



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur ZWV 108*, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
Kateljne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekanntenen Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?	
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.	
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.	
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis	
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen	
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«	
von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung	
in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die	
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Rezeption, Struktur und Charakter Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*

Rainer Kleinertz

»Was mir der Tod erzählt« lautet die ungeschriebene Überschrift der neunten Sinfonie.«¹ Mit diesem Satz seines 1921 erschienenen Buchs über *Gustav Mahlers Sinfonien* meißelte Paul Bekker einen schon bei der Uraufführung der *Symphonie* 1912 geprägten Topos der Rezeption gewissermaßen in Stein. Theodor W. Adorno antwortete am Anfang seiner Mahler-Monographie von 1960 hierauf mit der einsichtsvollen Bemerkung: »Das albern hochtrabende ›Was mir der Tod erzählt‹, das Mahlers *Neunter* unterschoben ward, ist als Entstellung eines Wahrheitsmoments peinlicher noch denn die Blumen und Tiere der Dritten, die dem Autor wohl vorschwebten.«²

Dass Mahlers *Neunte Symphonie* ein Werk des Abschieds sei, suggeriert schon der Tonfall der beiden Ecksätze. Über das Hauptthema des ersten Satzes hat Mahler im autographen Partiturentwurf gegen Ende des Satzes zudem zweimal die Worte »Leb' wol!« geschrieben.³ Sein Tod 1911 und die postume Uraufführung unter Bruno Walter am 26. Juni 1912 mussten diesen Abschiedscharakter geradezu zwangsläufig als einen von Mahler kompositorisch verarbeiteten Abschied vom Leben erscheinen lassen.

Die Uraufführung fand zudem in einem bemerkenswerten Rahmen statt: einer zehn Tage dauernden Wiener Musikfestwoche, in deren Verlauf vor dem Konzert mit Mahlers *Neunter* unter anderem der dreisätzigte Torso von Anton Bruckners *Neunter Symphonie*, Johannes Brahms' *Vierte Symphonie* und zum Abschluss der Musikfestwoche noch Ludwig van Beethovens *Neunte* aufgeführt wurden. Diese Umrahmung mit zwei weiteren prominenten ›Neunten‹, die ebenfalls die letzten Symphonien ihrer Schöpfer waren, hat die Rezeption der Uraufführung von Mahlers *Neunter Symphonie* als eines vom Tod geprägten Werkes noch zusätzlich beeinflusst.

1 Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1921 (Reprint: Tutzing 1969), S. 340.

2 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt am Main 1960, S. 9.

3 Gustav Mahler, IX. *Symphonie. Partiturentwurf der ersten drei Sätze. Faksimile nach der Handschrift*, hrsg. von Erwin Ratz, Wien 1971, S. 1/52. Der Eintrag würde sich in der gedruckten Partitur auf die Takte 436 ff., also den Schluss des ersten Satzes, beziehen. Vgl. hierzu Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4: *A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford 2008, S. 1400. Henry-Louis de La Grange erwähnt auch Einträge im Partiturentwurf des vierten Satzes: »O Schönheit! Liebe« (T. 159) »Lebt wohl! Lebt wohl!« (T. 163), »Welt! Lebe wohl!« (T. 178; Médiathèque Gustav Mahler, Paris, Fonds Henry-Louis de La Grange; freundliche Mitteilung von Paul Banks, London). De La Granges Ausführungen zur *Neunten Symphonie* (Appendix 1Bb, S. 1385–1452) sind in ihrer Detailliertheit bis heute unübertroffen.

Dies zeigt schon eine der ersten Rezensionen, die bereits am folgenden Tag erschienen. In dem mit »R. B.« gezeichneten Artikel des *Prager Tagblatts* – der Verfasser dürfte Richard Batka sein – ist am 27. Juni 1912 von »Todesgedanken« und einem »Abschied vom Leben« in der Symphonie die Rede:⁴

Wien, 26. Juni. (Priv.) Der Clou des zweiten Philharmoniker-Konzerts der Wiener Musikwoche war die Uraufführung der nachgelassenen neunten Symphonie von Gustav Mahler, zu der eine große Zahl von fremden Dirigenten und Kritikern hier eingetroffen war. Als Mahler dieses Werk schrieb, trug er bereits den Keim seiner Todeskrankheit in sich. Und Todesgedanken sind es, welche diese Symphonie eröffnen und beschließen. Ja man glaubt sogar die Schatten zu gewahren, die über das helle Licht des Genius hereinsinken und seine schöpferische Phantasie bisweilen lähmen. Den stärksten Eindruck hinterläßt der erste Satz, ein ergreifender Abschied vom Leben, ein wehmütiges Rückblicken voll Resignation, ein krampfhaftes Sichaufraffen und Wiederzurücksinken in den Dämmerzustand, beglückendes Erinnern, neue Tätigkeit, »mit Wut« wiederaufgenommenes Kämpfen und Wirken, Einstemmen der höchsten Kraft, bis die Sense des Todes unheimlich niedersaust und den tapferen Streiter fällt. Ein »schwerer Kondukt« geleitet ihn unter Glockengeläute zu Grabe. Dort steht es auf einem lauschigen Kirchhof, weit draußen vor der Stadt, die Vögel singen das Schlummerlied. Noch einmal tollt der Lärm des Lebens darüber hinweg, dann Stille. Todesidylle. Der Künstler hat den Frieden, den er längst ersehnte, gefunden. ...

Der zweite Satz ist ein grotesker Ländler, voll kontrapunktistischer und drolliger Humore. Das Gemälde einer derben Bauernkirmes, aber wohl zu breit ausgedehnt für den Inhalt. Es folgt ein burleskes Rondo, voll rhythmischer Grimassen und Gliederverrenkungen. Und das ganze klingt in ein Adagio aus, einer Apotheose des Mordents, das das Grundmotiv bildet, um zuletzt in fünffachem Pianissimo zu ersterben.

Der letzte Satz hat wieder hochpoetische Stimmung und schönen melodischen Fluß, wiederholt aber eigentlich bloß die seelische Entwicklung des ersten. Auch läßt sich nicht leugnen, daß die Kraft und Originalität der thematischen Erfindung nach dem ersten Satz auffallend nachlassen. Die Instrumentation ist wieder von seltener Farbenpracht, dabei von meisterlicher Ökonomie. Vokale Partien, Chöre oder Soli, kommen diesmal überhaupt nicht vor. Es ist ein Werk der absoluten Musik, aber dabei doch jedenfalls ein menschliches Dokument, das keinen unberührt lassen kann, der für die unendlich interessante Persönlichkeit Gustav Mahlers Interesse hat.

Soll man aus dieser nachgelassenen Symphonie, in der sich der Meister vielfach wiederholt, den Trost schöpfen, daß er uns als ein Fertiger, Vollendeter verlassen hat? Daß er das, was er der Welt zu sagen hatte, auch wirklich schon restlos ausgesprochen hat? Oder

4 R. B. [Richard Batka], »Musik. Wiener Musikfestwoche«, in: *Prager Tagblatt*, Nr. 175 vom 27.6.1912, S. 7. Zu Batka vgl. das Kapitel von Karen Painter und Bettina Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, in: *Mahler and His World*, hrsg. von Karen Painter, Princeton/Oxford 2002, S. 267–378, hier S. 320–322.

werden wir bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke noch Werte darin entdecken, die sich beim ersten Hören der Auffassung noch entziehen? Fragen und kein Ende.

Die Aufführung durch die Philharmoniker war durch ihre unglaubliche Durchsichtigkeit und artistische Vollendung darnach angetan, wiederholtes Hören zu ersetzen. Kapellmeister Bruno Walter dirigierte sie mit kongenialem Erfassen und staunenswerter geistiger Beherrschung. Die Wirkung auf die Zuhörerschaft war bedeutend. Der Abend endete mit einer spontanen Ovation für Bruno Walter.⁵

Neben dem Todesbezug enthält diese durchaus differenzierte Besprechung eine ganze Reihe von Konstanten, die sich auch in den übrigen Berichten über die Uraufführung wiederfinden. Dies betrifft zunächst die Bevorzugung der beiden Rahmensätze, insbesondere aber des ersten Satzes.⁶ Die beiden Binnensätze werden – anscheinend mit nur einer Ausnahme⁷ – durchweg geringer geschätzt als die Rahmensätze, was hier wie auch in einigen anderen Besprechungen mit nachlassender Schaffenskraft und bloßem Wiederholen von bereits in früheren Symphonien Gesagtem begründet wird. Nicht erwähnt sind der lyrische Teil der Burleske⁸ gegen Ende des Satzes und dessen thematischer Bezug zum Schlusssatz («einer Apotheose des Mordents«, wie er hier genannt wird), was von anderen Rezensenten durchaus bemerkt wurde. Weitgehende Übereinstimmung besteht darin, dass es sich bei der *Neunten* um ein »menschliches Dokument« handelt, das eng mit der »Persönlichkeit Gustav Mahlers« verbunden ist,⁹ was hier

5 Batka, *Musik*. »Wiener Musikfestwoche«, S. 7.

6 Ein anderer Rezensent sprach dies noch deutlicher aus: »Freuen wir uns lieber an dem Schönen, das Mahler uns geboten, und namentlich, ich möchte es wiederholen, an den herrlichen und ergreifenden Klängen des ersten Satzes. Hätte ein gütiges Geschick die übrigen Sätze vernichtet, so hätte nichts den guten Eindruck gestört« (M. S., »Drittes philharmonisches Konzert«, in: *Reichspost [Morgenblatt]* vom 27. 6. 1912, S. 7). – Julius Korngold (»J. K.«) zieht in der *Neuen Freien Presse* das Fazit: »Der köstliche, wertvolle Gewinn dieser letzten Symphonie Mahlers ist ihr erster Satz, der letzte eine schöne Zugabe. In den Mittelsätzen ist eine Ermüdung der Phantasie, wie sie sich immer gerade in deren gewaltsamen Aufpeitschung kundgibt, unverkennbar. Das Werk entspräche seiner Idee – wenn unsere Auslegung zutrifft – am reinsten, bliebe jedenfalls in der Wirkung am reinsten, wenn es etwa als zweisätziges Symphonie in die Welt träte. Hat nicht eine letzte, nachgelassene Symphonie das Recht, ein Torso zu sein? Es gibt vollendete unvollendete Symphonien. [...]« (J. K. [Julius Korngold], »Die Wiener Musikfestwoche. Zweites Symphoniekonzert: Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 17185 vom 27.6.1912, S. 10).

7 David Josef Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Arbeiter-Zeitung. Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Oesterreich (Morgenblatt)*, 24. Jg., Nr. 180 vom 4. 7. 1912, S. 1 f.

8 Im Partitur-Entwurf hatte dieser Satz zunächst den Titel »Burlesque in Form eines Rondeaus«. Mahler hat »in Form eines Rondeaus« dann gestrichen und das Wort »Rondeau« vor »Burlesque« gesetzt. Paul Bekker erwähnt eine handschriftliche Partitur mit einem Eintrag Mahlers vor dem dritten Satz: »Meinen Brüdern in Apoll gewidmet« (Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, S. 348; vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1395).

9 Hugo Fleischer spricht im *Mährischen Tagblatt* von »dem autobiographischen Charakter der Mahlerschen Symphonien« in denen sich der »Held« – hier in der *Neunten* der »todgeweihte Held der Symphonie« – mit dem Schöpfer identifiziere (»Die Wiener Musikwoche«, in: *Mährisches Tagblatt*, Jg. 33, Nr. 150, S. 1–4, hier S. 3). Und Julius Korngold (»J. K.«) vermutet in seiner Besprechung sogar ein konkretes Erlebnis, wobei er ausdrücklich die Kindertotenlieder erwähnt: »Ob nicht ein Erlebnis des Tondichters in dieser Symphonie musikalische Gestalt gesucht hat? Es bedürfte gar nicht des Fingerzeiges, den eine Stelle gibt, die mit der Bezeichnung »Wie ein schwerer Kondukt« [T. 327] versehen ist – ein Kondukt anderer Art, als jener höhnisch-realistische in der

positiv, von anderen Autoren jedoch mitunter auch negativ gemeint ist. Einig sind sich alle Rezensenten – oft mit einem gewissen Lokalpatriotismus – in der Würdigung der hervorragenden Aufführung durch die Wiener Philharmoniker und des exzellenten Dirigats. Die Ovationen, die die Aufführung auslöste, werden dann je nach Standpunkt ausschließlich auf die Ausführung bezogen oder über Walter hinweg auch dem Komponisten zugeschrieben.¹⁰ Das einzige weitere Werk des Abends, Joseph Haydns Londoner *Symphonie Nr. 95* in c-Moll, bleibt im *Prager Tagblatt* unerwähnt.

