

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Herchenröder

Kontinuum – Diskontinuum

Formbildung bei Mahler, Ives und Ligeti

Die in der Literatur zu Gustav Mahlers Symphonik immer wieder diagnostizierten ›Formbrüche‹ lassen sich mit den herkömmlichen Kategorien der Formenlehre nicht befriedigend analysieren und erklären. Der Text schlägt deshalb als zusätzliches Untersuchungskriterium das Begriffspaar ›Kontinuum‹ und ›Diskontinuum‹ vor, das unabhängig von bekannten Kategorien der Formenlehre verwendet werden und zu einem tieferen Verständnis von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Kompositionsweisen verschiedener Komponisten und der Anlage verschiedener Werke beitragen kann. Die Problematik und Begrifflichkeit wird anhand von Beispielen Gustav Mahlers vorgestellt und dann auf Musik von Charles Ives und György Ligeti übertragen, wobei als zusätzliches Hilfsmittel die Theorie und Technik der Montage nach Pudovkin fungiert.

Common categories in musical theory of form fail to analyze and explain what studies on Gustav Mahler's symphonies have described as disruptions of the (sonata) form. The text therefore suggests, as an additional set of analytical tools, the conceptual pair of "Continuity" and "Discontinuity", to be used independently of the well-known categories of musical form, that can contribute to a deeper understanding of similarities and differences of compositional methods used by different composers. Examples from Mahler's symphonies illustrate the problem and introduce the explanation of the concept, which later is applied on music by Charles Ives and György Ligeti, Vsevolod Pudovkin's montage theory serving as a supplementary means of analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: continuum; discontinuum; Diskontinuum; Form; form; Ives; Kontinuum; Ligeti; Mahler; Montage; montage; Pudovkin

Durch die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Musik Gustav Mahlers zieht sich wie ein roter Faden die Diagnose ihrer Formbrüche. Schon 1921 prägte Paul Bekker für entsprechende Partien den Begriff des ›Durchbruchs‹¹, und Theodor W. Adorno, der Bekkers Begriff übernahm, bezeichnete den Durchbruch gar als eine der grundlegenden Mahlerschen Formkategorien. Über die

1 Vgl. Bekker 1921.

Reprisenvorbereitung im 1. Satz der I. Symphonie, wo eine Fanfarenstaffel in die vorangehende musikalische Steigerung unvermittelt hineinfährt, schreibt er beispielsweise: »Der Riß erfolgt von drüben, jenseits der eigenen Bewegung der Musik. In sie wird eingegriffen.«² Und weiter heißt es: »Die Idee des Durchbruchs, die dem gesamten Symphoniesatz seine Struktur anbefiehlt, überflügelt die traditionelle, die er flüchtig noch entwirft.«³ Bekanntlich verstand Adorno das Phänomen des ›Durchbruchs‹ als Einbekenntnis des Scheincharakters von Kunst und interpretierte es als das Hineinwirken gesellschaftlicher Wirklichkeit in das musikalische Werk: »Was die Immanenz der Gesellschaft versperrt, kann der Immanenz der Form nicht glücken, die jener abgeborgt ist.«⁴

Aber auch ein adornokritischer Autor wie Hans Heinrich Eggebrecht bleibt in der Negation von dessen Position der Denkfigur des Formbruchs verpflichtet, wenn er schreibt: »[...] umgekehrt wird die ästhetische Maxime der Formautonomie seitens des Signals als unzureichend, als selbst nur Schein bloßgestellt.«⁵ Mit anderen Worten: Die Idee der autonomen Form wird zwar als Fiktion demaskiert, bleibt aber als Bezugsgröße präsent, und zwar gerade durch ihren Bruch.

