Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Schwierigkeiten der Mahler-Interpretation : ein Versuch am Beispiel des ersten Satzes der Dritten Symphonie

Autor: Danuser, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835376

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schwierigkeiten der Mahler-Interpretation
Ein Versuch am Beispiel des ersten Satzes der Dritten Symphonie

HERMANN DANUSER

Mit Bedacht lässt unsere Überschrift in der Schwebe, ob die folgenden Ausführungen eher der hermeneutischen oder der aufführungspraktischen Seite des äquivoken Begriffes Interpretation gelten. Möglichkeit und Notwendigkeit dieser Äquivokation selbst, der die musikwissenschaftliche Forschung bisher wenig Augenmerk gewidmet hat[1], sollen nämlich anhand eines bestimmten Beispiels, des ersten Satzes der Dritten Symphonie von Gustav Mahler, erörtert werden. Dies bedeutet nichts anderes als den Versuch, eine hermeneutische Interpretation des Satzes – sie darf nicht unmittelbar, sondern einzig vermittels einer stringenten Formanalyse entfaltet werden – in zentrale Begriffe seiner aufführungspraktischen Interpretation umzuformulieren und diese alsdann, um sie nicht im luftleeren Raum abstrakter Reflexion anzusiedeln, mit der Wirklichkeit der in Schallplatten festgehaltenen Aufführungen der Dritten und einigen ihrer Rezensionen zu konfrontieren. Leider kann die geschichtliche Dimension der Mahler-Interpretation in diesem Rahmen nur ungenügend berücksichtigt werden, zum einen, weil sämtliche Aufnahmen der Dritten vergleichsweise jüngeren Datums sind, zum andern aber, weil die verschiedenen Deutungen, die ihr im Laufe eines Dreivierteljahrhunderts zuteil wurden, nicht in Form einer Wirkungsgeschichte expliziert, sondern nur ansatzweise in unsere eigene Interpretation eingebracht werden können. Dem von dezisionistischer Seite zu erwartenden Vorwurf, der Verfasser würde damit die Vielfalt möglicher Deutungen eines komplexen Gebildes normativ einengen und in naiver Weise in die neusachliche Position zurückfallen, die annahm, es könne von einem musikalischen Werk eine einzige «objektive», «ideale» Interpretation geben, möchte er mit

1 Gemeint ist selbstverständlich nicht, die Literatur über Probleme musikalischer Interpretation sei von geringem Umfang oder Gewicht, sondern vielmehr, dass innerhalb der Interpretationsforschung, soweit sie sich mit der Musik seit der Wiener Klassik befasst, eine wissenschaftsgeschichtliche Kontinuität – wohl auch mangels institutioneller Stützen im Lehrbetrieb der Universitäten und Musikhochschulen im deutschsprachigen Raum – kaum besteht und dass sich erst in jüngster Zeit auch hier Tendenzen abzeichnen, die darauf zielen, die Verbindung von Musiktheorie, Werkanalyse und musikalischer Praxis, eine Verbindung, die früher – man denke zum Beispiel an Adolf Bernhard Marx, an Hugo Riemann, Heinrich Schenker und August Halm, aber auch an die Schönbergschule – nahezu selbstverständlich erschien, von neuem zu intensivieren.

dem Hinweis darauf begegnen, dass die «ideale» Interpretation eines Werkes keineswegs ein empirisches Faktum, keine der früher, gegenwärtig oder in Zukunft existierenden Klangrealisationen desselben, sondern die konkrete, geschichtlich wandelbare Idee dessen ist, wie der integrale Sinngehalt eines musikalischen Verlaufes als klingende Form in Erscheinung treten kann und soll. Wenn von Begriffen aufführungspraktischer Interpretation die Rede ist, so nicht um eine musikalische Beschreibung zu bezeichnen, die nach Art der Schenkerschen Analysen Takt für Takt voranschreitet, sondern vielmehr um das Verfahren zu charakterisieren, die für den ersten Satz der Dritten, an dem traditionelle Analysekategorien meist hilflos abprallen, spezifisch gültigen Formprinzipien im Hinblick auf mögliche daraus ableitbare Regeln der Aufführungspraxis zu betrachten.

Der im folgenden beschrittene Weg besteht somit methodisch aus drei Schritten: erstens einer hermeneutischen Interpretation, die auf einer Form- und Strukturanalyse der Musik beruht, zweitens einer daraus abgeleiteten aufführungspraktischen Interpretationsanalyse und drittens einer vergleichenden Interpretationskritik, die sich deren Ergebnisse zum Urteilsmassstab nimmt. Der erste, Formanalyse und hermeneutischen Interpretation umfassende Schritt braucht an dieser Stelle nicht in extenso durchgeführt werden, da der Verfasser bereits in anderem Zusammenhang dem ersten Satz von Mahlers Dritter Symphonie eine Studie gewidmet hat [2]. Wir können uns hier darauf beschränken, die Kernpunkte jener Analyse in knapper, konzentrierter Form darzulegen, müssen freilich dem Leser empfehlen, überall dort, wo ihm die analytischen Resultate und hermeneutischen Begriffe infolge der notgedrungenen Gerafftheit der Darstellung nicht hinreichend abgeleitet und ausgewiesen erscheinen mögen, den gesamten Interpretationskontext jener Studie zu berücksichtigen, innerhalb dessen sie erst ihren vollen, präzisen Sinn erhalten.

Der riesige erste Satz der Dritten Symphonie entfaltet sich aus der Konfiguration seines poetischen Programms, dessen kompositionstechnischen Korrelation und einer das Sonatenschema in besonderer Weise transzendierenden Formidee. Das innere Programm [3] wurde von Mahler als Entwicklung vom Sein zum Werden, von der unbelebten zur belebten Natur formuliert [4]. Ihm entspricht auf der Ebene der Kompositionstechnik der Übergang von einem statischen Trauermarsch (Einleitung) zu einem vorwärtsstrebenden Militärmarsch (Exposition). Die Organisation dieses ersten Teils (T. 1–368) stützt sich nicht auf die innere Funktionalität der Sonatenexposition (mit Einleitung, Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und so fort),

2 *Musikalische Prosa,* Diss. Zürich 1973, Regensburg 1975, 91 s. *(Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts XLVI).*

3 Vergleiche dazu Hermann Danuser, «Zu den Programmen von Mahlers frühen Symphonien», *Melos/NZ* I (1975), 14 s.

4 Vergleiche unter anderem Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien,* Berlin 1921, 109.

sondern gehorcht, nachdem die Klarinetten-Fanfaren in T. 148 und T. 237 von aussen in den musikalischen Verlauf störend hereingebrochen waren, einer heteronomen Sukzessionslogik: «Erreicht ihr [der Dritten Symphonie] erster Satz eine eigentliche Allegro-Exposition», schreibt Adorno, «ist diese nicht einfach, wie der Rhythmus es suggeriert, ein langer Marsch, sondern der Teil verläuft so, als ob das musikalische Subjekt mit einer Kapelle mitzöge, die allerhand Märsche spielt. Impuls der Form ist die Vorstellung einer räumlich bewegten Musikquelle.» [5] Das Mahlersche Orchester fingiert die Lokomotion einer Marschkapelle und wirkt somit in der Doppelfunktion eines Widerspiegelungsorgans als fiktiver Perzipient und realer Produzent in einem [6].