Ausgehend von den hier bereits exemplarisch erwähnten Stereotypen der Rezeption, insbesondere auch der weitgehenden Geringschätzung der Binnensätze, sollen im Folgenden zunächst weitere Besprechungen der Uraufführung vorgestellt werden.¹¹ Dabei werden die Binnensätze im Vordergrund stehen. In diesem ersten Teil wird sich zeigen, wie einzelne Autoren, sowohl solche, die sich lobend, als auch solche, die sich ablehnend über das Werk äußern, den Blick auf wichtige Aspekte der Symphonie zu lenken vermögen und zum Verständnis gerade auch des im vorliegenden Beitrag als Paradigma gewählten dritten Satzes, der Burleske, beitragen. Aufbauend auf die aus der zeitgenössischen Rezeption heraus gewonnenen Einsichten soll anschließend in einem zweiten Teil versucht werden, in einer detaillierten Analyse dieses Satzes den von Adorno in seiner Mahler-Monographie geprägten Begriff einer »materialen Formenlehre«¹² mit dem auf Leonard Ratner aufbauenden Konzept Kofi Agawus einer »paradigmatic analysis«¹³ zu vermitteln. Damit sollen sowohl die besondere Struktur der Burleske als auch deren Bedeutung für die Symphonie als Ganze deutlicher werden.

fünften Symphonie. Die Kindertotenlieder waren wie aus einer dumpfen Ahnung herausgeschrieben. Mahlers Neunte Symphonie aber fällt in ein Jahr, das jenem furchtbaren folgte, das den Künstler eines geliebten Kindes beraubte« (Korngold, »Die Wiener Musikfestwoche«).

10 Der anonyme Rezensent der *Illustrierten Kronen-Zeitung* erwähnt ausdrücklich »Beifallsorkane« auch für die einzelnen Sätze der Symphonie: »Die Mahler-Symphonie wurde mit einer unerhörten Begeisterung aufgenommen. Nach jedem Satz fegte ein Beifallsorkan durch den Saal, der sich gar nicht legen wollte. Am Schlusse wollten die Ovationen für Walter gar kein Ende nehmen« (Anonym, »Theater und Kunst. Die Musikfestwoche. Mahlers IX. Symphonie«, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung* Nr. 4486 vom 28. 6. 1912, S. 9. Demgegenüber behauptet der mit »M. S.« unterzeichnete Rezensent der *Reichspost*: »Der Beifall stand in keinem Verhältnis zum Ereignis und schien mehr dem Dirigenten und seinem unvergleichlichen Orchester zu gelten« (»Drittes philharmonisches Konzert«).

11 Viele der im Folgenden zitierten Rezensionen sind vollständig wiedergegeben bei Manfred Wagner, *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, Tutzing 1979, S. 387–419. Diese Anthologie enthält zudem einige Rezensionen der Uraufführung, die im vorliegenden Beitrag nicht zitiert sind: Dr. Moritz Scheyer in *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 27. 6. 1912, S. 2 (S. 393 f.); Max Kalbeck in *Neues Wiener Tagblatt* vom 27. 6. 1912, S. 15 (S. 394–396); »-k.« in *Wiener Mittags-Zeitung* vom 27. 6. 1912, S. 3 (S. 396 f.); »R. Sp.« (möglicherweise Richard Specht; vgl. unten Anm. 28) in *Illustriertes Wiener Extrablatt* vom 27. 6. 1912, S. 10 (S. 398 f.); »D.« in *Ostdeutsche Rundschau* vom 27. 6. 1912, S. 7 (S. 409 f.); »K.« in *Fremden-Blatt* vom 27. 6. 1912, S. 14 (S. 411–414); »-er.« in *Österreichische Volkszeitung* vom 27. 6. 1912, S. 6 (S. 414 f.); anonym in *Montags-Revue* vom 1. 7. 1912, S. 5 (S. 415–417); anonym in *Der Morgen* vom 8. 7. 1912, S. 6 (S. 418 f.).

12 Adorno, *Mahler*, S. 64–66.

13 Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York/London 1980, S. 9–29; Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford 2009, S. 163–207.

Der folgende Überblick über die zeitgenössische Rezeption von Mahlers *Neunter Symphonie* zeigt auch, in welchem Maße die Musikkultur des frühen 20. Jahrhunderts von jüdischen Musikern und Musikkritikern geprägt war. Von denjenigen, die den Anschluss Österreichs an das ›Dritte Reich‹ noch miterleben mussten, konnten sich nur wenige ins Exil retten. Die hier zitierten Besprechungen seien damit zugleich auch Dokumente der Erinnerung an ihre Verfasser, auf deren Schicksal – stellvertretend für unzählige andere – jeweils kurz hingewiesen wird.

* * *

Ebenfalls bereits am Tag nach der Uraufführung erschien im *Deutschen Volksblatt* ein (möglicherweise von Theodor Helm verfasster) mit »H.« unterzeichneter Verriss der Symphonie.¹⁴ Wer Mahlers »Vorliebe für die grellsten Orchestereffekte, denkbar herbsten Mißklänge, seine Instrumentations- und Kombinationsgabe, aber wenig bedeutende Erfindung, seine Originalitätssucht u. s. w.« kenne, dem werde auch die *Neunte* kaum viel Neues verkündet haben: »Ihr erster Satz (D-dur) arbeitet – wir glauben uns gerade dieses Wortes bedienen zu müssen – in Stimmung.« Wirklich symphonischen Charakter habe dieser Satz nicht, sondern gemahne mehr an die von Richard Strauss beeinflusste symphonische Tondichtung.

Den zweiten Satz bezeichnet Mahler mit: »Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb.« Der letztere Hinweis scheint überflüssig, denn des Täppischen wird hier schließlich so viel geboten, daß man sich schließlich in einer Gesellschaft lärmender Kretins zu befinden glaubt. Noch toller geht es im folgenden Rondo, einer »Burleske« bedenklichster Art, her. Was Mahler hier ganz unbedenklich in der Form eines Potpourris zu Papier bringt, kann einen nur halbwegs ehrlich, natürlich empfindenden Musikfreund nicht im geringsten befriedigen. Diese Burleske dürfte sich in einem Irrenhause abspielen. Endlich im Adagio (Finale) leuchtet einmal, von der Sonne Bruckners erwärmt, etwas auf, was einer Periode gleicht, ein wirklich schöner, wahrhaft vornehmer Gedanke, dem man gern viel länger nachhängen möchte. Aber Mahlers sprunghafte Eigenart duldet kein Verweilen bei süßem Augenblick und so vergräbt er sich denn plötzlich wieder (*Cis-moll*) in kontrapunktische Grübelei. Diese nimmt später weit herbere Form an. In reicherer Ausgestaltung kehrt das Hauptthema wieder, nun in seiner orchestralen Verwebung erst recht an Bruckner erinnernd, ohne indes zugleich jene goldige Klarheit aufzuweisen, die selbst die verschlungensten Tongebilde jenes großen Meisters auszeichnet. Im fünffach vorgeschriebenen *Pianissimo* endet der Satz, den wir für den

14 H. [Theodor Helm?], »Wiener Musikfestwoche. [...] Das dritte Konzert«, in: *Deutsches Volksblatt*, Nr. 8434 vom 27. 6. 1912, S. 7. Zu Theodor Helm siehe Painter und Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, S. 290 f. Im *Pester Lloyd*, für den Helm anscheinend häufiger tätig war, erschien nur eine anonyme siebzehnzeilige, bis auf den Schlusssatz ablehnende Notiz: »Die Wiener Musikfestwoche (Telegramm des ›Pester Lloyd‹)«, in: *Pester Lloyd (Morgenblatt)* vom 27. 6. 1912, S. 9.

besten und wir möchten sagen »musikalischsten« halten, in schöner, stimmungsvoller Weise. Gleichwohl ist er nicht zu überschätzen, da er sich eben von seiner Umgebung leicht abzuheben vermag.

Durchweg ablehnend äußert sich auch Robert Hirschfeld (»r. h.«) in der *Wiener Abendpost* vom selben Tag.¹⁵ Das Werk zeuge von der Tragik eines Schaffenden, dem das Schöpferische fehlte. Für die »Wirren«, den »zackigen, gebrochenen Kreislauf« des Werks fehlen dem Rezensenten die »Motive«, ein »poetisches Programm«, ein »Schlüssel der Seele«:

Die nachgelassene Neunte Sinfonie von Gustav Mahler hat im Wesen nichts zu Tage gefördert, was uns nicht schon aus den früheren Sinfonien entgegengebracht worden wäre. Wieder der seltsame Drang, aus Anekdoten ein Heldenepos zusammenzustellen, hübschen Witzen den Anschein der Erhabenheit zu geben; wieder der plötzliche Wechsel von aufrührerischen Klängen und banalen Wendungen, von überreizten Intelligenzproben und mit fühlbarer Bewußtheit ins Naive und Kindliche tappender Einfachheit; wieder der Kondukt, der sich selbst belächelt, wieder die ironischen Trompetensignale, Aufschwung und Abreißen, unvermitteltes Nebeneinander von Jammer und Lust; wieder die bekannte Musterkarte von Ländlermotiven, die diesmal durch einen langen, langen Satz gebreitet werden und wie ein ethnographisches Museum ländlicher Tänze anmuten; wieder die ins maßlose gesteigerte Burleske, die den Kontrapunkt durch den Kontrapunkt zu verspotten scheint; wieder das hinwallende Adagio zum Schlusse, daß mit nicht geringer musikalischer Regiekunst am Ende eine Verklärung in Szene setzt. Und neuerdings die Anbetung seltsamer Instrumente, das Verschwistern von beseligenden und abstoßenden Klängen; noch immer reizvolle, freundliche Stellen, die sofort ein höhnisches Grinsen verjagt. Man sucht in den Wirren dieser gegensätzlichen Dinge nach einem poetischen Programm, nach einem Schlüssel der Seele, nach den Motiven des zackigen, gebrochenen Kreislaufes. Die Antwort liegt in dem ungeheuerlichen inneren Widerspruch eines Willens, der nicht zum Können vorgedrungen ist; in architektonischem Unvermögen, das aber virtuos mit technischen Einzelheiten spielt; in sinfonischem Sehnen, das nicht sinfonische Erfüllung wird; in Kämpfen, die nie zum Ergebnisse führen; im trostlosen Anrufen des Göttlichen, das diesem spaltenden Geiste des Unfriedens und der Unrast nie erscheinen und nie Erhabenheit verleihen will. So ist auch dieses letzte Werk Gustav Mahlers von der Tragik eines Schaffenden durchschauert, dem das Schöpferische fehlte, das ihn befähigt hätte, anderes als technische Spitzfindigkeiten und Kuriositäten hervorzubringen.

15 r. h. [Robert Hirschfeld], »Wiener Musikfestwoche. (Zweites philharmonisches Konzert.)«, in: *Wiener Abendpost* vom 27. 6. 1912, S. 7. Zu Robert Hirschfeld siehe Painter und Varwig, »Mahler's German-Language Critics«, S. 294 f.

Demgegenüber urteilt der Rezensent der *Reichspost* (»M. S.«) wesentlich differenzierter.¹⁶ Es sei wohl unbestritten, dass Mahler einer der bedeutendsten Künstler der letzten Jahre gewesen sei, »nur ist man sich im allgemeinen noch nicht klar, worin diese Bedeutung liegt.« Dem ersten Satz spricht er immerhin »Momente von erschütternder Wirkung« zu:

Satzweise, Ausdrucksmittel und Ausdrucksform sind uns ebenfalls bekannt. Auch der gemischte Eindruck, den die Sinfonien des Meisters auslösen, fehlt nicht. Momente von erschütternder Wirkung wechseln mit musikalischen Stagnationen, über die auch Mahlersche Orchesterfarben nicht hinwegtäuschen können. Wahrhaft künstlerische Inspiration scheint die Wiederkehr früherer Bewußtseinserlebnisse vielfach unterbrochen zu haben. Am bedeutendsten schien mir der erste Satz. Gleich der herrliche, formvollendete Aufbau der ersten Steigerung wirkte erschütternd und fesselte von der ersten bis zur letzten Note. Ergreifend erklang die Schilderung eines Leichenkonduktes im Mittelsatze und erhielt durch die naheliegende Beziehung zu Mahlers Tode ein ganz eigenes Gepräge. Ein Ländler, der seine Herkunft nicht verleugnen kann, fesselte mehr durch groteske Rhythmik und Instrumentierung. Der dritte Satz machte seinem Namen Burleske alle Ehre. Der letzte Satz, ebenfalls wie in Bruckners *Neunter* ein Adagio, hält trotz mancher erhabenen Momente keinen Vergleich aus mit dem ersten. Er wird als Schwanengesang des Meisters bezeichnet, beginnt, ähnlich wie bei Bruckner, mit einem eruptiven Klagegesang der Streicher und endigt mit einer in zartestem Pianissimo ausklingenden Verklärung.