Äußerungen Mahlers scheinen dieses Verständnis seiner Musik zu unterstützen, so beschreibt er beispielsweise gegenüber Natalie Bauer-Lechner die abrupte Reprisenvorbereitung im 1. Satz der IV. Symphonie mit dem folgenden Bild: »Wo die Verwirrung und das Gedränge der erst geordnet ausgezogenen Truppen zu arg wird, versammelt sie ein Machtruf des Kommandanten mit einem Schläge wieder zur alten Ordnung unter seine Fahne.«⁶ Die Analogie – ›Eingriff von außen‹ in ein ablaufendes Geschehen – lässt sich unmittelbar auf einen musikalischen Formverlauf übertragen und ist dementsprechend als Bruch von ›Formimmanenz‹ interpretiert worden.⁷

Formbruch-Diagnosen wie die beschriebenen haben eines gemeinsam: Sie setzen ein präexistentes Formschema voraus, von dem angenommen wird, Komponisten seien darauf aus, es zu befolgen. Nun lässt sich bei Mahler allerdings allenthalben eine unübersehbare Gleichgültigkeit gegenüber Formvorgaben beobachten, und zwar auch dort, wo bisher niemand ›Formbrüche‹ moniert hat.

2 Adorno 1960, 11.

3 Ebd., 13.

4 Ebd.

5 Eggebrecht 1982, 91.

6 Kilian 1984, 164.

7 Vgl. z. B. Floros 1985, 32.

Nehmen wir als Beispiel wieder den 1. Satz der I. Symphonie und unterstellen als Folie ein Sonatenhauptsatzschema: Seine Exposition bringt weder ein zweites noch gar ein drittes Thema; dort, wo man nach Maßgabe der Tonartendisposition den Seitensatz erwartet (ab T.84), kommt überwiegend Motivmaterial der Hauptgruppe zum Einsatz. Nicht nur kein Bruch also, vielmehr zusammenhangvolles Weiterspinnen am angefangenen Netz motivischer Bezüge, dies aber unter Missachtung überlieferter Formdispositionen.

Angesichts einer derartigen Indifferenz gegenüber vermeintlichen Formvorgaben stellt sich die Frage, in welchem Grade Formimmanenz im Sinne der Befolgung von Schemata ein Kriterium ist, das zum Verständnis von Mahlers Musik beitragen kann. Gibt es andere oder weitere analytische Zugänge, um den Gesetzen dieser Musik auf die Spur zu kommen?

Dazu ein Blick auf die ›Durchbruchs‹-Fanfaren aus dem 1. Satz der I. Symphonie (ab T.352). Ihre Funktion ist klar: Sie kündigen einen wichtigen Augenblick in der Form an, und der an den klassischen Sonatenhauptsatz gewöhnte Hörer erwartet dem gemäß die Reprise. Damit erfüllen die Fanfaren genau die gleiche Aufgabe wie der Dominant-Orgelpunkt an entsprechenden Stellen in Beethovens Sonaten: Sie sind ein formales Signal und dienen der Orientierung des Hörers. Als Indiz hierfür kann man die Tatsache werten, dass die Mahler-Literatur gemeinhin unmittelbar nach dem Fanfaren-Ende den Beginn der Reprise ansetzt, und dies, obwohl dort gar nicht das 1. Thema erklingt. Vielmehr erscheinen erst Varianten zweier anderer Themen, die Mahler in der Überleitung zwischen Exposition und Durchführung eingeführt hatte; erst dann folgt die mehr oder weniger erkennbare ›reguläre‹ Reprise.

Mahlers Fanfaren münden also in eine neuartig konzipierte Reprise als Sammelpunkt bisher exponierten thematisch-motivischen Materials. Dabei ist gegenüber Beethoven lediglich die Art des formalen Signals verändert: Der nach wie vor vorhandene Orgelpunkt wird durch die auffälligere Fanfare ergänzt und gewissermaßen überhöht, aber die formale Position des Signals bleibt im Prinzip erhalten, zumindest dann, wenn man sich darauf einlässt, den Reprisesbegriff im beschriebenen erweiterten Sinn zu akzeptieren, wie es die Mahler-Rezeption bisher getan hat.

Wenn ich hier von ›Signal‹ spreche, so meine ich dies erst einmal syntaktisch, etwa in dem Sinne, wie man vom ›musikalischen Doppelpunkt‹ in der klassischen Sonatenexposition unmittelbar vor dem Einsatz des Seitensatzes spricht, als ein Funktionselement in einem Formgefüge.