Zu dieser ersten Gestaltung des inneren Programms verhält sich der mittlere Teil des Satzes (T. 369–642) wie die Antithese zu einer ersten Setzung, insofern er dasselbe in anderer Form ist. Waren Heteronomie, Widerspiegelungsfiktion und lineare Raum- und Zeitsukzession die quasi-realistischen Prinzipien, die der erstmaligen Entwicklung vom Sein zum Werden zugrundeliegen, so sind diese nun im zweiten Teil in einer quasi-surrealistischen Variantenkonstruktion aufgehoben: die Zeitsukzession durch Umstellung der tektonischen Anlage des ersten Teils, die Raumkontinuität aber dadurch, dass die Vorstellung räumlicher Ferne und Nähe nicht durch die Fiktion eines gleichmässigen Weg- und Heranrückens einer Musikquelle erzielt, sondern sprunghaft erreicht (T. 463 s., T. 574 s.) und ebenso diskontinuierlich wieder zunichte gemacht wird (T. 530 s., T. 583 s.). Dieser mittlere Teil, im Sonatenschema der Durchführungskomplex, gliedert sich in Einleitungs- und Expositionswiederholung (T. 369–462, respektive T. 463–529) – als «sentimentale» Erinnerungsvariante des ersten Teils –, worauf sich die dazu aufs äusserste kontrastierende Durchführungspartie im engeren Sinne (T. 530–642) anschliesst. Der

5 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik,* Frankfurt a. M. 1960, 110. In diesem Zusammenhang ist der Bericht Bruno Walters von Interesse, Mahler habe die «Alla Marcia»-Partie aus dem Finale von Beethovens Neunter Symphonie durch ein Fernorchester realisiert (*Thema und Variationen,* Frankfurt a. M. 1960, 117). Mahler bezweckte wohl, den inneren Sinn der Marschbewegung, die – als Variation – symphonisch integriert, zugleich aber – durch Elemente der Militärkapellenbesetzung – symphonisch desintegriert erscheint, durch die äussere, räumlich-orchestrale Disposition zu unterstützen. Der geschichtliche Zusammenhang ist noch nicht untersucht, der zwischen jenen Werken des 18. bis 20. Jahrhunderts bestehen dürfte, welche die Idee eines vom symphonischen Marsch gestifteten, imaginären musikalischen Raumes teilen, doch steht wohl ausser Frage, dass die historischen Modelle, auf die Mahler ausserhalb der Oper rekurrieren konnte, neben Beethoven im besonderen bei Berlioz vorliegen, exemplarisch etwa im zweiten Satz («Marche des pélerins chantant la prière du soir») von «Harold en Italie». Cf. Wolfgang Dömling, «⟨En songeant au temps . . . à l'espace . . .⟩, ⟨Über einige Aspekte der Musik Hector Berlioz⟩», *AfMw* XXXIII (1976), 241 s., sowie vom Verfasser, «Symphonisches Subjekt und Form in Berlioz' Harold en Italie», *Melos/NZ* III (1977), 208 s.

6 cf. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa,* 97.

dritte Teil endlich, die Reprise (T. 643–875) ist der Versuch einer Synthese beider früheren Teile, indem durch Addition von Varianten derselben der Schein einer Vermittlung zwischen ihnen erzeugt wird: Die Reprise von Einleitung und Exposition beginnt jeweils als Variante des ersten und schliesst als Variante des zweiten Teils (T. 643–706, T. 707–736; beziehungsweise T. 737–862, T. 863–875).
Nach dieser notgedrungen konzentrierten Übersicht über den in diesem Satz realisierten Formprozess eröffnen wir die Umformulierung der Analyse in aufführungspraktische Interpretationsbegriffe mit einer Diskussion der Tempogestaltung, der bei einem vielgliedrigen Musikverlauf solch gigantischer Dimension grundlegende Bedeutung zukommt. Dabei kann es sich selbstverständlich nicht darum handeln, exakte Metronomzahlen ermitteln zu wollen – gegenüber derartigen normativen Versuchen ist äusserte Skepsis angezeigt, da Tempo einerseits keine mathematisch fixierbare, sondern eine lebendig zu gestaltende Grösse, andererseits ein Moment der Musik ist, dessen Wirkung und Tendenz durch anderweitige interpretatorische Massnahmen unterstützt oder aber mit einem Gegengewicht versehen werden kann; vielmehr wird es darum gehen müssen, die Temporelationen zwischen den einzelnen Satzpartien in ihrer grundsätzlichen Proportionalität zu bestimmen.
Angesichts des Entwicklungsganges des inneren Programms vom Sein zum Werden, dessen kompositionstechnisch-formale Konzeption einer musikalischen Entfaltung vom Trauermarsch der Einleitung zum Militärmarsch der Exposition in den drei Teilen Exposition, Durchführung und Reprise in progressiv aufeinander bezogener Weise dreimal komponiert erscheint, erhebt sich die Frage, ob für die Differenz zwischen Trauer- und Militärmarsch ein Dualismus zweier Grundtempi oder bloss Modifikationen eines eingangs angeschlagenen Haupttempos anzusetzen seien. Zur Klärung dieser Frage mag der nebenstehende Plan von Nutzen sein, der die für die verschiedenen Abschnitte formulierten Tempoanweisungen erfasst, wobei die disjunktive Darstellung der beiden Stränge von Trauer- beziehungsweise Militärmarschteilen – mit dem Anfangstempo des Weckrufs [7] in der Mitte – der Übersichtlichkeit dienen und nicht die Sachlage präjudizieren soll.
Schwierigkeiten bei der relationalen Tempobestimmung ergeben sich daraus, dass zwar die Anweisung «Tempo I» unzweideutig auf das Anfangstempo zurückverweist, dass jedoch die viel häufigere Bezeichnung «a tempo» offenlässt, auf welches (Grund)Tempo, das vor den mannigfachen Modifikationen eingehalten wurde, sie zu beziehen sei. Ferner ist problematisch, inwieweit verwandte Stellen, seien es identische, deren es nur wenige gibt, oder geringfügige Variantbildungen, auf ein gleiches Tempo schliessen lassen. Die Hypothese, dies sei möglich und sinnvoll, ist

7 So bezeichnete Mahler in einer Partiturhandschrift aus dem Jahre 1896 das Hörner-Thema zu Beginn der Symphonie; zitiert nach Paul Stefan, *Gustav Mahler, eine Studie über Persönlichkeit und Werk,* [3] München 1920, 125.

