ersten Symphonie in die Dritte gelangte¹⁸.

Beide Scherzi wurden angeregt von einer Tiersymbolik. Mahler sagt von dem der Zweiten: "Die Satire auf das Menschenvolk darin werden mir aber die wenigsten verstehen."¹⁹ Modifiziert formuliert Adorno für das der Dritten: „Mahlers Märchentön erwacht an der Ähnlichkeit von Tier und Mensch. Trostlos und tröstend in eins entschlägt die ihrer selbst eingedenkende Natur sich des Aberglaubens an die absolute Differenz von beiden."²⁰ Den Gleichnischarakter, der auch für das Scherzo der Vierten gilt, verdeutlicht die gemeinsame Grundtonart: c-Moll, eine Tatsache, die zumindest auffällt - Grundtonarten der drei Symphonien sind c-Moll, d-Moll und G-Dur -, auch wenn man sich einer psychologisierenden Deutung enthalten will.

"Für die sogenannten Wunderhornsinfonien bezeichnend sind die negativen Höhepunkte: Stellen, wo die Musik zerbricht, um alsdann wie ein Phönix aus der Asche zu steigen."²¹ Schnebel bezieht sich auf zwei Stellen, die das deutlichste Bindeglied zwischen den beiden Scherzi darstellen: 2. Symph., Part. S. 116 (nach Ziffer 50); 3. Symph., Part. 5.176 (Z32). Auch hier entsprechen sich die Tonarten, einmal ein b-Moll-Akkord über einem "c", das andere Mal ein schneidender es-Moll-Akkord; analog ist die Fortsetzung mit leeren Quinten (Z51 bzw. Z32).

Beide Scherzi gehören dem von Mahler in der Zweiten Symphonie erstmalig konzipierten Typus des entwickelnden Scherzos an. Adorno erkannte die "ziellos in sich kreisenden perpetua mobilia" als "Gleichnisse des Weltlaufs"²² Mahler - sagte über das Scherzo der Zweiten: "Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanz zusiehst, ohne dass du die Musik dazu hörst, so erscheint dir Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So musst du dir denken, dass einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel, verkehrt und wahnsinnig erscheint"²³ - , jedoch ist das der Dritten bereits eine Weiterentwicklung des „prototypischen“ der Zweiten: der Verlauf wird durch das Posthorn-Solo zeitweise suspendiert, eine neue Qualität mit hereingenommen. Die Gegensätze innerhalb des Satzes werden verschärft; der "Katastrophenakkord" erhält durch seine Stellung gegen Ende des Satzes größere Bedeutung, eine chromatisch abwärts führende Leiter (Part. S. 106) bekommt Gewicht durch eine verschärfte Instrumentierung (Part. S. 148).

¹⁸ Alma Mahler: a.a.O. S. 14. Das Notenbeispiel ist auf dem Notenblatt im Anhang dieser Arbeit notiert (B.52).

¹⁹ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 11.

²⁰ Th. W. Adorno: Mahler, a.a.O. S. 17.

²¹ Dieter Schnebel: "Das Spätwerk als Neue Musik". In: Gustav Mahler, Tübingen 1966, S. 159.

²² Th. W. Adorno: a.a.O. S. 14f.

²³ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 23.

Verfolgen wir noch kurz die Entwicklung der Mahlerschen Scherzi nach der Dritten Symphonie, so müssen wir zwei Momente berücksichtigen, die einander bedingen. Das Scherzo der Vierten gehört natürlich in vielerlei Beziehungen zu seinen Vorgängern, doch offenbart sich hier etwas, das ich mit "Dynamik" bezeichnen möchte. Demgegenüber besaßen die vorhergehenden Scherzi trotz alles „irr Geschäftigen“ (Adorno) ein stark ausgeprägtes statisches Moment durch die bloße Kontrastierung von Gegensätzlichem. Diese Entwicklung kulminierte in der Dritten Symphonie und schlug danach durch Integration in eine neue Qualität um: das Element der sukzessiven Spannungsgestaltung. Vermittelt ist diese Entwicklung durch den Erwerb größerer kontrapunktischer Fähigkeiten Mahlers, die dann in der Fünften Symphonie zu einem gänzlichen Umbruch seines Stiles führten.

Der oben zitierte Satz Sehnebels trifft unbedingt auf die Zweite Symphonie zu, bedingt jedoch nur auf die Dritte: hier ist der Einbruch so stark, dass die Musik daran zerbricht und nur der Symphonieform halber zu einem wirklichen Satzende geführt wird. In voller Konsequenz wird dieses Zerbrechen der Musik von Mahler erst sehr spät eingeholt: im ersten Satz der Neunten Symphonie.

2.2. Der dritte Satz innerhalb der Symphonie

Abkürzungen: Z = Studienziffer der Partitur, T = Takt(e), B = Beispiel (s. Notenblatt im Anhang)

Vergegenwärtigt man sich einmal die Hauptworte der von Mahler ursprünglich gesetzten programmatischen Überschriften der "2. Abtheilung" der Dritten Symphonie - Blumen, Tiere, Mensch, Engel, Liebe - so ergibt sich eine durchaus logische Reihenfolge von Erscheinungen der Natur im weitesten Sinne. Nun muß man sich jedoch deutlich machen, daß kaum eine dieser Erscheinungen ohne die anderen bestehen kann: so kann man zu Liebe Blumen assoziieren ebensogut wie Mensch, zu diesem gehört notwendigerweise das Element des Kreatürlichen, wie auch die Vorstellung von Engeln kaum ohne Inkarnation auskommen kann und Engel in uns die Vorstellung von Reinheit, Liebe, Gott wachrufen.

Dach Mahlers Partiturvorschrift sollen die Sätze 4, 5 und 6 ohne Unterbrechung aneinandergereiht werden, sollen also eine musikalisch wie programmatisch (wenn man an den Titeln festhalten will) sinnvolle Einheit bilden. Das aber bringt den dritten Satz gewissermaßen zwischen zwei Fronten: die bloße Natur, die der erste Satz zu bewältigen sich vorgenommen hatte (zu der auch der zweite noch gehört) und den Menschen mit seinen Vorstellungen von Welt und Gott. Der dritte Satz muss also eine Mittlerstellung bewältigen.

Das Element der Schöpfung, das beide Pole, Natur und Geist, in sich vereint, ist der Mensch. Im dritten Satz finden sich beide Pole symbolisiert wieder. Den Vorwurf für den physischen Aspekt lieferte die Tierwelt; das Posthorn, Symbol menschlichen Sehnsens, steht ein für die psychischen Empfindungen. Nicht länger mehr bleibt die Sprache der Tiere auf diese selbst beschränkt, sie entpuppt sich gleichermaßen als die des Menschen, die Barriere

zwischen beiden wird aufgerissen, durch die Musik Mahlers beiden etwas von dem, was sie meinten, entbehren zu müssen, zugestanden.

Musikalisch bestätigt wird die Ambivalenz dieses Satzes durch eine Fülle von Zitaten und Anspielungen aus den ersten beiden Sätzen und einer, allerdings umso gewichtigeren Korrespondenz mit dem letzten. So finden sich im ersten Satz sechs Takte nach Z11 das noch häufig auftauchende Motiv a aus der Kuckucksthema (B2), ein Vogelruf (2T nach Z20) und die Triolen nach Z4 des dritten Satzes im ersten vor Z22. Auch eine Trompetenfanfare ist beiden Sätzen gemeinsam (im ersten Satz nach Z24). Die Takte 10 bis 6 vor Z28 entsprechen in ihrer Gliederung den Takten 162-167 des dritten, B14 des dritten gleicht dem sechsten Takt des ersten. Als wichtigstes Moment jedoch ist die Katastrophe des dritten Satzes (Z31) mit einem nachfolgenden Hornmotiv im ersten (Z29) vorweggenommen, allerdings nicht so bedeutend ausgeprägt (Es-Dur, noch nicht es-Moll).

Sehr viel stärkere Parallelen gibt es zwischen dem zweiten und dritten Satz. Neben einer gleich gearteten formalen Anlage (I – II – I' – II' – I'' bzw. I, I' – II – I'' – II' – I''') und einem ähnlichen Satzanfang (Pizzicato-Achtel und Thema) sind es auch direktere motivische Anspielungen. So finden sich häufig die drei punktierten Achtel aus B11 und ein leicht geändertes Motiv b (B2) (zuerst bei Z4) , in T7 nach Z5 die Wechselnoten aus B5, die Sechzehntel-Umspielung eines Tones, die im dritten Satz bei Z6 erscheint (im zweiten zuerst 4T vor Z11), mit Vorschlägen wie im dritten Satz auch vor Z14. Sieht man von diesen offensichtlichen Parallelen einmal ab, so gibt es noch ein anderes Moment, das beide Sätze verbindet: den Ton. in den meisten Fällen liegt jedem einzelnen Satz Mahlers ein bestimmter Ton zugrunde, der nur diesem Satz zu eigen ist (gemeint sind nicht die bei Mahler so häufig feststellbaren Stellen, sondern die Grundstimmung eines Satzes). Diese Grundstimmung ist aber bei beiden Sätzen durchaus ähnlich.

Bezogen sich die bisherigen Angaben nur auf den ersten Teil des dritten Satzes (einschließlich seiner Wiederholungen), so soll doch noch eine Beobachtung hier Erwähnung finden, die den Posthornteil des dritten Satzes mit dem Folgenden in einer zugegebenermaßen etwas gewagten, aber vielleicht doch zutreffenden Beziehung verbindet. Man könnte nämlich die ersten Takte nach Z28 als sehr zarte Vorform des Beginnes des letzten Satzes auffassen. Füllte man im 6/8-Takt die Terzsprünge aus, so dass ein 8/8-Takt entstünde, entspräche dieser den ersten zwei Takten des letzten Satzes.

Dergleichen Verknüpfungen ließen sich sicherlich auch zwischen anderen Sätzen feststellen; sie spielen jedoch für die Zwecke dieser Analyse keine weitere Rolle. Aber auch durch diese wenigen Angaben findet sich das eingangs Gesagte bestätigt: kein Satz kann ohne den anderen auskommen, wollen wir ihn in seiner Bedeutung möglichst umfassend begreifen. In der Komposition vollzieht Mahler die Verzahnung der ursprünglich mit den Sätzen verknüpften Titel nach, unabhängig davon, dass jeder für sich seinen eigenen Vorstellungskreis, seine eigene Welt aufbaut. Jedoch baut sich aus diesen einzelnen Welten eine große, nach Mahlers Meinung umfassende, auf, die sich nach dem letzten Satz als Welt

der Liebe enthüllt. Offenbart aber der letzte Satz eine reingeistige, allumfassende Liebe, so muss entsprechendes auch für die anderen gelten. Für den zweiten und dritten Satz gibt Marcel Proust eine Antwort: "Früher hingegen [...] liebte ich wie ein Wilder, oder sogar, da ich ja keine Freiheit der Bewegung besaß, wie eine Blume."²⁴

Der Satz Mahlers: "Aus den großen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Sätzen, von denen mir anfangs träumte, ist nichts geworden, jeder steht als ein abgeschlossenes und eigentümliches Ganzes da: keine Wiederholungen, Reminiszenzen."²⁵ - scheint mir kein Widerspruch zu dem oben Gesagten zu sein, eher eine Bestätigung seiner Absicht, die er bis auf Reste, die jedoch noch deutlich genug sind, wieder hat fallenlassen : um dem Einzelsatz größere Unabhängigkeit zu verleihen, ihm zu ermöglichen, seinen je eigenen Vorstellungskreis aufzubauen.

2.3.Exkurs: Vergleichende Betrachtung des Liedes "Ablösung im Sommer" mit dem dritten Satz der Dritten Symphonie von Gustav Mahler

Typisch für Gustav Mahler, wie er ein einmal abgeschlossenes Werk wieder hervorholt, überarbeitet, neu instrumentiert, retuschiert; wie er einzelne Lieder sich vornimmt und daraus etwas völlig Neues entsteht; wie aus einem für die Dritte konzipierten Satz der Plan einer neuen Symphonie entsteht; wie aus einem schlichten Lied nach „Des Knaben Wunderhorn“ ein Symphoniesatz der Dritten wird, aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ die Erste entsteht, „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ als Adagietto in die Fünfte eingeht; wie der Grundstein für die Neunte in der Fanfare der Ersten gelegt ist.

Dem Lied „Ablösung im Sommer“ entspricht im dritten Satz der Dritten Symphonie Teil I (T1-69). Abgesehen von kleinen Retuschen, die anschließend untersucht werden sollen, sind zu Beginn des Satzes zwei Takte hinzugefügt, die den veränderten Dimensionen entsprechen und dem Hörer mehr Zeit lassen, sich einzustellen. Verändert ist im Satz auch der Schluss, in dem die letzten vier Takte (65-68) durch die Einführung der Triolen zur Überleitung werden; das Lied benutzt als Schluss die Wiederholung der Takte, auf die die letzte Textzeile fällt: „und wenn der Kuckuck zu Ende ist, dann fängt sie an zu schlagen“. Ein überzähliger 67. Takt beendet das Lied an der Stelle, an der im Symphoniesatz der erste Komplex und die Überleitung zum folgenden abgeschlossen sind, also Ent- und Verwicklungen erst beginnen.