Auch wenn das Adagio von Bruckners *Neunter Symphonie* nur deshalb zum »Schlusssatz« wurde, weil Bruckner das Werk nicht mehr vollenden konnte, provozierte die Ähnlichkeit immer wieder Vergleiche zwischen der Symphonie Mahlers und derjenigen Bruckners, die ja nur einen Tag zuvor erklungen war.

Ebenfalls am 27. Juni 1912 erschien im *Neuen Wiener Journal* eine von der namhaften Musikkritikerin dieser Zeitung, Dr. Elsa Bienenfeld, verfasste Rezension.¹⁷ Nach einigen ironischen Bemerkungen über die »Musiknachweltstadt Wien« und die postume Vereinnahmung Mahlers geht sie detailliert und kenntnisreich auf das neue Werk des Abends ein:

16 M. S., »Drittes philharmonisches Konzert«. Die Initialen könnten für Max Steinitzer stehen, der seit 1911 Rezensent der *Leipziger Neuesten Nachrichten* war.

17 Elsa Bienenfeld, »Mahlers Neunte Symphonie. Uraufführung im dritten Konzert der Wiener Musikfestwoche«, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 6709 vom 27.6.1912, S. 4. Elsa Bienenfeld war eine österreichische Musikhistorikerin und -kritikerin jüdischer Herkunft. Sie studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien (gemeinsam u. a. mit Anton von Webern) und war die erste weibliche Absolventin des Studiengangs. Nach dem Anschluss wurde sie verhaftet und vier Jahre später in das Konzentrationslager Maly Trostinec bei Minsk deportiert, wo sie am 26. Mai 1942 ermordet wurde. Vgl. Eva Taudes, »Wien wird so unerträglich kleinstädtisch«. *Elsa Bienenfeld (1877–1942). Werdegang und Wirken im kulturellen Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien 2018. Die hier zitierte Besprechung der *Neunten Symphonie* ist dort nicht erwähnt.

Diese neunte Symphonie Mahlers, welche gestern unter allen Zeichen eines großartigen künstlerischen Ereignisses aufgeführt wurde, schließt sich im Inhalt und in der Form an die vorhergehenden Symphonien in ihren unverkennbar Mahlerschen Eigenarten an, ist aber dennoch von der schärfsten Individualität. Sie besteht, so wie die erste, die vierte und die sechste Symphonie aus vier Sätzen. Der erste Satz und der letzte, *Andante comodo* und *Adagio*, schließen als Hauptträger der Stimmung zwei bewegte Sätze ein. Die Tonart geht – und auch hier könnte man eine Analogie mit der berühmten »Neunten« herausfinden – aus *D*. Aber diese Tonart ist nur im ersten Satz, und auch in diesem zwischen *Dur* und *Moll* schwebend erhalten; der zweite Satz ist ein bestimmtes *C-dur*, der dritte ein düster-wildes *A-moll* und der letzte schließt in *Des-dur* ab. Ein Herabsinken der Stimmung ist schon durch diese Tonalität gekennzeichnet. Wie ein sanftes Ausruhen, wie ein friedenvolles Loslösen von den geliebten Bildern der Erde klingt diese Symphonie an und aus. Wieder sind es Naturstimmungen, die den Inhalt dieser Musik bilden. Aber es sind nicht die jubelnden Frühlings- und Sommerstimmungen der ersten Symphonie, nicht die bebenden, zuckenden Nachtstimmungen der siebenten; der Abend zieht auf und die Welt ist entzückend im letzten Sonnenglanz. Und auch sind es nicht die transzendentalen Probleme, die in den vier ersten Symphonien und in der achten die Grundideen verzweiflungsvoller Kämpfe gebildet haben. Diese neunte Symphonie ist von dieser Welt, ihre drei ersten Sätze malen ihre Schönheiten; wie der Wanderer am Waldesrand ausruht und mit langem Blick in die milde Landschaft hinaussieht, alle Wünsche vergessend und alles Sein, so schließt dieser letzte Satz.

Der erste Satz ist herrlich. Er ist die schönste und reifste Musik, die Mahler geschrieben hat. Ist der letzte Satz die Reflexion, das subjektive Träumen und die Sehnsucht der Kreatur, die heimbegehrt, so ist der erste die Schilderung der geliebten Erde und ihrer greifbaren Erscheinungen. Über tiefen Harfentönen singt das Horn eine Melodie. Wie ein Naturlaut klingt ein Sekundschrift an,¹⁸ das Grundmotiv dieses Satzes. Und dann in den Geigen eine süße Melodie wie Abendsonnenglanz. Alles atmet Ruhe und Frieden; dann ein leises Vibrieren; was die Blumen der Wiese, was die Tiere, was die Felsen erzählen, könnte man auch die folgenden Kapitel der zauberhaften Durchführung überschreiben. Geheimnisvolle Laute springen auf; ein Rauschen, ein Summen, ein verschwiegenes, einschlafendes und erwachendes Leben; der große Pan geht zur Ruhe; und unterirdische dunkle Mächte melden sich; schattenhafte Gestalten huschen vorüber, der Tod in ihrem Gefolge. Das Schauerliche tritt uns an. Und wieder nach all dem die Ruhe des Menschen, der all dieses Gehens und Vergehens heiterer Klarheit sich bewußt ist. Wie sagt der Steinklopferhans? Es kann dir nix g'scheh'n, es kann dir nix g'scheh'n –.¹⁹ Ganz leise,

18 Im Druck lautet der Satz: »Wie eine Naturlaut klingt im Sekundschrift an, das Grundmotiv dieses Satzes.« Ob die vorgenommene Konjektur richtig ist oder es sich um eine umfassendere Textverderbnis handelt, ist unklar.

19 Eine Anspielung auf das Märchen vom Steinklopferhans von Ludwig Anzengruber. Siehe *Moderne erzählende Prosa*, hrsg. von Gustav Porger, Bielefeld 1906.

ganz ruhevoll schließt dieser Satz. Er ist formell mit der größten Kunst gebaut. Mahler hat keinen geschlosseneren, keinen fester gefügten Symphoniesatz je komponiert. Wie die Stimmen hier ineinander gewoben sind, oft wie selbstständige Wesen aneinander vorübergleitend, wie Bild an Bild sich reiht, ohne Sprung und ohne gewaltsame Rückung, wie die Plastik des Instrumentalklanges hier die Visionen fast greifbar macht, die Schönheit der Melodien, ihre überquellende Wärme den ganzen Bau durchdringt – das ist Können und Müssen eines ganz großen Meisters.

Der zweite Satz, im Tempo eines gemächlichen Ländlers, schildert den heiteren Abend froher Menschen. Eine Almhütte, in der die Bauern tanzen. Ein schwerfälliges Tanzen und lautes Juchezzen. Der Künstler sieht zu. Und geht dann wieder hinaus in seine Einsamkeit und von fern dringen die lustigen Klänge ihm nach; wie im Traum zieht das lustige Treiben nochmals an ihm vorüber, groteske Gestalten schließen sich an: ein Sommerabendspuk. Seltsam verbogen werden die Themen des Tanzes; Klangfarbe, Harmonik, Rhythmik ist chromatisiert. Die ureigenste, zwischen Dunkel und Licht stehende trüb-humoristische Stimmung Mahlers, von ihm in gar manchen seiner Symphoniesätze ähnlich gefaßt, dringt durch. Dann wirbelt in Wirklichkeit der ganze Zug noch einmal vorüber; und das letzte Paar entschwindet, ähnlich wie im *bal champêtre* des »Freischütz«. Auch dieser Satz schließt im *ppp*. Die Piccoloflöte führt das charakteristische pizzikierte Quartenhauptmotiv dieses Satzes ins hohe C, und der Klang verflüchtigt sich wie eine Seifenblase.

Der dritte und der vierte Satz sind umgestellt. Der dritte ist ein Rondofinale; er ist ähnlich gebaut wie der kunstreiche letzte Satz der sechsten [recte: fünften] Symphonie und variiert wie dieser die Stimmung einer düster-trotzigen Lustigkeit. »Rondo, Burleske« ist seine Aufschrift, »*Allegro assai*, sehr trotzig« die Tempobezeichnung. Es ist ein wildes Stück, das sich zu einer rasenden Stretta steigert. Er ist in zwei mit einander auf tretenden Themen in den Hauptgruppen durchweg fugiert gearbeitet: eine Glanzleistung des Technikers Mahler. In einer Episode, aus einem der Hauptthemen herauswachsend, kündigt sich der letzte Satz an. Wieder ist hier, in den Durchführungen, der Reichtum der Variation unerschöpflich. »Sehr langsam und noch zurückhaltend« beginnt der letzte Satz. In ihm hat Mahler Melodien von edelster Schönheit erfunden. Ihr voller Schwung, ihr reiner, ebenmäßiger Abgesang ist zauberisch und hat die Kraft wunderbarer Beruhigung. Er klingt, mehr als die anderen Sätze, an Bruckner an. Nach einer prachtvollen, breitauströmenden Steigerung führt er zu einem ganz in Duft und Ferne verklingenden Ende: *ppppp*; ein hohes, einzelnes *f* ist der letzte Ton; »ersterbend« ist das letzte Wort der Partitur.

Am gleichen Tag veröffentlichte die *Neue Freie Presse* eine ausführliche Besprechung der Symphonie von Julius Korngold (»J.K.«).²⁰ Korngold bevorzugt bei weitem die Ecksätze,

20 J.K., »Die Wiener Musikfestwoche«.

während die beiden Mittelsätze »keineswegs seelische Spannungen offenbaren, die eines versöhnenden Ausklangs in Adagiosstimmung benötigten«. Beide Sätze fallen für ihn »schon psychologisch aus dem Rahmen und [...] aus der weit tieferen und reineren Stimmung der Außensätze«:

In den Ecksätzen zumindest ist das *Al fresco*, das Grobmaterielle geschwunden. Ein lyrischer Zug tritt hier hervor, ein Lied von der Erde scheint angestimmt, die das große Leid bringt, in das sich mit Ergebung gefügt sein will. Schmerzensausbrüche finden immer wieder zu tröstlichem Gesange zurück. Eine Musik wehmütiger Rückblicke, aufquellenden Wehs, verzweifelten Ringens nach Fassung, versöhnten Sichfügens. ...

Muten die Stimmungen, die melodischen Wendungen des ersten Satzes nicht merkwürdig bekannt an? Sie sind Mahlerisch, eminent Mahlerisch, gewiß. So zwar, daß sie unverkennbar die Farbe der Kindertotenlieder haben. So sang Mahler dem toten Kindlein das Wiegenlied, eine Melodie blutender Herzenswunden und mildester Verklärung zugleich, vielleicht die schönste und ergreifendste, die der Komponist ersonnen; und in ähnlichem Ton sang er auch das mystische Nietzsche-Lied in der dritten Symphonie. Und *D-dur* da wie dort. Ob nicht ein Erlebnis des Tondichters in dieser Symphonie musikalische Gestalt gesucht hat? Es bedürfte gar nicht des Fingerzeiges, den eine Stelle gibt, die mit der Bezeichnung »Wie ein schwerer Kondukt« versehen ist – ein Kondukt anderer Art, als jener höhnisch-realistische in der fünften Symphonie. Die Kindertotenlieder waren wie aus einer dumpfen Ahnung herausgeschrieben. Mahlers Neunte Symphonie aber fällt in ein Jahr, das jenem furchtbaren folgte, das den Künstler eines geliebten Kindes beraubte.

In tiefen Harfentönen, mit denen der Satz einsetzt, tönt Glockenklang. [...] Der ganze Satz führt seine eigene Sprache, die glücklichste und eigentlichste Mahlers, die lyrische. Es ist einer der bedeutendsten und schönsten des Meisters, sicher der am innerlichsten erlebte.