	«Einleitungspartien» *Trauermarsch-Tempi*	«Expositionspartien» *Militärmarsch-Tempi*
erster Teil: «*Exposition*»	T. I Kräftig. Entschieden.	
	T. 27 Schwer und dumpf. T. 57 Bewegt.	
	T. 118 a tempo.	
	T. 164 Langsam. Schwer.	
	T. 225 Tempo I.	
		T. 239 Unmerklich etwas bewegter. T. 315 Schwungvoll. Immer dasselbe feurige Marschtempo, ohne zu eilen.
zweiter Teil: «*Durchführung*»	T. 369 a tempo. T. 424 Zeit lassen. Sentimental. T. 440 Wieder a tempo. Nicht eilen.	
		T. 463 [keine Angabe, d. h. dasselbe Tempo wie zuvor.] T. 530 Immer dasselbe Tempo (Marsch). Nicht eilen. T. 599 Etwas drängend. T. 609 più mosso (doch nicht alla breve). T. 635 Im alten Marschtempo (Allegro moderato) ohne Rücksicht auf Celli und Bässe.
dritter Teil: «*Reprise*»	T. 643 Tempo primo. Wie zu Anfang.	
	T. 671 Schwer. Etwas (aber unmerklich) zurückhaltend. T. 700 Ruhig. T. 703 Sehr getragen. T. 707 Zeit lassen. T. 733 Langsam.	
		T. 737 Tempo I (zuerst noch gemässigt). T. 832 Schwungvoll. T. 863 Drängend. T. 868 Sehr drängend.

allerdings für unseren Versuch, das Temporelationengefüge nach Möglichkeit zu klären, eine erhebliche Hilfe.

Dass der Weckruf zu Beginn der Symphonie in einem mittleren Tempobereich anzusiedeln sei, diese Annahme erscheint nicht allein aufgrund der Temporeduktion zum Trauermarsch hin (T. 27 s.) [8], beziehungsweise der -steigerung zu Beginn der Militärmarschexposition (T. 239 s.) richtig; sie wird überdies gestützt von der thematischen Umklammerungsfunktion, die der Weckruf für beide Teile – für den Trauermarsch der Nachsatz des Weckrufs (T. 5–11), sein Vordersatz (T. 1–4) für den Militärmarsch – ausübt. Die These, nach diesem mittelschnellen Anfang würden sich die Tempi von Trauer- und Militärmarsch zu einem primären Dualismus scheiden, wird vor allem durch die interpretatorische Faktizität der Schallplattenaufnahmen, auf die wir später eingehen werden, unterstützt, während die Gegenthese, in diesem Satz könne weniger von einer grundsätzlichen Geschiedenheit der Zeitmasse als von Abweichungsnuancen von einem einzigen Haupttempo die Rede sein, manche Anhaltspunkte in der Partitur selbst findet, hinsichtlich des Trauermarsches im besonderen durch den zusätzlichen Vermerk in der Reprise «Etwas (aber unmerklich) zurückhaltend» (T. 671), hinsichtlich des Militärmarsches aber durch die gegenteilige Anweisung «Unmerklich etwas bewegter» (T. 239) sowie durch den im (mittleren) Tempo I einsetzenden Beginn der Militärmarschreprise (T. 737 s.), in betreff auf beide Stränge zusammen jedoch ganz besonders durch die gleichförmige Tempokontinuität im zweiten Teil von T. 440 an. Von der Formidee her betrachtet, scheint allerdings die Frage nach Ein- oder Zweiheit der grundsätzlichen Tempodisposition an Gewicht zu verlieren, da es weniger auf die absolute Differenz zwischen primärem Trauer- und primärem Militärmarschtempo als vielmehr darauf ankommt, ob und in welchen Proportionen diese Differenz im ferneren Satzverlauf nivelliert, aufrechterhalten oder verschärft wird. Für den epischen Charakter des Formprozesses ist es nämlich entscheidend, dass Einleitungs- und Expositionspartien, die beide von dem als symphonischer Held im unisono der acht Hörner eingangs

8 Wenn wir einmal davon absehen dürfen, dass das «Molto ritenuto» von T. 14 bei Trauermarschbeginn nicht aufgehoben wird, umschreibt die Vorschrift «Schwer und dumpf» (T. 27) einen musikalischen Charakter und kein Tempo, doch würde es von schlechter Rigorosität zeugen, die Tempokategorie zur Ausprägung musikalischer Charaktere nicht einbeziehen zu wollen. Zwar können wir an dieser Stelle auf die Probleme der Interdependenz beider nicht eintreten, die sich in Rudolf Kolischs Aufsatz «Tempo and character in Beethoven's music» (*MQ* XXIX [1943], 169 s. und 291 s.) stellen, doch können wir schon hier den Vorwurf, den Ulrich Dibelius gegen Soltis Interpretation des ersten Satzes von Mahlers Dritter Symphonie erhebt – Soltis Gefahr liege unter anderem «im Übersetzen von Vortragsbezeichnungen (espressivo, sentimental und dergleichen) auf die Kategorie des Zeitmasses» (*HIFI Stereophonie* IX [1969], 184) – als untriftig zurückweisen. Soltis Einspielung zeichnet sich im Gegenteil, wie wir zu zeigen hoffen, dadurch aus, dass sie das genaue Verhältnis der Satzcharaktere zu den vom Formprozess vorgezeichneten Tempi reflektiert.

präsentierten Weckruf thematisch zehren, statt zu wechselseitiger Vermittlung, die einem Sonatendenken angemessen wäre, zu zunehmender Isolation, zu einer konsequenten Emanzipation ihrer eigenen inneren Tendenzen streben, der übergreifenden Formtotalität ungeachtet, die erst aus der allmählich anwachsenden Konfiguration der Teile entsteht, nicht ontologisch vorgegeben ist.

Die gegenläufigen Prozesse der beiden Hauptstränge beziehen sich in ihrer wechselweise auseinanderstrebenden Bewegung hinsichtlich des Tempos in kontinuierlich stufenweiser Folge aufeinander. Dadurch vertiefen sich die Gegensätze in wellenförmiger Art. Sie gehorchen aber auch ihrer eigenen, diskreten Logik, gemäss welcher sie als Variantenkomplexe auch unmittelbar nur auf sich selbst Bezug nehmen und nach welcher wir sie im folgenden gesondert betrachten wollen. Die immanente Tempoentwicklung des Trauermarschstranges nimmt ihren Verlauf von dem anfänglichen «Schwer und dumpf» (T. 27 s.) aus, das laut Vorschrift für die entsprechende Reprisenstelle das Weckruf-Tempo geringfügig zurücknimmt, und führt hin zum ersten der berühmten Posaunensoli (T. 164 s.), das als «Langsam. Schwer.» bei gleichbleibender Trauermarschbegleitung das Tempo der ersten Partie wohl noch etwas reduziert. Im zweiten Teil wendet sich sodann das Posaunensolo in seine Reflexionsform (T. 424 s.), in der zwar die schwer lastenden Trauermarschrhythmen sich zu einer leichten Tremolofärbung verflüchtigt haben, bei der jedoch die Anweisung «Zeit lassen. Sentimental.» auf mindestens dasselbe langsame Tempo wie beim ersten Posaunensolo schliessen lässt; dies auch deshalb, damit die musikalische Erinnerung an die frühere Stelle träumerisch-sentimental – dem «Wie nachhorchend» der Violinen aus dem dritten Satz der Symphonie (Ziffer 28) verwandt – und keinesfalls nur nach Art flüchtigen Streifens erklingt. In der Reprise wird zunächst (T. 671 s.) an das Anfangstempo von T. 27 s. angeknüpft, dann aber auch die sentimentale Erinnerungsform der Soloposaune wieder aufgenommen, die mit einer Cellomelodie (T. 728–736) ihre ruhevolle Befriedung findet und mit den sukzessiven Anweisungen «Ruhig; sehr getragen; Zeit lassen; langsam.» ihre von Anfang an bestehende Tendenz zur Statik hier in einer gegenüber früher nochmals gesteigerten Tempoverlangsamung gleichsam zu einem Stillstand des symphonischen Verlaufs führt, der seinesgleichen sucht.