Einige Retuschen, die ihre Begründung im weiteren Verlauf des Satzes finden, hat - Mahler im Notentext vorgenommen. So sind die Triolen des Kuckucksthemas fortgefallen, diese erhalten ihren Platz im Teil B, der die Triolen der Überleitung zum 6/8-Takt umdeutet. Statt ihrer finden sich im Satz Staccato-Achtel und ein Triller auf dem „f“ mit anschließender Wechselnote „g-f“, diese so unscheinbare Figur, die später verselbständigt und verknüpft mit anderem Themenmaterial in ganz anderen Dimensionen wieder auftritt. Die zweite

²⁴ Proust, Marcel: Auf der Buche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/M., 13 Bde. , versch. J., hier „Die Entflohenen“, Bd. 11., S. 211

²⁵ Zitiert nach Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin 1921, S.128.

Veränderung ist ein noch unscheinbarer Punkt im Takt 8 hinter dem „c“; diesmal ist es die rhythmische Struktur, die späterhin Bedeutung erhalten wird (angelegt ist sie allerdings auch schon im Lied in Takt 12). Einen dritten, schwerwiegenderen Eingriff hat er an den Noten zur Textzeile „die wohnt im grünen Hagen (T53f) vorgenommen. Hier fährt das Lied in seinem bisherigen Duktus fort, während im Satz in die rhythmische Struktur eingegriffen wird. In den Takten 55 und 56 erscheinen hier drei punktierte Achtel mit nachfolgender Sechzehntel, auf die dann an der mit „Lustig.“ bezeichneten Stelle (Z19) zurückgegriffen wird. Takt 56 bringt hier eine Variante von Takt 8.

Die Vortragsbezeichnung „Mit Humor“ weicht im Satz dem einem Instrumentalstück angemesseneren, neutraleren „Comodo. Scherzando. Ohne Hast.“. „Mit Humor“ findet sich jedoch wieder in der eben erwähnten Betitelung „Lustig“, wobei die Musik den Bedeutungswandel dieser Epitheta nachvollzieht, freilich auf Mahlersche Weise, so dass aus dem Galgen-„Humor“ traurig-bittere Ironie wird. Aus der „Possierlich“ genannten Stelle „Wer soll uns denn den Sommer lang die Zeit und Weil vertreiben?“ entsteht später das „Blechgeknatter“ vor Ziffer 9, Andeutung der kommenden Katastrophe.

Die erste Textzeile lautet: „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen“, wobei Mahler den Silben „hat-sich-zu-To-de-ge“ Achteltriolen unterlegt. Die Silben „zu“ und „ge“ führen somit ganz deutlich zum nächsten Schwerpunkt hin. Im Satz sind die Triolen durch Staccato-Achtel ersetzt, diese jedoch enthalten kein auftaktiges Moment. (Die Verbindung von Takt 5 und 6 im Satz hat motivische Gründe.) Im Lied stellt die Zeile „Wer soll uns denn ...“ den Übergang vom Kuckucks- zum Nachtigallenthema dar, was kompositorisch sowohl durch die Tonhöhenstruktur wie durch aufgesetzte Akzente auf den schwachen Taktteilen und Bögen von leicht nach schwer realisiert ist: die Musik zu dieser Zeile besitzt im Lied gleichviele Elemente des einen wie des anderen Themas. Im Satz nun fällt das Moment des Auftakts im Kuckucksthema fort. Dieses und die Trompeten stehen unverbunden gegenüber, während die Adhäsion zum Nachtigallenthema unvermindert fortbesteht, sogar noch verstärkt wird durch die gleichen Bindebögen von leicht nach schwer und Kürzung durch einen Punkt auf dem schweren Taktteil wie bei dem Motiv der Trompeten. Gerade diese Verwandtschaft und Abhängigkeit des Nachtigallenthemas enthüllt sich später, gibt entscheidenden Einfluß auf Geschehen und Deutung des Satzes, indem das Nachtigallenthema fortfällt, aufgesogen wird vom Blechgetöse.

Auf diesen Aspekt wirken sich auch die von Mahler bei der Übertragung des Klaviersatzes fürs Orchester gewählten Klangfarben aus. So teilt er das Kuckucksthema der etwas grotesken Piccoloflöte zu, von deren Farbe die der Trompeten stark differiert, während sich Trompeten und die Oboe des Nachtigallenthemas nicht so fernstehen. Dass beide Teile zu Beginn des Satzes durchaus auch noch selbständig sein sollen, beweist die Klangfarbe der beim Nachtigallenthema zum ersten Male auftretenden ruhigen Bewegung der ersten Violinen, die allerdings wiederum aus den Takten 9-11 abgeleitet ist, wie auch das Pizzicato in den Harfen erhalten geblieben ist. Selbständigkeit bekunden noch die ruhigen Viertel der zweiten Violinen bei Ziffer 2.

Im Klaviersatz des Liedes werden die Themen durch eine ständig gleiche Staccato-Begleitung zusammengehalten. Bei der Transkription in den Orchestersatz nimmt Gustav Mahler mikroskopische Veränderungen vor, legt in einem Punkt wichtige Teile der Fortführung an, vollzieht durch Farben winzige Bedeutungswandel, bereitet im kleinsten Element größte Dimensionen vor, baut unscheinbare Partikel späterhin zu unzuvereinbarenden Gegensätzen aus.

2.4. Formale Gliederung

I		<u>Takte</u>	<u>1-120</u>		<u>120</u>
	A				
		a	1-33	33	
		b	34-60	27	
	Ü ₁		61-68	8	
	B		69-120	52	
I'		<u>Takte</u>	<u>121-263</u>		<u>143</u>
	A'				
		a'	121-175	55	
		b'	176-202	27	
	Ü ₁		203-210	8	
	B'		211-228	18	
	Ü ₂		229-263	35	
II		<u>Takte</u>	<u>264-346</u>		<u>83</u>
		c ₁	264-284	21	
		a+	285-292	8	
		c ₂	293-309	17	
		a++	310-321	12	
		c ₃	322-346	25	
I''		<u>Takte</u>	<u>347-484</u>		<u>138</u>
	A''		347-431	85	
	B''		432-484	53	
II'		<u>Takte</u>	<u>485-528</u>		<u>44</u>
		c ₄	485-497	13	
		c ₅	498-509	12	
		c ₆	510-528	19	
I'''		<u>Takte</u>	<u>529-556</u>	28	<u>28</u>
<u>Coda</u>		<u>Takte</u>	<u>557-590</u>	34	<u>34</u>
				590	590

2.5. Thematische Analyse

Zur besseren Übersicht werden am Rand die Studienziffern (Z) der Partitur sowie die Ziffern und Buchstaben der formalen Gliederung mitgeführt. Abkürzungen: siehe Teil II dieser Arbeit.

Dieser Teil der Arbeit soll versuchen, die exponierten Themen und Motive auf ihrem Weg durch den Symphoniesatz zu begleiten; zu verfolgen, welche Wandlungen sie durchmachen, Gestalten sie annehmen. Ich werde dabei dem Verlaufe des Satzes folgen, welches Vorgehen zumindest einige Ordnung, wenn auch nur eine chronologische garantiert, und nicht Themen und Motiven jeweils einzeln nachgehen, da die Verbindungen und Verknüpfungen untereinander zu mannigfaltig sind, um Übersichtlichkeit zu gewährleisten. Es wird an dieser Stelle keine Untersuchung der Beziehungen der Formteile untereinander, eine Analyse der Form überhaupt, angestrebt; diese bleibt dem folgenden Teil überlassen. Dies Verfahren ist problematisch, da in diesem Satz wie bei aller Musik das thematische Geschehen mit der jeweiligen musikalischen Form vermittelt ist; es erscheint mir aber in diesem Falle legitim, da das Geschehen in diesem Satz hauptsächlich auf thematisch-motivischen Vorgängen basiert und so das Themenmaterial zunächst einer gründlichen Darstellung bedarf, um weitere Folgerungen ziehen zu können. Die folgenden Teile haben dann zu leisten, was dieser von einigen zum Verständnis erforderlichen Bemerkungen abgesehen versäumt.

Das erste Motiv begegnet uns im dritten Takt, nachdem zwei Takte der Begleitung (Pizzicato-Achtel in den mittleren Streichern) vorüber sind: es ist die Überschlagsfigur (B1), für die ich auch die Bezeichnung „Wachtelschlag“ gebrauchen möchte. In T5 beginnt die Piccoloflöte das Kuckucksthema (B2). (Über die Herkunft des Materials und seine Veränderung in Bezug auf die Symphonie vgl. „Exkurs“, S. 2.) Von Bedeutung werden späterhin die vier absteigenden Töne (mit – bezeichnet) und die Motive a und b. Schon jetzt ist die rhythmische Gleichheit von Motiv a und Wachtelschlag nicht zu übersehen. (Über Motiv b vgl. „Exkurs“.) In T8 findet die erste Veränderung der Überschlagsfigur statt: der Umfang wird von dem der Quinte auf den der Oktave ausgedehnt (B3). (Eine Zusammenfassung der Wachtelschlag-Varianten findet sich im Notenanhang.) Die nächste Variante findet sich gleich im folgenden Takt: die zwei Sechzehntel fallen nicht mehr auf den unbetonten, sondern den betonten Taktteil (B4). T9-11 stellen drei der vier Hauptnoten in der Verbreiterung und mit Wechselnoten umspielt vor: entscheidend ist hier die gleichmäßige Sechzehntelbewegung (B5). B6 ist die nächste Variante des Wachtelschlages in T12; der Umfang ist jetzt auf eine Quarte verkleinert, die Sechzehntel zu Achteltriolen verbreitert. Losgelöst aus dem thematischen Verbund erscheint Motiv b in T14. T16-17 bringen die ersten zwei Takte des Kuckucksthemas, wobei auf die rhythmische Struktur von B4 zurückgegriffen wird. Als Verknüpfung von B3 und B5 tritt die vierte Veränderung des Wachtelschlages in den beiden folgenden Takten auf (B7). Daran schließt das an, was ich im Folgenden mit der Bezeichnung „Trompetenabgang“ versehen möchte (B8) (vgl. auch hier „Exkurs“). Vorbereitet wurde er schon in den T16-17, in denen die Klarinette die ersten drei Töne des Trompetenabgangs spielt. Bei Z1 beginnt eine Variation des Kuckucksthemas, gebildet aus vier absteigenden

I Aa

Z1

Tönen, die mit den Wechselnoten aus B5 versehen sind. Je zwei Flöten und Oboen begleiten mit der Struktur des Trompetenabgangs. An den Wachtelschlag aus B7 schließt sich zum Ende dieses Teiles eine Wiederholung des Trompetenabgangs an.

Vor den Beginn des Nachtigallenthemas werden - wie vor das Kuckucksthema - vier Takte "Untergrund" gestellt. Bestand dieser zu Anfang des Satzes aus zwei Elementen: den Pizzicato-Achteln und dem Wachtelschlag, so sind es jetzt drei. Die Pizzicato-Bewegung ist an die Harfe übergegangen, die geteilten zweiten Violinen spielen pianissimo cantabile Viertel, die hier schon die Umgestaltung des Nachtigallenthemas bei Z9 vorbereiten und ihrerseits in der Klarinette von T9-11 angedeutet sind. Als drittes Moment treten zum ersten Mal im Satz streichende erste Violinen auf mit einer aus B5 bzw. den Takten bei Z1 entwickelten gleichmäßigen Sechzehntelbewegung.

Z 2
Ab

Das Nachtigallenthema gliedert sich in zwei Abschnitte (B9 und B10). Der erste offenbart eine große Abhängigkeit vom Trompetenabgang, während der zweite fast selbständig zu sein scheint, jedoch einige Ähnlichkeiten mit dem Kuckucksthema aufweist: die Staccato-Achtel, die Quarte von B6 und die vier Legato-Sechzehntel, die wir in Motiv b kennenlernten. Diese Zusammenhänge werden bestätigt durch die Begleitung: die Harfe gibt ihre Achtel in T42 wieder an die Streicher ab. In Takt 46 wird dann ganz deutlich an die Quart-Umgestaltung des Wachtelschlages aus B6 erinnert. Die Sechzehnteltriole wurde als Auftakt vor Z2 eingeführt, T48 bringt eine fast identische Wiederholung aus T14. Die Verschmelzung des Motivmaterials ist bereits hier so weit fortgeschritten, dass es in T50 offen bleiben muss, ob die Hornfigur aus einer Variante des Wachtelschlages oder von B5 abgeleitet ist.

Noch einmal versucht sich das Nachtigallenthema durchzusetzen, was auch zwei Takte lang zu gelingen scheint: diese weisen die gleiche Konstellation wie fünf Takte nach Z2 auf, jedoch steht es nicht mehr in C-Dur, sondern in c-Moll wie das Kuckucksthema. Die beiden folgenden Takte sind dann vollends verändert (B11) (hierzu vgl. „Exkurs“). Die Violinfigur aus T56 ist eine Verkürzung des Trompetenabgangs, die später wieder auftreten wird (B12),

Z 3

Die bei T61 beginnende Überleitung greift auf schon vorhandenes Material zurück. Die ersten vier Takte sind eine etwas anders instrumentierte Wiederholung der Takte nach Z1, Dazu spielen die Hörner eine Vergrößerung des Wachtelschlages (B13), die ersten Violinen vergrößern den Abstand zwischen den Ecktönen noch um eine Oktave (B14). Im fünften Takt der Überleitung (T65) werden dann die den 6/8-Takt vorbereitenden Triolen eingeführt. Wurde das Kuckucksthema in B5 mit Wechselnoten nach oben variiert, finden wir jetzt Wechselnoten nach unten (B15).