Aber unbestreitbar erfüllt die Fanfare ihre Funktion deshalb so effektiv, weil sie bereits vor ihrem sinfonischen Einsatz durch den Gebrauch in alltagsmusikalischen Zusammenhängen eine semantische Codierung erhalten hat, die musikalisch dem entspricht, was Mahler gegenüber Bauer-Lechner zur Fanfare im ersten Satz der IV. Symphonie in ein Bild gefasst hat: Achtung! Eingriff von außen! Änderung des aktuellen Zustands! usw. Es ist diese semantische Ebene des Begriffs, die Eggebrecht meint, wenn er von Signalen spricht: Da Mahlers Fanfaren-Signale durch ihren »(gleichsam) vokabularen Charakter«⁸ inhaltlich wie formal unmittelbar verständlich sind, können sie das analog verwendete, überlieferte Formsignal des Beethoven'schen Dominant-Orgelpunkts ergänzen (so wie in den Eröffnungssätzen der I. und II. Sinfonie) oder sogar in seiner Funktion ersetzen (z. B. im Kopfsatz der IV. und im Finale der I. Sinfonie, wo ihnen zwar immer noch Orgelpunkte unterlegt sind, die jedoch tonal in eine ›falsche‹ Richtung weisen und deshalb in ihrer ›Verbindlichkeit‹ eingeschränkt erscheinen).

Schaut man sich nun solche Fanfaren genauer an, so stellt man fest, dass sie keineswegs als Fremdkörper auftreten: Vielmehr sind sie mit der motivischen Substanz von Mahlers Sätzen eng verwoben. In der I. Sinfonie z. B. gehen aus der Urformel der Komposition, der fallenden Quart, die in der langsamen Einleitung exponiert wird und sich von dort aus in verschiedene Motivbereiche hinein entwickelt bzw. ausbreitet, neben der ›Durchbruchs‹-Fanfare auch ein ›Choral‹, das erste Expositionsthema und das erste Repräsenthema hervor (Bsp. 1).

Damit haben die Signale Teil an der großen Substanzgemeinschaft aller Motive und Themen, die in der Regel über Mahlers Sätze geworfen ist und die auf der Ebene der musikalischen Bausteine für einen durchgehenden Zusammenhang sorgt.

Fassen wir zusammen: Austausch bzw. Ergänzung eines formalen Signals durch ein anderes und Einbindung der Signale in das strukturelle Netz einer formungsgreifenden Substanzgemeinschaft – kann man angesichts dieser Tatsachen von einem Bruch der Formimmanenz sprechen?

Mahler modifiziert lediglich durch die ›Reprise‹ ein vorgegebenes Formschema – die von der Mahler-Literatur diagnostizierte ›Bruchstelle‹ erweist sich dagegen sogar in einem traditionellen Formverständnis als formal sinnvoll und darüber hinaus strukturell-motivisch in das Werk integriert. Ein Bruch entsteht dort nur auf der semantischen Ebene, durch die Verwendung einer vorkodierten musikalischen ›Vokabel‹ in einem Kontext ansonsten inhaltlich ›neutralen‹ musikalischen Materials.

8 Eggebrecht 1982, 67.

a. *pp*

b. *pp*

c. *pp*

d. *ff*

e. *ff*

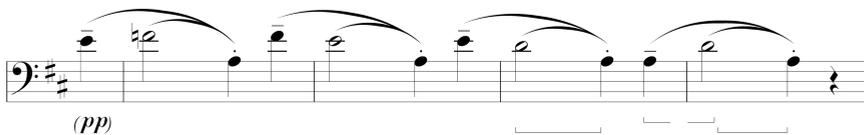
Beispiel 1: Gustav Mahler, I. Symphonie, 1. Satz: a. Ur-Quart; b. »Choral«; c. 1. Expositionsthema T. 63f., Vc., Kb.; d. 1. Reprisen thema T. 358ff., Hr. 1, 3 und 5; e. »Durchbruchs«-Fanfare T. 352, Trp. 1 und 3