Gegenläufig dazu sind die Tempi der Militärmarschpartien disponiert. Im Expositionsteil wird das einmal eingeschlagene, im Vergleich zum Weckruf leicht flüssigere Tempo prinzipiell unverändert beibehalten. Im mittleren Teil gleicht sich sowohl die stark variierte materiale Expositionswiederholung (T. 463–529) als auch die ideelle Transformation des Militärmarsches in die eigentlich durchführungsartige Entwicklungspartie (ab T. 530) bis gegen ihren Schluss hin dem bei T. 440, also noch in der Trauermarschphase des mittleren Teils, erreichten Zeitmass «Wieder a tempo. Nicht eilen.» an, das aufgrund der Entsprechung zu T. 99 s. ungefähr als das mittlere Tempo des Weckrufs bestimmt werden kann. Die Belebung und

Intensivierung, die dieser durchführungshafte Militärmarschkomplex an seinem Ende in den von Mahler mit «Die Schlacht beginnt» (T. 583 s.) und «Der Südsturm» [9] (T. 605 s.) gekennzeichneten Partien erfährt, realisiert sich auch mittels Temposteigerungen: «Etwas drängend.» (T. 599), «Più mosso. (doch nicht alla breve)» (T. 609) und «Immer noch drängend» (T. 617). Und schliesslich, nachdem die Reprise des Militärmarsches im Tempo gleich gestaltet war, erzielt Mahler dadurch, dass die fulminante Coda (T. 863 s.) «drängend» und «sehr drängend» die Tempobeschleunigungen des Durchführungsschlusses aufgreift und übertrifft, einen ebenso wirkungsvollen wie logisch begründeten Satzschluss, dessen tendenziell bis zum letzten, «scharf abgerissenen» Akkord sich erstreckendes Accelerando den extremen Widerpart zum Versiegen des Trauermarschstranges in T. 736 darstellt.

Mit diesen Ausführungen dürfte ein genügend weiter und doch eng an Mahlers Text sich anschliessender Interpretationsrahmen abgesteckt sein, um die folgende Kritik der Tempogestaltung in den berücksichtigten Einspielungen der Symphonie [10] dem Vorwurf banausischer Verhärtung zu entziehen. Zuvor jedoch sei auf ein Problem hingewiesen, das aus dem eingangs erwähnten Umstand erwächst, dass die Wirkungsgeschichte der Mahler-Interpretation über wenige summarische Andeutungen hinaus noch nicht untersucht ist. Es handelt sich dabei, verkürzt ausgedrückt, um den unterschiedlichen Stellenwert der sogenannten Partiturtreue bei verschiedenen Stationen dieser Wirkungsgeschichte, namentlich bei Interpretationsauffassungen, wie sie auf der einen Seite als Prinzipien von Mahlers eigener Orchesterdirektion – für Mahler und, etwa auch für seinen Freund Mengelberg galt der an Wagner orientierte und gegen die Mendelssohnsche Traditionslinie gerichtete Grundsatz nicht vorgeschriebener Tempomodifikationen [11] – und auf der andern als Vorstellung minutiöser Partiturtreue, die im Hinblick auf Mahlers Werk weniger aus einer neusachlichen Position als durch die serielle Umdeutung der Schönberg-Schule ent-

9 Zitiert nach Paul Stefan, op. cit., 125.

10 1. Orchester des Wiener Konzertvereins; F. Charles Adler. HM 30 501/02.
2. New Yorker Philharmoniker; Leonhard Bernstein. CBS 72 065/66.
3. Concertgebouw-Orchester Amsterdam; Bernard Haitink. Philips 802 711/12 AY.
4. Symphonie-Orchester des Bayrischen Rundfeunks; Rafael Kubelik. DGG 2561079/80.
5. Bostoner Sinfonieorchester; Erich Leinsdorf. RCA LSC 7046/1–2.
6. London Symphony Orchestra; Georg Solti. Decca SET 385/86.
Herrn Eckehard Baer vom Deutschen Musikarchiv Berlin schuldet der Verfasser Dank für seine bereitwillige Hilfe bei der Beschaffung der Aufnahmen.

11 Vergleiche Kurt Blaukopf, «Das richtige Tempo», *HIFI Stereophonie* VIII 1968, 348. Vergleiche auch Mahlers Spiel auf dem Welte-Mignon-Flügel in der Reihe *Berühmte Komponisten spielen ihre Werke* (Telefunken SLA 25 057-T/1–5). Vergleiche ausserdem Peter Andraschke, «Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert», *AfMw* XXXII (1975), 106 s. mit den Literaturhinweisen auf p. 106.

standen sein dürfte, zu rekonstruieren versucht werden könnten. Auch die Frage, wie weit Mahler, der als Komponist die Tempoanweisungen seiner Partituren genauestens vorschrieb, sich als Dirigent, dem Prinzip nicht notierter Tempomodifikationen gemäss, von einer strikten Befolgung seiner Vorschriften dispensierte, kann, falls überhaupt, gegenwärtig noch nicht geklärt werden. Wenn wir somit in der Interpretation des ersten Satzes der Dritten durch Charles Adler, der als einziger Dirigent der alten Garde der Mahler-Interpreten sich der Dritten Symphonie für eine Schallplattenaufnahme angenommen hat und dessen Tempi im Vergleich zu den übrigen Einspielungen drastisch langsamer sind, eine ältere Schicht der Mahler-Tradition zu erkennen glauben, so handelt es sich bei dieser Annahme um eine Vermutung, die bis auf weiteres einer argumentativen Stütze entbehrt.
Signifikant sind zum einen die Ausgangsrelation zwischen Weckruf-, erstem Trauermarsch- und erstem Militärmarschtempo, zum andern Modifikationsrichtung und -grad der Tempi beider Stränge im weiteren Satzverlauf. Die Anfangsverhältnisse der primären Tempi erhellen aus folgender tabellarischer Zusammenstellung [12]:

	Tempo I (T. 1 s.) MM	*Trauermarsch* (T. 27 s.) MM	*Militärmarsch* (T. 247 s.) MM
1. Adler	102	63	104
2. Bernstein	108	82	116
3. Haitink	108	84	130
4. Kubelik	120	92	126
5. Leinsdorf	94	88	116
6. Solti	112	82	116

Die «unmerkliche» Temposteigerung des Militärmarsches gegenüber Tempo I wird von allen Dirigenten mit Ausnahme Haitinks, der stark beschleunigt, nach Mahlers Vorschrift ausgeführt. Die durchwegs erhebliche Temporeduktion vom Weckruf zum ersten Trauermarsch aber erregt unter Berücksichtigung der Reprisenanweisung von T. 671 Auffallen und lässt die Vorstellung eines ursprünglichen Tempodualismus von Trauer- und Militärmarsch (wenn auch in unterschiedlichem Ausmass) als interpretatorische Auffassung sämtlicher Dirigenten erkennen.
Wenn wir bisher der Frage nach den Temporelationen Vorrang eingeräumt haben, so aus dem Grunde, weil dieser Aspekt für eine Gesamtkritik der Tempogestaltung

12 Da es sich hier nicht um Beckmesserei, sondern um eine Einsicht in grundsätzliche Interpretationsunterschiede handeln soll, sind die infolge agogischer Schwankungen ohnehin nie genau bestimmbaren Metronomzahlen nur als Annäherungs- beziehungsweise Mittelwerte zu betrachten.

von höchster Bedeutung erscheint und einer Untersuchung, die weniger auf Einzelaspekte der Interpretation als auf eine Beurteilung der Grundkonzeption dieses Satzes abzielt, dienlicher ist als der üblicherweise gepflogene Vergleich verschiedener Versionen ein und derselben Stelle. Im folgenden werden wir allerdings diesen Gesichtspunkt, der den Stellenwert eines Tempos innerhalb eines prozessualen Relationengefüges berücksichtigt, auch mit demjenigen zu verbinden haben, der die immanente Adäquanz eines Tempos für den isolierten Charakter einer bestimmten, einzelnen Passage betrifft. Dass die beiden Sichtweisen nicht stets umstandslos in ihren optimalen Bestimmungen übereinkommen – wobei wir hier offen lassen, welchem Kriterium im Zweifelsfalle Vorrang gebührt –, erweist sich bereits bei einer Beurteilung der ersten Trauermarschtempi (T. 27 s.) und ihren Konsequenzen für den weiteren Verlauf dieses Stranges. Wäre nämlich zugunsten der Möglichkeit, in den Trauermarschpartien das Tempo sukzessiv zu verlangsamen und den Charakter der Musik zunehmend sich beruhigen zu lassen, eine anfänglich geringfügige Differenz zum Weckrufzeitmass angebracht, so scheint umgekehrt die spezifische Charakteristik der Stelle ein breiteres Zeitmass zu gebieten, damit sich die subjektivitätslose Sphäre der musikalischen Vorwelt angemessen realisiere. Diesen Charakter eines vormelodischen Chaos dürfte denn auch die extrem langsame Version von Adler am besten treffen, weil in ihr die motivischen Einsprengsel, statt sich zu einem scheinhaften Zusammenhang zu fügen, ihre montageartige Lockerkeit bewahren. Für diesen einzelnen Vorzug zahlt jedoch Adler einen hohen, einen, wie wir meinen, zu hohen Preis, wenn er die Tempoentwicklung des Trauermarschstranges sodann im Gegensatz zu unserer Interpretation als zunehmende Beschleunigung dirigiert: Von MM 63 aus steigert er beim ersten Posaunensolo (T. 164 s.) auf anfängliche MM 76, erreicht aber bereits bei der mit «Wieder schwer» charakterisierten Variante (T. 185 s.) MM 92 und steigert schliesslich bei der «sentimentalen» Erinnerungsvariante (T. 424 s.) und deren Reprisenpartie (T. 707 s.) das Tempo weiter auf nicht weniger als MM 96. Hierin, in dieser letzten Passage, wird Adler nur noch von Kubelik mit MM 100 übertroffen, der indessen bereits über den ersten Trauermarsch (T. 27 s.) mit dem Rekordtempo MM 92 oberflächlich hinwegdirigiert hatte, ohne die einzelnen Klänge in ihrer isolationistischen Tiefe auszuloten. Soltis Disposition der Trauermarschtempi entspricht demgegenüber unserer Deutung am ehesten und wird zudem vorteilhaft gestüzt durch die überragende Qualität des Soloposaunisten Denis Wicks vom Londoner Symphony Orchestra. Er beginnt in T. 27 s. in einem mittelschnellen Zeitmass (MM 82), erzielt aber dennoch eine schwere Lastigkeit der Klänge dadurch, dass die Viertel der Trauermarschbegleitung voll ausgehalten werden, steigert dann beim ersten Posaunensolo geringfügig auf MM 84, um sodann als einziger Dirigent die «sentimentale» Variante auf ein unterhalb des Anfangstempos liegendes Mass (MM 76) zu reduzieren. Hier, vollends aber in der «langsamen» Cellomelodie, die in der Reprise

das «sentimentale» Posaunensolo zum Morendo-Abschluss bringt (T. 728 s.), erweist sich Soltis Geduld, deren souveräne Zeitgestaltung auch fast als einzige die langen Töne und Pausen ungekürzt durchhalten lässt, als diejenige Interpretationsauffassung, die den epischen Charakter dieser Partien und der Formtotalität im ganzen, deren Stränge nur in dieser Konzeption auseinanderstreben, am überzeugendsten realisiert [13]. Die Einspielungen von Bernstein und Haitink bewegen sich im Vergleich zu den besprochenen auf dem Mittelweg, der aber bei Mahler kaum je der goldige ist, darum aber nicht notwendig die schlechteste Lösung darstellen muss. Sie behalten ihr gemässigtes Tempo von T. 27 s. für den gesamten Trauermarschstrang grosso modo bei – Bernstein beschleunigt leicht zum ersten Posaunensolo und bleibt beim «sentimentalen» in diesem Tempo, während Haitink dort wiederum zum Anfangstempo von T. 27 s. zurückkehrt –, verzichten also auf eine virtuell lineare Tempomodifikation, die, wie bei Solti, ein Gegengewicht zu den Temposteigerungen des Militärmarschstranges oder, wie bei Adler, eine gleichlaufende Unterstützung derselben bedeutet.