Ü 1

Der folgende Abschnitt (T69-120) basiert nicht auf einem greifbaren Thema, seine Idee ist vielmehr ein ständiges Mit- eher Durcheinander vieler selbständiger Stimmen, die sich gegenseitig ins Wort fallen, überstürzen. Sein Material besteht aus diatonischen Leitern, gebrochenen Dreiklängen, Trillern und Einschübseln (T91). Besonders die Triller erhalten manchmal - wie in T79 im Horn und in T89 im Kontrafagott - groteske Züge; ähnlich wirken

Z 4
B

auch die Triller in T89-90 auf der Akkordfolge C-, As-, E- und Des- (Cis-) Dur. Auch die Klangfarbe trägt ihren Teil zu bizarren Wirkungen bei. In den eben erwähnten Einschüben (B16) sind gekoppelt: B- und Es-Klarinette unisono im hohen Register, drei gestopfte Trompeten mit verminderten Sertimakkorden beim ersten Mal (das zweite Mal E-Dur bzw. E⁷), ein Triangel mit Sechzehnteln, Pauke und - um den Zusammenhalt mit der Umgebung nicht gänzlich zu verlieren - erste Violinen mit einem vorher (T75) aufgetretenen Motiv. So sehr diese zwei Takte aus dem Rahmen zu fallen scheinen, sie sind es, die den stärksten Zusammenhang dieses Teiles mit dem vorhergehenden (A) herstellen, nämlich als Variante des Motivs a aus dem Kuckucksthema. Eine Veränderung findet gleich in T95 statt (B17), die Sechzehntel greifen zurück auf die aus T70 (B18), diese wiederum auf die Wechselnoten aus B5, stellen also ein weiteres Moment der Verknüpfung beider Teile dar. Die Sechzehnteltrioen aus T89 lehnen sich an die aus T50 an. Eine weitere Bestätigung der Verbundenheit geben noch die Takte 111-114, in die in der Flöte die rhythmische Struktur des Trompetenabgangs eingelagert ist. War es im ersten Teil die Pizzicato- (bzw. bei den Bläsern Staccato-)Bewegung, die nie aussetzte, so sind es im zweiten die gleichmäßigen sechs Achtel, die erst in den Schlußtakt aufhören. Außer diesen kommen noch die Triller hinzu, die nur für kurze Zeitspannen nicht ertönen. So finden wir bestätigt, dass dieser Teil – wie schon das Nachtigallenthema – einerseits durchaus selbständig ist, aber in wesentlichen Momenten vom Vorhergehenden abhängig, durch es bedingt ist. Wie wir später sehen werden, bleibt diese Abhängigkeit nicht ohne Konsequenzen für den weiteren Verlauf des Satzes.

Bei Z6 beginnt die Wiederholung des ersten Abschnitts; oder sollte man besser „Durchführung“ sagen? Gemeinsam sind beiden Teilen Themen und Motive, gemeinsam ist beiden Teilen auch noch ein unverändertes Kuckucksthema zu Beginn; gemeinsam in Bezug auf Melodik und Rhythmik, verändert ist schon die Klangfarbe: statt einer Piccolo zwei große Flöten in Terzen. Erhalten geblieben sind die Pizzicato-Achtel, neu hinzugekommen die Sechzehntel der Violinen. In T128 taucht zum ersten Mal die aus Motiv b bzw. T56 gebildete Figur B19 in endgültiger Gestalt auf.

Z 6 l'A'

Die ersten größeren Veränderungen beginnen in T132; in vier Takte sind sechs Elemente zusammengedrängt: die Sechzehntel in den Violinen, die Figur von B19, in den zweiten Violinen entfernt an das Kuckucksthema erinnernde Töne (bzw. an die ruhigen Viertel bei Z2), in den Celli eine Bewegung (B20), die ihren Ursprung hat in: Motiv b bzw. Umkehrung von B19, dem Trompetenabgang und Motiv a bzw. Umkehrung von B16. Die folgenden vier Takte (T136-139) greifen die Elemente auf: Bestandteile des Trompetenabgangs erscheinen, die ersten vier Violinsechzehntel von Z6 werden verselbständigt und viermal aneinandergereiht, auf dem letzten Viertel Motiv a, das auch vom Fagott gespielt wird. In der folgenden Viertaktgruppe tauchen zum ersten Mal wieder die punktierten Achtel aus B11 auf, anschließend in den Klarinetten das Motiv a und zum Schluss die Sechzehntel. Ebenfalls erscheinen die vier Sechzehntel in den Celli nach Elementen des Trompetenabgangs, die auch in den Violinen vorkommen. Die Takte 144-147 entsprechen den Takten 136-139, nur sind die Klarinetten etwas dichter geführt und die Sechzehntelgruppen mit Vorschlägen versehen, also

etwas "nudeliger" klingen; verstärkt sind auch die Fagotte, zusätzlich hinzugekommen sind, drei Hörner.

Das vorherrschende Motiv der folgenden vier Takte - gespielt von Posaunen und Basstuba - hat seinen Ursprung im Trompetenabgang bzw. in den Stimmen der drei Oboen aus T136-137, enthüllt sich jedoch in T168 rückwirkend als freie Umgestaltung des Wachtelschlages (B22). Dazu tauchen wieder die drei punktierten Achtel auf. Immer mehr setzen sich Bestandteile und Veränderungen des Trompetenabgangs im nächsten, sechstaktigen Abschnitt durch, wobei allerdings die Takte 153 und 155-157 rhythmisch an einen Teil des Wachtelthemas erinnern; dazu tritt hier noch die Sechzehntelbewegung. Die sich anschließende Passage umfaßt zehn Takte. Sie beginnt mit dem nun schon alles andere überwuchernden Trompetenabgang, führt die Synkope ein und schließt eine Umkehrung von Motiv a daran (B23), Die T162ff kehren die beiden vorangehenden um, zum ersten Mal erklingen offene Trompeten im Fortissimo; dazu: die punktierten Achtel, der Wachtelschlag aus B7, die Wechselnoten von B5, die Sechzehntelfigur mit den Vorschlägen von T146-147 und im Bass (T159-160) ein Zitat aus Beethovens Pastoral-symphonie (vgl. Beethoven: Symphonie Nr. 6, 1. Satz, T2) . Der letzte, diesen Teil abschließende Abschnitt führt zunächst eine neue Variante des Wachtelschlages ein (B22), verharrt zwei Takte lang auf Wechselnoten, diesmal nach unten ausgeführt, und schließt im dreifachen Forte des chromatisch ausgefüllten Trompetenabgangs (B24).

Z 8

Bei Z9 beginnt die Wiederholung des Nachtigallenthemas; aber auch hier wäre die Bezeichnung „Durchführung“ angemessener, denn das Thema tritt - wie es beim Kuckucksthema im vorigen Teil noch der Fall war - in seiner Originalgestalt gar nicht mehr auf. Statt ihrer erklingt eine sehr freie cantabile Umgestaltung in großer und Piccoloflöte - den Instrumenten des Kuckucksthemas (T180-187) (B25). Voran geht dem Thema in den Violinen der „Untergrund“ von Z2, in den Klarinetten von B20 durchsetzt. In T179 tritt auch noch der Wachtelschlag hinzu, die Klarinettenfigur von T185 ist losgelöst aus den Sechzehnteln der Violinen, stellt aber auch eine Beziehung her zum „polyphonen“ Teil nach Z4, indem sie an B17 erinnert; die Takte 189-191 (Oboe) sind eine Umgestaltung des Kuckucksthemas.

Z 9
b'

Während bei Z10 im „Untergrund“ noch die wesentlichen Elemente des ersten Teiles (bei T50) (Sechzehnteltriolen und Pizzicato-Achtel) erhalten sind, liegen darüber die drei Flötentöne aus T180, dreimal sequenziert. Diese enthüllen sich so als Variante von Motiv a, stellen aber gleichzeitig eine Beziehung her zum „polyphonen“ Teil (B15), an den auch der Triller in T188 - vorbereitet in den vorangehenden Violintrillern - erinnert. Neu tritt noch in T199 die Umkehrung von B19 hinzu.

Z 10

Die Überleitung bei Z11 ist nur geringfügig verändert, B14 ist an die Klarinetten übergegangen; das Hornmotiv B13 fehlt, statt seiner taucht B19 auf in T204, verkürzt in T209. Von den Triolen bleiben in dieser Überleitung nur die am Schluß in der Pauke erhalten.

Z 11
Ü 1

Bis T228 basiert das musikalische Geschehen im Wesentlichen auf B15, das in verschiedenen Instrumentengruppen auftritt, in tiefen Streichern und Fagotten von aus der Verkürzung von Motiv b entstandenen Sechzehnteln durchsetzt. Zur Triole von B15 kommt noch die geringfügig abgeänderte Figur von T75 hinzu, erhalten geblieben sind die Triller des „polyphonen“ Teils in den Schlußtakten dieses Abschnitts (T225-228). Gleichzeitig mit den Trillern erklingt zum ersten Mal - völlig neu und unerwartet - in den Trompeten (bzw. der Trompete) eine Vorform der Fanfare, die bis auf eine siebentaktige Unterbrechung fortgesetzt wird, bis sie das Posthorn bei Z14 übernimmt.

B'

Dazu hat Mahler ein Konglomerat der verschiedensten Themen und Motiven, die bisher aufgetreten sind, gesetzt. In den ersten drei Takten greift er dabei auf das Material bei Z6 zurück, d.h. Kuckucksthema in Terzen, dazu Sechzehntel in den Violinen bzw. hier in einer Solovioline; sequenzartig wird die rhythmische Struktur des zweiten Taktes (zwei Achtel, eine Viertel) sechsmal angeschlossen. Während diese für das Kuckucksthema charakteristischen Elemente erklingen, setzen die tiefen Streicher den Triller fort, der ein wesentlicher Bestandteil des „polyphonen“ Teils war. In T236 und T237 ertönen gleichzeitig Wachtelschlag und B19, in den folgenden beiden vier aufsteigende Töne als Umkehrung derer des Kuckucksthemas. Die weiteren vier Takte bergen vier Elemente: Sechzehntelfiguren in den Violinen, die Sequenzierung von Motiv a, B19 und B20; daran anschließend der Trompetenabgang in einer Holzbläserbesetzung. Es folgen zwei weitere Umgestaltungen des Motivs b, gleichzeitig mit dem neuen Einsatz der Fanfare – „etwas stärker als vorher“ - und dreifach geteilten ersten Violinen, der Begleitung des in T255 „wie aus weiter Ferne“ einsetzenden Posthorns, entstanden aus den begleitenden Vierteln nach Z2. Auch der Wachtelschlag tritt noch zweimal auf.

Z 12
Ü 2

Fast unmerklich vollzieht sich der Übergang; das Posthorn setzt noch acht Takte lang die Trompetenfanfare fort und beginnt erst in T264 mit seiner Melodie, die es achtzehn Takte lang „frei“ und „portamento“ vorträgt; daran schließen sich noch einmal drei Takte der Fanfare.

Z 14
II c₁

Bei Z15 erklingt ein acht- bzw. siebentaktiger (der Übergang ist fließend) Einschub, der ein wenig wie ein Reigen anmutet. Mit der Melodie des Posthorns hat er den 6/8-Takt und die Punktierung aus T270 gemeinsam, seinen Ursprung jedoch im Kuckucksthema, nämlich in den vier absteigenden Tönen (B26). Die Takte 270, 287-288 sind mit der Umkehrung von B15 bzw. Motiv a verbunden; die Violinen spielen dazu eine weitere Variante des Wachtelschlages (B27), und die Vorschläge der beiden vorhergehenden Takte erklangen schon in T152 bei Z8. Danach „nähert“ sich zum zweiten Mal das Posthorn, begleitet von zwei Hörnern. Hatte zuvor eine Klarinette einen Triller zu spielen (T289-290), so tritt er jetzt auch im Posthorn auf.

Z 15
a+

Der zweite Einschub (2/4-Takt, a tempo) basiert nur auf Elementen der ersten Teile: aber der Umkehrung der vier Sechzehntel aus B7 liegt in den Flöten eine Verknüpfung von vier aufsteigenden Tönen mit dem Trompetenabgang; auch die Vorschläge sind wieder

Z 16
a++

vorhanden. In Anschluß erklingt zum dritten Mal das Posthorn. Die rhythmische Struktur der überleitenden Fanfare ist die der Einschiebsel (s. B16).

C 3

Bei Z17 beginnt die zweite Wiederholung des ersten Teiles. Sie gründet auf der ersten Wiederholung, setzt die thematischen und motivischen Umwandlungen und Verbindungen fort. So lässt sich das Wachtelthema nurmehr an den vier Haupttönen erkennen, diese jedoch in klanglicher Verfremdung durch das Tremolo mit nachschlagender Flöte (B28). In T358 tritt zum Streichertremolo in zwei Piccoloflöten eine sequenzierte Verbreiterung des Motivs a hinzu, die in der Umkehrung schon bei Z10 erklang, und in den Violoncelli ein Kontrapunkt, der sich nur - bis auf den dritten Takt, den Motiv b bildet - indirekt aus dem bisherigen thematischen Material ableiten lässt: Verwandtschaft in Klang und Wirkung besteht mit B20, mit dem es auch den Einsatz auf dem zweiten Achtel gemeinsam hat; ein weiterer Bestandteil ist die Kuckucksquarte aus B6 (B29) . Schon vier Takte früher begannen in den Violon Triller, wesentliches Moment des "polyphonen" Teils. Bei Z18 wird die Tremolo-Version des Kuckucksthemas verknüpft mit dem Trompetenabgang. Die vier folgenden Takte (T366-369) wiederholen eine Variante von Motiv b (B30) (vgl. T248) mit einer Sechzehntelbegleitung einer Solovioline; eine weitere Viertaktgruppe verknüpft den Trompetenabgang mit B20, das allerdings anders - mit Sechzehnteln - weitergeführt wird.