Die beiden Mittelsätze stehen auch musikalisch weit zurück. Sie fallen, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, in einen geschwollenen Serenadenton. Die strampfende Tanzvergnügtheit des Ländlerpotpourris des zweiten Satzes will sich trotz allen harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Aufputzes nicht recht symphoniemäßig erweisen. Der reiche Geist des Komponisten kämpft mit dem starren, rhythmischen Tanzschema; und er kämpft zu lange. Im dritten Satz, der als »Rondo-Burleske« bezeichnet ist, tobt sich ein trotziger Galgenhumor aus. Das Stück leidet unter der Hypertrophie an fugierlustigen Kontrapunkten, die sich sehr geräuschvoll in den Bläsern festsetzen; auch unter den Themen selbst, die kein rechtes Gewicht erhalten, trotz geistreicher Verbiegungen der normalen Linienführung. Heisere Juchzer; Luftsprünge grotesk verrenkter Leiber. Aber der Satz hat doch Fluß, einen prächtigen Brio. Scheint er nicht auf Regerschen Einfluß zu deuten? Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an; aber auch der schönere ruhige Anfang dieses Teiles in der Trompete. Das Schlußadagio ragt wieder hervor. Es hat wirklich die Haltung, die Stimmung von Bruckners letztem Adagio. [...]

Ähnlich äußert sich der anonyme Rezensent der *Illustrierten Kronen-Zeitung* vom folgenden Tag.²¹ Auch er bevorzugt die Rahmensätze, würdigt aber immerhin den »Ländler«, während ihm im dritten Satz Mahlers Phantasie ermüdet zu sein scheint:

Vier Sätze, zu deren Bewältigung fast anderthalb Stunden nötig waren, umfaßt Mahlers letzte *D-dur*-Symphonie. Ein ruhiger Teil eröffnet, ein ebenso friedliches, versöhnendes Adagio beschließt die Symphonie. Es steckt reifste Kunst, trotz aller Bizarrerien, trotz aller Querköpfigkeit, aller Krampfhaftigkeit, in diesen beiden Sätzen, welche das Werk einschließen. Es kämpft Freude mit Weltschmerz, Unrast mit Sehnsucht nach Frieden in dieser Tonwelt, die eine Meisterhand gefügt und ein wilder, phantastischer Geist belebte. Der zweite, sehr interessante Satz, ist der »Ländler« mit seinen instrumentalen und kontrapunktischen Künsten, der durch tausend geistreiche Wendungen besticht. Im Rondo (»Burleske« überschreibt nebstbei der Komponist den Teil) zeigt sich Mahlers Phantasie ermüdet. Da greift der Techniker mit seiner grandiosen Kunst ein. Wundervoll hebt an und verklingt das an das Ende gerückte Adagio mit seinem friedlichen, rührenden und herzergreifenden Gesang, seiner packenden Steigerung und seinem verklärende Abgesang.

Das etwas vergiftete Lob von »reifster Kunst«, die sich in den Ecksätzen zeige, und dem »Bestechenden« des Ländlers scheint Mahlers Tod geschuldet zu sein. Dennoch kann es sich der Rezensent selbst jetzt nicht verkneifen, Mahler »Bizarrerien«, »Querköpfigkeit« und »Krampfhaftigkeit« vorzuwerfen. Die »grandiose Kunst«, die sich in der *Burleske* zeige, diene – auch dies ein altes Stereotyp der Mahler-Kritik – nur dazu, fehlende Erfindungsgabe mit »Technik« zu verdecken.

Einige Tage später fasst sich Richard Robert in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* noch kürzer.²² Zwar habe man bei Mahler das Gefühl, »wirklich Erlebtem, Empfundem gegenüberzustehen«, befriedigend sei aber nur der letzte, »stimmungsvolle« Satz. Die *Burleske* wirke durch ihre »höhnischen Fratzen«, die sie schneide, geradezu abstoßend:

Mahler als Symphoniker ist ein Problem, gerade so wie ihm selber die Symphonie ein Problem war. Gewiß hat man bei ihm das Gefühl, wirklich Erlebtem, Empfundem gegenüberzustehen, aber eine gewisse Brutalität in der Freude am Effekt wirkt verstimmend, und vor allem, daß man dabei denkt, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium ist, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte. Auch in seinem Schwanengesang gibt sich Mahler nicht anders. Von den vier Sätzen der Symphonie gewährt nur der vierte, ein wohl nicht tief gehendes, aber stimmungsvolles Adagio, Befriedigung. Der erste Satz ist trotz seiner lärmend aufgebauchten Tragik innerlich kraftlos, der zweite, im

21 Anonym, »Theater und Kunst. Die Musikfestwoche. Mahlers IX. Symphonie«.

22 Richard Robert, »Die Wiener Musikwoche«, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 50. Jg., Nr. 27 vom 1. 7. 1912, S. 1 f.

Ländlertempo gehaltene, gleicht dem Charakterbild eines Salontiroilers, der urwüchsig zu sein glaubt, wenn er ordinär wird, und die »Burleske« wirkt geradezu abstoßend durch die höhnischen Fratzen, die sie schneidet.

Auch Johannes Brandt ist in seiner Besprechung in *Der Morgen* vom 5. Juli 1912 von der Symphonie und insbesondere der Burleske wenig angetan.²³ Diese sei von Selbstironie Mahlers geprägt, die hier zur Selbstverhöhnung werde:

Eine mißmutige Unzufriedenheit, eine nervöse Unrast, die sich selbst zu betäuben sucht, klingt aus dem ganzen Werke, ein Umherirren in Stimmungen, ein Suchen nach Befreiung von scheinbar quälenden Gedanken, ohne die innere Ruhe finden zu können. Die wärmende Glut, die früher groß und mächtig in Mahlers Sinfonien lag und oft flammend hervorbrach, scheint erloschen, eine trockene, sengende Fieberhitze legt sich beklemmend auf die musikalische Kraft. Die Gedanken zerflattern. Weiter, immer weiter spinnt sich der erste Satz, groß in seiner Anlage, aber zerrissen durch dieses unruhige, ungestillte Sehnen nach einem befreienden Ausdruck. Die Selbstironie, die wir oft bei Mahler fanden, ist in der wild dreinfahrenden »Burleske« zur Selbstverhöhnung geworden, die Lustigkeit des derben Ländles ist künstlich genährt, nicht aus innerer Heiterkeit erwachsen. Tieftraurig und pessimistisch das Adagio, der letzte Satz. Nur den zart verklingenden Schluß durchzittert versöhnend ein Lichtstrahl stillen Hoffens.

Eine der bemerkenswertesten Besprechungen der Uraufführung ist die von David Josef Bach (»Dr. D. J. Bach«) in der *Arbeiter-Zeitung* vom 4. Juli 1912.²⁴ Der engagierte Sozialdemokrat Bach bevorzugt von allen Sätzen erstaunlicherweise gerade den dritten Satz, in dem er Mahlers »alten Kämpferwillen« zu vernehmen glaubt, und versucht zugleich eine historische Einordnung Mahlers im Verhältnis zur »Neuen Musik«. Aufgrund ihrer differenzierten und erhellenden Einsichten sei Bachs Besprechung in einiger Ausführlichkeit zitiert:

Das »Lied von der Erde«, das man erst kommenden Winter in Wien zu hören kriegen wird [...], zeigt die Seele des Künstlers befriedet. Er steht jenseits der menschlichen Kämpfe. Nicht in die Gemeinschaft des Lebenskreises, der Nation, gliedert er sich ein, sondern in das All, von dem auch er ein Stück ist. Auch in seiner Musik lebt die Weltseele. Eins zu sein, das ist der beglückende Schmerz der Resignation. Die Neunte Symphonie hinwiederum kehrt zu den ersten Symphonien Mahlers zurück. Nicht in ihrer Technik, nicht in ihrer Form; sie ist, so sehr Mahler darin stets fortentwickelte Errungenschaften zeigt, vielleicht die maßvollste, ruhigste von allen, trotz des dritten Satzes. Der ist mir

23 Johannes Brandt, »Die Musikfestwoche. Ein Epilog«, in: *Der Morgen. Wiener Montagblatt* vom 8. 7. 1912, S. 6.

24 David Josef Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«, in: *Arbeiter-Zeitung* vom 4. 7. 1912, S. 1 f. David Josef Bach war ein aus Galizien stammender Kulturpolitiker und Publizist jüdischer Herkunft. 1939 emigrierte er gemeinsam mit seiner Frau nach England und starb 1947 in London. Seine Schwester, deren Mann sowie eine Schwester seiner Frau starben in Konzentrationslagern.

der liebste. Hier grollt noch einmal der alte Kämpferwille auf. Wenn's ein Spaß ist (der Komponist gebraucht den Namen »Burleske«), dann ist's ein kolossalischer Spaß, ein toller Grimm, dem das Grauen ein Gelächter wird. Besinnungsloser Wirbel erfaßt die Schöpfung; wir müssen mit, nicht minder derjenige, der die Bewegung entfesselt – ein Schlag, den der Riese gegen sein eigenes Werk führt, bringt den wütenden Reigen zum Stehen. Vor dieser eisernen Faust duckt aller Widerstand. Nach dem dritten Satz mag manches ängstliche Gemüt befreit aufatmen; aber solange er währte, solange bezwang er. Mit dem letzten Satz tritt die Erschlaffung ein. Der Hörer wird müde, weil der Künstler ermattet. Alle Kunst, die höchste, gewaltigste, mündet in die Natur, in den Strom des Alls. Das ist der Sinn der letzten Werke aller unserer großen Meister, auch der scheinbar, der Form nach unvollendeten Werke; da dieses Letzte auch in ihnen vollbracht ist, wie etwa in Bruckners Neunter Symphonie, ist es vielleicht gar nicht zutreffend, sie als »unvollendet« zu bezeichnen. Die formal vollständige Neunte Symphonie Mahlers ermangelt der wahren Vollendung. Der letzte Satz macht Frieden. Nicht weil der Kämpfer erkannt hat, daß der Sieg nur in dem Vermählen des Ich mit dem Weltganzen besteht und diese Entäußerung des Ich den größten Triumph der künstlerischen Persönlichkeit bedeutet; denn nur, wer in sein Ich die Welt aufzunehmen vermochte, kann mit dieser Welt eins werden. Mahler hingegen wird friedlich, weil er – wenigstens im vierten Satz dieser Neunten Symphonie – den Kampf aufgibt. Vielleicht war es nur eine Rast, von der sein sprunghafter Geist zu neuen Taten fortstürmen wollte – der Tod hat diesem Willen ein vorzeitiges Ziel gesetzt, just in dem Augenblick, da der Wille ruhte. Die schwelgerische Süße des vierten Satzes verläuft gelegentlich in Süßlichkeit, die Tiefe wird seicht. Daß alles wunderbar klingt, versteht sich am Rande. In den Möglichkeiten der Klangfarbe lebt auch hier Mahlers schöpferische Kraft. Aus diesen Möglichkeiten führen die Wege zu neuer Kunst. Diese innere Verbindung ist der tiefste Grund der Verehrung, den unsere modernsten Komponisten Mahler entgegenbringen, ihm, dem »letzten Diatoniker«, von dem sie das Prinzip seiner auf der gewöhnlichen Tonleiter ruhenden Melodienbildung trennt. Vielleicht steckt in diesem Prinzip das innere Hemmnis eines entscheidenden Fortschreitens in jener anderen Richtung; vielleicht erklärt sich hieraus rein musikalisch die Zwiespältigkeit aller Mahlerschen Kompositionen. Überall gibt es Punkte, wo das innere Erleben und die Macht des Gefühlten jedes Hindernis hinwegschwemmen: Eben darum bleibt Mahler ein wahrer, echter Künstler auch in schwächeren Werken. Ihre Schwäche nun enthüllt sich just in der Melodie, in der Thematik, deren Entstehungsprinzip ein anderes ist als das der Entwicklung. Deshalb wirkt der zweite Satz der Neunten Symphonie so unerquicklich. Das Thema, ein Ländler, ist über die Maßen gewöhnlich. Nun hat es ja im allgemeinen seine Richtigkeit, daß es nicht so sehr auf das Thema ankommt als vielmehr darauf, was aus diesem Thema wird. Doch irgendwie müssen alle Keime der Entwicklung in diesem Grundthema enthalten sein. Ein Wunder wär's gewesen, hätte der Komponist aus diesem Ländler viel herausgeholt. Das Wunder ist wahrlich nicht eingetreten. Äußerliche Kombinationen können innere Gestaltungsmöglichkeiten nicht ersetzen. Es ist zu symphonischer Bedeutsamkeit aufgebauschte Ballettmusik. Der große Regisseur der Opernbühne übt hier seine Regiekunst an der Musik; die aber will