Bei den Militärmarschpartien sind die eigenmächtigen Tempomodifikationen im allgemeinen geringeren Ausmasses und Gewichts als in den Trauermarschteilen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Haitink als einziger Dirigent die Belebung des Militärmarsches (T. 239 s.) gegenüber dem primären Weckruf-Tempo nicht «unmerklich», sondern mittels drastischer Beschleunigung (von MM 108 auf MM 130) vollzieht. Vielleicht fühlt er sich deshalb gezwungen, zu Beginn der eigentlichen Durchführungspartie (T. 530 s.) die Geschwindigkeit auf MM 116 zu drosseln, obgleich Mahler ausdrücklich «Immer dasselbe Tempo. (Marsch)» vorschreibt, eine Lizenz gegenüber dem Notentext, die sich auch Adler ausnimmt. Dieser Dirigent verlangsamt sein prinzipiell gemächliches Marschtempo, das auf die Dauer eher auf der Stelle tritt statt vorwärtszukommen, beim Scheinfugato der Bässe auf MM 88 und begibt sich so der Möglichkeit, den Einbruch der Holzbläser (T. 539) – eine Stelle, die Mahler «Das Gesindel» [14] und Adorno den «antizivilisatorischen Überfall» [15] nannten – zu seiner schockhaften Wirkung gelangen zu lassen. Die beiden Endphasen der Militärmärsche im zweiten und dritten Teil, das heisst zum

13 Unbegreiflich erscheint darum das Urteil Arno Forcherts: «Der gewaltige erste Satz, den die neue Kubelik-Aufnahme breit entfaltet, wird von Solti energisch zusammengerafft.» *(fono forum* XIV [1969], 148.) Ebenso irrt Wolf Rosenberg mit der Behauptung: «Er [Kubelik] tendiert dazu, bei längeren Melodiebögen das Tempo zu verlangsamen, was besonders beim ersten Satz die Einheit des Verlaufs gefährdet.» *(HIFI Stereophonie* IX [1969], 104.) Nicht Verzögerung, sondern einsichtloses Vorwärtshasten bewirkt den Ruin der Kubelikschen Interpretation, deren Qualität im übrigen unter den Schallplattenrezensenten einzig Derick Cooke mit der Bemerkung, sie sei «extremely disappointing», richtig einschätzt. *(The Gramophone* XLV [1968], Heft 9, 348.)

14 Zitiert nach Paul Stefan, op. cit., 125.

15 op. cit., 110.

Durchführungs- und Satzschluss, in denen sich das Prinzip des Schreitens zur Hast intensiviert, werden zwar in allen Aufnahmen schneller als das Grundtempo dirigiert, doch begehen alle mit Ausnahme Soltis den Fehler, gleich zu Beginn der Partien die Tempi ruckhaft zu steigern und damit ein Accelerando zu verunmöglichen, so dass zwar Turbulenz herrscht, dem Charakter der Musik jedoch eine bis zuletzt anwachsende Bedrängnis abgeht. Allein bei Solti wird die innere Intensivierung der Musik beim Durchführungsende, der zum Alptraum verwandelten Marschidee, auch durch entsprechende Tempomodifikationen unterstützt. Aufgrund dieser Beschleunigungen beim Militärmarschstrang sowie der gegenläufigen Reduktionen des Zeitmasses beim Trauermarschstrang entspricht Soltis Realisation des Tempogefüges in diesem Satz am ehesten der von uns entwickelten Konzeption, und wir scheuen uns nicht zu behaupten, seine Auffassungsweise würde als einzige der immanenten epischen Logik Mahlers voll Rechnung tragen.

Im folgenden soll nun versucht werden, die für den ersten Satz der Dritten im besonderen relevanten Formprinzipien Heteronomie, Widerspiegelungsfiktion und lineare Raum- und Zeitsukzession in aufführungspraktische Interpretationsbegriffe umzuformulieren, um sodann wiederum die vorliegenden Einspielungen daraufhin zu untersuchen. Die Möglichkeiten kontinuierlicher musikalischer Raumwirkungen werden von Mahler in diesem Satz nahezu systematisch auskomponiert. Die beiden Übergänge von Einleitung zu Marschexposition im ersten Teil erfolgen unter Zuhilfenahme des Fanfarensignals der Klarinetten einmal als kontinuierliches Verlaufen der Marschkapellenbewegung ins Nichts der Ferne (T. 148 s.), das andere Mal (T. 237 s.) als kontinuierliches Weg- und Näherrücken. In der Reprise schliesslich erscheint diese entscheidende Stelle nochmals anders konzipiert, indem Mahler unter Weglassung der Fanfare die erste Lösung umkehrt und nach dem traumähnlichen Abschluss der Cellomelodie (T. 736) die Marschbewegung im Sinne eines musikalischen Erwachens aus zunächst kaum hörbarer Ferne heranrücken lässt. Eine Aufführung dieses Satzes wird sich nicht zuletzt daran messen lassen müssen, in welchem Masse und mit welcher Eindringlichkeit sie in den verschiedenen Versionen derselben musikalischen Idee das Formprinzip selbst ohrenfällig und ihre Folge als beziehungsreichen Variantenprozess verständlich werden lässt. Dazu erscheinen folgende Punkte beachtenswert:

1. Die Klarinetten-Fanfare von T. 148 s. (und ihre weiteren Wiederholungen), nach Mahler «Der Herold» [16], soll in äusserstem dynamischen Kontrast die ins ppp versiegende lyrische Episode unterbrechen, als diskontinuierliche Störung von aus-

16 Zitiert nach Paul Stefan, op. cit., 125.

sen, deren Berechtigung erst im nachhinein, aus dem dadurch eingeleiteten Marschrhythmus der Bässe, ersichtlich wird. Um die Unterbrechung des musikalischen Zusammenhangs zu verstärken, ist an dieser Stelle, obgleich Mahler nichts vermerkt, eine gewisse Beschleunigung des Zeitmasses durchaus am Platz. Mahlers Konzeption einer musikalischen Widerspiegelungsfiktion wird bei ihrem ersten Erscheinen dadurch unterstrichen, dass die Militärmarschbewegung, die diesmal allerdings noch im Einleitungskomplex versandet, als Schlagzeugapparat einer Kapelle davonzieht (T. 156 s.). Um diese Schlagzeugpassage aber als auskomponierte Hörhilfe zur Verdeutlichung des Formprinzips und nicht lediglich als Index der Militärmusik-Sphäre verstehen zu können, soll sie in dem intendierten Diminuendo bis zum vierfachen pianissimo ausgeführt werden und als Konsequenz wachsender Entfernung in die «lange» Generalpause verklingen.

2. Von entscheidender Wichtigkeit für das Mass an sinnstiftender Logik, die die heteronome Widerspiegelungskonzeption dem übergreifenden autonomen Zusammenhang zuträgt, ist die Variante jener Stelle beim Übergang zur Militärmarschexposition. Zunächst soll hier ebendieselbe Vorstellung einer wegziehenden Musikquelle vermittelt werden, indem die wirr durcheinanderschwirrenden Streicherstimmen – Mahler kann diesmal auf die indexikalische Funktion der Schlagzeuggruppe verzichten, ohne die Verständlichkeit zu gefährden – die Musik («sich gänzlich verlierend», «morendo» in T. 245/246) in weite Distanz rücken, wobei die Interpretation die Möglichkeit ihres gänzlichen Verschwindens nach Art des Variantmodells von T. 156 s. bis zuletzt einräumen, ja suggerieren sollte, so dass ihre Stabilisierung in «weiter Ferne» (T. 247) nicht als selbstverständliche, sondern durch spontane, vielleicht gar glückliche Fügung bewirkte Lösung erscheint [17].