Z 17
I“
A“

Z 18

Den folgenden Abschnitt hat Mahler mit „Lustig“ überschrieben (vgl. „Exkurs“). Zum ersten Mal erklingen hier dominierend die drei punktierten Achtel aus B11, verbunden mit dem Trompetenabgang und weitergeführt mit Sechzehnteln in der Phrasierung von B12.

Z 19

Bei Z20 tritt zu den punktierten Achteln und den Sechzehnteln - jetzt in den Streichern - noch der zweite Takt aus B13. Die nächsten Abschnitte (bis Z21) wirbeln die motivischen Zellen noch stärker durcheinander als wir dies schon bei Z7 gesehen haben. Zwar lässt sich noch im einzelnen der Ursprung jedes Motivs erkennen, doch hinterlassen diese Takte eher den Eindruck eines ziellosen sich vorwärts Bewegens als einer strengen Durchführungsarbeit. Versammelt sind hier: B21 (Trompetenabgang und Nachtigallenthema), Sechzehntel (Umkehrung von B7), begleitende Achtel wie bei Satzbeginn, punktierte Achtel, die Synkope aus B23, die sequenzierte Wiederholung von Motiv a. Verstärkt wird der Eindruck des Ziellosen noch durch eine harmonische Unsicherheit, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Z 20

Bei Z21 beginnt eine neue Steigerung, die gleichzeitig überleitet in eine Wiederholung des zweiten Teils von a' (dort beginnend mit T158, hier bei Z22 einsetzend). Motivisch geschieht etwa das gleiche wie bei Z19, die veränderte Wirkung hat ihren Grund in den Z22 liegenden Hornklängen. Neu bei Z22 ist lediglich die Vortragsbezeichnung „übermühtig“. Der Trompetenabgang (s. B24) ist in T430f nicht so stark gesetzt wie vor Z9. Dort kam es gerade auf den Bruch mit dem Folgenden (Nachtigallenthema) an, während bei Z23 der Übergang fließender sein soll. Hier folgt nämlich nicht mehr eine Variante des Nachtigallenthemas, sondern direkt der Abschnitt B". (Hierzu vgl. den folgenden Teil dieser Arbeit: „Folgerungen“.)

Z 21

Z 22

Statt der Triolen bzw. des 6/8-Taktes werden die Sechzehntel des chromatischen Laufes (B24) fortgesetzt. Dazu tritt im Horn eine Variante von B21. Lediglich die Trompeten erinnern mit B15 an den B-Teil. Nach und nach vermischen sich Triolen und Sechzehntel, bis auch dieser Teil in eine - allerdings nicht ganz wörtliche - Wiederholung mündet: der Takt 449 entspricht etwa T84. Dann jedoch geht es nicht wie bei Z5 weiter, sondern die einsetzende Steigerung („Sehr drängend.“ und „Vorwärts.“) wird plötzlich gebremst durch B16, die Trompetenfanfare und eine Klangfläche der Streicher mit verminderten Septimakkorden. Die Takte vom Einsatz des Solos kamen schon vor Z14 vor, hier etwas länger ausgesponnen, um nach der Unruhe des Vorhergehenden mehr Zeit zur Beruhigung zu lassen. Die Unruhe setzt sich allerdings noch fort in den Wachtelschlägen, die, wie häufig bei Mahler, „accel. ohne Rücksicht auf den Takt“ gespielt werden sollen.

Z 23
B“

Das Posthorn-Solo entspricht dem bei Z14, ist jedoch etwas verkürzt. Statt einer Reminiszenz an den Teil I wie bei Z15 nehmen die Violinen das Posthornthema „Wie nachhorchend“ auf. Lediglich der Wechsel von Dur nach Moll in T506 erinnert noch entfernt an den entsprechenden im Reigen (T291). Noch einmal erklingt das Posthorn, wie vor Z16. von zwei Hörnern begleitet.

Z 27
II‘
C4

Von Teil I bleibt bei seiner dritten Wiederaufnahme lediglich die Sechzehntelgruppe und der Wachtelschlag. Beides mündet in einer großen Steigerung in einen schneidenden es-Moll-Akkord. Daran schließt sich in Hörnern und Posaunen der Wachtelschlag in einer "Art panischer Epiphanie des vergrößerten Urmotivs"²⁶ (B31). Ein Zurücknehmen mündet bei Z32 in die Coda, die noch einmal Motive des Teils I und Fanfarenmotive aufgreift und den Satz mit einer Stretta-Wirkung zu Ende führt. Ähnlich wie im zweiten Satz der Fünften Symphonie von - Mahler - nur mit umgekehrter Intention - zerbricht die Musik noch nicht am "Katastrophenakkord", sondern wird zu einem der ganzen Symphonie angemessenen Schluß geführt. In der Fünften war es der Choral, der sich nicht durchsetzen konnte, sondern von einer Coda mit entgegengesetzter Haltung aufgefangen wurde.

Z 30
I““

2.6. Folgerungen aus den thematischen Zusammenhängen

In diesem Teil soll versucht werden, die Einzelheiten der vorangegangenen Untersuchung unter übergreifenden Gesichtspunkten zu verstehen. Dabei können natürlich nicht alle Fakten noch einmal dargestellt werden, es sollen lediglich einige Aspekte erwähnt werden, unter denen man die Fülle der motivischen und. thematischen Arbeit zusammenfassen kann.

Insgesamt haftet an allen Satzteilen außer denen des Posthorns der Eindruck des Montiertseins; als ob Musik aus einem Baukasten mit einem gewissen Fundus an motivischem Material, das aber nach allen Seiten dehnbar und veränderbar ist, zusammengesetzt wäre. Besonders deutlich wird dies an den Takten 132-158 (bei Z7 und

²⁶ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 17.

Z8). Hier zeigt schon das Notenbild als Ganzes einen anderen Charakter, als man ihn von traditionell-tonaler Musik gewöhnt ist: Variabilität (die fast an Beliebigkeit heranreicht) in der Gestaltung. Wichtig ist der Gesamtcharakter eines Komplexes, seine Funktion im Satzzusammenhang, nicht die gleiche Substanz (im engeren Sinne von motivischer Übereinstimmung). „Sind in Beethovens thematischer Arbeit gerade die kleinsten Motivzellen der Themen verbindlich für ihre Fortspinnung zu qualitativ verschiedenen Themenkomplexen; ist bei ihm die thematische Großstruktur technisches Resultat, so wandeln stattdessen bei Mahler die musikalischen Mikroorganismen inmitten der unverkennbaren großen Konturen der Hauptgestalten ohne Unterlass sich ab...“²⁷. Die Schwierigkeiten bei der Analyse rühren aber im dritten Satz daher, dass hier beide Prinzipien vermischt angewandt wurden: hier verändern sich auch die Großstrukturen, bis sie einen ganz anderen Charakter annehmen.

Dass Mahler in "Feldern" komponiert, wird besonders deutlich an den Posthorn-Passagen. Hier wird auf motivische Arbeit verzichtet und nur das Klangbild als Ganzes komponiert. Man kann wohl sagen, dass sich in diesem Satz zwei Kompositionsweisen gegenüberstehen: die motivisch-variative Arbeit und das ungebundene Sich-Entfalten, das Dahinströmen. So finden wir die bei der Untersuchung der Stellung des dritten Satzes innerhalb der Symphonie angesprochene Mittlerstellung auf der rein kompositorischen Ebene bestätigt.

Dass sich beide Prinzipien gegenseitig ausschließen, bestätigt der Verlauf des Satzes. War das erste Auftreten des Posthorns (II) noch unterbrochen von Passagen, die dem ersten Teil (I) entstammten, verschwinden diese beim zweiten Mal (II'). War beim ersten Mal der Übergang von I zu II noch fließend, ist beim zweiten Mal ein Bruch vorhanden (vor Z27), weil zwei Bewegungsrichtungen fast unmittelbar aufeinanderprallen. Von II zu I' fährt eine Fanfare in die „sich entfernenden“ Hornklänge - eine Fanfare, die nach Redlichs Beobachtung in Österreich damals als „Übungsabschluss“ beim Militär geblasen wurde und im dritten Satz die Stimmung des Posthorn-Solos zerstört²⁸. Tendenziell strebt jede motivische Arbeit nach Verknüpfung, Kontraktion, jedes Sich-Verströmen nach einem noch längeren Ausspielen. Diese beiden Tendenzen stehen sich an der letzten Nahtstelle (Z30) gegenüber und verdeutlichen zum letzten Mal, dass sie sich nicht zusammenbiegen lassen, sondern im Gegenteil immer weiter auseinanderstreben und für Utopien kein Raum bleibt.

Dass es möglich ist, Teil I bis auf einen einzigen Akkord und ein Motiv zusammenzuziehen, hat seinen kompositorischen Grund in der schon dargestellten Verwandtschaft des musikalischen Materials. Das einzige Element, das eine lyrische Entwicklung erlaubt hätte, das Thema der Nachtigall, war schon bei Z9 entsprechend umgestaltet worden und wurde in 1" vollends eliminiert - etwa nach dem Satz Heines: „Die Nachtigallen, diese unnützen Sänger, werden vertrieben werden.“ (Auch im Liedtext wurde ja ein Vogel herbeigerufen, weil der

²⁷ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 117f.

²⁸ H. F. Redlich: Alban Berg, Wien, Zürich, London 1957, S. 117 und Anmerkung 166 auf S. 363.

andere „sich zu Tode gefallen" hatte; nur ist es hier der Kuckuck, der erst sterben mußte, damit die Nachtigall ihr Lied singen kann.)

Dass es in diesem Satz eher auf eine Negation des Sich-freien-Entfaltens angelegt ist, verdeutlicht ein Zitat aus dem Lied „Das irdische Leben" von Mahler, das bei Z10 in den Klarinetten die Umgestaltung des Nachtigallenthemas fortsetzt und das im Lied zum Text: „Mutter, ach Mutter, es hungert mich" gesetzt ist (s. B33 im Notenanhang). Warum im Symphoniesatz statt der Nachtigall der Kuckuck sein Leben fortsetzen darf, dem man ja im Volksmund Falschheit nachsagt, verdeutlicht vielleicht ein Satz Marcel Prousts über die Veränderungen, die mit der fortlaufenden Zeit bemerkbar werden und durch sie bedingt sind: „Dementsprechend hatte sich darin der Ausdruck von Heiterkeit, Freimut und Unschuld in den von List und Heuchelei gewandelt."²⁹

2.7. Weitere analytische Ansätze und Beobachtungen

a) Form

Wie zu Beginn der thematischen Analyse gesagt, basiert das Geschehen in diesem Satz hauptsächlich auf thematisch-motivischer Arbeit. Versteht man nun nach Karkoschka unter Form "auf der Ebene der Kunst" ein "geistiges Aktivum"³⁰, so fällt dem Hörer an der Formbehandlung gegenüber der Struktur (Unterscheidung nach Karkoschka) ein statisches Moment auf. Das mag seinen Grund haben in der Entwicklung des Scherzos, wohl auch in der romantischen Vorstellung von Form als einem Gefäß, in das der eigentliche Inhalt zu gießen sei. Auch dort, wo sich Ansätze zeigen, Form aus dem Verlauf der Materialbehandlung zu konstituieren - etwa in den Wiederholungen (Durchführungen) von I - geht Mahler kaum über strukturelle Veränderungen hinaus, nimmt diese Entwicklungen sogar zurück durch direkte Wiederholungen (wie in I'). Die konsequente Entwicklung solcher Ansätze gelingt ihm dann erst in der Fünften Symphonie, deren erste zwei Sätze dies gewissermaßen thematisieren. Vollends losgelöst von statischen Formmomenten sind dann der letzte Satz der Sechsten und der erste der Neunten Symphonie³¹. Im zweiten Satz der Neunten dann wird die Variabilität der Zusammensetzung auf die gesamte Satzanlage übertragen.

Versucht man einmal, die vorhandenen Ansätze zusammenzufassen, kann man I als Exposition bezeichnen, I' mit Verfremdung des Materials, I'' als Neukombination (mit Wiederholungen aus I') und I''' als „Katastrophe". Die folgende Übersicht soll dies an den einzelnen Teilen verdeutlichen:

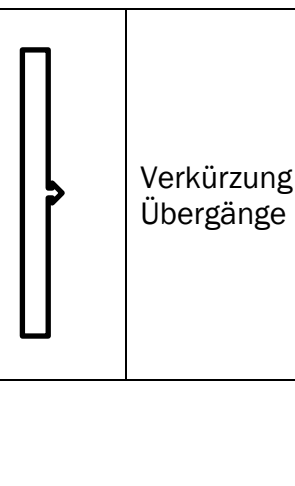
²⁹ Proust, Marcel: Auf der Buche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/M., 13 Bde. , versch. J., hier „Die wiedergefundene Zeit“, Bd.13, S. 371.

³⁰ Erhard Karkoschka: „Zur musikalischen Form und Formanalyse". In: Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Berlin 1967, S. 43.

³¹ Adorno weist auf Winfried Zilligs Bemerkung hin, dass dieser Satz „von Anfang bis Ende aus einer einzigen Melodie bestünde". Th. W. Adorno: a. a. O. S. 200,

I	a	Themenaufstellung (untereinander verknüpft)
	b	
	Ü ₁	
	B	
I'	a'	Stark verändert durch die Zusammensetzung der Motivzellen
	b'	Stark verändert durch die melodische Variation
	Ü ₁ '	bis auf die Instrumentierung gleichgeblieben
	B'	verkürzt zu einem Zwischenfeld
I''	A''	Stark verändert, neu kombinierte Zellen, dann zurück zu I'a'
	B''	b' und Ü ₁ ' fallen fort. Stark verändert, an A'' angelehnt, dann zurück zu I'B'
	Ü ₂	wird ersetzt durch ein kurzes Zwischenfeld
I'''		zusammengezogen bis auf die Sechzehntel, den Wachtelschlag (B31) und den es-Moll-Akkord

Betrachtet man einmal die Gestaltung der Übergänge von Teilen von I zu solchen von II, so stellt man auch hier eine schon in den „Folgerungen“ angesprochene Dynamisierung fest. Innerhalb von II und von II nach I' werden die Gegensätze quasi programmatisch gegenübergestellt. Von II' nach I''' übernimmt der ganze Teil bzw. der es-Moll-Akkord die Funktion der Fanfare; von I' nach II' werden nicht zwei Teile aneinandergesetzt, sondern zwei Bewegungsrichtungen prallen aufeinander.