Nun beruht ja die Diagnose der »gescheiterten Form« auf Wahrnehmbarem: Unbestreitbar fahren die Fanfaren der kulminierenden Steigerung in die Parade. Es stellt sich also die Frage, wodurch der Eindruck eines Bruches entsteht, auch wenn die Form gesichert erscheint und der Zusammenhang auf der Ebene der Struktur gewahrt ist. Offenbar hängt die Antwort mit dem Kontext zusammen. Mahler bewirkt den Bruch, indem er die Signale gegenüber dem, was voran geht, isoliert:

- Harmonisch endet die Durchführung auf einem dominantischen verminderten Septakkord in b-Moll. Die Fanfaren setzen mit D-Dur-Dreiklangsbrechungen ein; eine kadenzierende Beziehung zwischen dem Akkord und den Fanfaren besteht also nicht.

- Die Motivik der vorangehenden Steigerung ist rhythmisch und melodisch weitgehend liquidiert, sie hat sich im Wesentlichen auf die in Achteln durchlaufende Repetition eines Terzengangs in den Bassinstrumenten reduziert. Dagegen heben sich die melisch und rhythmisch konturierten Dreiklangsbrechungen der Fanfare deutlich ab.

Aber selbst hier: Steigerung und Fanfaren sind harmonisch-melodisch über das liegende *a* verbunden, das bereits vor Eintreten der Fanfaren und außerdem (in den Hörnern) in deren Rhythmus erklingt. Und: Die vorangehende musikalische Steigerung basiert auf einem Thema, das genauso wie die Signale aus der Ur-Quart entwickelt wurde - es ist das zweite der beiden Themen, mit denen Mahler die Reprise dieses Satzes einleitet (Bsp. 2).



Beispiel 2: Gustav Mahler, I. Symphonie, 1. Satz, Reprisenvorfeld T. 199ff., Violoncelli

Mahler ›inszeniert‹ also eher einen Bruch, als dass er ihn ›real‹ eintreten ließe. Wie soll man ein derartiges Verfahren mit den Mitteln der Formanalyse beschreiben? Die tradierten Begrifflichkeiten erweisen sich als wenig trennscharf:

Im Sinne der Substanzgemeinschaft über die Ur-Quart müsste man sowohl das Durchführungsende als auch die folgenden Fanfaren als weit entwickelte ›Ableitungen‹ bzw. ›Varianten‹ des Ur-Motivs bezeichnen, aber natürlich beschreibt diese Perspektive etwas, das Mahler eher verstecken als offenkundig werden lassen wollte, und wird deshalb der Wirkung der Passage in keiner Weise gerecht. Soll man von ›Kontrast‹ sprechen? Aber ein solcher wäre ja eher als dialektische, beziehungsstiftende Fügung zu verstehen; ich zitiere die Formenlehre von Clemens Kühn, der Kontrast und Gegensatz synonym verwendet: »Der Gegensatz verbürgt Zusammengehörigkeit und Abrundung«. ⁹ Das ist hier ganz sicher nicht der Fall. Aus dem gleichen Grunde fällt das scheinbare Paradoxon der ›kontrastierenden Ableitung‹ als Erklärungsmodell aus. ›Verschiedenheit‹? Oder gar ›Beziehungslosigkeit‹, eine Kategorie, die Kühn in Abhebung von der ›Verschiedenheit‹ postuliert hat? Diese letztere wäre ja das, was die

9 Kühn 1987, 22.

Diagnose eines Formbruchs rechtfertigte: Plötzlich setzt etwas gänzlich Neues ein. Wir haben schon festgestellt, dass auch das hier nicht zutrifft.