3. Die Interpretation der Militärmarschexposition und ihre Wiederkehr in der Reprise erfordert vom Dirigenten eine rigorose Dispositionskraft, um die umfangreichen Komplexe durchgehend und ohne das geringste Versäumnis als Konsequenz des heteronomen Formprinzips, der Fiktion eines kontinuierlichen Heranrückens

17 Allgemein gilt für musikalische Interpretation die Forderung, einen musikalischen Verlauf so streng wie möglich nach seinen immanenten Prinzipien zu gestalten und dennoch seine Logik in keinem Augenblick der Form einer mechanischen Deduktion sich im geringsten annähern zu lassen. Der Interpret, in Kenntnis des notierten Fortgangs, darf diesen niemals als blanke Selbstverständlichkeit vortragen, sondern muss an der musikalischen Logik das Moment der Überraschung, des Unvorhersehbaren insofern realisieren, als er bei den neuralgischen Punkten des Formprozesses den kompositorischen Entscheidungen nicht nur in ihrer Notwendigkeit für das ästhetische Ganze, sondern zugleich auch in ihrer spontanen Freiheit nachzuspüren und so das musikalische Denken in steter Bewegung zu halten versuchen sollte. Vergleiche hierzu unter anderem Hans Swarowsky, «Marginalien zu Fragen des Stils und der Interpretation», *Oesterreichische Musikzeitschrift* XXIV (1969), 681 s.

einer imaginären Marschkapelle zu gestalten. Dieses Desiderat umfasst einen äusserst umsichtigen Einsatz der dynamischen Mittel, damit nicht eine mittlere Lautstärke den Eindruck der Ferne aufhebt, bevor er sich voll einstellen konnte, aber auch eine klare Abstufung der zusätzlichen wellenartigen Gliederungen der Marschkomplexe.

Manche Dirigenten, im besonderen Kubelik und Haitink, desgleichen aber auch Bernstein, erfassen weder die Bedeutung der Schlagzeugpassagen von T. 156 s., die als starrer, isolierter Appendix selbstverständlich sinnlos bleibt, noch diejenige des «sich gänzlich verlierenden» Bewegungszuges von T. 245 s., bei dem der Fortgang des Geschehens, diesseits jedes musikalischen Zweifels, in keinem Augenblick in Frage zu stehen scheint. Wenn aber Hast und dynamische Unbedarftheit ein Verschwinden der Musik an dieser Stelle, wie es aufgrund des Variantmodells von T. 156 s. erwartet werden könnte, von vorneherein als ausgeschlossen erscheinen lassen, bedeutet das nichts geringeres als die Schmälerung des Variantcharakters dieser Partie. Ein solcher Mangel kommt einem Verdikt über die Interpretation des Satzes nach, dessen Form nicht, wie die zahllosen Klischees behaupten, destruktiv [18], formlos [19] und so fort ist, sondern dessen epische Totalität durch die fast integrale Bezüglichkeit der Variantentechnik zu einer neuen Formenfülle und Formerfüllung zusammenschiesst. Die komponierte Form wird formlos erst durch eine entstellende Interpretation, die die Variantenprogression übersieht oder nicht mit unnachgiebiger Konsequenz realisiert.
Die Vorstellung einer Musik «wie aus weiter Ferne» (T. 247 s.) wird – und das Urteil beruht nicht auf Vorliebe, sondern auf einer unvoreingenommenen Untersuchung – von Soltis Aufnahme am besten vermittelt. Bei Bernstein beeinträchtigen die stark akzentuierten Viertel das Moment der Unwirklichkeit und bewirken einen fast stampfend präsenten Marschcharakter, bei Haitink dominiert, wohl infolge eines Fehlers der Balance, die kleine Trommel über Gebühr, während Adler die Naturlaute der Piccoloflöte (T. 250, 252) sowie das mit «hervortretend» bezeichnete Motiv der Klarinette (T. 254 s.) in einem Masse über die ansonsten treffend gedämpften übrigen Stimmen heraushebt, das die Einheitlichkeit eines in die Ferne reichenden Raumes gleich zu Anfang aufsprengt. Adler begeht den Fehler, die virtuelle Diskrepanz zwischen dem in Distanz gerückten Militärmarsch einerseits und den isolierten Accelerando-Einsprengsel der Piccoloflöte sowie der thematischen Konsistenz des Klarinettenmotivs andererseits dem heteronomen Hauptprinzip

18 Alfred Beaujean, *HIFI Stereophonie* VII (1968), 105.
19 Sogar Derick Cooke beschreibt den Satz «total formal failure». Zitiert nach Neville Cardus, *Gustav Mahler, His mind and his music I,* London 1965, 95.

der Raumwirkung überzuordnen und somit durch Rücksicht auf ein Nebenmoment die Entfaltung der Hauptsache zu verhindern. Einzig Solti gestaltet die Raumkonzeption ohrenfällig, indem er sämtliche Angaben des Notentextes dem räumlichen Bezugssystem unterordnet und bei sehr leiser Dynamik in der Deutlichkeit der fernen Musik nichts nachlässt. Allerdings hält auch er seine vorzüglich begonnene Raumrealisation nicht durch und hebt das Prinzip in seiner formkonstituierenden Wirksamkeit in dem Augenblick auf, da das Horn (T. 273 s.) den wiedererscheinenden Weckruf-Vordersatz statt, wie notiert, verhalten mezzoforto in fröhlichem fortissimo herausschmettert. womit nicht allein die Raumdisposition, die eine genaue Abstufung der einzelnen Glieder und Partien voraussetzt, beeinträchtigt wird, sondern auch die reiche Geschichte des Weckrufes in den Militärmarschsträngen mit einer allzu forschen, ihre Potenz zu wenig noch verbergenden Gestalt anhebt.

Erweist sich somit die Raumkonzeption im ersten Satz der Dritten als Prüfstein für die Konsequenz interpretatorischer Kontinuität über weite symphonische Strecken, so sind diejenigen Stellen, an denen der musikalische Zusammenhang durchschnitten wird, an denen Mahlers Musik die Brüche aufweist, die, vor nicht allzu langer Zeit ästhetisch noch diffamiert, heute als Signum der Moderne bewundert werden, für eine aufführungspraktische Interpretation nicht weniger entscheidend. Als Momente von Heteronomie sind die Knotenpunkte der Diskontinuität, die in diesem Satz zur Hauptsache im Verzicht auf traditionelle musikalische Vermittlungskategorien und deren Ersetzung durch blosse Bänder, Ab- und gar Überschneidungen bestehen, der konträren, aber ebenfalls heteronomen Kontinuität der Raumprogression ästhetisch verwandt.
Ein erstes Beispiel dafür bildet das kahle Band der Grossen Trommel, das die leere Zeit zwischen den tiefen Nachklängen des Weckrufs und dem Trauermarschbeginn überbrückt (T. 23 s.). Für die Interpretation wirft diese Stelle kaum Probleme auf, umso mehr aber für die Aufnahmetechnik: Wenn die Trommelüberleitung in Kubeliks Einspielung nicht, in der Adlerschen wegen Plattenrauschen kaum hörbar ist, wenn also selbst das Minimum eines verbindenden Bandes fehlt, so schlägt Mahlers kühne Idee einer zuvor nicht gekannten musikalischen Weiträumigkeit in völlige Sinnlosigkeit um.
Gipfelpunkt der Heteronomie dieses Satzes ist die berüchtigte Rückleitung zur Reprise, der abrupte Trommeleinbruch, den Adorno «nicht nur nach Schulregeln absurd» nannte [20] und der seine scheinbare Absurdität – sie entspringt in Wahrheit aus der Logik des Formgesetzes dieses Satzes [21] – einzig durch eine sinngemässe

20 op. cit., 108.
21 Vergleiche Hermann Danuser, *Musikalische Prosa,* 102 s.