I'	langes Dissoziationsfeld unmerklicher Übergang	II		Verkürzung der Übergänge
II	c ₁ ▶ a+ ▶ c ₂ ▶ a++ ▶ c ₃ bloße Gegenüberstellung			
II	harter Übergang durch die Fanfare	I''		
I''	kurzes Überleitungsfeld zwei Bewegungsrichtungen	II'		
II'	Bruch – zwei „Kompositionsstile“ (vgl. „Folgerungen“)	I'''		

Besondere Beachtung verdient noch der Übergang von I' zu II. Wir stellten einmal statische Momente in der Formauffassung fest, zum anderen Ansätze zu einer Dynamisierung; hinzu kam noch (vgl. „Folgerungen“) der Eindruck des Montiertseins. Dies, was wir hauptsächlich für die thematischen Beziehungen bzw. die Struktur gesagt haben, bleibt letztlich doch nicht ohne Folgen für den musikalischen Zusammenhang, die musikalische Form. Die Variabilität oder Offenheit der thematischen Beziehungen, die an manchen Stellen zutage tritt, dehnt sich aus auf den ganzen Satz. Nur so wird es möglich, „das Brüchige

einzubauen, ohne dass das Ganze zerbräche"³². "Solche Einbeziehung von Fremdem verlangte Offenheit des musikalischen Zusammenhangs, zeitweise Dispensierung eines Verlaufs, um für anderes Raum zu schaffen, auch Anpassungsfähigkeit, es hereinzuholen. In der dritten Sinfonie wird einige Zeit vor dem Zitat des Posthorns die Musik zunehmend uncharakteristisch, löst sich auch auf, während Vorankündigungen das Solo vorbereiten."³³

b) Harmonik - Instrumentation

Wollte man die Bedeutung des Harmonischen für Mahlers Werk verstehen, wäre dazu eine gesonderte Arbeit nötig, die im Rahmen dieser Analyse nicht zu leisten ist. Deshalb sollen hier nur wenige Aspekte erwähnt werden.

Auf den Wechsel von Dur und Moll im dritten Satz weist schon Paul Bekker hin: „Moll und Dur stehen fein abgegrenzt und doch innerlich verbunden nebeneinander.“³⁴ Das Kuckucksthema steht in c- Moll, das der Nachtigall in C-Dur. Das schon im „Exkurs“ erwähnte Bindeglied, der Trompetenabgang, schwankt ständig zwischen Dur und Moll, ebenso die Wiederaufnahme des Nachtigallenthemas bei Z3. So bestätigt die Harmonisierung der Themen ihre Verbundenheit untereinander.

Ähnliches gilt für den Wechsel von F-Dur und f-Moll. Das Posthorn-Solo steht in F-Dur, der Reigen bei Z15 beginnt in F-Dur und bereitet so die Stelle „wie nachhorchend“ bei Z28 vor, schlägt jedoch in T291 nach f-Moll um. In der gleichen Tonart beginnt dann der Einschub bei Z16 und verdeutlicht so seine Zugehörigkeit zu Teil I. Bei Z17 stehen sich Moll und Dur ebenfalls krass gegenüber.

Die Teile I und I' haben „c“ als Grundton, I' beginnt in f-Moll und führt dann über F-Dur (Z19), As-Dur (Z21), „c“ und „G“: wieder zurück nach C-Dur (Z23). Ähnlich ist der letzte Satzteil aufgebaut. Auch er beginnt in f-Moll (Z30), statt des As-Dur steht jedoch jetzt der es-Moll-Akkord; gleitet dann über „des“ abwärts, um mit Beginn der Coda wieder „c“ zu erreichen. Der Schluß bleibt offen, in den letzten sieben Takten erklingt keine Terz, ab Z33 alternieren „e“ und „es“.

Im allgemeinen entsprechen den motivisch-thematischen Feldern bestimmte Grundtonarten, von denen Mahler zwar vielfach abweicht (so in den Takten 89-90), aber doch nur selten wegmoduliert (in den Takten 89-90 bleibt die Dominante „g“ im Bass als Orgelpunkt). Wirkliche Modulationen oder Rückungen in entferntere Tonarten treten immer gekoppelt mit größeren Abweichungen vom motivisch-thematischen Material auf, sind nirgends Effekt um seiner selbst willen, sondern stets begründet durch eine genau ausgehörte musikalische Logik (so in den letzten beiden Wiederaufnahmen von I, auch um Z10 bei der cantablen Umgestaltung des Nachtigallenthemas, das hier stark chromatisch durchsetzt ist).

³² Th. W. Adorno: a.a.O. S. 55.

³³ D. Schnebel: a.a.O. S. 168

³⁴ P. Bekker: a.a.O. S. 123.

Einige Bemerkungen über die Instrumentierung wurden bereits im „Exkurs“ gemacht. An dieser Stelle möchte ich lediglich den „Katastrophenakkord“ bei Z31 einer genaueren Betrachtung unterziehen.

Was zuerst auffällt, ist das aus der Umgebung Herausfallende dieses Akkordes, so als würde er nicht von einem Symphonieorchester gespielt, sondern als hätte man etwa mehrere Orgeln gekoppelt. Bei näherem Hinsehen stellt man dann fest, dass diese Wirkung ihren Grund hat in einer sehr fein abgestimmten Klangfarbenmischung bei gleichzeitiger Sparsamkeit der verwandten Mittel. So wird nicht einmal das ganze Orchester bemüht: es fehlen die Oboen, zwei der acht Hörner; von den Trompeten und Posaunen sind nur drei der vier Spieler beteiligt. Bis auf eine Pauke und die große Trommel - die aber auch nur forte spielen, also bloß zur Mischung beitragen - fehlt das Schlagzeug. Hörner und Trompeten haben Dämpfer aufzusetzen, können also aus dem Gesamtklang nicht heraustreten. Ebenso spielen alle Streicher mit Dämpfer und sind zusätzlich noch vielfach geteilt. Trotz des Tremolos bilden sie auch nur einen Teil des Ganzen.

Ein weiterer Grund für die Totalität dieses Akkordes ist seine Klangbreite von mehr als sechs Oktaven, die bis auf die zwei tiefsten und die höchste eng gesetzt sind. Dass der höchste Ton die Quinte ist, verleiht ihm gleichzeitig etwas Unvollständiges, nach Veränderung Drängendes (aus dem gleichen Grund spielen die Streicher im Tremolo). Dieser höchste Ton ist der einzige, der keine Mischfarbe ist, sondern von zwei Piccoloflöten gespielt wird, alle anderen sind mehrfach mit verschiedenen Instrumenten besetzt. Die Statik des Klanges hat also einen weiteren Grund in der Vielzahl der in ihm auftretenden Interferenzen. Dass der „Katastrophenakkord“ schrill klingt, liegt an der Instrumentierung der Terz. Die höchste wird von zwei Es-Klarinetten (mit Violinen) gespielt, in den anderen Oktaven kommen hinzu: eine Trompete, eine Posaune, zwei Hörner, Violinen und Violen. (Im Notenanhang sind Akkord und Besetzung skizziert.)

Das Überraschende dieses Akkordes hat seine Ursache in dem, was vor ihm liegt: das lang atmende Posthorn-Solo und lediglich zwölf Takte in schneller Bewegung, in denen kein voller Akkord auftritt und das Crescendo nur durch die Zunahme der beteiligten Instrumente und Lautstärkenzuwachs in den Holzbläsern erreicht wird. Die Streicher bleiben im dreifachen Piano, Blechbläser fehlen völlig. Einzig das Glissando der Harfen deutet einen Takt vor Z31 etwas Besonderes an. (Eine ähnliche Wirkung erzielt Mahler im dritten Satz der Vierten Symphonie – „Ruhevoll (Poco adagio)“ mit dem plötzlichen E-Dur-Ausbruch.)

c) Rhythmus - Taktverhältnisse

Mit Ausnahme des Marschrhythmus kommt in den frühen Werken Mahlers dem Rhythmus nirgends eine eigenständige Bedeutung zu. Immer erscheinen rhythmische Eigenheiten als Folge melodisch-motivischer Veränderungen. Deutlich wird dies an den Wachtelschlag-Varianten. Eine musikalischen Zusammenhang konstituierende Rolle fällt dem Rhythmus bei Mahler erst viel später zu. Eindringlichstes Beispiel dafür ist der Rhythmus-

Charakter aus dem ersten Satz der Neunten Symphonie: Von hier führt dann eine direkte Linie zu Alban Berg: etwa der Rhythmus-Invention im Wozzeck".

Rhythmische Veränderung ist eine Möglichkeit der Variantenbildung. Dem nahe verwandt ist der Eingriff ins Metrum. "Metrische Irregularität ist die Mitgift, welche die volksliedhaften Melodien der symphonischen Prosa einbringen."³⁵ Konsequenterweise durchgeführt ist die Irregularität von Rhythmus und Metrum etwa im Trio des Scherzes der Sechsten Symphonie. Deutlich wird die ständige Abweichung vom Erwarteten aber auch an den Posthorn-Soli der Dritten Symphonie. Hier gleicht kein Abschnitt den anderen; gleichzeitig sind die Veränderungen aber so behutsam vorgenommen, dass nirgends der „beseelt improvisierenden Stimme“³⁶ Gewalt angetan wird, sie sich immer frei entfalten kann. „Die Dehnungen des Vortrags verändern auch hier metrisch die Melodie, retten sie vor trivialer Achttaktigkeit.“³⁷ Meist genügt schon eine Punktierung oder ein verlängerter Auftakt³⁸.



Was hier von der Irregularität innerhalb eines Taktes gesagt wurde, gilt auch übertragen auf größere Abschnitte. Neben Vier- und Achttaktgruppen finden sich auch Drei- und Fünftaktgruppen. Gleich bei Satzbeginn ist die dritte eine Dreitaktgruppe (T9-11), ebenso vor Z3. Beides wiederholt sich in I', den Takten 50-52 entsprechen die Takte 196-198.

Geradezu systematisch handhabt Mahler die Aperiodik in den Teilen II und II'. $a+$ ist acht, $a++$ zwölf, c_5 ebenfalls zwölf Takte lang (gerade, teilbare Zahlen) c_1 umfasst 21, c_3 25 Takte (ungerade, aber teilbare Zahlen); c_2 dauert 17, c_4 13 und c_6 19 Takte (Primzahlen). Der ganze Satz enthält zwölf Teile mit ungerader, neun mit gerader Taktzahl: bis in diese Dimensionen erstreckt sich die Irregularität des Mahlerschen Komponierens.

Über weitere Verhältnisse der Taktzahlen untereinander informiert die folgende Übersicht:

³⁵ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 142.

³⁶ a.a.O. S. 55.

³⁷ a.a.O. S. 55.

³⁸ Im Notenanhang sind die sich entsprechenden Teile zusammen aufgeführt. Die jeweils veränderte Begleitung wurde dabei unberücksichtigt gelassen. Gleiches wie für die Melodieteile ließe sich auch von den Fanfarenabschnitten sagen.

I	a	33	→	60	↑	33	↑	52	
	b	27.....		27			
	Ü1	8		↓		60			
	B	52	→						
I'	a'	55			↑	33	↑	53	
	b'	27.....					
	Ü1'	8							
	B'	18							
	Ü2	35							
II	c ₁	21	→ un-		↑	33	↑	83	
	a+	8	→ ge-						
	c ₂	17	→ gera-						
	a++	12	→ rade						
	c ₃	25	→ de						
I''	A''	85			↑	33	↑	53	
	B''	53							
II'	c ₄	13	→ unge-		↑	33	↑	44	
	c ₅	12	→ gerade						
	c ₆	19	→ rade						
I'''		28			↑	33	↑	53	
Coda		34							

2.8. Interpretation

„Ein poetischer, ein philosophischer, ein musikalischer Ideengang treffen zusammen.“³⁹

Über das Posthorn wurde bereits an verschiedenen Stellen gesprochen. Kompositorisch hat seiner Verbindung mit dem Lied "Ablösung im Sommer" wohl die Idee zugrunde gelegen, das „Immergleiche“ (Adorno) mit dem Ganz-Anderen, „Heteronomen“ (Adorno) in einem Satz zu vereinen. Welchen Entwicklungen das so Zusammengestellte unterliegt, wurde bereits dargestellt: eine Amalgamierung von beidem kann es nicht geben. Im Gegenteil: zum Schluß wird deutlich, dass, indem beides zu koppeln versucht wurde, beides aus dem Satzzusammenhang herausfällt. Ebenso exterritorial wie das Posthorn-Solo ist der „Katastrophenakkord“. Adorno erkannte als „Gattungen seiner [Mahlers] Formidee [...] Durchbruch, Suspension und Erfüllung“⁴⁰. Gewiss sind die Posthorn-Passagen Suspensionsfelder, ist der „Katastrophenakkord“ (negativer) Durchbruch. Die Adornosche Differenzierung ist aber dahingehend zu erweitern, dass beides im Extrem (wie hier im dritten Satz) zusammenfallen kann, dass das ursprünglich Heteronome gemeinsam ein neues

³⁹ P. Bekker: a.a.O. S. 110.