An Mahlers Kompositionsweise wird klar, wie viel Ermessensspielräume all diese Kategorien bieten, wie viel Semantisches ihnen anhaftet: Wie muss denn ein musikalisches Verhältnis genau beschaffen sein, damit man es als ›kontrastierend‹ und nicht als ›variativ‹ oder gar ›beziehungslos‹ auffasst? Angesichts der Menge an musikalischen Details und Zusammenhängen, die es in Untersuchungen wie dieser zu berücksichtigen gilt, erweist sich die gängige Begrifflichkeit außerdem als zu einfach, zu sehr auf die Dimensionen eines Themas und die Konturen klar erkennbarer musikalischer Gestalten bezogen. Zur Erklärung des Zusammenwirkens größerer Formteile und musikalischer Abläufe taugt sie nicht. Ebenso zeigt sich auch der von der Mahler-Literatur verwendete Begriff des ›Bruchs‹ als ungenau, da er eine formale, eine technische, eine strukturelle, eine semantische und eine ästhetische Seite hat und je nach Belieben in einem oder mehreren Aspekten verwendet wird.¹⁰

Das Problem, Mahlers kompositorisches Verfahren analytisch zu erfassen, ist also nicht zuletzt auch ein begriffliches. Um Situationen wie die beschriebene, also die kontextuelle Trennung musikalischer Abläufe bei gleichzeitiger struktureller Anbindung an das Gesamtgeschehen, angemessen zu charakterisieren, schlage ich deshalb vor, ein anderes Begriffspaar zur Hilfe nehmen, das ich nur auf die kontextuelle Ebene der Musik beziehen möchte: ›Kontinuum‹ und ›Diskontinuum‹. Als ›Diskontinuum‹ soll dabei die Unterbrechung des kontextuellen Zusammenhangs in der Mehrzahl der für eine Zäsur relevanten Parameter gelten, als ›Kontinuum‹ deren Gegenteil.

Kontinuum und Diskontinuum beschreiben die Relation zwischen zeitlich aufeinander folgenden musikalischen Abläufen (Formteilen, Prozessen, Gestalten) im Hinblick auf deren Verbindung und können damit nur kontextbezogen verwendet werden, wohingegen die bekannten ›formbildenden Kräfte‹ Wiederholung, Variation, Kontrast und Verschiedenheit strukturelle Aussagen über das Verhältnis zwischen Gestalten im Hinblick auf ihre Eigenschaften machen; sie können strukturell (im Sinne eines Netzwerkes motivischer Bezüge) und/oder kontextuell (im Sinne des unmittelbaren Bezugs zweier aufeinander folgender Gestalten) verwendet werden.

10 Adorno z.B. versteht ihn primär formal und sekundär semantisch, Eggebrecht mehr stilistisch und ästhetisch.

Die Überlegungen machen deutlich, dass es sinnvoll ist, zwei Arten formalen Zusammenhangs zu unterscheiden: strukturellen (den Mahler stets über ein Netzwerk von Bezügen absichert, darin vergleichbar Brahms und Schönberg) und kontextuellen (den er bisweilen unterbricht).

Mahlers Bild der ungeordnet marschierenden Truppen, die durch einen Macht-ruf wieder zur Ordnung versammelt werden, kann im Sinne dieser Unterscheidung verstanden werden: Es beschreibt die Unterbrechung eines laufenden Prozesses, nicht den willkürlichen Eingriff in eine wohlgeordnete Struktur: ein Diskontinuum also, den Riss des kontextuellen Zusammenhangs. Über strukturelle Bezüge sagt dies nichts aus.

Indem das Diskontinuum in Mahlers Sinfonien gewissermaßen an der Oberfläche der Form liegt und deshalb deutlich wahrnehmbar ist, konnte es als Bruch der Formimmanenz missdeutet werden; wenn man aber unter Formimmanenz oder gar Formautonomie (ganz im Sinne Adornos) mehr verstehen will als das schlichte Befolgen von Formschemata, deren Gültigkeit ohnehin noch zu beweisen wäre, muss man angesichts der Divergenz zwischen kontextuellem Diskontinuum und strukturellem Zusammenhang gängige Bruch-Theorien wohl mit einem Fragezeichen versehen.

Kontinuum und Diskontinuum bedingen sich gegenseitig und sind bei Mahler gewissermaßen das formale Resultat seiner Arbeit mit Substanzgemeinschaft. Als fast beliebig wählbares Beispiel diene der Beginn der VI. Symphonie (Bsp. 3).