Aufführung verlöre, die indessen heute noch aussteht. Dabei sind Mahlers Vorschriften klar, vollständig und unmissverständlich: Der Marschrhythmus einiger Kleiner Trommeln, «in der Entfernung aufgestellt», bricht gleichsam von aussen «Im alten Marschtempo (Allegro moderato) ohne Rücksicht auf Celli und Bässe» herein, deren abflauende Bewegung allmählich verebbt, ungeachtet des gemässigten Trommeltempos aber das alte, schnelle Zeitmass beibehält. Die Überlappung zweier musikalischer Ebenen relativiert, da zwei Tempi aufeinanderprallen, die koordinierte Notation, indem, was im Text übereinandersteht, bei richtiger Ausführung alsbald auseinanderklafft.

Reich ist das Sündenregister, das sich die Dirigenten und Toningenieure bei dieser, es sei zugestanden, sehr heiklen Nahtstelle zuschulden kommen lassen. Der umfangreichste Beitrag dazu stammt von Kubelik, der zunächst das Tempo der Basspizzicati, obschon kein ritenuto angezeigt ist, von MM 160 auf MM 144 reduziert, um durch rechtzeitiges Bremsen die Kluft des Tempounterschieds zu mildern. Doch seine Vorsichtsmassnahme erweist sich alsbald als überflüssig, denn nach dem Trommeleinsatz ist von den Streicherbässen nichts mehr zu hören – ein Mangel übrigens, den sämtliche Einspielungen mit Ausnahme der Leinsdorfschen teilen, die indessen ihrerseits die Tempi von Streichern und Trommeln fälschlicherweise koordiniert statt dissoziiert. Skandalös wird aber Kubeliks Absicht, das Mahlersche Skandalon der Heteronomie auszumerzen, durch die auch wohl vom Toningenieur den Trommeln auferlegte Zurückhaltung, die nach fast unhörbarem Einsatz – mezzoforte ist vorgeschrieben – bis zum Reprisenbeginn pianissimo spielen. Indem Kubelik dergestalt versucht, die komponierte Diskontinuität zu vertuschen und die Trommelrückleitung als kontinuitätsstiftendes Band zwischen dem abflauenden Streichersturm des Durchführungsschlusses und dem Weckruf der Reprise zu knüpfen, wird die Musik gerade das, wovor der Klassizist sie bewahren möchte: absurd [22]. Auch Adler und Leinsdorf verlangsamen die letzten Takte der Streicherbewegung vor dem Trommeleinsatz so, dass Mahlers Anweisung gegenseitiger Rücksichtslosigkeit im Tempo objektiv hinfällig wird. Die übrigen Einspielungen realisieren eine ungeschmälerte Diskrepanz der beiden Tempi, wenngleich nur im Augenblick ihres Zusammenprallens und nicht darüber hinaus, da, wie angedeutet, das endgültige Abflauen der Streicher nicht mehr hörbar ist. Soltis Aufnahme hat den

22 Auch an anderen Stellen versucht Kubelik, den Satz von vermeintlichen Schlacken zu reinigen, so etwa in der Durchführung, wo (T. 545 s.) die «roh» zu spielenden, harmonisch verqueren Töne der Blechbläser fast bis zur Unhörbarkeit gezähmt erscheinen. Die unter europäischen Kritikern (mit Ausnahme der englischen) nahezu modische Tendenz, Bernstein als «amerikanischen» Mahler-Dirigenten grundsätzlich des platten, geschmäcklerischen Missverständnisses von Mahlers «negativer» Musik zu zeihen – vergleiche als ein Beispiel von vielen: Gianfranco Zàccaro, *Gustav Mahler – Studio per un'interpretazione,* Mailand 1971, 168 s. – fände, wenigstens in Hinsicht auf den ersten Satz der Dritten Symphonie, in Kubelik ein geeigneteres Ziel.

Vorzug, dass die Entfernung der Trommel durch beigemischten Nachhall glücklich angedeutet erscheint, während ihr Mangel gegenüber Bernstein und Haitink darin liegt, dass der Trommeleinsatz in T. 634 um einen Achtel zu früh erfolgt.
Unsere Ausführungen erfolgten nicht in der Absicht, in kleinlich-pedantischer Manier die Leistungen sogenannter grosser Interpreten zu bekritteln, wenngleich die Musikkritik angesichts ihres Ruhms nicht verstummen darf; sie bezweckten vielmehr, Kategorien wie Epik, Heteronomie, Raumkontinuität und Diskontinuität, die für Mahlers Musik von grundlegender Bedeutung sind, hinsichtlich ihrer aufführungspraktischen Relevanz an einem konkreten Beispiel zu erhellen. Darüberhinaus sollten die Gedankengänge zeigen, welche methodischen Voraussetzungen ein Interpretationsvergleich nach unserer Auffassung zu berücksichtigen hätte, um zu begründeten Urteilen über Art und Qualität verschiedener Aufführungen eines Werkes zu gelangen und sich der schlechten Alternative von wertneutralen Tempo- und Rhythmusdiagrammen auf der einen, vorwiegend musikwissenschaftlichen Seite und unreflektierten Klischees- und Vorurteilsstrukturen, wie sie auf der andern Seite in diskografischen Vergleichen der Schallplattenperiodica wuchern [23], zu entziehen. Wichtigstes Ziel des Aufsatzes jedoch war es, die noch in den Anfängen steckende Erörterung des Äquivokationsproblems von musikalischer Interpretation, das heisst der Notwendigkeit, hermeneutische Deutung und aufführungspraktische Realisation eines musikalischen Werkes zusammen zu denken und zu entfalten, einen Schritt voranzubringen.

23 Vergleiche dazu Hermann Danuser, «Urteil und Vorurteil im Interpretationsvergleich», *Zeitschrift für Musiktheorie* VI (1975), 76 s., sowie «Zwischen Dogmatismus und Dezisionismus. Wertaspekte musikalischer Interpretation», Kongressreferat Brünn 1975 (Druck in Vorbereitung).