⁴⁰ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 60.

Niemandsland bilden kann. Aus diesem Grunde auch zerfällt der Satz nicht in seine Bestandteile, sondern wird autonomes Gebilde, Kriterium für jedes Kunstwerk.

Das Posthorn hatte in der Zeit der Romantik symbolische Bedeutung gewonnen. Es stand ein für die Sehnsucht des Individuums nach Erfüllung. Man denke nur an das Lied Schuberts vom Postboten, der den Brief von der Geliebten bringen soll. Schönstes Beispiel für die Aura, die das Posthorn umschließt, ist wohl Eichendorffs Gedicht „Sehnsucht“ (es ist dem Anhang beigegeben). Eine Verbindung mit dem Symphoniesatz versucht Heinrich Kralik herzustellen: „[...] alles lauscht in die Ferne, wo von der Straße her ein Posthorn erklingt und der Postillion eine süße, sentimental volkstümliche Weise bläst. Es ist ein traumhafter Augenblick, eine Dichter-Episode. Die Musik zaubert eine Eichendorff-Vision.“⁴¹ Die Sehnsucht nach Befreiung, die Erfüllung der eigenen Subjektivität wird übertragen auf die vermeintliche Freiheit des Postillions. Deshalb gleicht in den Posthorn-Soli kein Abschnitt dem anderen. „Darin komponiert Mahler das subjektive Rudiment aus, das Rubato des Blasenden.“⁴² Guido Adler weist auf die Eindrücke dieses Empfindens hin, die Mahler in seiner Jugend erhalten habe⁴³. Um die Jahrhundertwende jedoch war diese Zeit vergangen, konnte nur als solche bewahrt werden, „wie durch ein Fenster beleuchtet“⁴⁴ werden. „An der Utopie hält Mahlers Musik fest an den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, dass dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war.“⁴⁵

Allemaal ist der Begriff Natur, bezogen auf die Sphäre der Musik, problematisch, in Verbindung mit der Gustav Mahlers jedoch besonders. Grundsätzlich muss man hier trennen zwischen der Genese des Werkes, einschließlich aller Begleiterscheinungen und der Person des Komponisten, und dem Werk selbst bzw. unserer Stellung dazu.

Mahler besaß ein tiefreichendes, intimes Verhältnis zur ihn umgebenden Natur. Dies bildete für seine frühen Werke eine Grundlage, die es ihm ermöglichte, mit der Dritten Symphonie „die Darstellung des Naturlebens von seinen primitivsten Regungen durch alle Entwicklungskreise hindurch“⁴⁶ in Angriff zu nehmen, „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufzubauen“⁴⁷, die sich nach dem letzten Satz als Welt der allumfassenden Liebe offenbart. Diese Idee ist uns heute nicht mehr unmittelbar gegenwärtig, konnte es vielleicht auch früher nicht sein; wir können sie nur den vorhandenen Quellen entnehmen, die allenfalls in der Lage sind, eine Ahnung zu geben von dem, was den Komponisten bewegte.

Gegenwärtig ist uns heute ein in sich abgeschlossenes Werk, das uns in im wesentlichen musikalischen Dimensionen gegenübertritt. Das hat seinen Grund in

⁴¹ Heinrich Kralik: Gustav Mahler. Wien 1968, S. 42.

⁴² Th. W. Adorno: a.a.O. S. 54.

⁴³ G. Adler, a.a.O. S.

⁴⁴ D. Schnebel: a.a.O. S. 166.

⁴⁵ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 187.

⁴⁶ P. Bekker: a.a.O. S. 111.

⁴⁷ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 19.

mittlerweile veränderten Hörgewohnheiten, überhaupt in der Art und Weise, sich Musik zu nähern. Dass Rationalität im Umgang mit Kunst ihre Bedeutung hat, kann nicht bezweifelt werden, nur, ausschließlich betrieben genügt sie dem Werk genauso wenig wie ein symbolreiches Paraphrasieren. Zu denken geben sollte hier, dass Kinder und Jugendliche, wie ihre Aufzeichnungen darlegen (s. Anhang), keine Scheu vor Assoziationen haben.⁴⁸ Die größten Schwierigkeiten treten nun auf, will man den Assoziationen an Natur oder den „Naturlauten“ in Mahlers Werk, die sich nicht wegleugnen lassen und seit je die Entrüstung der Hörer hervorriefen, deutend gerecht werden.

Kompositorischer Grund war wohl vielfach die Nachahmung von Klängen aus der natürlichen Umgebung.⁴⁹ In welcher Art sie aber in das Werk eingeflossen sind, deutet auf etwas anderes. Nirgends erscheinen sie unmittelbar, sondern so nahe verwandt der Wachtelschlag einem Vogelruf scheint - sind überscharf gezeichnet und werden so zu einem Kontrast zur traditionellen Musiksprache. Das verbindet sie mit den so häufig in Mahlers Werk versprengten Klängen, die bislang in der Kunstmusik keinen Platz hatten, den Märschen und Schlageranklängen. "Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schürft er nach unerlaubtem Glück."⁵⁰ Die Unmittelbarkeit, die sich der Komponist vielleicht erhoffte, enthüllt sich nachträglich als Weg, den Menschen das zu geben, was ihnen heute, wohl weitgehend auch schon damals, vom Musikbetrieb vorenthalten wird: einführende Identifikation mit dem Erklingenden.

Die Frage nach dem, was Programm sei, läßt sich nicht bündig beantworten; zu vielfältig sind die Aspekte, die daran sich knüpfen. Schon die Arten von Programm, beginnend bei der reinen Tonmalerei über einen literarischen Vorwurf bis zum abstrakten, ideellen, lassen erkennen, dass sich letztlich alles Erklingende auf irgendein außermusikalisches Konzept abziehen läßt. Unterscheiden muß man auch die Zwecke, die Programme entstehen lassen. Einmal können sie Vorwürfe für den Komponisten sein, Leitplanken, an denen er entlangkomponiert, zum anderen solche für den Hörer. Die Programme Mahlers zu seinen ersten drei Symphonien waren ausschließlich für den Hörer bestimmt. Dass er damit allerdings mehr Verwirrung stiftete als klärte, hat er später selbst eingesehen und sie zurückgezogen.⁵¹

Schwieriger ist nun eine genaue Erörterung der Frage, wie denn Programme entstehen. Abgesehen von rationalen Gründen (dies oder jenes als Vorwurf zu benutzen) sind es wohl in den meisten Fällen Schwierigkeiten, die immer dann auftreten, wenn man nicht bloß deskriptiv über Musik sprechen will. Offenbar entspringt es einem menschlichen Bedürfnis, Erfahrungsbereiche, die der begrifflichen Klarheit entbehren, im Nachhinein dem Denken und Empfinden in Be-griffen zugänglich zu machen. Welche schon rein sprachlichen Probleme bei

⁴⁸ Wie weit diese durch Anerworbenes determiniert sind oder objektiven Gegebenheiten im Werk entsprechen, bleibt größeren Untersuchungen vorbehalten.

⁴⁹ vgl. N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 81.

⁵⁰ Th. W. Adorno: a.a.O. S. 54. Zum Vorhergehenden vgl. ebd. S. 25ff.

⁵¹ vgl. Richard Specht: Gustav Mahler. Berlin, Leipzig 1913, S. 171ff.

der Umgehung einer programmatischen Deutung auftreten, merkt man bei jeder tieferen Annäherung an ein Werk. Prinzipiell unterscheiden sich hierin Komponist und Hörer nicht, dies jedoch übersieht meist der Hörer, äußert sich der Komponist einmal über sein Werk. Und so ziehen sich mit erstaunlicher Hartnäckigkeit Verknüpfungen von Musik und Programm durch Literatur und Konzertprogramme. Bekanntestes Beispiel ist Beethovens Fünfte Symphonie; aber auch jede Schrift über Mahlers Dritte Symphonie (die vorliegende Arbeit nicht ausgenommen) verwendet in irgendeiner Weise die einst von Mahler genannten Titel.

Vollständig durchgeführte Programme sind relativ selten. meist knüpfen sich Deutungen an Einzelheiten, sind vielfach mehr oder minder objektive Assoziationen, die dann beginnen, ein Eigenleben zu führen, sich mit anderen verknüpfen. Je geschlossener das System wird, desto weiter entfernt es sich vom Werk, das es doch erklären will. Die Veränderungen, die Mahler an den Titeln seiner ersten drei Symphonien vornahm, bis sie in der überlieferten Gestalt vorlagen, deuten auf diese Beliebigkeit der großen programmatischen Entwürfe.

Je vereinzelter und subjektiver jedoch Assoziationen und Deutungsversuche auftreten, desto eher besteht die Möglichkeit, damit etwas Wahres im Werk zu treffen. Desto eher kann meist parallel Laufendes, nur selten sich Berührendes oder Schneidendes, sich zu einem Weg vereinen. Die Vielzahl von Verknüpfungen in Adornos Mahler-Buch machen das deutlich. Hier jedoch verschwimmt der Begriff Programm, wird gegenstandslos und entwickelt sich zu etwas, das Adorno einmal "einen Gehalt denkend entfalten" nannte.

Der voranstehenden Gedanken gegenwärtig sollen nun einige Momente erwähnt werden, die vielleicht dazu beitragen, das sehr diffizile Verhältnis Mahlers zum Programm zu erhellen. Zu eng waren Mahlers Deutungsversuche im Falle der Dritten Symphonie mit ihrer Komposition verwoben (sie sind ja nicht erst nachträglich entstanden), als dass das Werk davon unberührt geblieben wäre. Mahlers frühe Werke sind eng mit seiner Geisteshaltung verbunden, mit dem Wunsch, die Menschen durch das, was er zu sagen hatte, zu erreichen. In dem Maße, wie seine späteren Werke durchartikulierter werden, nimmt der Anspruch ab (gemeint ist nicht der jedem Komponisten eigene Wunsch, gehört zu werden, sondern der, Sprecher für andere und anderes zu sein), den man wohl mit dem inzwischen depravierten Zeichen "Weltanschauungsmusik" belegte. 1897 jedenfalls konnte Mahler noch an Arthur Seidl schreiben: „Sie haben recht, dass meine ‚Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt, währenddem bei Strauß das Programm als gegebenes Pensum daliegt.‘ - Ich glaube, damit haben Sie überhaupt an die großen Rätselfragen unserer Zeit gerührt, und zugleich das aut – aut ausgesprochen. - Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort‘ als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muss.“⁵²

⁵² G. Mahler: Briefe, Hg. Herta Blaukopf, Wien, Hamburg, 1982 S. 199f.

Idee, gesungenes Wort und Musik „fließen zusammen in ein einziges Neues. Dieses Neue [...] erhält seine ethische Begründung durch die Kraft, mit der hier die symbolische Bedeutung des musikalischen Kunstwerks geoffenbart wird.“⁵³ Dass die ganze Symphonie dafür steht, wurde schon dargelegt; entsprechendes gilt für die einzelnen Sätze. Paul Stefan nennt die Titel „Gleichnisse für den Aufnehmenden“⁵⁴, auch Mahler sprach häufig in gleichnishafte Formulierungen, nicht in der Absicht zu erklären, sondern um den „Empfindungskreis“ (Bruno Walter) umreißen anzudeuten. Das musikalische Material, das die Doppelfunktion erfüllt, musikalisches Material zu sein und gleichzeitig für anderes zu stehen, ist das Symbol. Das Posthorn und die Herdenglocken aus der Sechsten Symphonie sind solche Symbole. Aber auch andere Klänge, die nicht durch den common sense determiniert sind, können dazu werden: so der „Katastrophenakkord“. „Nur auf den Schluß der ‚Tiere‘ fällt noch einmal der schwere Schatten der leblosen Natur, der noch unkrystallisierten, unorganischen Materie. Doch bedeutet er hier mehr einen Rückfall in die tieferen Formen der Wesenheit, ehe sie den gewaltigen Sprung zum Geiste in dem höchsten Erdenwesen, dem Menschen, tut.“⁵⁵

Seltsam genug, dass offenbar der Komponist der einzige war, der die Tragweite und Tragik dieses Satzes ahnte, wenn auch nicht sich Rechenschaft darüber ablegte. Selbst Adorno geht kaum über die verharmlosenden Charakterisierungen früherer Schriften hinaus.⁵⁶ Hier ist nicht der Ort, alle Äußerungen zu zitieren; stellvertretend für die überlieferte Auffassung dieses Satzes ein Zitat von Paul Stefan, gefolgt von Mahlers eigenen Worten, die die Differenz deutlich herauskehren: „Aber was aus dem bekannten Lied des blasenden Schwagers geworden ist [...] zeigt, wie Mahler die hier fast aus der Tiersprache genommene alte Weise veredelt. Mit einer lustigen Fanfare [sic], dem österreichischen Militärsignal ‚Abblasen‘, empfiehlt sich die Kutsche, das Waldgespräch beginnt wieder, aber nun sehr verändert und aufgeregt. Immer gröber und derber wird das Getier, quarrt in unermüdlichem Ernst rechthaberisch daher, hört noch einmal das ferne Posthorn und. gefällt sich in seinem Singen und Tun bis zum Schluß.“⁵⁷ Mahler: „Besonders das Scherzo, das Tierstück, ist das Skurrilste und dazu wieder das Tragischeste, was je da war - wie ja nur die Musik von einem zum andern in einer einzigen Wendung mystisch uns führen kann. Dieses Stück ist wirklich, als ob die ganze Natur Fratzen schnitte und die Zunge herausstreckte. Aber es steckt ein so schauerlicher panischer Humor darin, dass einen mehr das Entsetzen als das Lachen dabei überkommt.“⁵⁸

⁵³ P. Bekker: a.a.O. S. 33.