The image shows a musical score for the beginning of the VI. Symphony, 1. Satz. It consists of three staves. The top staff is for VI.I (Violin I), the middle staff is for VI.II,1 (Violin II), and the bottom staff is for T.I, Vc.2 (Trombone I and Violoncello II). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score starts with a dynamic marking of *f* (forte). The VI.I staff has a melodic line with a *sf* (sforzando) marking. The VI.II,1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* marking. The T.I, Vc.2 staff has a bass line with a *f* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are brackets under some notes in the VI.I and VI.II,1 staves.

Beispiel 3: Gustav Mahler, VI. Symphonie, 1. Satz, Anfang, Substanzgemeinschaft

Entwickelnd-varierend gewinnt Mahler aus den Tonwiederholungen des Beginns durch die melische Minimalabweichung des Halbtons und die rhythmische Minimalabweichung der ›wegzuckenden‹ Sechzehntel ein prägnantes melodisches Motiv, das in mehreren Variationsstufen chromatisch aufwärts geführt

wird. Ab hier, dem eigentlichen Beginn des Themas (T. 6), generiert sich dann der Hauptsatz durch Variation und Anreicherung des vorhandenen Materials ständig neu, kreist um immer ähnliche, aber nie gleiche Formulierungen und wird schließlich durch Liquidation motivischer Bezüge behutsam ›abgebaut‹.

Es folgt ein starker Bruch: Paukenrhythmus (T. 57–58), Dur-Moll-Signal (T. 59–60), Choralsatz (T. 61ff). Ist das hier neu? Keineswegs: Die Tonwiederholungen der Pauke, die Chromatik des Dur-Moll-Wechsels und die halbtongepprägten Oberstimmen des Choralsatzes sind in der Auseinanderfaltung des sinfonischen Ur-Motivs in den ersten drei Takten angelegt. Man könnte sie als entwickelte Stufen in einem Variationsprozess auffassen, der eine andere Richtung als das Hauptthema genommen hat, den man aber bis zu diesem Punkt nicht verfolgen konnte; kontextuell isoliert, bilden sie gegenüber dem Bereich des Hauptthemas nunmehr eigenständige musikalische Regionen.

Weder werden hier also voneinander verschiedene Materialien zusammengefügt noch spannungsvoll kontrastierende Motive oder Themen: Aus einem identischen Urgrund stammende Bausteine entwickeln sich und reihen sich in ihrer entwickelten Form unverbunden – diskontinuierlich – ›parataktisch‹ aneinander. Paradoxaerweise scheint gerade die langanhaltende, kontinuierlich entwickelnde Arbeit an einem Motivbereich solche Parataxe nötig zu machen: Die ausdauernde Beschäftigung mit einem Element, seine permanente Variation und Verknüpfung, erschöpft sich und erzwingt den Neuanfang. Entwicklung und Parataxe bedingen sich bei Mahler auf der Ebene der Form also gegenseitig.

Nüchtern betrachtet handelt es sich bei der ›Formbruch‹-Diagnose der Mahler-Literatur also um die Beschreibung der spezifisch Mahler'schen Variante einer parataktischen Syntax. Über deren semantische und allgemein ästhetische Aspekte und erst recht deren postulierte soziale Auslöser ist damit noch nichts gesagt.

Wie kommt es dann, dass man Mahlers diskontinuierliche Syntax so oft semantisch deutete? Neben dem Vokabelcharakter vieler Mahlerscher Prägungen, den Eggebrecht herausgearbeitet hat, scheint hier paradoxaerweise auch ein formales Phänomen wirksam zu sein, es hängt unmittelbar mit der Frage nach Kontinuität und Diskontinuität zusammen: Mahlers im Prinzip kontinuierlich-entwickelnde Kompositionsweise schafft die Erwartung, das musikalische Werk als zusammenhängendes Ganzes erfassen zu können. Wo die Musik durch die Trennung von Formteilen diskontinuierlich wird, versucht der Hörer und mit ihm der hermeneutisch tätige Interpret, das gefährdete Kontinuum selbst zu generieren. Da mikrostrukturelle Zusammenhänge sich im Normalfall eher der Analyse als der unmittelbaren Wahrnehmung erschließen, liegt offenbar der

rettende Rekurs auf ›Inhaltliches‹ als verbindende Meta-Ebene des Verständnisses nahe.