natürlich gewachsen, nicht kunstvoll gestellt sein. In dieser Witzigkeit berührt sich die Neunte mit der ersten Symphonie Mahlers. Damals aber war der Künstler in eine Welt gestellt, in der er seinen Platz erst erobern und sichern sollte. Die Schwierigkeit des Unterfangens, das eigentlich außer der Kunst war und doch nur durch die Kunst bewältigt werden konnte, der innere Widerspruch, der durch das Leben und Wirken des Künstlers in Harmonie verwandelt werden sollte, führte den Komponisten zur romantischen Ironie. Doch zwischen dem Beginn des Kampfes und der letzten Symphonie, der Neunten, liegt nicht weniger als ein Lebenswerk, das die einzelnen Phasen des Kampfes darstellt, deren letzte die gewaltige achte Symphonie ist. Die Neunte stände schon außerhalb, hätten nicht die Leiden des Kampfes ihre Spuren so tief gegraben, daß auch der Befreite sie zeigt. Der edle Gesang des ersten Satzes wird gestört durch allerhand Nebenabsichten. Die Glocken einer Leichenfeier klingen hinein. Läßt sich der Tod für die Musik nicht anders darstellen als durch ein äußerliches, wenn auch musikalisches Symbol? Selbst wo Beethoven ausdrücklich einen »Trauermarsch« schreibt, ist das Zeremoniell des Kondukts auch für die Vorstellung unwesentlich. Wie oft greift uns die Majestät des Todes ans Herz bei Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, ja auch bei Mahler, ohne das Bild des Leichenzuges! Gleichwohl weiß der erste Satz der Neunten Symphonie zu rühren, in seinen Höhepunkten zu packen. Absicht oder Nebenabsicht, sie verschwinden vor der Tat. Die Kunst triumphiert über den Künstler, und so erst recht er in ihr. Was immer gegen die Neunte Symphonie Mahlers spricht, auch sie erhebt ihre Stimme für den Künstler und legt Zeugnis ab für seine Kunst.

Eine für das Verständnis der Symphonie besonders fruchtbare Besprechung ist diejenige Hugo Fleischers in dem in Olmütz erscheinenden *Mährischen Tagblatt*.²⁵ Fleischer sieht in der *Neunten* einen neuen Weg, den Mahler beschreitet, und entwirft geradezu ein Programm der Symphonie, auch wenn er dies dann wieder zurücknimmt:

Es ist kein Zweifel, daß an diesem letzten Werk die Todesahnung mitschrieb. Mahler wußte, daß er nur mehr eine kurze Zeit zu leben habe und eine abgeklärte, versöhnte Stimmung des Abschieds tönt mit erschütternder Milde aus seinem Schwanengesang. Ruhig und unpathetisch, gelassen und gefaßt, daß dem vom Leben müde Gehetzten nun bald der tiefe Friede winkt[,] nur darob von schmerzlicher Wehmut ergriffen, daß er von der Welt scheiden muß, ehe er ihr alle Schätze seiner Seele geschenkt hat: dieser Stimmung ist der erste Satz seiner IX. Symphonie entflohen. Ganz verinnerlichtes Lauschen, bis ein Ausbruch des Schmerzes die selige Ruhe unterbricht. Es ist natürlich nicht möglich, nach einmaligem Hören die Logik des Satzbaues bis in die letzte Verästelung aufzudecken. Trotzdem ist der ideelle Zusammenhang der vier Sätze unmittelbar einleuchtend. Der erste Satz: das echt symphonische Schwanken zwischen dem Gefühl der

25 Der Verfasser dürfte der 1889 in Olmütz geborene Hugo Fleischer sein, der auch als Prokurist tätig war. Er wurde gemeinsam mit seiner Frau Flora von den Nationalsozialisten in das jüdische Ghetto Łódź in Polen deportiert und 1942 ermordet (<www.centropa.org/de/photo/hugo-und-flora-fleischer> [Stand: 5. 9. 2019]).

Ergebung und dem wilden Aufbäumen gegen das Unvermeidliche, die Unterwerfung in das Unabwendbare und die Verzweigung darüber. Mit zermalmender Gewalt pocht der Tod am Höhepunkt des Satzes mit einem seltsam stockenden Rhythmus an; er könnte dem aussetzenden Herzschlag abgelauscht sein. Nochmals weicht die Macht des Todes der Lebenskraft. Der todgeweihte Held der Symphonie – bei dem autobiographischen Charakter der Mahlerischen Symphonien identifiziert sich der ›Held‹ mit dem Schöpfer – stürzt sich noch einmal in den Taumel des Lebens. Der 2. Satz, der in gemessenem Ländlerschritt einherstapft, führt in eine Welt der Traulichkeit. Aber stets zerstört der aufzuckende Gedanke an den nahen Tod im Helden die Fähigkeit des Mitgenießens. Lustigkeit und Ungezwungenheit verzerren sich ihm sogleich, sowie er daran teilnehmen will. In den wildesten Strudel der Welt führt die Rondoburleske. Die Angst soll betäubt werden, aber es gibt kein Vergessen für den einen Gedanken, dem der Held entfliehen will. Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch. Der letzte Satz (wie in der III. Symphonie ist das Adagio an den Schluß gestellt) singt von der Ergebung in die unbeugsame Notwendigkeit. Selig und verklärt scheidet hier ein Weiser, dessen letztes Wort die Menschheit und die waltende Vorsehung eines göttlichen Willens segnet.

(Diese höchste [sic] subjektive Wiedergabe meines Eindruckes von dieser Symphonie will weder ein Programm geben, noch erhebt sie Anspruch auf objektive Gültigkeit. Es sollte nur eine mögliche Parallele zu der großen Richtlinie gezogen werden, die die Musik des Werkes weist.)

Musikalisch kommen die Ecksätze dem Verständnis des Hörers rascher entgegen als der lang ausgespinnene Ländlersatz und die wild anstürmende, kontrapunktisch verwickelte Burleske.²⁶

Eine schroff ablehnende Besprechung von Paul Stauber erschien am 11. Juli in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.²⁷ Im Widerspruch zu anderen Rezensenten behauptet Stauber, dass »selbst die eifrigsten ›Mahlerianer‹ [...] die Schwäche dieses Werks, seine Mühseligkeit im Zusammenraffen der geringen thematischen Habe, die Hast, mit der hier Mahler vier Sinfoniesätze gefüllt und ausgestattet hat, nicht leugnen« konnten:

Mehr denn je tritt das Eklektische der Musik Mahlers hier in den Vordergrund. Abermals die Maßlosigkeit der technischen Mittel, die Häufung von Klangfarben, Tonmischungen, die Hypertrophie des Ausdruckes, die mit der dürftigen Erfindung beim besten Willen nicht in Einklang zu bringen ist. Abermals Extase statt Kraft des Aufbaues, tonale Gewalttätigkeit, wenn nicht gar Brutalität an Stelle einer logischen und klaren Durchführung, und leider wiederum Banalität und gekünstelte Naivität, die für den Mangel an

26 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3f.

27 Paul Stauber, »Die Wiener Musikwoche«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 79, Heft 28 vom 11. 7. 1912, S. 401.

wahrhafter Innerlichkeit und natürlicher Empfindung entschädigen soll. Gewiß! Der erste Satz nimmt verheißungsvollen Aufschwung, aber der berüchtigte Mahlersche ›Kondukt‹ zerstört nur allzubald den ersten günstigen Eindruck. Noch schlimmer steht es um den zweiten Satz, einen ›Ländler‹, der Brutalität mit rustikaler Derbheit, rhythmische Übertreibungen mit ländlichem Humor verwechselt. Auf ähnlich tiefem Niveau bewegt sich der dritte Satz, eine ›Burleske‹, in der Mahler das Unbeständige seines Wesens, die ätzende Schärfe seiner Natur selbst zu karrieren scheint. Es bedarf einer maßlosen Verehrung für den Komponisten, um in dieser Burleske, die auch die häufigen Schwächen des Mahlerschen Kontrapunktes nur allzu deutlich aufzeigt, ›Schönheiten‹ zu entdecken, um in dem ruhig verklingenden Finale die Seichte und Dürftigkeit überhören zu wollen.

Der Erfolg, so Stauber, sei mäßig gewesen und habe nur der exzellenten Wiedergabe gegolten, nicht dem Werk selbst.

Selbst Richard Specht, der bereits 1905 eine kleine Monographie über Mahler und zahlreiche verständnisvolle Werkeinführungen zu dessen Symphonien verfasst hatte, sieht in *Der Merker* insbesondere in den beiden Binnensätzen eine gewisse Forciertheit:²⁸

Mahlers neunte Symphonie ist von doppelter Tragik umschwebt. Von der ihrer Musik, in der – gleich dem ›Lied von der Erde‹ – die Stimmung des Abschiednehmenden tönt, des Verzichtenden und Befreiten zugleich; aber auch die furchtbare einer lichtlosen, auch in ihrer krampfhaften Lust dem Fluch verfallenen Welt – der Welt eines Inferno, wie sie sich dem rückschauenden Orpheus offenbaren mochte, als er den verbotenen Blick hinter sich schweifen ließ. [...] Es mag auch sein, daß Mahler sich gerade von diesem Werk, das ihm selber drohend und unheilsschwer schien, rascher befreien wollte, daß er forciert daran arbeitete, als an einem andern, um es von sich abzulösen und um dem Orakelspruch zu entgehen und ihm zu entfliehen, gleich einem Oedipus. Die Spuren solcher forcierten Arbeit sind nicht ganz zu verkennen; im zweiten Satz zumindest, in dem manchmal, bei aller brutal täppischen Kraft, bei der schauerlichen Lustigkeit dieses finsternen Gigantens, der Eindruck des Krampfhaften waltet, weniger der des Strömens als der des Pumpens. [...] Und ebenso in der sardonisch geistreichen Rondo-Burleske, Hohlspiegelmusik der ironischsten Art, von einem jähen Furor der zufahrenden, zu einem wilden Grotteskreigen verketteten Motive, in deren infernalischem Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors stehlen (das Zweivierteltakt-Thema in Ganztönen!), die sich freilich bald wieder dem tollen Fratzentanz anschließen; sogar eine mystisch ruhevoll, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung findet, wird plötzlich von einer verrückten

28 Richard Specht, »Mahlers ›Neunte‹. (Uraufführung durch die Wiener Philharmoniker unter Bruno Walter im 3. Konzert der Wiener Musikfestwoche.)«, in: *Der Merker* Jg. 3 (1912), Heft 14, S. 552 f. In diesem Beitrag erwähnt Specht eine Thementafel, die bereits zuvor als Musikbeilage zu Nr. 2 desselben Jahrgangs veröffentlicht worden war: *Thementafel zu Gustav Mahlers »Neunter Symphonie«*. (Nach der zur Erstaufführung erscheinenden Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von J. V. von Wöss; Wien, Universal-Edition. U. E. 3397).

Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt. Echtester Mahler. Aber ganz anders und ebenso echt, nur viel stärker an jedes Herz greifend, ist er in dem ins Licht verschwebenden letzten Satz, in dem sich alles Leid, alles Wirre und Bange löst; ein entrücktes Abschiednehmen (wie im ›Lied von der Erde‹), ein segnendes Entweichen in selige Gefilde, ein letztes Liebeslied.