⁵⁴ Paul Stefan: Gustav Mahler. München 1912, S. 115.

⁵⁵ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 41.

⁵⁶ vgl. Th. W. Adorno: a.a.O. S. 16f.

⁵⁷ P. Stefan: a.a.O. S. 123f.

⁵⁸ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 118

2.9. Schlußbemerkungen

Zum Schluß möchte ich noch einige Gedanken erwähnen, die sich an die Arbeit einer solchen Analyse knüpfen und teilweise schon in der Einleitung angesprochen wurden. Hört man sich nach längerer Pause die Symphonie oder nur den dritten Satz wieder an, so ist man gezwungen festzustellen, dass unbeachtet der Richtigkeit oder Falschheit des jeweils Gesagten jeder Versuch, sich einem Kunstwerk zu nähern, gleichzeitig diesem gegenüber einen Akt von Gewalt bedeutet. Darauf deutete auch Berg in einem von Redlich zitierten Brief: „Aber ich unterscheide mich wenigstens von den Fachleuten und Gelehrten, dass ich die Unmöglichkeit, den wahren Sinn der Werke der Kunst und der Natur [...] zu erfassen, [...] von vornherein zugebe und durch meine Wissenschaft nicht zu dem Schluß komme, die Seele dieser Werke zu leugnen.“⁵⁹ Auch muß man neben den objektiv im Kunstcharakter verankerten Widerständen berücksichtigen, dass man kaum jemals unbefangen an eine solche Arbeit herangeht, sondern meist mit bestimmten Erwartungen und Vorstellungen, die sich im Laufe der Zeit von der ersten Begegnung an entwickelt haben. Je intensiver man nun versucht, diese mit dem objektiv Gegebenen in Einklang zu bringen, desto ferner rückt jenes. Darüber kann man sich auch nicht hinwegtäuschen, wenn man die immanente Analyse immer weiter ausdehnt, bis man meint, beim Allgemeinen angelangt zu sein. Überhaupt scheint sich jede Annäherung an ein Werk zu polarisieren: zum rein Subjektiven und zum Objektiven, heute verkommen zum "Schwelgen in schönen Stellen" und zu Untersuchungen nach Lehrsätzen und Formeln der Informationstheorie. Nimmt man die Polarisierung jedoch ernster, so kommt Erkenntnischarakter im Sinne von Erfahrung mit dem Gegenstand nur der subjektiven Erfahrung zu, ohne jeden Anspruch auf Allgemeingültigkeit (daher das Entwaffnende in der Naivität der Kinderäußerungen); zum anderen dem philosophischen System. Nur, je extremer beides wird, desto eher verliert sich die Beziehung zum Werk. Adorno war bislang der einzige, der sich diesem Zwiespalt gestellt hat, der versucht hat, Erkenntnisse beider Pole mit der Musik Gustav Mahlers vielschichtig zu vermitteln. Dabei hebt er, ebenso wie es die Aufzeichnungen der Kinder zeigen, die traditionellen Grenzen von Beschreiben und Deuten auf - meines Erachtens (nach den Erfahrungen mit der vorliegenden Arbeit) der einzige Weg, überhaupt Aufschluß über ein Kunstwerk sich zu erhoffen.

⁵⁹ zitiert nach H. P. Redlich: a.a.O. S. 9.

3. Anhang

3.1. Materialien:

a) Steinbach am Attersee

„Mahler wohnte mit seiner Schwester Justi in einem Gasthof. Für seine Arbeit hatte er sich ein eigenes ‚Komponierhäuschen‘ bauen lassen. Es stand auf einer Wiese zwischen dem Gasthof und dem Seeufer. In dem kleinen Raum hatten Tisch, Sessel, Sofa und ein aus Wien herbeigebrachtes Klavier Platz. Schon am frühen Morgen suchte er dieses Arbeitssanktuarium auf und blieb dort bis zum Mittag. Es war ‚bei Todesstrafe‘ verboten, ihn dort zu stören. Natalie Bauer-Lechner, die im Sommer bei Justi und Gustav weilte, erzählt, welche Mühe es oft kostete, die von Mahler geforderte Ruhe zu gewährleisten. ‚Um die zahlreichen Dorfkinder für ihn unschädlich zu machen, hatten wir ein ganzes System ausgedacht, sie fern und still zu halten. Es war ihnen nicht nur verboten, einen Fuß auf Mahlers Wiese zu setzen oder am See bzw. im See zu spielen und zu baden, sondern auch auf der Straße und in den Häusern durften sie sich nicht mucksen, was wir durch Bitten und Versprechungen, Naschwerk und Spielzeug erreichten. Kam ein Leiermann oder wandernde Musikanten, so stürzte man sogleich mit einem ‚Abfindungszehnerl‘ auf sie los, dass sie mitten im Ton verstummten. Aber auch jedes Getier: Hunde, Katzen, Hühner und Gänse konnten ihres Lebens in unserer Nähe nicht froh werden.“

„Bruno Walter, der von Mahler Einzelheiten über das Werk erfuhr, noch ehe er es hören durfte, konnte diese Angaben ergänzen. Mahler, so berichtete Walter, blieb nicht die ganze Zeit in seinem Komponierhäuschen - er wanderte auf der Wiese umher, lief auch oft hügel auf und machte größere Spaziergänge, kehrte aber jedesmal wieder zurück, um ‚die Ernte in die Scheune zu bringen‘. Höchst angeregt kam er dann zum gemeinsamen Mittagessen, das unter lebhaften Gesprächen verlief.“⁶⁰

"An einem herrlichen Julitage kam ich mit dem Dampfer (in Steinbach) an; Mahler erwartete mich am Landungssteg und schleppte trotz meinem Protest meinen Koffer eigenhändig den Steg hinunter, bis er ihm von einem dienstbaren Geist abgenommen wurde. Als mein Blick auf unserem Wege nach seinem Haus auf das Höllengebirge fiel, dessen starre Felswände den Hintergrund der sonst so anmutigen Gegend bilden, sagte Mahler: ‚Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen – das habe ich alles schon wegkomponiert‘ und er sprach sofort vom Aufbau des ersten Satzes, dessen Einleitung in der Skizze den Titel trug ‚Was mir das Felsgebirg erzählt‘.“

„Unser Sommer in Steinbach verging in ruhigem Gleichmaß, das eine Grundbedingung für Mahlers Schaffen war; denn das eigentliche Komponieren mußte in den Ferien vollendet werden, wollte er mit der fertigen Partiturskizze in die Stadt zurückkehren. Die definitive Instrumentation und ihre letzte Ausfeilung konnte dem Winter vorbehalten bleiben, Inspiration und Schaffensprozeß waren dagegen mit Mahlers Dirigententätigkeit unvereinbar. Gegen

⁶⁰ K. Blaukopf: a.a.O. S. 144

Ende des Sommers kam endlich der Tag, an dem mir Mahler die beendete Dritte vorspielen konnte. Aus unseren Unterhaltungen, die von der Nachwirkung seiner vormittägigen Ekstasen erfüllt gewesen waren, kannte ich die geistige Atmosphäre der Symphonie lange vor ihrem musikalischen Inhalt. Trotzdem war es für mich als Musiker ein ungeahntes, ein umstürzendes Erlebnis, das Werk selbst durch ihn am Klavier kennenzulernen. Die Gewalt und Neuheit der Tonsprache betäubten mich förmlich - auch überwältigte mich, in seinem Spiel die schöpferische Glut und die Erhebung zu fühlen, aus denen das Werk entstanden war. Jetzt erst und erst durch diese Musik glaubte ich ihn erkannt zu haben; sein ganzes Wesen schien mir eine geheimnisvolle Naturverbundenheit zu atmen; wie tief, wie elementar sie war, hatte ich immer nur ahnen können und erfuhr es nun unmittelbar aus der Tonsprache seines symphonischen Weltentraums. Wäre er ein ‚Naturliebhaber‘ im gewohnten Sinne des Wortes, dachte ich, etwa ein Gartenfreund, ein Freund der Tiere, seine Musik wäre ‚zivilisierter‘ ausgefallen. Aber was ich immer unbewußt gefühlt hatte - seine dionysische Naturerfülltheit -, sprach hier als musikalischer Urlaut aus letzten Wesenstiefen. Ich glaubte, ihn durch und durch zu sehen: wie in ihm die starre Gewalt des Felsgebirges wucherte, in ihm die zarte Blume lebte, wie er in dunklen Urtiefen den Tieren des Waldes nachfühlte, deren Lust und Lebhaftigkeit, deren Scheu und Drolligkeit, deren Grausamkeit und Wildheit den dritten Satz inspiriert hatten - ich sah ihn und ich sah Pan in ihm. Zugleich aber fühlte ich in ihm auch den sehnsüchtigen Menschen, der mit seiner Ahnung über die Grenzen des irdisch Zeitlichen hinausdringt, und von dem mir die letzten drei Sätze Kunde gaben. So fiel Licht von ihm auf sein Werk und strahlte von dem Werk auf ihn zurück."⁶¹

b) Briefe an Anna von Mildenburg

„Steinbach am Attersee, 6. Juli 1896

Dafür sollt ihr aber etwas Schönes bekommen. Der Sommer marschiert ein, da klingt es und singt es, wie Du Dir es nicht vorstellen kannst! Von allen Seiten sprießt es auf. Und dazwischen wieder so unendlich geheimnisvoll und schmerzvoll, wie die leblose Natur, die in dumpfer Regungslosigkeit kommendem Leben entgegenharrt. Es läßt sich das nicht in Worten ausdrücken."⁶²

"Steinbach am Attersee, 18. Juli 1896

Aber ich habe es Dir doch geschrieben, dass ich an einem großen Werk arbeite. Begreifst Du nicht, wie das den ganzen Menschen erfordert, und wie man da oft so tief drin steckt, dass man für die Außenwelt wie abgestorben ist. Nun aber denke Dir ein so großes Werk, in welchem sich in der Tat die ganze Welt spiegelt - man ist sozusagen selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt. Ich habe es Dir doch schon so oft erklärt - und Du mußt es akzeptieren, wenn Du wirklich Verständnis für mich hast. Sieh, das mussten alle lernen, die mit mir leben sollen. In solchen Momenten gehöre ich nicht mehr mir ... Es sind furchtbare Geburtswehen, die der Schöpfer eines solchen Werkes erleidet, und bevor sich das

⁶¹ Bruno Walter: Gustav Mahler. Berlin, Frankfurt/M., 1957, S. 3 und S. 32f.

⁶² G. Mahler: Briefe a.a.O. S. 161.)

alles in seinem Kopfe ordnet, aufbaut und aufbraust, muss viel Zerstretheit, In-sich-versunken-Sein, für die Außenwelt Abgestorben-Sein vorhergehen... Meine Symphonie wird etwas sein, was die Welt noch nicht gehört hat! Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimes, das man vielleicht im Traume ahnt! Ich sage Dir, mir ist manchmal selbst unheimlich zumute bei manchen Stellen, und es kommt mir vor, als ob ich das gar nicht gemacht hätte. Wenn ich nur alles so fertig bekomme, wie ich es mir vornehme."⁶³

"Dass ich sie (die Dritte) Symphonie nenne, ist eigentlich unzutreffend, denn in nichts hält sie sich an die herkömmliche Form. Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen. Der immer neue und wechselnde Inhalt bestimmt sich seine Form von selbst. In diesem Sinne muss ich stets erst wieder lernen, mir meine Ausdrucksmittel neu zu erschaffen, wenn ich auch die Technik noch so vollkommen beherrsche, wie ich, glaub' ich, jetzt von mir behaupten kann."⁶⁴

c) Polyphonie

„Als wir nun Sonntags darauf mit Mahler denselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern auch Militärmusik und ein Männergesangverein dort etabliert hatten, die alle auf derselben Waldwiese ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musizieren vollführten, da rief Mahler: ‚Hört ihr’s? Das ist Polyphonie und da hab ich sie her! - Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleichviel, ob es in solchem Lärme oder im tausendfältigen Vogelsang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur dass sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.“⁶⁵

d) „Des Knaben Wunderhorn“

Des Antonius von Padua Fischpredigt⁶⁶

Antonius zur Predig
Die Kirche findt ledig.
Er geht zu den Flüssen
Und. predigt den Fischen;
Sie schlag'n mit den Schwänzen,
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
Sind all' hieher zogen,
Haben d' Mäuler aufrissen,
Sich Zuhörens beflissen:
Kein Predig' niemalen
Den Karpfen so g'fallen.

⁶³ G, Mahler: Briefe a.a.O. S. 162f.

⁶⁴ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 19.

⁶⁵ N. Bauer-Lechner: a.a.O. S. 147.

⁶⁶ Aus "Des Knaben Wunderhorn, Auswahl, Wiesbaden, o. J.

Spitzgöschete Hechte,
Die immerzu fechten,
Sind eilend herschwommen,
Zu hören den Frommen:
Kein' Predig niemalen
Den Hechten so g'fallen.

Auch jene Phantasten,
So immer beim Fasten,
Die Stockfisch' ich meine,
Zur Predig erscheinen:
Kein' Predig niemalen
Den Stockfisch so g'fallen.

Gut' Aalen und Hausen,
Die Vornehme schmausen,
Die selber sich bequemem,
Die Predig; vernehmen:
Kein' Predig niemalen
Den Aalen so g'fallen.

Auch Krebsen, Schildkroten,
Sonst langsame Boten,
Steigen eilend vorn Grund,
Zu hören diesen Mund:
Kein' Predig niemalen
Den Krebsen so g'fallen.