Der Hörer bzw. Interpret verhält sich hierbei ähnlich wie der Zuschauer gegenüber dem Film: Filme sind formal eine Folge von Montagen, also inhaltlich-formalen Diskontinuen, die der Rezipient durch aktives Mitvollziehen zu einem sinnvollen Ganzen zusammenbindet. Der russische Filmemacher und Theoretiker Pudovkin hat dies in seiner Filmtheorie ausführlich beschrieben und kommt dabei zu der These, dass die Montage, wenngleich als Technik das Aneinanderschneiden verschiedener Einzeleinstellungen, auf der ästhetischen Seite gerade im Konstituieren von Zusammenhang bestehe.¹¹ Ich halte es durchaus für möglich, dass ähnliche Überlegungen Mahler beim Komponieren geleitet haben mögen, auch wenn er es offenbar nötig fand, den Zusammenhang seiner Werke zusätzlich auf struktureller Ebene abzusichern. Ganz sicher aber sind seine Werke immer wieder im Sinne von Pudovkins Montagetheorie rezipiert worden.

Kontinuum und Diskontinuum bieten als analytische Kategorien mehr als nur einen Zugang zur Musik Gustav Mahlers. Das mag ein abschließender Blick auf zwei andere Komponisten und ihre Werke andeuten, zuerst auf Charles Ives' berühmte *Unanswered Question*:

Der Befund scheint auf den ersten ›Blick‹ ähnlich zu sein wie bei Mahler: Unverbundenes Material wird zusammengefügt¹², der Hörer ergänzt ›zwischen den Zeilen‹ und kommt auf diese Weise mehr oder weniger von selbst zur Rekonstruktion des latenten Programms. Kein Wunder also, das Ives und Mahler als vermeintliche ›Erfinder‹ der musikalischen Montage immer wieder in einem Atemzug genannt werden.

Schaut man aber genauer hin, so werden die Unterschiede zwischen beiden Komponisten überdeutlich: Ives setzt alles daran, den ›strukturellen Zusammenhang‹ zwischen den verschiedenen Bauelementen seines Stücks möglichst gering zu halten – unterschiedliches Tonmaterial in Streichern und Bläsern, andere Tempi, andere Dynamik, und keine strukturelle Vernetzung: Das atonale Trompetenmotiv hat mit dem satten G-Dur der Streicher nichts gemein. Auf der anderen Seite sorgt Ives aber mit der durchlaufenden Streicherspür für ein durchgehendes ›kontextuelles Kontinuum‹.

Im Zusammenwirken mit der Struktur- und Parameteranalyse erhellt die Untersuchung von Kontinuität bzw. Diskontinuität also greifbare Unterschiede:

11 Vgl. Pudovkin 1998, insbesondere 77.

12 Kühn nutzt das Beispiel wiederholt zur Demonstration von ›Beziehungslosigkeit‹ (1987, 23).

Die untersuchten Mahler-Stellen erweisen sich als strukturell aufeinander bezogen, aber diskontinuierlich, Ives' Stück hingegen als strukturell beziehungslos (›montiert‹), aber kontinuierlich. Beide Komponisten streben also einen musikalischen Zusammenhang an, allerdings auf völlig unterschiedliche Weise; bei beiden spielt das Zusammenspiel von formalem Kontinuum bzw. Diskontinuum und der Strukturebene konzeptionell eine entscheidende Rolle.