* * *

Die zitierten Beobachtungen zu Mahlers *Neunter Symphonie* gehen über die üblichen Stereotype der Mahler-Kritik (insbesondere eine die mangelnde Schaffenskraft überdeckende Technik) deutlich hinaus. So stellt beispielsweise Robert in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* die Frage, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium sei, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, oder ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte.²⁹ Brandt (*Der Morgen*) spricht von Gedanken, die »zerflattern«;³⁰ und Bach (*Arbeiter-Zeitung*) sieht im zweiten Satz der Neunten eine »zu symphonischer Bedeutsamkeit aufgebauschte Ballettmusik«. Der große Regisseur der Opernbühne übe hier seine Regiekunst an der Musik. Diese müsse aber natürlich wachsen, anstatt kunstvoll »gestellt« zu sein. Hierin berühre sich die *Neunte* mit der *Ersten Symphonie* Mahlers.³¹ Das, wovon Mahlers Musik spricht, wird hier als unnatürlich, »gezwungen«, »zerflatternd« und kunstvoll arrangiert dargestellt. Mahler führe gewissermaßen Regie. Ähnlich bemängelt Hirschfeld in der *Wiener Abendpost*, dass Mahler »aus Anekdoten ein Heldenepos« zusammenzustelle.³² Beides ist als Kritik gemeint, trifft aber einen wesentlichen Punkt. Für Fleischer (*Mährisches Tagblatt*) sind gerade diese Kontraste – nun durchaus positiv gemeint – Ausdruck von Mahlers Persönlichkeit.³³ Er versteht Mahlers Symphonien als Autobiographie und identifiziert den »todgeweihten Helden der Symphonie« mit deren Schöpfer. In den beiden Mittelsätzen stürze sich der »Held« noch einmal in den Taumel des Lebens. Die Traulichkeit des Ländlers werde aber von den »aufzuckenden Gedanken an den nahen Tod« gestört. Er kann nicht mitgenießen, »Lustigkeit und Ungezwungenheit verzerren sich ihm sogleich, sowie er daran teilnehmen will.« Die *Rondo-Burleske* führe ihn schließlich »in den wildesten Strudel der Welt«: »Die Angst soll betäubt werden, aber es gibt kein Vergessen für den einen Gedanken, dem der Held entfliehen will. Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis

29 Robert, »Die Wiener Musikwoche«.

30 Brandt, »Die Musikfestwoche«.

31 Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«. – Es ist bemerkenswert, dass auch Adorno in seiner Mahler-Monographie bezogen auf den Schlusstriumph der *Ersten Symphonie* von »bloßer Regie« spricht: »Im Finale der Ersten Symphonie steigert sich Zerrissenheit über alles vermittelnde Maß hinaus in ein Ganzes von Verzweiflung, hinter der dann freilich der bedenkenlose Schlusstriumph zu einem bloßer Regie verblaßt« (Adorno, *Mahler*, S. 75). Adornos Vorstellung davon, was ein »richtiger« und was ein »falscher« Schluss bei Mahler sei, gehört möglicherweise nicht zu den Stärken seiner Mahler-Monographie.

32 Hirschfeld, »Wiener Musikfestwoche«.

33 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3.

der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch.«³⁴

Der »Held« und »Schöpfer« der Symphonie wird hier geradezu zum leidenden Objekt des musikalischen Geschehens.³⁵ Damit lässt sich aber auch die grundlegende Kritik Staubers in der *Neuen Zeitschrift für Musik* am ›logischen‹ und klaren Aufbau der Symphonie als Teil der Sache selbst verstehen: Wenn hier mehr denn je »Ekstase statt Kraft des Aufbaues, tonale Gewalttätigkeit, wenn nicht gar Brutalität an Stelle einer logischen und klaren Durchführung« in den Vordergrund trete, also das was Stauber »das Eklektische der Musik Mahlers« nennt, dann ist das eben jener ›Weltlauf‹, in den der Hörer gemeinsam mit dem Ich der Symphonie geworfen wird.³⁶

Specht schließlich spricht in *Der Merker* neben der dem *Lied von der Erde* vergleichbaren Stimmung des Abschiednehmens von der furchtbaren Tragik »einer lichtlosen, auch in ihrer krampfhaften Lust dem Fluch verfallenen Welt – der Welt eines Inferno, wie sie sich dem rückschauenden Orpheus offenbaren mochte, als er den verbotenen Blick hinter sich schweifen ließ.«³⁷ Vielleicht habe die abergläubische Angst vor dem ›Schicksalswerk‹ dazu geführt, dass Mahler »forcierter daran arbeitete, als an einem anderen, um es von sich abzulösen und um dem Orakelspruch zu entgehen und ihm zu entfliehen, gleich einem Ödipus.« Die Spuren solcher forcierten Arbeit – und dies will Specht durchaus als Kritik verstanden wissen – seien »nicht ganz zu verkennen«. Die Rondo-Burleske habe ein geradezu »sardonisches« Lachen, sei »Hohlspiegelmusik der ironischsten Art, von einem jähen Furor der zufahrenden, zu einem wilden Groteskreigen verketteten Motive, in deren infernalischen Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors« stöhlen, die sich aber bald wieder dem »tollen Fratzenanz« anschließen. Selbst jene »mystisch ruhevolle, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung« finde, werde plötzlich »von einer verrückten Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt.«³⁸ Hier werden die Themen und Formteile zu Gestalten, die dem Ich der Symphonie wie Gespenster entgentreten. Der Komponist Mahler führt hier ›Regie‹. Tatsächlich entwickelt sich die Musik der Neunten nicht aus sich heraus im Sinne einer durchgehenden musikalischen Logik mit Themenaufstellung, Durchführung, Reprise und Coda, sondern ist eher eine wie ›von außen‹ festgelegte Folge von Kontrasten. Die Formteile werden zu Charakteren, die in unvorhersehbarer Weise aufeinanderfolgen. Dies verweist auf grundlegende Überlegungen Adornos zu Mahlers formaler Gestaltung.

* * *

34 Ebd.

35 Ähnlich hatte sich auch Bach in der *Arbeiter-Zeitung* geäußert: »Besinnungsloser Wirbel erfaßt die Schöpfung; wir müssen mit, nicht minder derjenige, der die Bewegung entfesselt – ein Schlag, den der Riese gegen sein eigenes Werk führt, bringt den wütenden Reigen zum Stehen. Vor dieser eisernen Faust duckt aller Widerstand. Nach dem dritten Satz mag manches ängstliche Gemüt befreit aufatmen; aber solange er währte, solange bezwang er.«

36 Stauber, »Die Wiener Musikwoche«.

37 Specht, »Mahlers ›Neunte‹«, S. 552.

38 Ebd., S. 553.

Im dritten Kapitel (»Charaktere«) seiner Mahler-Monographie skizziert Adorno die Idee einer »materialen Formenlehre«. ³⁹ Ausgangspunkt ist Adornos Beobachtung, dass bei Mahler neben »die üblichen abstrakten Formkategorien« wie Hauptsatz, Überleitung oder Schlusssatz (eine Schlussgruppe oder eine Coda) »materiale Formkategorien« wie Durchbruch, Suspension, Einsturz, Abgesang oder Erfüllung treten und sich mit diesen verbinden. Selbst da, wo die abstrakten Formkategorien noch gewissermaßen das Gerüst des Satzes bilden, werde der musikalische Sinnzusammenhang mitunter nicht mehr von diesen geleistet, sondern von den sie überlagern den »materialen Formkategorien«. Als Beispiel führt Adorno den Ausklang der Durchführung des ersten Satzes der *Neunten Symphonie* an (T. 314–337/346), der nach den Worten von Erwin Ratz »wie ein furchtbarer Zusammenbruch« wirke. ⁴⁰ Solche Einsturzpartien vermittelten bei Mahler nicht mehr bloß zwischen anderen Formteilen oder besiegelten Entwicklungen, sondern sprächen »für sich selbst«. ⁴¹ Während in Erfüllungsfeldern eintrete, was die Entwicklung verhieß, so seien auch die Einstürze nicht bloß Modifikationen der Komposition, sondern hier ereigne sich, wovor der musikalische Verlauf sich ängstige. »Sie sind Formteile als Charaktere. Materiale Formenlehre hätte durchweg Formabschnitte Mahlers zum Gegenstand, die anstatt mit Charakteren ausgefüllt, dem eigenen Wesen nach als Charaktere formuliert werden.« ⁴²

Adornos Überlegungen sind allem Anschein nach bisher nur selten aufgegriffen worden. ⁴³ Allerdings hat Agawu 2009 in dem Band *Music as Discourse* eine ausführliche Analyse des Kopfsatzes der *Neunten* vorgelegt, in der er sich zwar nicht auf Adornos Begriff einer »materialen Formenlehre« bezieht, die sich mit diesem aber unschwer in Verbindung bringen lässt. ⁴⁴ Agawu überträgt hier ein von ihm zuvor an Beispielen des 18. Jahrhunderts erprobtes Verfahren, ⁴⁵ das er »paradigmatic analysis« nennt, auf Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Dabei identifiziert er Formteile, die mit traditionellen identisch sein können oder nicht, und ordnet sie nach ihren identischen oder ähnlichen Charakteren. In seiner früheren Arbeit *Playing with Signs* hatte Agawu diese Abschnitte noch mit Begriffen wie »Gavotte«, »Sturm und Drang«, »Learned Style/Alla Breve« oder »March« gekennzeichnet. ⁴⁶ Die zitierten Begriffe machen deutlich, dass sowohl musikalische Strukturen wie Rhythmus oder kontrapunktische Schreibweise als auch

39 Adorno, *Mahler*, S. 64–66.

40 Ebd., S. 65. Adorno verweist dabei auf Erwin Ratz, »Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der Neunten Symphonie«, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 169–177, hier S. 176.

41 Adorno, *Mahler*, S. 65.

42 Ebd.

43 Vgl. insbesondere Arno Forchert, »Zur Auflösung traditioneller Formkategorien in der Musik um 1900: Probleme formaler Organisation bei Mahler und Strauss«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 85–98. Constantin Floros widmet im zweiten seiner drei Mahler-Bände dem Begriff etwas mehr als eine Seite, wobei er Adorno jedoch völlig misszuverstehen scheint (Constantin Floros, *Gustav Mahler. II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden ²1987, S. 109 f.).

44 Agawu, *Music as Discourse*, Kapitel 8: »Mahler, Symphony no. 9/i (1908–1909)«, S. 253–279. Agawu zitiert auf S. 253 zwar Adornos Mahler-Monographie, bezieht sich aber nicht auf dessen Überlegungen zu einer »materialen Formenlehre«.

45 Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, NJ, 1991.

46 Ebd., S. 89; Agawu, *Music as Discourse*, S. 41–50.

Ausdruckscharaktere wie »Sturm und Drang« aufgegriffen werden konnten. In *Music as Discourse* verzichtet Agawu auf Benennungen, vermutlich weil ihm die Gefahren einer allzu eindeutigen »Etikettierung« bewusst waren.

Es liegt auf der Hand, dass eine solche »paradigmatic analysis« gerade bei Werken fruchtbar sein kann, die nicht oder jedenfalls nicht in einem traditionellen Sinne auf Formmodellen wie der Sonatenhauptsatzform aufbauen. Entsprechend wählt Agawu als Beispiele unter anderem Franz Liszts Symphonische Dichtung *Orpheus*, ein Werk, dem tatsächlich keinerlei Formmodell zugewiesen werden kann,⁴⁷ und den ersten Satz von Mahlers *Neunter Symphonie*. Agawus Ansatz bietet die Möglichkeit, Adornos Idee einer »materialen Formenlehre« an einem vollständigen Satz zu erproben.⁴⁸ Anstatt dies hier am Beispiel des komplexen ersten Satzes zu diskutieren, der auch in der Literatur häufig thematisiert wurde, soll vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Dokumente zur Rezeption exemplarisch der in der Mahler-Literatur bisher eher wenig beachtete dritte Satz herangezogen werden.⁴⁹ Möglicherweise bieten gerade die Mittelsätze, also jene Sätze, die bei der Uraufführung von mehreren Rezensenten als entbehrlich beurteilt wurden, die Möglichkeit zu einem besseren Verständnis der Symphonie als Ganzer.

Die Abfolge von klar identifizierbaren und variiert wiederkehrenden Abschnitten mit gelegentlichen Kontrasten lädt geradezu ein, sie zunächst einmal zu benennen. Gleich der Anfang lässt sich unschwer mit dem von Adorno wiederholt herangezogenen Begriff des »Weltlaufs« in Verbindung bringen.⁵⁰ Besser noch scheint der von Mahler Anfang 1909 in einem Brief aus New York an Walter verwendete Begriff »Lebensstrudel« zu passen:

Wie unsinnig ist es nur, sich vom brutalen Lebensstrudel so untertauchen zu lassen! Sich selbst und dem Höheren über sich selbst nur eine Stunde untreu zu sein! Aber das schreibe ich nur so hin – denn bei der nächsten Gelegenheit, also z. B., wenn ich jetzt aus diesem meinem Zimmer hinausgehe, werde ich bestimmt wieder so unsinnig wie alle anderen. Was *denkt* denn nur in uns? Und was *tut* in uns?⁵¹

47 Agawu, *Music as Discourse*, S. 211–227; zur Form der Symphonischen Dichtung *Orpheus* vgl. auch den von Agawu zitierten Beitrag von Rainer Kleinertz, »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: *Franz Liszt and His World*, hrsg. von Christopher H. Gibbs und Dana Gooley, Princeton, NJ, 2006, S. 231–254.

