

Wer die Cellokantilene zu Beginn der siebten Symphonie in E-Dur von Anton Bruckner studiert, wird mit einem ganztaktigen Anschwung konfrontiert. Der zweite Gedanke in h-Moll (T 51ff.) ist in Halben komponiert, der dritte Gedanke (T 123ff.) in Vierteln. Selbst bei so grossangelegten und epischen Werken wie der Siebten von Bruckner zeigt sich bei genauer Hinsicht deutlich, dass das innere Tempo der musikalischen Gedanken mit jeder Zone zunimmt.¹¹ Die terrassenartige Zuständigkeit der statischeren Themen wird in den dynamisch konzipierten Zwischenzonen organisch vermittelt.

Je länger die Sonatensätze in der Romantik werden, desto vielgestaltiger zeigen sich die einzelnen Zonen, die ihrerseits oft in mehrere Teile untergliedert sind. Entsprechend stellt sich immer drängender die Frage, was diese teils riesenhaften Sätze und Zonen zusammenhält. Die Aufmerksamkeit mag von vielen anderen Aspekten beansprucht sein, der rhetorisch-rhythmisch-dramatische Prozess jedoch zeigt sich dabei verborgen oft als roter Faden.

Gustav Mahler

Wie verhalten sich die erarbeiteten Kriterien bei einem so untypischen Sonatensatz wie dem Kopfsatz der dritten Symphonie in d-Moll von Gustav Mahler? Ist von der dargelegten Dynamik des Wienerklassischen Sonatensatzes noch etwas aufzufinden?

Auf die Introduktion folgt ab Takt 25 eine höchst zerklüftete Hauptthemen-Zone, der man durch die Reduktion auf *eine* Pulsation nicht gerecht zu werden scheint. Vielmehr lebt dieser Hauptthemenkomplex von insgesamt sieben (!) charakteristischen Motiven und Einstellungen, die allesamt den Ausgangsakkord, den d-Moll Dreiklang, auf je eigene Weise inszenieren. Mit jeder Gestalt wird er auf andere Art und farbig instrumentiert in Erregung versetzt, durch überlange Vorhalte, durch Leit- oder Nebentoneinstellungen, äusserste rhythmische Präzision mittels Tonrepetitionen oder spieltechnische Trübung, durch farblich

¹¹ Vgl. S. 106.

wirksame Triller oder gar harmonischen Niemandsländern mit Glissandi, die sich aus Distanz erst allmählich wieder in den Tonikadreiklang zurückarbeiten. Dieser Zone insgesamt eine Pulsation zuzuordnen, ist so gesehen abwegig. Allerdings zeigt sich der Wert der ganzen Note als Folie im Hintergrund all dieser Motive. Keines der sieben Motive ist in einem kleineren Puls konzipiert. Gleich einem Mobile formieren sich im ersten Themenkomplex die verschiedenen Gestalten und Motive immer wieder neu über die Dauer von mehr als 100 Takten. Die Zeit fließt langsam und teils stockend.

Die Überleitung beginnt mit Takt 132 und mündet in Takt 164 bereits in die Wiederholung der ersten Hauptthemenzone. Mahler verzichtet an dieser Stelle auf die zweite und dritte Themengruppe, zu viel hat sich bis zu diesem Punkt schon ereignet, als dass der Satz und damit die Rezipierenden noch aufnahmebereit wären. Der Halbepuls als Folie für die verschiedenen Motive ist jedoch unüberhörbar in der Überleitung. Bemerkenswert ist auch das Verhältnis der Ausdehnungen: das Hauptthema dauert 107 Takte, die Überleitung gerade noch 32 Takte. Die Verjüngung in der Ausdehnung der beiden Teile der ersten Exposition ist auffällig.

Mit der Wiederholung der Exposition erscheint eine verkürzte Wiederkehr des Hauptthemenkomplexes, wodurch die Symphonie an Schwung gewinnt. Die Hauptthemenzone ist reduziert auf 61 Takte, ehe die nur mehr 29 Takte umfassende Überleitung (T 225) einsetzt und in Takt 254 in den Seitenthemenkomplex auf der Tonikaparallele in F-Dur führt. Das Seitenthema umfasst lediglich 19 Takte und steht im Halbepuls. Die Verjüngung der Formteile bis zu diesem Zeitpunkt spricht für sich. Mit Takt 273 tritt die Musik in die Zone der Erörterung und mit ihr in eine sich immer mehr zuspitzende Emphase, die sich schliesslich mit dem Posaunen-Einsatz und dem Beginn der Durchführung in Takt 369 entlädt. Davor allerdings wird schrittweise der Viertelpuls aktiviert. Eine kadenzierende Schlussgruppe vermeidet Mahler, um den Satz als Ganzes im Fluss zu halten. Am ehesten könnte die Motivik in Takt 315 diese Funktion übernehmen. In den Takten 317–330 macht sich denn auch der Viertelpuls am kräftigsten hörbar, ehe ein Nebeneinander von Halben und Vierteln ab Takt 331 für die Rückführung zum langsameren Puls für den Durchführungsbeginn besorgt ist.

So zerklüftet die Musik sich auch zeigen mag, die Spuren der Wiener klassischen Sonatenexposition sind ihr eingeschrieben und prägen den symphonischen Gang auch in dieser spätromantischen Schöpfung.

An diesem Punkt wäre zu erforschen, ob aus dem klassisch-romantischen Verkürzungsdenken ein kompositorisches Prinzip erwachsen ist, das sich in Kompositionen unterschiedlichster Art niederschlagen kann und sich manifestiert als innere Dramatisierung der Form. Die gewählten Beispiele von Schubert bis Mahler lassen erahnen, dass in der Musik der Romantik in unzähligen Werken die Technik der Verkürzung und Verdichtung der Wiener Klassiker in stets neuer Ausprägung weiterlebt. Die Sonatenformen mögen sich zersetzen, ihre Formteile zergliedern, das Gerippe der thematischen Themenverhältnisse aber ist erstaunlich oft getragen vom rhythmisch-metrischen Mittel der Verkürzung sowie der formalen Konzeption von statisch-thematischen Pfeilern mit vermittelnden und intensivierenden Zwischenzonen. Das dramatische Gespür bietet den Komponierenden Raum für stets frische Inszenierungen der zweifachen Übersetzung des inneren Tempos. Allerdings bekommen in diesem Zuge auch andere Strategien wie Dehnung oder Auflösung der musikalischen Zeit eine immer wichtigere Bedeutung. Denn fast parallel mit der Ausbildung der Verkürzungsstrategien der musikalischen Zeit in der Wiener Klassik beschäftigt die Komponierenden Weitung, Dehnung und Verlangsamung als Reaktion auf die Verkürzungsstrategie. Überhaupt werden die Eingriffe in die rhythmisch-metrische Struktur immer vielfältiger und reicher. Dies bietet reiche Nahrung für viele weitere Untersuchungen, denn gar reichhaltig und vielgestaltig sind die Phänomene, die sich, auch als Folge der inneren Dramatisierung, in der Sonatenexposition entwickelt haben.