Werfen wir nun noch einen Blick auf György Ligeti, der in Aussagen zu seiner Musik den Begriff des ›Kontinuums‹ selbst verwendet. Er benutzt ihn für seine Klangkompositionen, allerdings mit stärkerem Akzent auf der Disposition des Materials, also im Grunde satztechnisch: ›Kontinuierlich‹ ist ihm, was zusammenhängend erklingt, also z.B. die ineinanderfließenden Cluster in *Atmosphères*. Die gegenteilige Gestaltungsweise belegt er mit dem Ausdruck »das vollkommen Zerhackte, Zersplitterte«¹³ und bringt sie u.a. in Zusammenhang mit seinen Staccato-Kompositionen wie dem Metronomstück *Poème symphonique* oder dem Pizzicato-Satz aus dem II. Streichquartett. Im hier vorgeschlagenen formalen Verständnis von ›Kontinuum‹ sind aber beide Verfahren nur zwei Seiten einer Medaille: Das *Poème symphonique* erweist sich darin ebenso wie über weite Strecken *Atmosphères* als kontinuierlich, da die Überlagerung von unterschiedlichen, in sich aber gleichförmigen Bewegungsmustern ähnlich wie die Cluster in *Atmosphères* einen einheitlichen, nicht unterbrochenen Verlauf bilden.

›Kontinuierlich‹ im satztechnischen Sinne, gehorchen nun interessanterweise auch Ligetis Klangkompositionen¹⁴ der Aufeinanderfolge von Kontinuum und Diskontinuum als formbildenden Wirkungsmechanismen. Deutlich wird dies z.B. an den berühmten Absturzstellen in *Atmosphères* (Buchstabe G) und *Volumina* (Ziffer 15).

Wie Mahler arbeitet auch Ligeti auf beiden Seiten der Zäsuren mit Varianten aus dem gleichen Ur-Material (Cluster), fasst dieses Material aber jeweils von einer neuen Seite aus an. Wohl nicht ganz zufällig hat man die ›Bruchwirkung‹ dieser Partien wie Mahlers Fanfaren ganz im Sinne der Pudovkin'schen Montage-theorie semantisch verstanden – Harald Kaufmann deutete sie in *Atmosphères* als Sturz »in tartaro«¹⁵ und machte u.a. an ihr seine Interpretation der Komposition als Requiemparaphrase fest.

13 Zitiert nach Nordwall 1971, 144.

14 Ebenso wie Kompositionen, die dem ›zerhackten‹ Typus zugehören – lediglich das Metronomstück ist als gleichzeitiges Experiment und ästhetisches Statement hiervon ausgenommen.

15 Kaufmann 1964, 396.

Mahlers Umgang mit Kontinuum und Diskontinuum, sein musikalisches Denken in großen Formblöcken, die ein Hauptmaterial entwickeln und die gegeneinander zwar durch kontextuelle Isolation parataktisch abgegrenzt, aber durch Substanzgemeinschaft wieder strukturell zusammengebunden sind, erweist sich so als ein syntaktisches Paradigma, das in der Musik des 20. Jahrhunderts auf verschiedene Weise weiterentwickelt worden ist. Auswirkungen und Parallelen etwa im Werk Arnold Schönbergs oder Hans Werner Henzes, um nur zwei sehr unterschiedliche Positionen anzusprechen, bleiben zu untersuchen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1960), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bekker, Paul (1921), *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin: Schuster & Loeffler.
- EGgebrecht, Hans Heinrich (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, München: Piper.
- Floros, Constantin (1985), *Gustav Mahler*, Bd. 3: *Die Symphonien*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kaufmann, Harald (1964), »Strukturen im Strukturlosen«, *Melos* 31, 391–398.
- Kilian, Herbert (1984), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg: Wagner.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Nordwall, Ove (1971), *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz: Schott.
- Pudovkin, Wsewolod I. (1998), »Über die Montage«, in: *Texte zur Theorie des Films*, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, hg. von Franz-Josef Albersheimer, Stuttgart: Reclam, 77–99.

© 2022 Martin Herchenröder

Universität Siegen [University of Siegen]

Herchenröder, Martin (2022), »Continuum – Discontinuum. Form formation in Mahler, Ives and Ligeti« [Continuum – Discontinuum – Form formation in Mahler, Ives and Ligeti], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 99–110. <https://doi.org/10.31751/p.248>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022