48 So entspricht Agawus »Unit 23 (bars 308–320)« dem von Ratz und Adorno identifizierten »Zusammenbruch«. Vgl. Agawu, *Music as Discourse*, S. 266, und Adorno, *Mahler*, S. 65.

49 In der stark von Adorno geprägten Arbeit von Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 403–453, bleiben die beiden Mittelsätze fast völlig außen vor. Bei Constantin Floros reduziert sich die Analyse des dritten Satzes auf ein Formschema mit »Hauptsatz« (T. 1–78), »Fugato I« (T. 79–108), »Seitensatz« (T. 109–179) und so weiter, ohne dass dieses mit den Überlegungen zur Semantik der Musik – was eigentlich Floros' Anliegen ist – in Verbindung gebracht würde (Constantin Floros, *Gustav Mahler. III. Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 283–288). Am ausführlichsten scheinen die Mittelsätze noch bei de La Grange behandelt zu sein (de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1422–1440).

50 Adorno, *Mahler*, S. 14 und 210.

51 Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Herta Blaukopf, Wien/Hamburg 1982, S. 351. Vgl. hierzu auch Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 762.

Entsprechend soll nun versucht werden, auch die anderen Teile des Satzes mit den Begriffen ›Trivialität‹ oder ›Operette‹, ›Mahnung‹ und ›Vision‹ möglichst sprechend zu bezeichnen. Es geht dabei keineswegs darum, den ›Sinn‹ oder den musikalischen Ausdruck der einzelnen Abschnitte gewissermaßen auf den Begriff zu bringen, sondern um eine nachvollziehbare ›Etikettierung‹ mit Wörtern, die zumindest einen Teilaspekt erfassen. Hier zunächst der Versuch eines Überblicks:

	A	B	A'	B'	C	D	A''	A'''
›Vision‹						347–521		
›Mahnung‹					311–346 ⁵²			
›Trivialität‹ (›Operette‹)		109–180		262–311				
›Lebensstrudel‹	1–109		180–262 ⁵³				522–616	617–667
	1'47"	1'06"	1'20"	0'44"	0'34"	3'36"	1'27"	0'43"
	– 01:47	– 02:53	– 04:13	– 04:57	– 05:31	– 09:07	– 10:34	– 11:17

Tabelle 1: Übersicht über den dritten Satz »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie*. Die Zeitachse verläuft von links nach rechts. Die unteren beiden Spalten geben die Dauer der Abschnitte in Minuten und Sekunden an. Die Zeitangaben entsprechen der Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Bruno Walter von 1938 (Naxos).

So kritisch man solche Übersichten in ihrer Angemessenheit dem musikalisch Erklingenden gegenüber auch sehen mag, so können sie mitunter doch manches Hörbare visuell verdeutlichen und begreifbar machen. Das sind zunächst die klaren ›Schnitte‹ zwischen den Formteilen.⁵⁴ Man könnte diese Übersicht durchaus noch weiter ausdifferenzieren.⁵⁵ Die hier eingezeichneten vertikalen Linien stehen aber jedenfalls für abrupte Wechsel innerhalb der Komposition, die beim Hören klar erkennbar sind. Auch die in der tabellarischen Übersicht hervorgehobenen Wechsel der Charaktere sind jeweils unzweideutig.

52 Zuvor bereits in T. 303–305 und 308–310 mit Themenkopf in halben Noten angekündigt. In T. 320 erklingt dann erstmals die Doppelschlagfigur. Vgl. hierzu auch Kurt von Fischer, »Die Doppelschlagfigur in den zwei letzten Sätzen von Gustav Mahlers 9. Symphonie. Versuch einer Interpretation«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 99–105.

53 In Takt 246 erklingt erstmals das Ganzton-Fugenmotiv (›Mahnung‹).

54 Plötzliches Piano nach Fortissimo-Auftakt in T. 109, Becken in T. 180, plötzliches Piano nach Paukenwirbel mit Crescendo in T. 262, Hörner allein im Fortissimo in T. 311, Beckenschlag in T. 347, Triangel und dann Becken in T. 522 f. und 526 f., Pauke in T. 617.

55 So hebt Floros drei Fugati hervor (T. 79–108, 209–261 und 311–346; Floros, *Gustav Mahler. III*, S. 283 f.), von denen hier nur das dritte, mit dem Ganztonmotiv (Notenbeispiel 4b) beginnende in T. 311–346 als separater Formteil aufgeführt ist. Die beiden anderen Fugati gehen mehr oder weniger nahtlos aus dem Vorherigen hervor. Zu einer möglichen weiteren Unterteilung vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1432–1434.

Der Satz ist im Wesentlichen von vier Themen geprägt, die in der Übersicht den Formteilen A, B, C und D entsprechen. Das erste, mit dem der Satz beginnt und das ihn wesentlich prägt (Notenbeispiel 1), scheint nichts anderes zu sagen als: »Ich bin da!« Das zweite ist ein operettenhafter Gassenhauer (Notenbeispiel 2), gewissermaßen das sprichwörtliche Pfeifen im Walde.⁵⁶

Allegro assai. Sehr trotzig

Notenbeispiel 1: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 1–4. Die Notenbeispiele 1 und 2 sind zitiert nach: *Thementafel zu Gustav Mahlers »Neunter Symphonie«*. (Nach der zur Erstaufführung erscheinenden Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von J. V. von Wöss; Wien, Universal-Edition. U.E. 3397), in: *Der Merker* 3 (1912), Heft 2, Notenbeilage

Notenbeispiel 2: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 109–116

⁵⁶ Es ist wiederholt auf die Ähnlichkeit zum »Weibermarsch« in Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* hingewiesen worden (Akt II, Nr. 9, zu den Worten »Ja, das Studium der Weiber ist schwer«; vgl. de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1436 f.). – Willem Mengelberg notiert in seiner Dirigierpartitur der Symphonie zum dritten Satz: »Galgenhumor –!« (Peter Andraschke, *Gustav Mahlers 1x. Symphonie. Kompositionsprozess und Analyse*, Wiesbaden 1976, S. 81).

246

VI. 1
ff sf ff

VI. 2
ff sf

Va.
ff sf

Notenbeispiel 3a: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 246–251. Die Notenbeispiele 3a–4b sind zitiert nach: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 9*, Wien (Universal-Edition) 1912 (Reprint: Mineola, NY, 1993).

sempre l'istesso tempo.

311 zu 4

Hr. in F 1.-4.

315

Notenbeispiel 3b: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 311–318

Das dritte erklingt erstmals in T. 246 (Notenbeispiel 3a). Es ist wie eine Mahnung von außen, die dann die Takte 311 bis 346 beherrscht (Notenbeispiel 3b). Und das vierte, die Doppelschlagfigur, die dann den vierten Satz beherrschen wird, wird zunächst eher beiläufig vorgestellt (T. 320 f. [Oboen und Violine I; Notenbeispiel 4a], 329 f. [Klarinetten und Fagotte] und 330 f. [Violoncelli und Kontrabässe]), um dann in Takt 352 in der Ersten Trompete in plötzlichem Piano »poco espressivo« augmentiert und wie eine Verheißung auf etwas anderes wiederzukehren (Notenbeispiel 4b).⁵⁷ Vorangetrieben wird diese Metamorphose von dem hartnäckig wiederkehrenden »mahnenden« Motiv aus Takt 311 ff. (T. 320 ff., 329 ff., 338 ff. und 348 ff.). Das »verheißende« Doppelschlagmotiv in Takt 352 ff. schließt sich nahtlos an dieses »mahnende« Motiv in der Ersten Trompete an (T. 351 f.: *a'-g''-fis''*), ist von diesem jedoch – wie durch einen plötzlichen Eingriff von außen – mit plötzlichem Piano und Verstummen aller anderen Instrumente außer dem Pianissimo-Tremolo der Ersten Violinen getrennt. Aber auch danach (in T. 444 f. und 454 f.) kehrt noch zweimal das Doppelschlagmotiv in seiner ursprünglichen, grotesken

⁵⁷ Willem Mengelberg notierte in seiner Dirigierpartitur: »ein verschrobenes Ideal (Urmotiv)«. Zitiert nach: Andraschke, *Gustav Mahlers IX. Symphonie*, S. 81.

Gestalt (Notenbeispiel 4a) zurück, als wolle es die neue Verheißung wieder in Frage stellen. Und auch das ›mahnende‹ Motiv (Notenbeispiel 3b) tritt noch dreimal (in T. 368–371, 450–453 und 462–465) in Erscheinung.

Notenbeispiel 4a: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 320–324

Notenbeispiel 4b: Gustav Mahler, *Neunte Symphonie*, 3. Satz »Rondo. Burleske«, T. 352–359

Eine Form im Sinne eines eigentlichen Rondos oder gar einer Sonatenform lässt sich in diesem Satz nicht ohne Weiteres erkennen,⁵⁸ jedenfalls ist eine solche Formidee nicht das, was den Verlauf des Stückes gestaltet. Die ›Couplets‹ – wenn man sie so nennen wollte – bilden keine Kontraste im Sinne eines mannigfaltigen Ganzen. Die Übergänge ergeben sich nicht ›aus der Musik heraus‹, sie sind nicht musikalisch motiviert, sondern das jeweils Neue fällt gewissermaßen ›von außen‹ ein. Mahler ›führt Regie‹. Ein Rezensent, der hier von einem »Potpourri« oder einem »Irrenhaus« spricht, hat ein Stück weit Recht:⁵⁹ Der Satz ist in sich im eigentlichen Sinne ›ver-rückt‹. Er reiht in abruptem Wechsel ›Charaktere‹ aneinander, die ohne jeden Halt aufeinanderfolgen und in einer geradezu ›wahnsinnigen‹ Raserei enden. Einzig der zunächst wie eine Mahnung auftretende Teil C, der mit einem Beckenschlag dann ›durchbruchsartig‹ in die ›Vision‹ D übergeht,⁶⁰ unterbricht den Lauf. Dauert der gesamte Satz in der Einspielung Walters ungefähr elf Minuten, so nimmt dieser Teil mit vier Minuten zeitlich mehr als ein Drittel

58 Mathias Hansen spricht von »Umrissen der Sonatenform«, die sich neben dem »Rondo« zeigten (Mathias Hansen, *Reclams Musikführer Gustav Mahler*, Stuttgart 1996, S. 194), während Claudia Maurer Zenck in diesem Satz eine Rondoform mit drei Couplets zu erkennen glaubt (Claudia Maurer Zenck, »Neunte Symphonie«, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart u. a. 2010, S. 362–379, hier S. 371–375). Demgegenüber weist Christian Utz darauf hin, »dass das durch die Satzüberschrift angekündigte ›Rondo‹ sich weder vom Ton noch vom Formprinzip her wirklich materialisieren kann« (Christian Utz, »Neunte Symphonie«, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Laaber 2011, Bd. 2, S. 294–363, hier S. 343).

59 »H.« (möglicherweise Helm) im *Deutschen Volksblatt* (siehe oben).

60 Zum Begriff des Durchbruchs vgl. Adorno, *Mahler*, S. 11 f.

des Satzes ein. Henry-Louis de La Grange verwendet im vierten Band seiner monumentalen Mahler-Monographie hierfür das Wort »Episode«.⁶¹ Dass die Doppelschlagfigur bereits auf den Schlusssatz hinweist, kann der Hörer zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, wohl aber, dass in den von Hektik geprägten Satz etwas von außen hineinleuchtet, was den »brutalen Lebensstrudel« wie eine Ahnung in Frage stellt, aber erst im Schlusssatz eingelöst werden wird.⁶² Erst dort erschließt sich rückblickend die volle Bedeutung des vorangehenden Satzes.