Ablösung im Sommer⁶⁷

Kuckuck hat sich zu Tode gefallen
An einer hohlen Weiden.
Wer soll uns diesen Sommer lang
Die Zeit und Weil vertreiben?
Ei, das soll tun Frau Nachtigall,
Die sitzt auf grünem Zweige.
Sie singt und springt, ist allzeit froh
Wenn andere Vögel schweigen.

Der Himmel hängt voll Geigen⁶⁸

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden,
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel,
Lebt alles in sanftester Ruh';
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben,
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Fisch' große, Fisch' kleine,
vornehm' und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständ'ge Geschöpfe:
Auf Gottes Begehren
Antonium anhören.

Die Predig geendet,
Ein jedes sich wendet,
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben.
Die Predig hat g'fallen;
Sie bleiben wie alle.

Die Krebs' gehn zurücke,
Die Stockfisch bleiben dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predig vergessen.
Die Predig hat g'fallen,
Sie bleiben wie alle.

⁶⁷ Zitiert nach P. Bekker, a. a. O. S. 123.

⁶⁸ (Aus "Des Knaben Wunderhorn", a.a.O.)

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet;
Wir führen ein geduldigs,
Unschuldigs, geduldigs,
in liebliches Lämmlein zum Tod.
Sankt Lukas den Ochsen tut schlachten
Ohn' einigs Bedenken und Achten,
Der Wein kost't kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Engel, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut' Spargel, Fisolen,
Und was wir nur wollen,
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit.
Gut' Äpfel, gut' Birn' und gut' Trauben,
Die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Straßen
Zur Küche sie laufen herbei.

Sollt' etwa ein Fasttag ankommen,
Die Fische gleich mit Freuden anströmen.
Da laufet Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein;
Willst Karpfen, willst Hecht, willst Forellen,
Gut' Stockfisch und frische Sardellen?
Sankt Lorenz hat missen
Sein Leben einbüßen,
Sankt Martha die Köchin muß sein.

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden,
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen,
Sankt Ursula selbst dazu lacht,
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten,
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht!

e) J. v. Eichendorff: Sehnsucht

Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte in weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschluchten,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
in dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lautenklang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht. -

3.2. Kinderbeispiele für ein assoziatives Musikverstehen

Ein Leben, vielleicht ein Kind, das spielt. Dieses Kind erlebt schwere Stunden und lustige Stunden. Dann passiert etwas Tragisches, aber das Kind kommt schnell darüber hinweg. Dann passiert das Gleiche nochmal. Aber auch diesmal kommt es darüber hinweg. Es bemerkt erst später, was es verloren hat und trauert dem noch lange nach. Dann kommt ein kleiner Lichtblick, aber das Kind findet seine Fröhlichkeit nicht wieder. Und wieder passiert etwas. Das Kind wird trauriger und trauriger. Es wird durch seine Traurigkeit krank und immer kränker. Es stirbt. (14 J.)

Unmöglichkeit, sämtliche Empfindungen in Worten auszudrücken, Zwang zur Vernachlässigung des Unbewußten. (16 J.)

Ein kleiner, langsam fließender Bach in einem sich liebenden Wald. Tiere (Rehe, Hirsche, sitze, kleine Tiere) in harmonischer Ordnung. Ein sonniger Tag im Sommer. Eine Wiese mit Blumen, Schmetterlingen etc. Ein kleiner Vogel, der irgendwohin fliegt. Ein aufziehendes Gewitter, leichter Regen. Ein Sonnenuntergang in den Bergen. Eine Welt der Ordnung, des

Friedens und der Zufriedenheit, der Harmonie. Menschen bei der Arbeit, Streit (vielleicht zwischen einem Mann und einer Frau oder ein Kampf unter Tieren), Versöhnung, Trauer und Freude, Frieden; irgendeine Gefahr bedroht den Frieden, irgendwer siegt in (..) Kampfe, es bleibt offen, wer. (15 J.)

Alles fällt über mich zusammen, ich rutsche - immer tiefer - jetzt bin ich angekommen - im 6. oder 7. Himmel? aber er wird immer wieder zerstört. so etwas Gemeines. Alles Trug. Gut, dass ich das Stück kenne - es kommt gleich wieder ein sehr schöner Klang -Warum läßt das Stück einen nicht einmal zur Ruhe kommen? Dabei verführt es so unwiderstehlich zum Träumen - schlafen - aber man darf ja nicht schlafen -- (15 J.)

Tanz im Mittelalter mit verschiedenen Unterbrechungen. Postkutsche, Turmbläser, Wiegenlied, der Tag ist zuende. Der Großvater sieht aus dem Fenster und erinnert sich an seine Jugendzeit. Dabei geht die Sonne unter. Jäger gehen auf die Jagd. Es beginnt eine Schlacht. Die Schlacht ist aus: es ist wieder Ruhe wie vorher. Erinnerungen an die Vergangenheit, die Welt ist schön, Ein Schiff auf hoher See geht unter. (16 J.)

Frühlingsstimmung, Vogelgezwitscher, Bach, leichter Wind mit Böen, Schläfer mit verzerrten Träumen, Fliegengesumm, Schwüle, sehr langsam auffrischend, Gewitter, der Sch(l)äfer wacht von den Träumen auf durch einen Regenschauer, (Wirklichkeit), Donner in der Ferne, prasselnder Regen, der Schläfer eilt und stellt sich unter, (wieder frohgelaut), Er überlegt, was anderen passiert sein könnte. Er trinkt und wird vom Rausch befallen, der stärker wird. Er träumt vom Sonnenschein und hört Vogelstimmen. Der Rausch wird stärker, Der Übermannete denkt an nichts mehr, Er wird im Schlaf geschüttelt und beruhigt sich wieder. Plötzlich wird er aus dem Schlaf geschüttelt und muß gehen. Er ärgert sich und eilt wütend weiter, Er erfreut sich aber bald an der Natur. Er wird von einem Reiter mitgenommen und reitet in schnellem Galopp davon. Er kann sich kaum festhalten und fällt und wird betäubt durch den Sturz. (Er sieht Sterne) Er schlummert. Es tröpfelt. Er erwacht und geht durch den Regen weiter. Er verschwindet. Ein Gespann jagt an ihm vorbei. Er ruft! Das Gespann verschwindet. Verzweifelt geht er weiter. Er kommt an einen Fluß und wird im Sturm übergeschifft. Er fällt aus dem Boot und ertrinkt. (14 J.)

Einzug des Frühlings, durch Kälteperioden unterbrochen. Dazwischen das Singen der Vögel, die den Winter bezwingen wollen. Dann hört man den Trauergesang für die Lebewesen und Blumen, die den Kampf der Naturgewalten nicht überstanden haben. Plötzlich schwingt die traurige Musik in Jubel und Freude um, weil die kalte Jahreszeit besiegt worden. Noch einmal geschieht ein Unglück. Die beiden Mächte prallen noch einmal aufeinander. (15 J.)

Ein Betrübter Mensch (vielleicht auch verzweifelt) geht durch einen Wald, klagend, denkt über die vergangenen Geschehnisse nach, gerät in Wut und begehrt auf; danach wieder bedrückende Ruhe; begegnet Tieren und irgendwelchen Erscheinungen (z.B. Hexen). Zwischendurch kommt er auf freundlichere Gedanken um dann wieder in Trübsinn zu verfallen. In der Ferne Jagdhörner; sieht vielleicht Feen oder Elfen, fängt an zu träumen, wird

aus den Träumen herausgerissen, beinahe bedrohliches Brausen ist zu hören, die ‚Hexen‘ scheinen wieder zu kommen und ihn zu verwirren; erneuter Trübsinn und erneute Einsamkeit, wieder Ruhe, plötzliches wieder aufbrausen, zum Schluß scheinen sich sämtliche bösen Geister gegen ihn verschworen zu haben; erschöpft bricht er zusammen. (16 J.)

3.3. Notenbeispiele

The musical score consists of 31 numbered measures across ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, melodic lines, and specific markings:

- Measure 1:** Starts with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a quarter note followed by an eighth note.
- Measure 2:** Contains a trill (tr) over a quarter note, labeled as 'Motiv a'.
- Measure 3:** Continues the melodic line with a quarter note.
- Measure 4:** Features a triplet of eighth notes.
- Measure 5:** Shows a series of eighth notes.
- Measure 6:** Includes an octave marking '8va' and a triplet of eighth notes.
- Measure 7:** Continues with eighth notes.
- Measure 8:** Features a series of eighth notes with accents.
- Measure 9:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 10:** Continues the eighth-note pattern.
- Measure 11:** Features a melodic line with eighth notes and a quarter rest.
- Measure 12:** Includes a triplet of eighth notes, labeled as 'Motiv b'.
- Measure 13:** Shows a quarter note followed by a quarter rest.
- Measure 14:** Features a quarter note followed by a quarter rest.
- Measure 15:** Includes a triplet of eighth notes.
- Measure 16:** Shows a series of eighth notes.
- Measure 17:** Features a melodic line with eighth notes.
- Measure 18:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 19:** Includes a melodic line with eighth notes and a quarter rest.
- Measure 20:** Features a melodic line with eighth notes.
- Measure 21:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 22:** Includes a melodic line with eighth notes.
- Measure 23:** Features a melodic line with eighth notes.
- Measure 24:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 25:** Includes an octave marking '8va' and a long melodic line with eighth notes.
- Measure 26:** Features a melodic line with eighth notes.
- Measure 27:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 28:** Includes a melodic line with eighth notes.
- Measure 29:** Features a melodic line with eighth notes.
- Measure 30:** Shows a melodic line with eighth notes.
- Measure 31:** Includes a melodic line with eighth notes and a quarter rest.

32 Trompetermusik

33 Das irdische Leben

Mut-ter, ach Mut-ter, es hun- gert_ mich.

264 293

266 295

489 324

491 326

268 434

276 301

272

329 510

Zusammenfassung der Wachtelschlagvarianten (nach Intervallen geordnet)

Musical score for 'Zusammenfassung der Wachtelschlagvarianten (nach Intervallen geordnet)'. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system contains measures 4, 5, 16, 6, and 8va, with the label 'Takt 46'. The second system contains measures 1, 22, 27, and 3, with the label 'Takt 311'. The third system contains measures 7, 31, and 13. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Der es-Moll-(Katastrophen-)Akkord

Musical score for 'Der es-Moll-(Katastrophen-)Akkord'. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system contains the label '2 Picc.'. The second system contains the label '8' and the instrument list: '2 Fl., Harfen, Vln.', '2 Es-Klar., Vln.', '2 Klar., Vln.', '1 Klar., 1 Trp., Vln.', and '1 Trp., Vln.'. The third system contains the instrument list: '1 Trp., Vln.', '2 Cor., Vln.', '2 Cor., Vln.', and '2 Cor., Vla.'. The fourth system contains the instrument list: '1 Pos., Vla.', '1 Pos., Vla.', '1 Pos., Vla.', '2 Fag., Vc.', and '1 Fag., Vc., K. baß, Pauke'. The fifth system contains the instrument list: 'K. fag., B. tuba, K. baß' and 'Gr. Trommel'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

3.4. Noten- und Literaturverzeichnis

Noten

Mahler, Gustav: 2. Symphonie c-Moll. Universal-Edition (948), Wien, Leipzig 1897.

ders.: 3. Symphonie d-Moll. Universal Edition (950), Wien, Leipzig o. J.

ders.: "Ablösung im Sommer". In: Lieder und Gesänge, Heft III, tief. B. Schott's Söhne, Mainz (834).

Literaturverzeichnis

Adler, Guido: Gustav Mahler. Wien 1916.

Adorno, Theodor W.: Mahler. Frankfurt/M. 1969.

ders.: Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers. In: Impromptus. Frankfurt/M., 3. Aufl. 1970.

Bauer-Lechner, Natalie: Erinnerungen an Gustav Mahler. Leipzig, Wien, Zürich 1923.

Bekker, Paul: Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin 1921.

Blaukopf, Kurt: Gustav Mahler. Wien, München, Zürich, 2. Aufl. 1969.

Brod, Max: Gustav Mahler. Frankfurt/M. 1961.

Kralik, Heinrich: Gustav Mahler. Wien 1968.

Mahler, Alma: Erinnerungen an Gustav Mahler. Frankfurt/M., Berlin 1971.

Mahler, Gustav: Briefe 1879-1911 (Hg. Alma Maria Mahler). Berlin, Wien, Leipzig 1924.

Mahler, Gustav: Briefe, Hg. Herta Blaukopf, Wien, Hamburg, 1982.

Redlich, Hans Ferdinand: Alban Berg. Wien, Zürich, London 1957.

Schnebel, Dieter: "Das Spätwerk als neue Musik". in: Gustav Mahler. Tübingen 1966.

Schreiber, Wolfgang: Gustav Mahler. Reinbek 1971.

Specht, Richard: Gustav Mahler. Berlin, Leipzig 1913.

Stefan, Paul: Gustav Mahler. München 1912.

Walter, Bruno: Gustav Mahler. Berlin, Frankfurt/ M. 1957.

Ferner wurde zitiert aus:

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M., 4. Aufl. 1970.

Domin, Hilde (Hg.) : Doppelinterpretationen. Frankfurt/M. 1969/71.

"Des Knaben Wunderhorn (Auswahl), Wiesbaden o.J.

Heine, Heinrich: Werke in 5 Bänden. Berlin, Weimar 1968.

Karkoschka, Erhard: "Zur musikalischen Form und Formanalyse". In: Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Berlin 1967.

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/M., 13 Bde. , versch. J.