Damit ist zugleich ein Verfahren angesprochen, das Mahler über das Trennende der Charaktere hinweg anwendet: Ebenso wie das im dritten Satz »episodische«, also eher beiläufig eingeführte Doppelschlagmotiv anschließend das gesamte abschließende Adagio prägt (»eine Apotheose des Mordents« nannte es Batka im *Prager Tagblatt*),⁶³ werden auch innerhalb des dritten Satzes Motive zunächst gewissermaßen »en passant« eingeführt, um erst später zu ihrer vollen Bedeutung zu gelangen. So wird das »mahnende« Ganztonmotiv mit seiner prägnanten großen Sexte (Notenbeispiel 3b), das den Abschnitt C (T. 311–346) beherrscht, zunächst in Takt 246 in ähnlicher Gestalt (mit verminderter Quinte) eingeführt (Notenbeispiel 3a), kurz bevor der operettenhafte Abschnitt B' wiederkehrt. Und auch die Doppelschlagfigur erklingt nicht gleich in ihrer »visionären«, langsamen Gestalt, sondern wird zunächst kurz nach Beginn des Abschnittes C in den Oboen und der ersten Geige in schneller Gestalt und fortissimo als Kontrapunkt zum Motiv 3b eingeführt (Notenbeispiel 4a). Sie erklingt in dieser schnellen, »kontrapunktischen« Gestalt noch einmal in Takt 329 f., bevor sie dann schließlich nach dem Quasi-Durchbruch (T. 347) in Takt 352 ff. im Pianissimo in der Trompete wie von außen in den Satz eintritt (Notenbeispiel 4b).⁶⁴ Und auch hier wird sie wieder mit dem »mahnenden« Ganztonmotiv (Notenbeispiel 3b) im Fortissimo eingeführt. Die schnelle Gestalt des Doppelschlagmotivs lugt dann noch zweimal (T. 444 f. und 454 f.) wie eine verzerrte Fratze in den von Mahler als »Mit großer Empfindung« hervorgehobenen Teil der Episode hinein.⁶⁵ Die scheinbar willkürlichen

61 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1437. Der Begriff erinnert bei Mahler zugleich an die sogenannte »Post-hornepisode« im dritten Satz der *Dritten Symphonie*. Allerdings verwendet de La Grange diesen Begriff auch für die Formteile B und B', wo er weit weniger schlüssig ist. Von einer »Episode« spricht auch Bienenfeld, *Mahlers Neunte Symphonie*: »In einer Episode, aus einem der Hauptthemen herauswachsend, kündigt sich der letzte Satz an.«

62 Ähnlich stellt es auch Fleischer im *Mährischen Tagblatt* dar (»Die Wiener Musikwoche«, S. 3): »Auf dem Gipfelpunkt der wirbelnden Tollheit und aufgepeitschten Zügellosigkeit dämmert die Erkenntnis der Bescheidung ins Unabwendbare auf. Mild, wie von einer höheren Macht offenbart, ringt diese Einsicht sich durch. Der letzte Satz (wie in der III. Symphonie ist das Adagio an den Schluß gestellt) singt von der Ergebung in die unbeugsame Notwendigkeit. Selig und verklärt scheidet hier ein Weiser, dessen letztes Wort die Menschheit und die waltende Vorsehung eines göttlichen Willens segnet.«

63 Batka, »Wiener Musikfestwoche«.

64 Das Besondere des Eintritts der Trompete hatte auch Korngold wahrgenommen (»Die Wiener Musikfestwoche«): »Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an; aber auch der schönere ruhige Anfang dieses Teiles in der Trompete.«

65 Beim ersten Mal (T. 444 f.) erklingt der Doppelschlag in den beiden A-Klarinetten und wird dann von der Es-Klarinette fortgeführt, beim zweiten Mal (T. 454 f.) erklingt er – noch ordinärer klingend – vollständig in der Es-Klarinette mit hinzutretenden A-Klarinetten in Takt 455. Das hier von Mahler angewandte Verfahren, ein Motiv in kontrastierenden Charakteren erklingen zu lassen, erinnert an Franz Liszts Verfahren der Thementransformation. So werden beispielsweise im dritten Satz (»Mephistopheles«) der »Faust-Symphonie« (*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern [nach Goethe]*) die Faust-Themen des ersten Satzes karikierend ver-

abrupten Wechsel innerhalb des Satzes sind also durch eine Reihe von Vorwegnahmen und Reminiszenzen vermittelt, die über die Kontraste hinweg einen Zusammenhang herstellen.⁶⁶ Dies scheint auch für die Symphonie als Ganze zu gelten. Am dritten Satz der Symphonie wird deutlich, dass Mahlers *Neunte Symphonie* einen ›Erzählzusammenhang‹ hat, ein ›Programm‹,⁶⁷ das doch nicht oder nur in Ansätzen in Worte zu fassen ist.

* * *

Entgegen der von der postumen Uraufführung ausgelösten Rezeption war die *Neunte Symphonie* keineswegs Mahlers Abschied vom Leben.⁶⁸ Er komponierte das Werk im Sommer 1909, zwei Jahre vor seinem Tod. Dieser Sommer verlief – anders als der Krisensommer 1907 – ohne Schicksalsschläge.⁶⁹ Und Mahler arbeitete im folgenden Jahr noch intensiv an seiner *Zehnten Symphonie*, deren Entstehung dann tatsächlich von einer schweren Ehekrise überschattet wurde und die er nicht mehr fertigstellen konnte.⁷⁰ Das ›ersterbend‹ im letzten Takt des Satzes der *Neunten* ist also entgegen allen Stereotypen der Rezeption zwar ein künstlerisch gestaltetes – dem Schluss des *Lieds von der Erde* vergleichbares – ›Ende‹, aber nicht – auch nicht kompositorisch vermittelt – Mahlers eigenes Verstummen. Ganz unabhängig davon, wie ernst Mahlers angeblicher Aberglaube zu nehmen ist, seine *Neunte Symphonie* werde seine letzte Symphonie sein,⁷¹ war diese Symphonie nach dem *Lied von der Erde* nicht nur eigentlich bereits seine *Zehnte*, sondern er starb über der weit fortgeschrittenen Arbeit an einer *Elften Symphonie*, die er als seine *Zehnte* bezeichnen wollte.

formt. – Das Wort ›Fratze‹ ist in drei Rezensionen verwendet: »Die satanische Fratze inmitten des *D-dur*-Mittelteils in der Klarinette mit folgendem Harfenglissando gehört allerdings ganz Mahler an« (J.K., »Die Wiener Musikfestwoche«); »die ›Burleske‹ wirkt geradezu abstoßend durch die höhnischen Fratzen, die sie schneidet« (Robert, »Die Wiener Musikwoche«). »Und ebenso in der sardonisch geistreichen Rondo-Burleske [...], in deren infernalischem Hohn sich immer wieder tönende Bilder eines mild lächelnden Humors stecken (das Zweivierteltakt-Thema in Ganztönen!), die sich freilich bald wieder dem tollen Fratzentanz anschließen; sogar eine mystische ruhevolle, sehnsüchtige Melodie voll süßer Verheißung, die dann im Schlußadagio ihre rechte Erfüllung und Verklärung findet, wird plötzlich von einer verrückten Klarinette aufgenommen und spöttisch verzerrt: ein liebliches Gesicht, das zur Grimasse wird und die Zunge herausstreckt« (Specht, »Mahlers ›Neunte‹«).

66 So erklingt beispielsweise in T. 560–568 ein neuer operettenhafter Gedanke nachdem bereits zuvor in T. 537–542 in den Hörnern im dreifachen Forte eine Variante des Anfangs des Themas von B erklungen war.

67 Vgl. hierzu insbesondere de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1394–1400.

68 Vgl. hierzu Vera Micznik, »The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony«, in: *Nineteenth-Century Music* 20/2 (1996), S. 144–166. Es ist bemerkenswert, dass noch in der Widerlegung der »farewell story« die Binnensätze nur beiläufig und implizit abwertend erwähnt werden: »Similarly, the two middle movements suggest possible ›narratable‹ situations, but through different means. Both movements share a strongly perceivable use of the concept of irony, through the interplay, this time, of various genre connotations. [...] The third movement outlines its narrative potential through the concept of burlesque, that is, by juxtaposing incongruous trivializations of the ›high style‹ of the fugue with pretentious elaborations of a ›low style‹ polka« (S. 160).

69 Vgl. hierzu Fischer, *Gustav Mahler*, S. 757.

70 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, Appendix 1Bc, S. 1453–1529.

71 Fischer, *Gustav Mahler*, S. 755 f.

Es ist nicht »der Tod«, der in Mahlers *Neunter* etwas erzählt. Es ist das »lyrische Ich« der Symphonie, das – wie der Rezensent des *Mährischen Tagblatts* durchaus zutreffend erkannte – zweifellos viel »Mahler« in sich hat.⁷² Und das, was hier »erzählt« wird, lässt sich – wie so vieles bei Mahler – nicht leicht in Musik aussagen. Gerade in den Mittelsätzen »zwingt« Mahler die Musik zu verraten, was zu sagen es ihn drängt.⁷³ (»Was *denkt* denn nur in uns? Und was *tut* in uns?«)⁷⁴ Diese Symphonie hat kein Programm, und doch will ständig etwas aus ihr »heraus«, was das bloß Erklingende übersteigt. So sehr der Entwurf eines Programms bei Fleischer über das Ziel hinausschießen mag, so trifft er doch etwas, was auch de La Grange ahnte.⁷⁵ In der ungewöhnlichen, immer wieder überraschenden Struktur seiner Musik scheint Mahler etwas sagen zu wollen. Die Antwort auf die Frage, was Mahlers Musik sagt, gibt aber keine verbale Erläuterung, kein Programm, sondern nur das Versenken in seine Musik. Man muss – mit den Worten Adornos – die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen bringen, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisieren.⁷⁶

Wenn Hirschfeld in der *Wiener Abendpost* den »seltsamen Drang« bei Mahler moniert, »aus Anekdoten ein Heldenepos zusammenzustellen«,⁷⁷ dann sagt er damit etwas durchaus Zutreffendes aus: Mahler fügt »Alltägliches« – von banalen Melodien über Momente der Epiphanie bis zu Trauermärschen⁷⁸ – zu einem monumentalen Ganzen, einer »Commedia humana«,⁷⁹ zusammen. Insofern ist auch die Behauptung Bachs in der *Arbeiter-Zeitung*, die *Neunte* habe einiges mit der *Ersten Symphonie* gemein,⁸⁰ durchaus zutreffend. Die zeitgenössische Rezeption vermag – selbst da, wo sie ablehnend ist – über alle Missverständnisse hinweg wichtige Hinweise auf das zu geben, was Mahlers Symphonien und gerade auch seiner *Neunten Symphonie* wesentlich ist.

72 Fleischer, »Die Wiener Musikwoche«, S. 3.

73 Robert, »Die Wiener Musikwoche«: »Mahler als Symphoniker ist ein Problem, gerade so wie ihm selber die Symphonie ein Problem war. Gewiß hat man bei ihm das Gefühl, wirklich Erlebtem, Empfundem gegenüberzustehen, aber eine gewisse Brutalität in der Freude am Effekt wirkt verstimmend, und vor allem, daß man dabei denkt, ob denn die Musik wirklich das richtige Medium ist, das Erlebte, Empfundene mitzuteilen, ob sie nicht vielmehr mit einer ungeheuren Energie gezwungen wurde, zu verraten, was man ihr sagte.«

74 Brief an Walter von Anfang 1909. Mahler, *Briefe*, S. 351.

75 De La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 4, S. 1394–1400.

76 Adorno, *Mahler*, S. 9f.: »Mahler aber ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungsgehalt überhaupt nicht gehorcht. Bei ihm behauptet im Reinformusikalischen 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. Mahler ist in Perspektive nur dadurch zu rücken, daß man noch näher an ihn heran, daß man in ihn hineingeht und dem Inkommensurablen sich stellt.«

77 Hirschfeld, »Wiener Musikfestwoche«.

78 Im ersten Satz der *Neunten Symphonie* (T. 327 ff.) schreibt Mahler vor: »Wie ein schwerer Kondukt.«

79 So hatte Mahler in seinem Programm der *Ersten Symphonie* (*Titan*) den zweiten Teil mit dem vorletzten (iv. »*Gestrundet!*« [*Ein Todtenmarsch in »Callot's Manier*«]) und letzten Satz (v. »*Dall' Inferno*« [*Allegro furioso*]) in Anspielung an Dante Alighieris *Divina Commedia* überschrieben. Vgl. hierzu auch Rainer Kleinertz, »Max Marschall und Gustav Mahler im Kontext der Berliner Mahler-Rezeption um 1896«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2015, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz 2017, S. 241–272, hier S. 251.

80 Bach, »Gustav Mahlers Neunte Symphonie«.